

ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΕΘΝΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΡΕΥΝΩΝ

ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ
ΚΑΙ
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ



ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ
ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ ΣΥΡΟΥ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1994

ΑΘΗΝΑ 1996

ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ
ΚΑΙ
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ

© 1996, ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΕΘΝΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 48, ΑΘΗΝΑ 11635, ΤΗΛ.: 7229811 - 15, 7210554
ISBN 960-7094-50-6

ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΕΘΝΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΡΕΥΝΩΝ

ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ ΣΥΡΟΥ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1994

ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΝΤΑΙ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΕΜΟΠΙΑΝΝΗΣ * ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ * ΜΑΡΚΟΣ Δ. ΦΡΕΡΗΣ * ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ
ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ * ΜΑΡΙΟΣ ΠΛΩΡΙΤΗΣ * ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ * ΕΛΙΖΑ-ANNA ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ * ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ * ΜΑΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ * ΣΤΑΥΡΟΣ Ι. ΒΑΦΙΑΣ
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΦΕΝΕΡΛΗ * ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΛΟΥΚΟΥ * ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ * ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ * ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1996

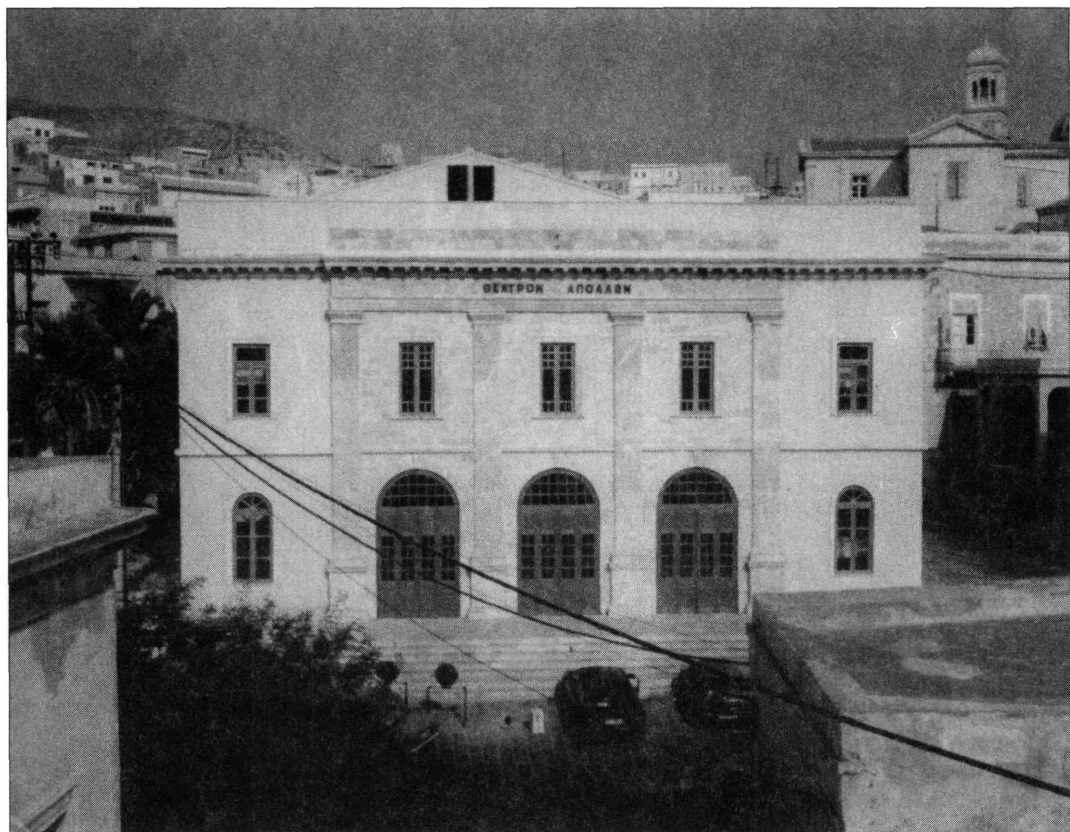


Η Μαρία Κοτοπούλη σε νεαρή ηλικία.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εκδοτικό σημείωμα	9
<i>ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ, 22 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1994</i>	
ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ: Μαρίκα Κοτοπούλη: Δεκάξι χρόνια κοντά της	11
ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ: Θρυλικοί ηθοποιοί και θεατρική μνήμη	25
ΜΑΡΚΟΣ Δ. ΦΡΕΡΗΣ: Το φαινόμενο της “μεγάλης πρωταγωνίστριας”. Συνέχεια και διαδοχή στο ελληνικό θέατρο	31
ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ: Η Μαρίκα Κοτοπούλη και οι ηφενικές ηρωίδες	45
ΜΑΡΙΟΣ ΠΛΩΡΙΤΗΣ: Η παρουσία της Μαρίκας Κοτοπούλη. Σαράντα χρόνια απουσίας της	53
<i>ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ, 23 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1994</i>	
ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ: Παντελής Χορν και Μ. Κοτοπούλη. Ρόλοι για μια μεγάλη θεατρίνα	57
ΕΛΙΖΑ-ΑΝΝΑ ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ: Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης	67
ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ: Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η “Ελευθέρα Σκηνή”	89
ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ: Βιβλία της Μαρίκας Κοτοπούλη στο Θεατρικό Μουσείο. Στοιχεία για τη ζωή της	125
ΜΑΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ: Η Μαρίκα Κοτοπούλη μέσα από τα δημοσιεύματα του συριανού Τύπου (1896-1927)	141
ΣΤΑΥΡΟΣ Ι. ΒΑΦΙΑΣ: Η Μαρίκα Κοτοπούλη στην Ερμούπολη. Αρχή και τέλος μιας μεγάλης καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας	149
<i>ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΡΜΟΥΠΟΛΗΣ, 19ος ΑΙΩΝΑΣ, 23 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1994</i>	
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΦΕΝΕΡΛΗ: Το θέατρο και η πόλη (1828-1864)	157
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΛΟΥΚΟΥ: Το συριανό θεατρικό κοινό (19ος αι.) [Παρέμβαση]	183
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ: Η Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-1839)	187
ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ: Λεωνίδας Καπέλλος: Η συμβολή του στο θέατρο της Σύρου και στη διαμόρφωση της νεοελληνικής σκηνής	203
ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ: Οι παραστάσεις του Νικολάου Λεκατσά στη Σύρο τον χειμώνα του 1886	217
ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ: Ο συριανός θιασάρχης Δημοσθένης Αλεξιάδης και οι παραστάσεις του στο θέατρο της πατρίδας του	227



*Το ιστορικό θέατρο της Ερμούπολης «Απόλλων» (1864)
όπως αποκαταστάθηκε στην πρώτη του μορφή.
(Φωτογραφία Ν. Πονηρός, 1993)*

ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

ΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΣΤΟ ΟΠΟΙΟ ΑΝΑΚΟΙΝΩΘΗΚΑΝ ΤΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ ΤΟΥ παρόντος τόμου έκφράζει τήν ἐπιθυμία τῶν ὀργανωτῶν νά τιμήσουν μαζί μέ τή μνήμη τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη καί τήν πόλη πού ἀπό τά πρῶτα χρόνια τῆς ἱδρύσεώς της στέγασε μέ περισσή στοργή καί ἀγάπη τά πρῶτα δειλά βήματα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου.

Κατά τά τελευταῖα προεπαναστατικά χρόνια ἐμφανίστηκαν στόν εὐρύτερο χώρο τῶν Ἑλλήνων τά προδρομικά σημάδια μιᾶς πρωτόγνωρης θεατρικῆς κίνησης, αὐτῆς πού ἀργότερα ἀναγνωρίστηκε ὡς ἡ ἀφετηρία τοῦ ἐθνικοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Ὅπως κάθε θεατρική κίνηση, ἔτσι καί τό πρῶτο αὐτό νεοελληνικό θέατρο εἶχε νά ἐπιτελέσει αἰσθητικές καί ἰδεολογικές λειτουργίες καί ἀκόμη ἐπιφορτίστηκε μέ τό ρόλο τοῦ ὀργανωτῆ τῆς ἐθνικῆς συνείδησης δίπλα σέ ἄλλους πνευματικούς θεσμούς πού ἐπιτελοῦσαν ἀνάλογο ἔργο: σχολεῖα, ἐκδόσεις βιβλίων καί περιοδικῶν, νέα μουσική κλπ.

Αὐτό πού συνέβη ὅμως στήν Ἑρμούπολη μετά τήν ἑναρξη τοῦ Ἀγῶνα ἀποτελεῖ μιᾶ ἀλματώδη ἀλλαγῇ, ἀφοῦ μέσα σέ λίγα χρόνια ξεπεράστηκαν τά πρῶτα ἐρασιτεχνικά θεατρικά σκιρτήματα, τό θέατρο βγῆκε ἔξω ἀπό τίς αἴθουσες τοῦ σχολείου καί ἀπέκτησε τούς δικούς του ἐπαγγελματικούς λειτουργούς. Ἐμφανίστηκε ἕνα εὐρύτερο κοινό πέρα ἀπό ἐκεῖνο τῶν ἀρχοντικῶν σαλονιῶν τοῦ διαφωτισμοῦ ἢ τῶν πρώτων μαθητικῶν «πατριωτικῶν» παραστάσεων, τό κοινό τῆς πόλης, στήν περίπτωσιν τῶν μελετῶν τοῦ Συμποσίου αὐτοῦ, τό κοινό τῆς Ἑρμούπολης.

Πράγματι, μιᾶ διάσταση πολιτισμοῦ φάνηκε νά ἐγκαθιδρύεται πάνω στό νεότευκτο συνοικισμό τῶν καταπονημένων φυγάδων τῶν σφαγῶν τῆς Χίου, τῶν Ψαρῶν, τῆς Σμύρνης καί τοῦ Αἰβάλιοῦ, μιᾶ διάσταση πού γίνεται ἀναγνώσιμη λίγο ἀργότερα, ὅταν ἡ Ἑρμούπολη ἐξελίχθηκε σέ σταυροδρόμι τῆς Ἀνατολῆς, σέ πρωτεύουσα-πόλη τῆς ναυτιλίας, τοῦ ἐμπορίου καί τῆς βιομηχανίας τῆς νεότερης Ἑλλάδας.

Ἐχω τήν ἐντύπωση ὅτι ἕνα ὑπόστρωμα ψυχικῆς καί πνευματικῆς ἐτοιμότητος, μπροστά στή μεγάλη ἀλλαγῇ πού ἔφερε μαζί του ὁ Ἀγῶνας τῆς Ἀνεξαρτησίας, φανερῶνεται μέσα ἀπό τό θεατρικό ἐνδιαφέρον τῶν πρώτων οἰκιστῶν τῆς Ἑρμούπολης καί αὐτή ἀκριβῶς τήν ἐτοιμότητα μποροῦμε νά τήν παρακολουθήσουμε ζωντανή στήν πόλη ὁλόκληρη τό 19ο αἰ. καί ἀπό ἐκεῖ μέ ποικίλες μορφές ὡς σήμερα.

Ἡ ἀγάπη πρὸς τὸ καλὸ θέατρο τὸ πρῶτο μισό τοῦ αἵωνα μας καὶ ἡ ἀγάπη πρὸς τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη ἰδιαίτερα εἶναι αἰσθητές ἀκόμη καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸν τόμο μέ τίς ξεχωριστές συμβολές τῶν συριανῶν συνεργατῶν του. Βέβαια ἡ παράδοση αὐτὴ δέν μπορεῖ νά εἶναι ἄσχετη μέ τὴ σημερινή ἄνθηση μιᾶς ἐρασιτεχνικῆς ἀλλὰ ἄρτιας θεατρικῆς κίνησης στὴν Ἑρμούπολη ποὺ λειτουργεῖ ὡς συνδετικὴ ὕλη ἀνάμεσα στοῦ παρόν τῶν νέων συντελεστῶν-ἀνθρώπων της καὶ στοῦ παρελθόν τοῦ τόπου τους.

Τὸ Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἑρευνῶν τοῦ Ἑθνικοῦ Ἰδρυματος Ἑρευνῶν (ΚΝΕ/ΕΙΕ) καὶ τὸ Ἐπιστημονικὸ καὶ Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Κυκλάδων (ΕΜΙΚ), ποὺ σέ συνεργασία μέ τὸ Πνευματικὸ Κέντρο τοῦ Δήμου Ἑρμούπολης ὀργάνωσαν τὸ Συμπόσιο καὶ ἐκδίδουν σήμερα τὰ πρακτικά του, αἰσθάνονται ὅτι ἔχουν ἐκπληρώσει μιὰ ὑποχρέωση ἀπέναντι σέ μιὰ πόλη ποὺ ἀγάπησε τὸ θέατρο, σέ μιὰ μεγάλη ἐλληνίδα ἡθοποιό ποὺ πάνω ἀπὸ μισό αἶωνα «δίδαξε» θέατρο ἀλλὰ καὶ ἀπέναντι στοῦ νέου καὶ δυναμικοῦ ἐπιστημονικοῦ κλάδο τῆς θεατρολογίας ποὺ φέρνει ἓνα ἀναγνωτικό βλέμμα στοῦ χώρου τῶν νεοελληνικῶν σπουδῶν.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Διευθυντὴς ΚΝΕ/ΕΙΕ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ

ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ: ΔΕΚΑΕΙ ΧΡΟΝΙΑ ΚΟΝΤΑ ΤΗΣ

Στις αρχές του αιώνα, ή μάλλον στο τέλος του περασμένου, νιό-βγαλτο αστέρι, λαμπρό, η Μαρίκα Κοτοπούλη ξεκίνησε το δρόμο που την έφερε στην πιο ψηλή κορυφή.

Τότε που το θέατρό της στην Ομόνοια, το ιστορικό «Θέατρον Κοτοπούλη», έπρεπε να μετατραπεί σε αίθουσα κινηματογράφου, μια σειρά αναμνήσεών της, αναδημοσίευση παλαιότερων άρθρων, τώρα με τον τίτλο «Γκρεμίζουν το θέατρό μου», κατατοπίζει σε πολλά:

«Γνώρισα τη σκηνή της Ομόνοιας, όταν ήμουνα στην κούνια. Στο έργο *Ο αμαξηλάτης των Άλπεων* έπρεπε να βγει στην πρώτη πράξη ένα μωρό. Συνήθως έβγαζαν ένα ψεύτικο, όμως, όταν με απέκτησε η μητέρα μου, καινοτόμησε. Έτσι με έβγαλε στη σκηνή σαράντα μόλις ημερών. Αυτή υπήρξε η πρώτη μου γνωριμία με τα φώτα της ράμπας. Τον άλλο χρόνο είχα εξελίξει. Οι γονείς μου παίξανε πάλι το ίδιο έργο. Ξανάπαιξα, αλλά αυτή τη φορά όχι στην πρώτη πράξη, που βγαίνει το μωρό, αλλά στη δεύτερη, όπου το βρέφος παρουσιάζεται κάπως μεγαλύτερο και μιλεί. Εις ηλικίαν περίπου ενός έτους κατάφεραν να μου μάθουν να ψελλίζω αυτές ακριβώς τις λέξεις: “Πάμε εις την πεδιάδα να κόψουμε χαμοκέρασα”. Φαίνεται ότι τις είπα. Η ζωή μου κυλούσε όλη μέσα στο θέατρο. Ακόμη και τα βράδια, την ώρα της παράστασης, ήμουνα εκεί. Στο υπερώον. Μ’ ένα κουλούρι ή το ψωμί της γριάς Φροσάρ, σαν έπαιζε η μητέρα μου *Δύο ορφανός*, που ήταν ο θρίαμβος της εποχής, καθόμουν και έβλεπα. Το κουλούρι δεν το έβαζα στο στόμα μου παρά μονάχα στα διαλείμματα, γιατί σ’ όλη την παράσταση το στόμα μου έμενε ανοιχτό. Κύτταζα διαρκώς το έργο κι εθαύμαζα όλα. Όλους. Αντί για το κουλούρι έτρωγα τη σκηνή».

Τα πρώτα γράμματα, το αλφάβητο, η Μαρίκα τα έμαθε σχεδόν μόνη, αφού σε δημοτικό σχολείο δεν φοίτησε. Όμως κατάφερε να

διαβάζει και, χωρίς να το ξέρουν σπίτι της, έδωσε εξετάσεις στο Αρσάκειο, όταν συνόδεψε ως εκεί τις αδερφές της. Κατά λάθος, σαν εξεταζόμενη, πέτυχε, αφού απάντησε σωστά σε ό,τι ρωτήθηκε. Δυο μήνες έμεινε στην πρώτη ελληνικού και τρεις στη δεύτερη. Το ταξίδι του θιάσου των γονιών της στη Σμύρνη υποχρεώνει σε διακοπή των μαθημάτων, γιατί πρέπει να την πάρουν μαζί τους, αφού δεν έχουν πού να την αφήσουν.

Αργότερα η Μαρίκα φοιτά κανονικά στο Αρσάκειο, μαθαίνει γαλλικά και αγγλικά και τη σχολική επίδοση πολλαπλασιάζουν τα διδάγματα που αντλεί από έργο σε έργο και βέβαια από τις γνώσεις κορυφαίων της τέχνης και των γραμμάτων. Ακούει απόψεις και θεωρίες στο καμαρίνι της, όπου όλοι αυτοί οι σπουδαίοι θεωρούν υποχρέωσή τους και τιμή να τη συναντήσουν ύστερα ή πριν από την παράσταση.

Το 1901 πρέπει να θεωρηθεί ως το ουσιαστικό ξεκίνημα της σταδιοδρομίας της. Μια κριτική της εποχής το επιβεβαιώνει:

«Ως πραγματική απαρχή του καλλιτεχνικού σταδίου της κορασίδος ηθοποιού δύναται να θεωρηθή η τρέχουσα θεατρική περίοδος, καθ' ην ενεφανίσθη το πρώτον ως γυναικαδέλφη του Λαγού εις την ομώνυμον κωμωδίαν και, αναδείξασα τον δεύτερον ρόλον εις πρώτον, εκράτησε, κατά γενικήν αντίληψιν, το έργον».

Δεκατετράχρονη δεν διστάζει να παίξει στον *Αγαπητικό της βοσκολούλας* τη μια από τις δυο μανάδες, την κυρα-Γιάννενα. Και καταπλήσσει. Ο κριτικός αποφαινεται:

«Αλλ' υπέρ πάντα τα πρόσωπα αξίζει ιδιαίτερας μνείας στη Γιάννενα του *Αγαπητικού της βοσκολούλας* η επιτυχία της δεκατετραέτιδος ηθοποιού, ήτις κατόρθωσε να ερμηνεύση θαυμασίως ρόλον πολύ προς την ηλικίαν της δυσανάλογον... εβδομηκοντούτιδος γράιας».

Στη συνέχεια η αξιολόγηση είναι ξεκάθαρη:

«Είναι η χρυσή ανατολή λαμπρού αστέρος, όστις δειλά ακόμη υποφώσκει επί του θεατρικού στερεώματος. Είναι η ενσάρκωσις του καλλιτεχνικού δαιμονίου, όπερ βόσκει εις την άσπilon ψυχήν της και κατέχει ολόκληρον αυτής τον οργανισμόν. Καλλιτέχνης και όταν σιγά και όταν ομιλεί και όταν ίσταται και όταν κινείται. Είναι ο άγγελος ο ευαγγελιζόμενος την πρόοδον και την ανύψωσιν του ελληνικού θεάτρου. Είναι η κόρη, ήτις μίαν ημέραν-σημειώσατε καλώς τούτο- θα τιμήση εν τω θεάτρω το ελληνικόν όνομα».

Πραγματικά. Η Μαρίκα ετίμησε παντού το ελληνικό όνομα και πολλά υμνητικά άρθρα, περιγραφές, γνώμες, μελέτες είδαν το φως

στον αμερικανικό και ευρωπαϊκό Τύπο, όταν για επαγγελματική ή για ιδιωτική επίσκεψη βρισκόταν κάπου μακριά από την πατρίδα.

Εδώ μια παρένθεση.

Το 1921 η Μαρίκα έζησε προσωπικές, συγκλονιστικές, τραγικές μέρες με τον απροσδόκητο, βίαιο θάνατο του Ίωνα Δραγούμη. Πολύχρονος ο δεσμός τους, αν και ανάμεσα τον διέκοπταν μακρά διαλείμματα, όταν τύχαινε να λείπει εκείνος, διορισμένος σε διάφορες πρεσβείες, ή όταν μαινόταν ο πόλεμος του '12-'13. Ένας δεσμός, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του ανιψιού της Δημήτρη Μυράτ, έντονος, παθιασμένος, ταραγμένος.

Ανάμεσα στα αισθηματικά σκαμπανεβάσματα ένα κοινό τους ταξίδι σημαδεύει την καρδιά της Μαρίκας. Ας επιτραπεί η εξιστόρηση από κείμενο του Δημήτρη Μυράτ:

«Σαν τέλειωσαν οι παραστάσεις στην Πόλη, ο Ίων και η Μαρίκα φύγανε για ερωτικό ταξίδι. Στη Βιέννη πρώτα. Η Μαρίκα ήθελε να δει την Ντούζε σε παραστάσεις του Μπουργκτεάτερ, κρατικού θεάτρου της αυστριακής πρωτεύουσας. Δεν πρόλαβε. Η τουρνέ του ιταλικού θιάσου είχε τερματισθεί την παραμονή και η μεγαλύτερη ηθοποιός όλων των αιώνων έφυγε για την ωραία της πατρίδα το πρωί που έφτασε η Μαρίκα.

Απογοητευμένη η δική μας Μεγάλη του μικρού μας θεάτρου ζήτησε να της δώσουν το ίδιο δωμάτιο στο ξενοδοχείο και εκεί μέσα, κοιτάζοντας ολόγυρα με δέος το χώρο που έζησε, ανάσανε, κοιμήθηκε η μεγάλη της συνάδελφος, ανακάλυψε κάπου σε μια γωνιά μια φουρκέτα. Πιστεύοντας ότι ανήκε στην Ντούζε –μπορεί να 'τανε και καμιάς καμαριέρας– τη φύλαγε σαν ιερό κειμήλιο, ώσπου κάποτε, με τις πολλές μετακινήσεις από σπίτι σε σπίτι, χάθηκε.

Έπειτα τράβηξαν για τη Ρώμη, ανέβηκαν στο Πίντσιο και χάραξαν τα ονόματά τους στο μάρμαρο της μπαλαούστρας που βλέπει στην Πιάτσα ντελ Πόπολο, όπως συνηθίζουν από αιώνες οι ερωτευμένοι. Μετά το ζευγάρι πήγε στη Λόντρα –έτσι άρεσε και στους δύο να λένε το Λονδίνο–, όπου ο Δραγούμης είχε αποσπασθεί στην πρεσβεία. Η Μαρίκα γύρισε μόνη στην Αθήνα. Πολύ αργότερα, μετά τη δολοφονία του Δραγούμη, η Μαρίκα έρμη πια αποζητά να ξαναζηήσει εκείνες τις ευτυχισμένες ώρες. Θέλει στη Ρώμη να γλυκάνει τον πόνο, εκεί που έζησε τον έρωτα μαζί του. Ανέβηκε στο Πίντσιο, στάθηκε στο ίδιο σημείο όπως τότε, έψαξε, βρήκε τα σκαλισμένα ονόματά τους, έγειρε στο μάρμαρο κι έκλαψε με αναφιλητά».

Αυτά γράφει ο Μυράτ.

Αλλά η σύντομη διαμονή της στη Ρώμη δεν περνά απαρατήρη-

τη. Η οργανωτική επιτροπή των ελληνικών τραγωδιών που παίζονται στις Συρακούσες την προσκαλεί να τιμήσει με την παρουσία της την παράσταση των *Χοηφόρων* και να λάβει μέρος ή να δώσει οδηγίες. Επειδή ο καιρός δεν είναι σύμμαχος, για να πραγματοποιηθούν όλα αυτά, την παρακαλούν, τουλάχιστο, να απαγγείλει στο αρχαίο θέατρο. Η Μαρίκα δεν αρνιέται. Προχωρεί προς τη θυμέλη και η ελληνική φωνή, η μοναδική φωνή της, ζωντανεύει μονόλογους της Κλυταιμνήστρας, της Ιφιγένειας, της Ηλέκτρας.

Φορούσε τα φορέματά της τα κανονικά. Στο τέλος προσπάθησε να εξηγήσει πως θα έπρεπε να ήταν ανάλογα ντυμένη με το χιτώνα της τραγωδίας, αλλά ο πρόεδρος της επιτροπής τη διέκοψε:

– Μα, Κυρία μου, κάνετε λάθος. Το φόρεμά σας είναι αρχαίο.

– Και τα γάντια μου; ρώτησε η Μαρίκα, για να πάρει την απάντηση:

– Και αυτά ακόμη είναι μυκηναϊκά. Τέτοια έπρεπε να φορεί η Κλυταιμνήστρα.

Τις επόμενες ημέρες διθυραμβικές οι κρίσεις των εφημερίδων.

«Απαγγέλλει ελληνικά –γράφουν–, αλλά είναι τέτοια και τόση η έκφραση του προσώπου, αι κινήσεις της αποδίδουν τόσο αποτελεσματικά την ιδέα, ώστε και χωρίς να εννοή κανείς τας λέξεις ημπορεί να παρακολουθή και να αισθάνεται εις όλην την κλίμακα τας διακυμάνσεις των αισθημάτων. Ένας χείμαρρος ενθουσιασμού υποδέχεται την εκτέλεσίν της. Ομοιάζει σαν μια τραγική μορφή που απεσπάσθη από την μυθικήν αρχαιότητα και ήλθε ν' αναπτύξη εμπρός μας τον μαγικόν παλμόν του ρυθμού».

Συγχωρέστε που η αφήγηση μας έσπρωξε μακριά από τις αρχές του αιώνα. Είχαμε μείνει στο 1901. Εκεί ας γυρίσουμε. Τότε λοιπόν γίνεται η επίσημη έναρξη του Βασιλικού Θεάτρου. Η δεκαπεντάχρονη Μαρίκα με τη δροσιά της ηλικίας και το ταλέντο της δεν αργεί να περάσει το κατώφλι του, αφού προηγουμένως στη Σύρο έχει πραγματοποιήσει θριαμβευτική σειρά παραστάσεων. Βαδίζοντας το νέο δρόμο, ένιωθε δέος μπροστά στο άγνωστο, μα οι επιτυχίες της, νόμιζε, ήταν αρκετές, για να πάρει τη θέση που ήξερε πως της ανήκει.

Λάθος. Οι αναγνωρισμένες ώριμες πρωταγωνίστριες και οι άντρες πρωταγωνιστές δεν αφήνουν σε νέα πρόσωπα, όσο κι αν είναι ταλαντούχα, ιδίως σ' αυτά, περιθώρια λάμψης. Αμύνονται. Πιέσεις από μέρους τους στους ισχυρούς της θεατρικής διοίκησης, σε πολιτικούς παράγοντες –όπως άλλωστε γίνεται και σήμερα–, ακόμη σε αξιωματούχους του παλατιού παραγκωνίζουν τη Μαρίκα σε δευτερογενείς ρόλους.

Όσο περνούν οι μήνες θα παίζει σημαντικότερους, στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, στη *Δωδεκάτη νύχτα*. Λάμπει σε ό,τι της αναθέτουν, στη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, στην *Ιφιγένεια*, στην *Ηρώ και Λεάνδρος*. Της δίδουν όμως το βασικό ρόλο στη *Μόνα Βάνα* και της τον παίρνουν πίσω, δεν της δίνουν στον *Αρχισιδηρουργό* τον πρώτο αλλά το δεύτερο. Η Μαρίκα νιώθει παγιδευμένη, δεν θ' αντέξει για πολύ την αδικία. Με το τέλος της χειμερινής περιόδου αποχωρεί. Ξεκινά για γνώριμα λημέρια. Για το θίασο «Πρόοδος» του πατέρα της, για το θίασο του Θωμά Οικονόμου, που τη φωτεινή του καθοδήγηση γνώρισε στο Βασιλικό Θέατρο, για περιοδείες στη Χαλκίδα, στη Σύρο. Τώρα ανατέλλει καινούργιος ήλιος. Μια μεγάλη χαρά την περιμένει: Η δική και πατρική αναγνώριση.

Είχε παίξει ως τότε καθιερωμένους μεγάλους ρόλους και η σύγκριση με τους προκατόχους ήταν μόνιμο κέρδος για τη φήμη της. Σύμφωνα με τα λόγια της, μέχρι τα δεκάξι της είχε στηρίξει θιάσους, αλλά τ' όνομά της –ίσως και λόγω ηλικίας– στα προγράμματα αναγραφόταν τελευταίο. Τώρα φιγουράρει πρώτο πρώτο, πάνω από τον τίτλο του συγκροτήματος: *Μαρίκα Κοτοπούλη*, πιο κάτω *Δραματικός Θίασος «Πρόοδος»* και ακόμη παρακάτω ακολουθούν οι άλλοι συντελεστές.

Οι επιτυχίες είναι απανωτές. Κάθε μέρα όλο και περισσότερο επιβάλλεται στη συνείδηση του κόσμου. Θρίαμβος η *Κυρία του Μαξιμ*, ο *Αρχιτέκτονας Μάρθας*, ο *Γιος του Ισκιου*.

Στην πρώτη δεκαετία του αιώνα ένα ορόσημο. Συγκροτεί προσωπικό θίασο. Ο *Θίασος Κοτοπούλη* θα υπάρχει στη θεατρική Ελλάδα ως το τέλος της ζωής της. Στους παροικούντας τη θεατρική Ιερουσαλήμ γνωστός ο ορισμός:

«Να ιδρύσει κανείς θίασο είναι τόλμημα. Να τον διευθύνει περιπέτεια. Να τον διατηρεί χωρίς διακοπή χρόνια και χρόνια άθλος μοναδικός».

Έλεγε η Μαρίκα: «Σχεδόν δεν υπάρχει κανένας ηθοποιός του ελεύθερου θεάτρου που να μην βγήκε από τα χέρια μου ή να μην έπαιξε μαζί μου. Θα μπορούσα ν' απαριθμήσω με μεγαλύτερη ευκολία εκείνους που δεν έτυχε ποτέ να βρεθούν δίπλα μου. Μετριούνται στα δάκτυλα».

Εργατική καθώς είναι, ακούραστη, ακατάβλητη, δεν το βάζει κάτω. Με νεανικό σφρίγος και ασίγαστο ενθουσιασμό, με λαχτάρα αξιοθαύμαστη για καινούργιες δημιουργίες χτίζει πετραδάκι πετραδάκι μια καριέρα ζυμωμένη με κωμωδίες ή φάρσες, με τραγωδίες ή

επιθεωρήσεις, με δράματα ή δραματάκια, με κωμειδύλλια, με κλασικά έργα ή τα υποκατάστατά τους.

Από Γκαίτε και Ίφεν, από Σαίξπηρ και Πιραντέλλο, από Γκριλπάρτσερ και Μπέρναρ Σω και Ο Ήνηλ στα ελαφρά προϊόντα της γαλλικής ή της γερμανικής βιομηχανίας κι από κει σε άλλες ανάβαθες παραγωγές, ξένες ή ελληνικές.

Πρακτική η ανάγκη, γιατί, αν και έχει υπερβολικά επαναληφθεί, ιδίως απ' όσους βρίσκονται έξω από το χορό, πως το ταμείο δεν πρέπει να εξουσιάζει θιάσους, η οικονομική αποτυχία είναι πραγματική συμφορά σε μια ιδιωτική θεατρική επιχείρηση, όπου στην καθημερινή είσπραξη στηρίζονται ελπίδες να εξοφληθούν πολλαπλές χρηματικές απαιτήσεις. Αυτή η ανάγκη έφερνε συχνά τη Μαρίκα στην επιλογή έργων που, έστω και ανάξια, τα καταξίωνε με την προσωπικότητά της. Στα χέρια της οι ρόλοι έπαιρναν μορφή πειστική και οι ειδικοί έπρεπε να ασχοληθούν με ανασκαφές, για να επισημανθούν τυχόν αδυναμίες, εκεί που η απόδοση της ηθοποιού επέβαλε την αδράνεια αντιρρήσεων.

Ίσως η Μαρίκα να μην πετύχαινε πάντα. Ίσως. Δεν είναι απαραίτητο στον κάθε καλλιτέχνη, όταν μοχθεί για το προσωπικό του οικοδόμημα, να τον στεφανώνει πάντα η επιτυχία. Γιατί το κάθε κτίσμα, και το τελειότερο, ο Παρθενώνας, ολοκληρώθηκε με δυο ειδών υλικά: με μάρμαρο και λάσπη.

Η μνήμη είναι από τα βασικά στοιχεία του ηθοποιού.

Η Μαρίκα είχε το χάρισμα της εύκολης εκμάθησης, γι' αυτό και δεν προδόθηκε χάνοντας τα λόγια της ούτε τα πρώτα χρόνια, όταν ήταν αναγκασμένη να παίζει ύστερα από ελάχιστες –κι ακόμη λιγότερες– δοκιμές κάθε βράδυ κι άλλο έργο.

Ας μη βιαστεί να συμπεράνει κανείς πως αυτή ήταν η αφορμή που πριν από την εμφάνισή της στη σκηνή έτρεμε στα παρασκήνια σαν αδιάβαστο μαθητούδι μπροστά στο δάσκαλο. Το τρακ τη βασάνιζε μόνιμα. Πριν από την πρεμιέρα, το βράδυ της πρεμιέρας, τις επόμενες βραδιές.

Με το τρακ της αγωνίας που νεκρώνει και παραλύει, που αποζητά κάθε απόθεμα δύναμης και αντοχής η μικρόσωμη εκείνη ύπαρξη που ξεπερνούσε με τον καλλιτεχνικό της όγκο τα σύνορα της Ελλάδας περίμενε με αίσθημα ευθύνης στην κουίντα την καθημερινή δοκιμασία: Να αντικρίσει και να υποτάξει το κοινό. Να επιβληθεί στο τέρας με τα χίλια μάτια, όπως οι Γάλλοι το αποκαλούν. Σ' αυτή την κατάσταση την είδε μια φορά ένα υποψήφιο ανθυποθεατρινίδιο, μια αρχάρια μαθήτρια της Σχολής Κοτοπούλη του 1941, και της παινεύτηκε:

– Εγώ, κυρία Μαρίκα, ποτέ δεν έχω τρακ.

– Εγώ έχω. Μα εγώ, χρυσό μου, είμαι ηθοποιός, την κάρφωσε εκείνη με μελιστάλακτο δολοφονικό χαμόγελο.

Η Μαρίκα ήταν πανέξυπνη κι ετοιμόλογη και με χιούμορ πολύ συχνά σκληρό σε όσους την ενοχλούσαν με ανόητες επιδειξιμανίες, στα διανοητικά βλίτα ή στα απόβλητα θιάσων, όταν προσπαθούσαν να την ξεγελάσουν με βλακώδεις κολακείες, αταίριαστα επιφωνήματα θαυμασμού και γλοιώδεις τεμενάδες. Τα πνευματώδη ανέκδοτά της, οι επιγραμματικοί χαρακτηρισμοί, οι καυστικές παρατηρήσεις που γεννούσε το αστείρευτα σπινθηροβόλο πνεύμα της έκαναν κάθε τόσο το γύρο της Αθήνας ή και της Ελλάδος διασκεδάζοντας κάθε πικραμένο.

Πολλές φορές τα σχόλιά της για ανθρώπους, πράγματα, καταστάσεις ήταν απροσδόκητες ελευθεροστομίες, που όμως δεν ενοχλούσαν όπως οι σημερινές βάρβαρες βωμολοχίες, γιατί πρόσφερε τις πιο ωμές κυριολεξίες με γλύκα, με καθωσπρεπισμό και προφορά τουλάχιστον σχετική με εκείνη της αυλής των Λουδοβίκων, ώστε οι λέξεις να χωριούν και να μένει μόνο η σπιρτάδα της διαπίστωσης.

Το ήξερε και το διατυμπάνιζε σε όλους τους τόνους πως δεν ήταν, πως δεν υπήρξε όμορφη, αν και νεανικές φωτογραφίες της μαρτυρούν το αντίθετο.

Αξίζει να αναφερθεί η συνάντησή της με τον Κοκτώ. Τον γνώριζε από το Παρίσι. Τον ξαναβρήκε στην Αθήνα, σε συγκέντρωση μελών της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Ήθελαν να τον τιμήσουν. Όταν ήρθε η ώρα της δικής της προσφώνησης, με τον ανεπανάληπτα γοητευτικό της τρόπο τον διαβεβαίωσε για το θαυμασμό της και την πίστη στο έργο του.

– Κοκτώ, καρδούλα μου, είσαι έξοχος, του είπε γαλλικά. Είσαι θαυμάσιος, είσαι μοναδικός. Για να συνεχίσει ευθύς αμέσως στα ελληνικά με ύφος όμως εμφανέστατης στοργής: Μα είσαι πότε πότε, τρομάρα σου, ακαταλαβίστικος.

Ο συγγραφέας, πιστεύοντας ότι και τα ελληνικά σχόλια ήσαν το ίδιο επαινετικά, συγκινημένος την αγκάλιασε, της φίλησε το χέρι κι ευχαρίστησε με έκφραση τυπικής γαλλικής αβρότητας:

– Merci de tout coeur, belle.

– Τον ακούσατε; βροντοφώνησε η Μαρίκα. Με είπε ωραία. Έχω άδικο λοιπόν; Δεν είναι ακαταλαβίστικος;

Την πληροφορούσαν για ό,τι έλεγαν παραέξω γι' αυτήν και διασκεδάζε, φτάνει να ήταν σπιρτόζικο. Έτσι και τον καιρό του πολέμου, όταν στο θέατρό της, το Rex, ανέβηκε η επιθεώρηση Πο-

λεμικά Παναθήναια, για να υπογραμμίσει το θαύμα που επιτελούσε ο στρατός μας στα βουνά της Αλβανίας. Η Μαρίκα εμφανιζόταν στο φινάλε επικεφαλής του θιάσου. Κατέβαινε μια μεγάλη σκάλα, ντυμένη με τη στολή της τεταρτοαυγουστιανής Ε.Ο.Ν., αρχικά των λέξεων «Εθνική Οργάνωση Νεολαίας». Οι παλαιότεροι, κι αν δεν υπήρξαν μέλη της, θα πρέπει να θυμούνται τις πολυπρόσωπες εορταστικές παρελάσεις κοριτσιών και αγοριών της Ε.Ο.Ν. με σημαίες, σάλπιγγες, τύμπανα, όλα ντυμένα ομοιόμορφα.

Η Μαρίκα, όπως εκείνα, φορούσε μπλέ ποδίτσα με άσπρο γιακαδάκι και μανσέτιτσες, άσπρα σοσονάκια και μαύρη γοβίτσα. Στο κεφάλι το μπλε δίκοχο με το απαραίτητο σήμα της οργάνωσης. Κατέβαινε θριαμβευτικά τα σκαλοπάτια, χτυπώντας ρυθμικά ένα μικρό τύμπανο στηριγμένο στην άσπρη λουστρινένια εξάρτυση, και μπροστά σε δύο τεράστιες φωτογραφίες του βασιλιά Γεωργίου και του Μεταξά τραγουδούσε το θούριο που επέβαλλαν οι περιστάσεις. Οι τελευταίοι στίχοι εξυμνούσαν :

*Με αυτούς τους δυο μας αρχηγούς,
θα 'μαστε μια μέρα νικηταί,
όποιος έχει τέτοιους οδηγούς
δεν θα νικηθεί ποτέ.*

Και οι ηθοποιοί του θιάσου, και τι θιάσου, σε παράταξη δεξιά και αριστερά, με σημαιάκια στο χέρι, η Μαίρη Αρώνη, η Ρίτα Μυράτ, η Άννα Λώρη, η Ελένη Χαλκούση, η Φρόσω Κοκόλα, η Νόρα Μπαστιέ, η Ντόρα Βολανάκη, η Λουίζα Ποδηματά, ο Γιώργος Παππάς, ο Βασίλης Λογοθετίδης, ο Θόδωρος Αρώνης, ο Τάκης Γαλανός, ο Απόστολος Αβδής, ο Θόδωρος Μορίδης, ο Αντώνης Γιαννίδης, ο Παντελής Ζερβός, ο Σπύρος Μουσούρης, ο Άρης Βλαχόπουλος, επαναλάβαιναν:

*Δεν θα νικηθεί ποτέ,
δεν θα νικηθεί ποτέ...*

Είναι αλήθεια, η πολύ νεανική εμφάνιση της θιασαρχίνας δεν συμβάδιζε με την ηλικία της, γι' αυτό η πανέξυπνη και δηκτική παλαιάμαχος ηθοποιός Μαριάννα Αννίνου, που παρακολουθούσε από την πλατεία την παράσταση, ξεστόμισε το αμίμητο:

– Καλέ, Χριστός και Παναγιά, τι ΕΟΝ, με έφιλλον και όμικρον. Αυτή, μάτια μου, είναι ΑΙΩΝ, με άλφα γιώτα και ωμέγα!

Πρώτη, σαν το 'μαθε, ξεκαρδίστηκε η Μαρίκα.

Το θέμα της ηλικίας επανερχόταν με θανατηφόρες παρατηρήσεις στην κουβέντα της. Άδικα, πιστεύω, αν την αφορούσε. Γιατί γερονά

κάποιοι, μόνο όταν λιποτακτήσει από τα ιδανικά του, κι εκείνη δεν λιποτάκτησε. Τα ανέκδοτα, πάντως, παραμένουν.

Όταν στο Rex ανέβηκε το ονειρόδραμα του Χάουντμαν *Η Χάννελε πάει στον Παράδεισο* με πρωταγωνίστρια σε πρώτη εμφάνιση την αξέχαστη Έλλη Λαμπέτη, πριν από το τέλος του έργου τρεις λευκοφορεμένοι άγγελοι από τα ύψη της σκηνογραφίας έπρεπε να την καλέσουν κοντά τους. Τα λόγια τους μοιράζονταν τρεις από τις κυρίες του θιάσου. Δεν είχαν ούτε ακριβώς ούτε στο περίπου την ηλικία που η φαντασία δίδει στα άυλα αυτά πνευματικά όντα. Ήταν όμως κατοχή και σε εποχή με επιτακτική ανάγκη μόνο την επιβίωση παρόμοιες καταστάσεις έβρισκαν από το κοινό κατανόηση και έμεναν ασχολίαστες. Όχι όμως και από τη Μαρίκα, που το βράδυ της γενικής δοκιμής ξεσπάθωσε:

– Έχω δει στο θέατρο αγγέλους και αγγέλους. Μα πρώτη φορά βλέπω αγγέλους συνταξιούχους!

Να θυμίσω ακόμα την ατάκα της στα πρώτα μεταπολεμικά καλλιστεία. Όταν η Νταϊζη Μαυράκη κατέκτησε τον τίτλο της «Σταρ Ελλάς», η Μαρίκα ήταν μέλος της επιτροπής. Μια στιγμή ρώτησε την υποψήφια: «Πόσων χρόνων είσαι, παιδάκι μου;».

Την απάντηση: «Δεκαεφτά, κυρία Μαρίκα», ακολούθησε με πονηρία στο μάτι η απορία:

– Υπάρχει, χρυσό μου, αυτή η ηλικία;

Στην εποχή μας, περισσότερο από άλλοτε, οι έρευνες γύρω από τους καλλιτέχνες πολλαπλασιάζονται. Όλες οι πτυχές της ζωής τους έρχονται στο φως. Η νοσηρή περιέργεια και η διάθεση σκανδαλοθηρίας οδηγούν κάποιους ερευνητές στην απρέπεια με επιμονή να μεγαλοποιούν πικρίες, αμαρτίες και έτσι δημιουργούνται οι εσφαλμένες εκτιμήσεις.

Όπως κάθε άνθρωπος, και η Μαρίκα είχε τις αδυναμίες, τις ιδιαιτερότητές της, αλλά πέρα απ' αυτά, ό,τι προπάντων την ενδιέφερε, ό,τι κυρίως την απασχολούσε ήταν η προκοπή του θεάτρου.

Η συμβολή της σ' αυτήν ήταν τεράστια, γιατί ήξερε να ελπίζει. Καπετάνιος στο τιμόνι δεν δίσταζε να ξαναρχίζει το ταξίδι, παραβλέποντας τις φουρτούνες που πέρασε. Ήθελε να μαθαίνει για καθετί καινούργιο στο θέατρο, για τα νέα ρεύματα, για πρωτοφανέρωτους συγγραφείς, σκηνοθέτες, σκηνογράφους, μουσικούς.

Η συντριπτική προσωπικότητά της αγάλιασε τον Γιαννούλη Σαραντίδη, γνωστό σκηνοθέτη στα παρισινά θέατρα, και τον επιστεύθηκε, για να τη μετατρέψει σε βασίλισσα Ελισάβετ, πήρε κοντά της τον Κάρολο Κουν, τον Αλέξη Σολομό, τον Χατζιδάκι, τον Χα-

τζηκυριάκο-Γκίκα, τον Γιάννη Τσαρούχη, τον Κλώνη, τον Μάριο Αγγελόπουλο, τον πατέρα του σουρεαλισμού Νίκο Εγγονόπουλο, τον αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη. Στη σκιά της ανέβασαν έργα τους και τους επέβαλε ο Άγγελος Τερζάκης, ο Λουκής Ακρίτας, ο Δημήτρης Φωτιάδης, ο Νίκος Κατηφόρης, ο Νίκος Τσεκούρας, ο Δημήτρης Μπόργης, ο Παναγιώτης Καγιάς, ο Δημήτρης Ψαθάς, ο Θόδωρος Συναδινός, ο Αλέκος Λιδωρίκης και άλλοι που ασφαλώς μου διαφεύγουν. Ας μου επιτραπεί σ' αυτόν το μακρύ κατάλογο να προσθέσω και το όνομά μου.

Επιστρέφοντας στην Αθήνα ύστερα από τις σπουδές μου στο Ράινχαρτ-Σεμινάρ και την ειδική σχολή σκηνογραφίας του Πολυτεχνείου της Βιέννης, πραγματοποίησα την πρώτη μου εμφάνιση με έκθεση σκηνογραφίας στη μοναδική τότε για παρόμοιες εκδηλώσεις «Αίθουσα Στρατηγοπούλου». Την τίμησε με την παρουσία του επιβλητικός αριθμός επισκεπτών αλλά όχι η Μαρίκα. Η απουσία της ήταν ένδειξη δυσαρέσκειας προς τον Στρατηγόπουλο, γιατί με νταϊλίκι και την ακαταμάχητη νεοελληνική πειστικότητα της χειροδικίας είχε αποδείξει τις διαφορετικές του αντιλήψεις περί Τέχνης σε στενό της συνεργάτη. Όταν όμως άκουσε για τον ουρανοκατέβατο στην Αθήνα μαθητή του Ράινχαρτ, έστειλε σε ρόλο Μάτας Χάρι την Ελένη Χαλκούση να δει και να την πληροφορήσει περί τίνος πρόκειται.

Η ευνοϊκή προφανώς αναφορά επιβεβαιώθηκε και από τον άνδρα της και διευθυντή του θεάτρου Γιώργο Χέλμη. Σύντομα ορίσθηκε μια συνάντηση, που δεν άργησε να μετατραπεί σε συμβόλαιο συνεργασίας. Αρχισα με *Το ταξίδι του κ. Περισόν*, συνέχισα με τον *Φυλακισμένο* του Ανούιγ και τρίτο έργο της υπεύθυνης πια παρουσίας μου στο θίασο θα ήταν η *Κυρία Μποβαρύ* με τη Μαρίκα στον ομώνυμο ρόλο.

Γνωρίζοντας πως, όταν ο ηθοποιός ντυθεί και μακιγιαριστεί σωστά, έχει ερμηνεύσει μεγάλο μέρος του ρόλου, έβαλα τα δυνατά μου σχεδιάζοντας ό,τι πίστευα πιο ταιριαστό για την περίσταση.

Ένα πρωινό πήγα τα σχέδια στο θέατρο. Ήταν σκέτη καταστροφή.

Η Μαρίκα τα είδε και κατσούφιασε, τα ξαναείδε και συννέφιασε. Λιγόλογη η κρίση:

– Φριχτά! Απαίσια!

Πάγωσα. Η πρώτη μου επαγγελματική προσέγγιση με τη Μεγάλη Κυρία με οδηγούσε στην απόγνωση. Δεν ήξερα τι να πω, πώς ν' αντιδράσω, πώς να υπερασπισθώ. Δεν μίλησα.

Ο Χέλμης ήταν εκεί. Διαφορετική η εκτίμησή του:

– Γιατί δεν σου αρέσει το κίτρινο, το πράσινο, το μαύρο; απόρησε. Τα βρίσκω εξάίσια.

Μεμιάς το σκηνικό άλλαξε. Η Μαρίκα έριξε μια πεταχτή ματιά, μάλλον δεν έριξε καμιά, και με την ευκολία να διαμορφώνει γνώμες εκ διαμέτρου αντίθετες συμφώνησε:

– Πολύ ωραία, καρδούλα μου. Μπράβο, μπράβο!

Η παρέμβαση έφερε την καρδιά μου στη θέση της και τα σχέδια στα συννεργεία ραπτικής.

Η Μαρίκα ήταν μια εντελώς ξεχωριστή προσωπικότητα. Γεμάτη φλόγα και αντινομίες χάιδευε, φιλούσε, θεοποιούσε όσους βρίσκονταν στη σκιά της τη μια στιγμή, για να τους βρείσει, να τους τσακίσει, να τους γκρεμίσει την επομένη, ξεχνώντας το ευθύς αμέσως.

Στις μεταπτώσεις της, τις τόσο απότομες και κάποιες φορές βίαιες, κανείς δεν θύμωνε, όπως δεν θυμώνει με την αστραπή, τη βροντή, τον κεραυνό. Ήταν ένα στοιχείο της φύσης πλασμένο με σπάνια υλικά. Η φύση την έπλασε, ύστερα έσπασε το καλούπι. Στην καθημερινή συμπεριφορά της μαγνήτιζε τους γύρω της. Απλόχερη, σχεδόν σπάταλη, γιατί ποτέ δεν έμαθε πόσα πάνε και πόσα έρχονται, χάριζε χωρίς δεύτερη σκέψη τα παριζιάνικα μοντελάκια της ή τις ακριβοπληρωμένες γούνες που καλά καλά δεν είχε προφτάσει να χαρεί. Αν ο θίασος περνούσε μέρες ισχνών αγελάδων, αν χρειαζόταν χρήματα για την επιβίωσή του ή για να ξεκινήσει κάτι καινούργιο, δεν δίσταζε να πουλήσει το σπίτι της και να μετακομίσει χωρίς αγανάκτηση σε διαμέρισμα ή δωμάτιο ξενοδοχείου Β' κατηγορίας στην Ομόνοια. Ή ακόμη να πουλήσει τα κοσμήματά της, όπως έγινε κείνον το φοβερό χειμώνα του '41, όταν σε μουσική κωμωδία στο Rex είδαμε στα χέρια ατάλαντης νόστιμης ντιζέζ, της Ζαννίνας, δώρο πλούσιου μαυραγορίτη, τα βραχιόλια και τα δαχτυλίδια της Μαρίκας. Βλέπετε, οι εραστές των παρασκηνίων είναι πάντα απαραίτητο εξάρτημα θιάσων.

Κρατώ τη Μαρίκα στη θύμησή μου αξεπέραστο ορόσημο θεατρικής τέχνης, ολοκληρωμένο με τη σαγήνη της παρουσίας της και τη μαγική φωνή της, που ακόμη κι αν είχε διασωθεί σε κασέτες υψηλής πιστότητας, δεν θα 'ταν παρά πενιχρή υπενθύμιση της πραγματικότητας. Μ' αυτή τη φωνή, κράμα από ασήμι και χρυσάφι, όπως χαρακτηρίστηκε, χάριζε τον ψίθυρο της ικεσίας, τους λυγμούς της απελπισίας, κραυγές απόγνωσης, εκρήξεις πόνου, την αθλιότητα της παρακμής, την πίκρα της απιστίας, τη θλίψη της προδοσίας, τις ενοχές της Νέμεσης, την υποταγή στην προσημονή, καθημούς αμφιβο-

λίας, κυριαρχία άνεσης, την ευτυχία της ικανοποίησης, χαρές δικαίωσης, ερωτικές λαχτάρες, θριάμβους επιτυχίας ή αγωνίες θανάτου.

Ο θυμός, το χάδι, η μεγαλοψυχία, το ράπισμα, η λύπη, η χαρά.

Σωρούς συναισθημάτων, αναπαράγοντας μαγεία και μετατρέποντας θολές σκιές θεατρικών ρόλων, απροσδιόριστα οράματα θεατρικών συγγραφέων σε παλλόμενες ζωντανές υπάρξεις.

Έρευνα για τα έργα που έπαιξε σε διάστημα 54 χρόνων προσδιορίζει πως ξεπερνούν τα 700. Μόνο αν ανατρέξει κανείς σ' αυτά, στο πλούσιο, στο πλουσιότατο ρεπερτόριό της, θα αντιληφθεί τις απίστευτες υποκριτικές της δυνατότητες. Αυτά είναι οι αδιάψευστοι μάρτυρες.

Όσοι δεν κουράστηκαν μια ζωή να τη χειροκροτούν και να την αποθεώνουν, όσοι δέχθηκαν την ευλογία του θεού της ταλάντου, τη θαύμασαν, συγκλονίστηκαν και συγκινήθηκαν, έκλαψαν ή γέλασαν σε παραστάσεις της μόνο αυτοί μπορούν να βεβαιώσουν τη μοναδικότητα της προσαρμογής, την ικανότητά της την ανεπανάληπτη να συναρπάξει, να οδηγή και τις πιο πεζές ψυχές, τους πιο άσχετους στο θαυμαστό κόσμο της ποίησης και του ονείρου.

Ικανή για τα μικρά και τα μεγάλα θαύματα, με απαράμιλλο τρόπο μετέφερε σε μυθικές περιοχές τα πλάσματα που ενσάρκωνε, ανάσταινε τη ρυτιδωμένη επαρχιώτισσα Μις Μέιμπελ ή γινόταν η κοσμική αιθέρια ύπαρξη του παρισινού μπουλμπάρ, ζωγράφιζε με αδρές πινελιές τη λαϊκή θυρωρίνα στο *60 πάτωμα* ή την επιβλητική περηφάνια της γαλαξόαιμης Ελισάβετ, τη γραφική Μενιδιάτισσα της επιθεώρησης ή την καταπιεσμένη Ηλέκτρα της τραγωδίας.

Η τέχνη μπορεί ν' αλλάξει τρόπους, στόχους, σχολές. Μα πάντα μαγεύει και συγκλονίζει η μοναδική σχολή της καρδιάς. Αυτήν υπηρέτησε με πάθος η Μαρίκα. Παίζοντας με τα πάνω ή τα κάτω, δοξασμένη ή σε ημέρες συμφοράς έμεινε πάντα η ίδια: Θεατρίνα στη ζωή. Άνθρωπος στη σκηνή.

Όσα αναφέρθηκαν δεν αποτελούν μόνο προσωπικές γνώμες που υπαγόρευσε υμνητική διάθεση. Είναι και εκτιμήσεις κορυφαίων ανθρώπων της Τέχνης, των Γραμμάτων, του Θεάτρου, της Πολιτικής. Δεν δίστασαν να επισημάνουν σε κάθε ευκαιρία, με κάθε τρόπο τη συντριπτική προσωπικότητά της, να την αποκαλέσουν θαύμα σκηνικής σαγήνης, να τονίσουν πως μόνο εκείνη μπορούσε να καθαρίζει τους πλημμυρισμένους από τα ξερά χόρτα δρόμους που οδηγούν στην τραγωδία, να φωνάζουν πως τ' όνομά της είναι σύμβολο νίκης, πως φωτοβόλησε ακατάπαυστα ως ήρωας και ως μάρτυρας, ως

δουλεутής, ως μετέωρο και ως θάλασσα ζωής. Πως αντιπροσωπεύει έναν κόσμο γεμάτο θριάμβους.

Το προμήνυμα του τέλους ήρθε στο Παρίσι το 1954. Από σύμπτωση βρεθήκαμε εκεί στο ίδιο διάστημα. Η Μαρίκα ζητούσε λίγες μέρες ξεκούρασης. Εγώ καλλιτεχνική ενημέρωση. Έμεινε στο πολυτελέστατο «Georges V», όπου την επισκεπτόμουν δυο φορές τη μέρα με την έγνοια να βοηθήσω σε ό,τι ίσως χρειαζόταν.

Ένα μεσημέρι δεχτήκαμε την πρόσκληση για φαγητό του Αλέκου Λιδωρίκη που επέστρεφε από την Αμερική στην Ευρώπη.

Ευτυχώς είχα πάει από νωρίς στο διαμέρισμα της Μαρίκας. Ήταν ευδιάθετη, μέχρι τη στιγμή μιας φοβερής ρινορραγίας που την έριξε σχεδόν αναισθητή στην πολυθρόνα. Έτρεξα στο γειτονικό φαρμακείο για αιμοστατικό. Το πρόβλημα έμοιαζε να ξεπεράστηκε. Λίγο αργότερα βρισκόμασταν όλοι συνδαιτυμόνες του Αλέκου.

Με την επιστροφή στο ξενοδοχείο, καινούργια κρίση. Χειρότερη. Τη βάλαμε στο κρεβάτι, φωνάξαμε γιατρό.

– Αγαπώ τη Γαλλία, γιατρέ, ήταν το καλωσόρισμα. Λατρεύω τους Γάλλους, αλλά θέλω να πεθάνω στην Ελλάδα.

– Όχι, δεν θα πεθάνετε, κυρία μου, τη διαβεβαίωσε ο γιατρός. Θα συνεχίσετε ξέγνοιαστη, όπως μέχρι σήμερα, τις διακοπές σας.

Έμεινε ξαπλωμένη, ηρέμησε. Πέρασα τη νύχτα δίπλα της, στον καναπέ. Δεν παρουσιάστηκαν επιπλοκές.

Την άλλη μέρα έπρεπε να πάρω το δρόμο του γυρισμού. Την άφησα καλά και καλά ήταν τους επόμενους μήνες. Μέχρι το πρωί, το ύστατο πρωί, τον Σεπτέμβριο του 1954.

Τα γεγονότα περιγράφει ο Αλέκος Λιδωρίκης σε δημοσίευσμά του εκείνου του καιρού έτσι:

«Φάγαμε με τη συντροφιά του Ασσάρ σ' ένα από τα χαρακτηριστικά ρεστωράν της αριστεράς όχθης του Σηκουάνα, εμείς κι εμείς, με ημερομηνία που μου μένει αξέχαστη, γιατί, έπειτα από το λουκούλλειο εκείνο γεύμα, η ανεκτίμητη Μαρίκα υπέστη στο ξενοδοχείο της της λεωφόρου “Ζωρζ σενκ” την κρίση που έπειτα από λίγους μήνες την έφερε στο θάνατο. Ήταν τόσο ευτυχισμένες, τόσο χαρωπές οι ώρες του λαντς και τόσο θλιβερές οι ώρες που ακολούθησαν, όταν μια ακατάσχετη ρινορραγία έριξε τη θαυμάσια ηθοποιό σε άμεσο κίνδυνο. Ο Ανεμογιάννης πρέπει για πάντα να θυμάται –όπως κι εγώ– τις δύσκολες στιγμές εκείνου του απογεύματος, που είχαμε φοβηθεί πως θα ξεψυχήσει στα χέρια μας η αγαπημένη ιέρεια και φίλη».

Οι καιροί δεν έχουν μνήμη.

Οι άνθρωποι δεν έχουν μνήμη.

Όμως η αμάραντη δάφνη για τους αληθινά μεγάλους είναι κάτι περισσότερο από οφειλή. Είναι ιερό χρέος.

Αυτές οι δάφνες προσφέρονται απόψε.

Με ευγνωμοσύνη στη Μαρίκα Κοτοπούλη, που υπήρξε μέγιστος θεατρικός σταθμός. Που είναι για τη μικρή Ελλάδα η μοναδική. Ό,τι για τους άλλους η Σάρα Μπερνάρ, η Ρεζάν, η Ντούζε.

Στη Μαρίκα Κοτοπούλη, που παραμένει μια ευτυχισμένη στιγμή της νεότερης ελληνικής ιστορίας.

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΘΡΥΛΙΚΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ

Μεγάλη κυρία του θεάτρου: ο όρος χρησιμοποιείται για ηθοποιούς όπως η Μαρίκα Κοτοπούλη, η Εντβίζ Φεγιέρ, η Ελίζαμπεθ Μπέργκνερ, η Πέγκι Άσκροφτ. Ηθοποιούς που η προσωπικότητα και η σκηνική λάμψη τους συμπληρώνουν μια αλυσίδα ρόλων και πρωταγωνιστικών εμφανίσεων μέσα από την οποία εγγράφεται στη συλλογική μνήμη η ιστορία του θεάτρου μιας ορισμένης περιόδου.

Το μεγαλείο των ηθοποιών αυτών με την εκπληκτική γκάμα και τις συνεχείς μετακινήσεις σε όλο το φάσμα του ρεπερτορίου αποδεικνύεται όχι μονάχα από τον προσωπικό και καλλιτεχνικό θρύλο που τις συνοδεύει όσο ζουν αλλά και από το πώς ο θρύλος τους προεκτείνεται στον χρόνο διασώζοντας κάτι από το εφήμερο της παράστασης και κληροδοτώντας το στις μελλοντικές γενιές.

Το όνομα Κοτοπούλη σημαίνει μια θεατρική εποχή. Σημαίνει αρκετές δεκαετίες από την ελληνική θεατρική ζωή. Η ηθοποιός με το κοστούμι των ρόλων, όπως εικονίζεται στις φωτογραφίες των παραστάσεων, η ηθοποιός, όπως την παραδίδουν οι αφηγήσεις των συγχρόνων της, διαθέτει τέτοια δύναμη, ώστε να υποβάλλει στον σημερινό θεατή την ιδέα του θαύματος. Ωστε να του προκαλεί ακόμη και την ψευδαίσθηση ότι την έχει δει στο θέατρο. Ο θρυλικός ηθοποιός ως όνομα και χειρονομία, ως φυσιογνωμία και σώμα γίνεται το έμβλημα της παράστασης. Είναι η πιο ισχυρή μετωνυμία της.

Η συλλογική θεατρική μνήμη τροφοδοτείται με περιγραφές και μαρτυρίες, προφορικές ή γραπτές. Με τις καταθέσεις και τα ανέκδοτα συνεργατών και φίλων αλλά και με τις αναμνήσεις απλών θεατών, όταν στις καθημερινές συζητήσεις τους μνημονεύουν τους θρυλικούς ηθοποιούς που θαύμασαν στον ένα ή στον άλλο ρόλο. Μπερδεύοντας το πραγματικό και το φανταστικό, την εμπειρία και το επιθυμητό.

Ο Κάρολος Κουν σε μια συζήτηση που είχα μαζί του, μερικούς μήνες πριν πεθάνει, περιγράφει την Κοτοπούλη με τα λόγια: «Ήταν

μια πολύ ωραία ηθοποιός. Κυρίως σε ρόλους λίγο γκροτέσκ. Από τον τρόπο που έπινε τον καφέ, από το πώς έπιανε το φλιτζάνι φαινόταν πόσο μεγάλη θεατρίνα ήταν».

Ο Ζακ Κοπώ στις *Συναντήσεις* του συνθέτει τη μυθική μορφή του Αντρέ Αντουάν μέσα από περιγραφές. Διαβάζω ένα απόσπασμα (σελ. 70):

«Un jour, je me trouvais au Gymnase où l'on donnait *L'Age difficile* de Jules Lemaitre. Le rideau se leva sur un décor de jardin. Autour d'une table de fer, plusieurs personnages prenaient le café. L'un d'eux, un monsieur grisonnant, sans prendre part à la conversation générale, vidait sa tasse à petits coups en fumant une cigarette. La façon dont il la fumait, cette cigarette, dont il en faisait tomber la cendre, dont il la maniait entre le pouce et l'index, dont ses yeux aux lourdes paupières clignotaient sous la caresse de la fumée, dont les plis de son front et l'arc de ses sourcils suivaient les mouvements de ses paupières, enfin la manière dont cette mimique qui était incorporée à son jeu, servait et alimentait ce jeu, entraînait dans l'action muette de suivre la conversation générale – tout cela excitait et retenait mon attention passionnée. Je comprenais à quel point une mimique exacte et vigoureuse a d'importance dans le jeu du comédien pour conquérir le spectateur.

Celui qui me donnait cette leçon était André Antoine fondateur du *Théâtre Libre*».

Η περιγραφή αυτή προκαλεί στον αναγνώστη την εντύπωση ότι του παραδίδεται μια ακριβής εικόνα του ηθοποιού Αντουάν. Όμως, αν προσέξουμε λίγο το κείμενο, θα παρατηρήσουμε ότι ο Κοπώ «κατασκευάζει» τον θρυλικό Αντουάν σχεδόν χωρίς τίποτα το συγκεκριμένο. Αυτή η διατύπωση «la façon dont...» στην οποία επιμένει είναι μάλλον ταυτόσημη της απροσδιοριστίας. Πρόκειται για μια προσωπική μαρτυρία, όπου η ίδια η ρητορική του Κοπώ, απόρροια της γοητείας που ασκούσε πάνω του ο άνθρωπος και το όνομα Αντουάν, υποβάλλει τη σαγηνευτική εικόνα του Αντουάν, τον θρύλο του.

Δύο θρυλικές ηθοποιοί, η Σάρα Μπερνάρ και η Ελεονόρα Ντούζε, έχουν χαραχθεί στη συλλογική μνήμη ως οι πιο αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις βεντέτας και ντίβας στο τέλος του 19ου αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού. Η φωτογραφία με τις παντός είδους πόζες –παραστασιακά ενσταντανέ σκηνοθετημένα για τον

φωτογράφο ή φωτογραφίες με τις ηθοποιούς στο βάθος μιας θεατροποιημένης καθημερινότητας–, οι ανταποκρίσεις και τα θεατρικά ρεπορτάζ σε έντυπα των θεατρικών μητροπόλεων, οι αφίσες, οι μεγάλες «τουρνέ», περιοδείες τόσο στις χώρες της Ευρώπης όσο και εκτός ευρωπαϊκής ηπείρου, είναι μερικοί από τους παράγοντες που συνέτειναν στο να απλωθεί ανά την υφήλιο η φήμη της Σάρας Μπερνάρ και της Ντούζε, «ιερών τεράτων», στην ανατολή του σύγχρονου σταρ-σύστημ.

Οι θρύλοι των ηθοποιών αυτών με διαμετρικά αντίθετο περιεχόμενο, με αντίστοιχο όμως εύρος –κάτι που θα ήθελα να παρομοιάσω με τους παράλληλους θρύλους της Κοτοπούλη και της Κυβέλης– τροφοδοτήθηκαν από τα παθιασμένα σχόλια, τη φανατική υποδοχή, τις θεϊκές και αρνητικές κριτικές. Όλα, το καθετί συνέτεινε στη διόγκωση και εξάπλωση των θρύλων τους. Το εγκώμιο, όσο και οι επικρίσεις, οι ειρωνείες ή οι επιφυλάξεις.

Ενδεικτικό είναι σχετικά το άρθρο του Τζορτζ Μπέρναρντ Σο (1895), που, όταν είδε την Σάρα Μπερνάρ και την Ελεονόρα Ντούζε στο Λονδίνο να παίζουν τον ίδιο ρόλο, να ερμηνεύουν τη Μάγδα από το έργο *Heimat* του Χέρμαν Ζούντερμαν, προχώρησε σε μια σύγκριση των δύο ηθοποιών. Ο Σο στάθηκε σκληρά και ειρωνικά απέναντι στη Σάρα Μπερνάρ που τη θεωρούσε «όργανο της ειδωλολατρίας του αισθησιασμού» και υμνητικά απέναντι στην Ντούζε. Ο Σο περιγράφει το χαμόγελο, το κοστούμι, τα διαμάντια και το ρόδινο μακιγιάζ της Σάρας που παρέπεμπε στους γάλλους ζωγράφους. Ροδαλό μέχρι τα αυτιά και τα διάφανα ακροδάχτυλα. Μιλάει για τη φρεσκοβαμμένη σχισμή των χειλιών της, για τα μάγουλα όμοια με ροδάκινα. Βρίσκει τη Σάρα ωραία με τα κριτήρια της θεατρικής σχολής την οποία υπηρετεί και απίθανη, εξωπραγματική με τα μέτρα του απλού ανθρώπου. Συνεχώς στο αρνητικό του σχόλιο ο Σο βρίσκεται υπό την επήρεια ενός εκθαμβωτικού οράματος. «Η Σάρα Μπερνάρ δεν υποτάσσεται στον χαρακτήρα που ερμηνεύει, γράφει ο Σο. Αντίθετα, βάζει τον εαυτό της στη θέση του. Κι ακριβώς όλα αυτά δεν κάνει η Ντούζε που ανάγει κάθε ρόλο σε μοναδική δημιουργία. Η Ντούζε, προβαίνοντας στη σκηνή, υποχρεώνει τον θεατή να χρησιμοποιήσει τα κιάλια του για να μετρήσει τις ρυτίδες που ο χρόνος και οι φροντίδες χάραξαν στο πρόσωπό της. Τις ρυτίδες, αποδεικτικό στοιχείο της ανθρωπιάς της». Αντί για ροδαλή, η Ντούζε είναι στα μάτια του Σο, γκριζα. Όλο σκιές. Στο πρόσωπο και στα χείλη. «Στην Ντούζε αρκούν πέντε λεπτά επί σκηνής, για να προηγηθεί, να βρεθεί ένα τέταρτο του

αίωνα μπροστά από την ωραιότερη γυναίκα του κόσμου» καταλήγει ο Σο.

Από τα διάφορα κείμενα που έχουν γραφεί για την Ντούζε ξεχώρισα ένα, του Έντουαρντ Γκόρντον Κράιηγκ, με τον τίτλο «Στην Ελεονόρα Ντούζε», επειδή υποστηρίζει έμμεσα μια ξεχωριστή λειτουργία της θρυλικής ηθοποιού. Ο Κράιηγκ βλέπει την Ντούζε να κινείται σε υπερβατικές περιοχές, πέρα από τα όρια της συνηθισμένης θεατρικής πρακτικής και του επαγγέλματος. Ο Έντουαρντ Γκόρντον Κράιηγκ, που έκανε την οργή του για τους ηθοποιούς, μανιφέστο, επικαλούμενος το πρόσωπο της Υπερμαριονέτας, απηύθυνε από το περιοδικό *Μάσκα* στην Ντούζε, τον παθιασμένο αυτόν έπαινο: Την ονομάζει προσωποποίηση του έρωτα, της καρτερίας, της ελπίδας, της ομορφιάς. Στον ποιητικό, στοχαστικό όσο και συναισθηματικό λόγο του την αντιμετωπίζει σαν φαινόμενο της φύσης, περισσότερο γυναίκα παρά ηθοποιό. Τη βλέπει να διασχίζει τον μακρύ δρόμο της ζωής της όμοια με «μοναχικό άστρο που διασχίζει τον ουράνιο θόλο πάνω από τα κεφάλια μας». «Μόνο τα πέπλα της γοητείας της, καθώς την τυλίγουνε, κρύβουν τη μοναξιά της». Αυτή η εικόνα του μακρινού, μοναχικού άστρου επανέρχεται στη σκέψη του Κράιηγκ κάθε φορά που θέλει να προσδιορίσει τη σχέση της Ντούζε με το θέατρο. Η Ντούζε δεν πρέπει να κατέβει εκεί όπου ανθρώπινα χέρια, καλλιτέχνες της σκηνης, με την τρέχουσα έννοια του όρου, κάνουν θέατρο. Αντίθετα, οφείλει να στέκει παρόμερα, σε απόσταση από το έργο, χαρίζει άστρο που ανακλά τη λάμψη του πάνω στο έργο και φωτίζει το παν στα σκοτάδια της νύχτας. Αν παρακολουθήσουμε τις αστρικές εικόνες στον λόγο του Κράιηγκ, μπορούμε να πούμε ότι η εμφάνιση της ντίβας, της «σταρ», συνοδεύεται από μίαν αίγλη υπερ-υποκειμενική. Η ντίβα διαθέτει την υπερφυσική ικανότητα να ανυψώνει το θέατρο προς ποιότητες συμπαντικές. Να το στρέφει προς τη Φύση, το κοσμικό στερέωμα, τις αρχαίες Σίβυλλες. Έχει την ικανότητα να εξασφαλίζει στον θεατή ένα αίσθημα αντικειμενικότητας και αχρονικότητας. Έτσι ο θρυλικός ηθοποιός επιτελεί την ουσιαστικότερη λειτουργία του: Αυτή, της οριστικής, άφθαρτης, ακλόνητης αναφοράς σε μια θεατρική εποχή. Αυτή της δικαίωσης του θεάτρου. Καθώς το θέατρο παραμένει αναγκαστικά ένα επάγγελμα, μια εργασία που συνεπάγεται συμβιβασμούς, τεχνικές, τεχνάσματα, συμπτώσεις, εγωισμούς, μικρότητες, ανταγωνισμούς, οι πολύ μεγάλοι ηθοποιοί καταφέρνουν πλάι και μέσα σ' αυτή την πραγματικότητα, να εκπληρώσουν τον πόθο για ένα θέατρο αλησμόνητο, ξεχωριστό. Ένα θέατρο

στο οποίο οι διάφορες αδυναμίες σβήνονται, εκεί όπου ο χαρισματικός, ο θρυλικός ηθοποιός ρίχνει τον ίσκιό του.

Ένα θέατρο στις διαστάσεις πλέον του αντικειμενικού που μπορεί να νοηθεί και σαν θέατρο «καθησυχαστικά μητρικό» – για να χρησιμοποιήσω μιαν ακόμη διατύπωση του Κραίηγκ. Οι θρυλικοί ηθοποιοί επωμίζονται το έργο, να δικαιώσουν το θέατρο τόσο στη συνείδηση των θεατών του καιρού τους όσο και στη μετέπειτα μνήμη.

Την εικόνα της υπερβατικής, κατά Κραίηγκ, ηθοποιού, ενσαρκωμένη στο πρόσωπο της Ντούζε, συμπληρώνει ο Προυστ με μια περιγραφή της Σάρας Μπερνάρ στο *Σε αναζήτηση του χαμένου χρόνου*. Για τον προυστικό αφηγητή η ηθοποιός Μπερνάρ, *allas* Σάρα Μπερνάρ, είναι στο ρόλο της Ρακινικής *Φαίδρας* «ένα παράθυρο ανοιχτό σε ένα μεγάλο έργο τέχνης».

Από την προυστική αυτή εικόνα του παράθυρου, *intimiste* εκ πρώτης όψης, και από άλλες προυστικές αναφορές στη Σάρα Μπερνάρ, προκύπτει η ιδέα της μεγάλης ηθοποιού με την καταλυτική προσωπικότητα που ξεφεύγει από το υποκειμενικό, για να αναχθεί στη σφαίρα του καθολικού και απρόσωπου ρεύματος ζωής. Ο Προυστ δεν παρακάμπτει, ούτε απωθεί τα ζητήματα της υποκριτικής τεχνικής, τους υπολογισμούς και τις σκοπιμότητες στην τέχνη της υπόδυσης. Όμως η μεγαλοφυΐα του ιερού τέρατος συνίσταται ακριβώς στο ότι μεταμορφώνει το δευτερογενές και περιστασιακό που εμπεριέχεται στη θεατρική πράξη, σε μιαν υψηλή διαρκή φόρμα. Η σκηνική παρουσία της Σάρας Μπερνάρ ξέφυγε από το συγκεκριμένο και παροδικό. Γινόταν μια αυθεντική εκδήλωση ζωής. Έκφραση της ζωής.

Κι άλλοι προνομιούχοι θεατές, ο Ντ. Χ. Λόρενς, λόγου χάριν, ο Ζίγκμουντ Φρόυντ, ο Όσκαρ Ουάιλντ συνέπεσαν στην εκτίμηση ότι η Σάρα Μπερνάρ ήταν ένα φαινόμενο που προκαλούσε μια παραισθηση της πραγματικής ζωής. Ο Ντ. Χ. Λόρενς την ονομάζει «ενσάρκωση του άγριου αισθήματος που μοιραζόμαστε με όλα τα ζωντανά, με τα πλάσματα της ζωής». Ο Φρόυντ, που επί χρόνια διατηρούσε στο γραφείο του μια φωτογραφία της, αφότου την είχε δει να παίζει το 1885, στο Παρίσι –συγκεκριμένα, τη Θεοδώρα, αυτοκράτειρα του Βυζαντίου–, φανταζόταν ότι η ηθοποιός θα ήταν στην πραγματική ζωή ό,τι και επάνω στη σκηνή.

Ο Όσκαρ Ουάιλντ, εξάλλου, έβλεπε σ' αυτήν ένα είδος αιώνιας ζωής, έξω από τα σύνορα του ατομικού, ενώ το 1900 την μυθοποιούσε, παρομοιάζοντάς την με «φίδι του Νείλου, αρχαιότερο κι από τις Πυραμίδες».

Το ερώτημα είναι γιατί η θεατρική μνήμη χρειάζεται ορισμένους ηθοποιούς που να λάμπουν περισσότερο από τους άλλους γιατί χρειάζεται κάποιες προσωπικότητες που να αναλώνονται εξ ολοκλήρου σαν φλόγες και να ξεπερνούν το μέτρο των υπολοίπων προικισμένων ηθοποιών. Η Ντούζε, η Σάρα Μπερνάρ, η Έλεν Τέρρι, η Κοτοπούλη είναι απαραίτητες στη θεατρική μνήμη, επειδή προσωποποιούν το απόλυτο δόσιμο στο θέατρο και επειδή γίνονται συνώνυμα του θεάτρου.

Το πυροτέχνημα των παραστάσεων, όπου κάθε βράδυ τα ιερά τέρατα ριψοκινδυνεύουν το ανολοκλήρωτο –μια και η παράσταση δεν προσδοκά να φτάσει ποτέ την απόλυτη τελειότητα–, είναι μια πραγματικότητα την οποία η θεατρική μνήμη συγχέει θεληματικά με τα θεατρικά ιδεώδη μιας εποχής. Με το βίο, τις προσωπικές περιπέτειες, τις μελοδραματικές συγκρούσεις, τα πάθη της ντίβας, τους πόθους θριάμβου. Η ζωή της ντίβας, αποκλειστικά συνδεδεμένη με το θέατρο, μπερδεύεται με τους ρόλους. Αλλά και όλοι οι ρόλοι, ακόμη κι όσοι δεν ήσαν καλλιτεχνικά επιτεύγματα, μπερδεύονται με τη ζωή, απορροφώντας από τον μύθο της μεγαλοσύνης.

Η μυθοποιητική διαδικασία μέσα από την οποία αναδύεται ο θρυλικός ηθοποιός συνιστά ένα παράδοξο του θεατή. Ο θρύλος, και όχι τα πραγματικά περιστατικά, τα ακριβή στοιχεία, είναι αυτό που συντηρεί στη θεατρική μνήμη την πραγματικότητα του θεάτρου. Οι αναμνήσεις για τους θρυλικούς ηθοποιούς αποτελούν ένα μείγμα από πραγματικές εικόνες, οπτικοακουστικά δεδομένα και από καθαρή «φικσιόν». Η θεατρική μνήμη είναι έτσι ένας καλλιτέχνης που αναπλάθει, κυρίως όμως πλάθει. Ο θρύλος του ηθοποιού, καρπός της μυθοποιητικής διαδικασίας, γίνεται δεκτός και παραδίδεται ως έσχατη πραγματικότητα του θεάτρου. Ο θρυλικός ηθοποιός εξισούται με το θέατρο. Εγγυάται την επιβίωση του φευγαλέου θεατρικού συμβάντος και τη δικαίωσή του στο διάβα του χρόνου. Ο θρυλικός ηθοποιός είναι όχι μονάχα μετωνυμία της παράστασης –όπως είπα στην αρχή– αλλά και μετωνυμία του ίδιου του θεάτρου.

ΜΑΡΚΟΣ Δ. ΦΡΕΡΗΣ

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ «ΜΕΓΑΛΗΣ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΑΣ».
ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΔΟΧΗ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Αρκετά πριν από την τομή του 1901 («Νέα Σκηνή» και «Βασιλικόν Θέατρον»), το νεαρό ακόμη ελληνικό θέατρο είχε προσλάβει, τουλάχιστον από της πλευράς των μεγάλων πρωταγωνιστριών του, διπολική μορφή. Η παγίωση της Αθήνας ως έδρας και όχι απλώς ενός, μεταξύ άλλων, σταθμού της πλάνητος δραστηριότητας των θιάσων του τέλους του 19ου αιώνα ήταν επόμενο να θρέψει ινδάλματα, να επιτρέψει συγκρίσεις, να εμπνεύσει προτιμήσεις και θαυμασμούς που, με δεδομένη τη στενότητα του τότε υποκριτικού δυναμικού του θεάτρου μας, θα κατέληγαν στο «θερμό» διχασμό των θεατροφίλων μεταξύ Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και Αικατερίνης Βερώνη. Αποκορύφωμα αυτής της πρώτης διπολικής έντασης του θεάτρου μας οι ταυτόχρονες παραστάσεις της *Φαύστας* και από τις δύο στην Αθήνα του 1893, οπότε ο θεατρικός διπολισμός απωθεί προσωρινά στο περιθώριο ακόμη και τον κομματικό διπολισμό Τρικούπη-Δεληγιάννη.

Θα περίμενε κανείς ότι το ανανεωτικό ρεύμα του 1901, κατά τεκμήριο συλλογικό και απροσωπώληπτο, θα εξαφάνιζε αυτό τον εκ πρώτης όψεως ασυμβίβαστο με την είσοδο του θεάτρου μας στην ηλικία της ωριμότητάς του διπολισμό. Και πράγματι οι θίασοι του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και του Θωμά Οικονόμου, παρά το διαφορετικό βαθμό ριζοσπαστικότητας του καθενός, έδωσαν και οι δύο την εντύπωση ότι εγκαινίαζαν μια εποχή υγιούς πρωταγωνιστικού πολυκεφαλισμού. Δυστυχώς ή ευτυχώς, ο γοργός μαρasmus της ανανεωτικής ορμής της «Νέας Σκηνής» και του «Βασιλικού Θεάτρου» και η, οιονεί θερμιδωριανή, ισορροπία του θεάτρου μας σε επίπεδα υπέρτερα μεν των του θεατρικού ancien régime αλλ' οπωσδήποτε κατώτερα των οραμάτων των δύο ρηξικέλευθων θεατρικών μας μεταρρυθμιστών των αρχών του αιώνα θα παλινόρθωναν τον,

τουλάχιστο θηλυκό, πρωταγωνιστικό διπολισμό της προηγούμενης γενιάς. Έτσι ο θηλυκός Βενιζέλος του θεατρικού μας Γουδί, που μάλιστα προηγήθηκε ελαφρώς χρονικά του πολιτικού, αποδείχτηκε δικέφαλος. Μαρίκα και Κυβέλη! Και το φαινόμενο θα είχε αξιοσημείωτη διάρκεια(!) φτάνοντας (τεκμήριο αυτό της τε πολιτικής και καλλιτεχνικής παθολογίας της εποχής) μέχρις ριψοκίνδυνων αντιστοιχιών με το συγκαιρινό οξύτατο και βιαιότατο πολιτικό διχασμό!

Για μια τριακονταετία περίπου, έως την ίδρυση του «Εθνικού Θεάτρου» το 1932, η θεατρική μας ζωή θα κινηθεί γύρω από δύο αποκλειστικά άξονες, τη Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη. Δεν είναι του παρόντος η αντιπαράθεση των δύο αυτών, πραγματικά μεγάλων, πρωταγωνιστριών, ο προσδιορισμός και η σύγκριση της υποκριτικής ιδιοσυστασίας και ιδιοφυΐας της μιας και της άλλης. Το μόνο που θα μπορούσαμε ίσως να πούμε είναι ότι η Μαρίκα Κοτοπούλη υπερέβαινε με το ταλέντο της τα φυσικά της μειονεκτήματα (ή, καλύτερα, τα σωματικά της, γιατί, αντίθετα, φυσικό πλεονέκτημα και όχι μειονέκτημα ήταν, π.χ., η υποβλητικότητα «βιολογντσέλο» φωνή της – βασικό όργανο του υποκριτικού της δαιμονίου), ενώ η Κυβέλη με το δικό της ταλέντο υπερέβαινε τα φυσικά της πλεονεκτήματα.

Θα χρειαστεί να προχωρήσει η κυβέρνηση του Ελευθ. Βενιζέλου στην ίδρυση της κρατικής μας σκηνής, για να υπονομευτεί με την καθιέρωση, μέσω των υψηλού επιπέδου παραστάσεων του Φώτου Πολίτη και του Δημήτρη Ροντήρη, νέων πρωταγωνιστριών ο ήδη παρωχημένος και τεχνητά συντηρούμενος πρωταγωνιστικός διπολισμός. Φυσικά θα πρόκειται για μια νεότερη γενιά πρωταγωνιστριών. Στη διαμόρφωση της γενιάς αυτής σημαντικό μερίδιο, εκτός από τους δύο αλληλοδιαδόχους σκηνοθέτες του μεσοπολεμικού Εθνικού Θεάτρου, έχει η Μαρίκα Κοτοπούλη. Οι πρωταγωνίστριες αυτές τέμνονται στα πρώτα τους βήματα με τη Μαρίκα ως εφήμερα μέλη του θιάσου της. Η Μαρίκα τις επηρεάζει όχι μόνο με τους ερμηνευτικούς της τρόπους, ως ηθοποιός τεράστιας πείρας και ακτινοβολίας, αλλά και ως ισχυρή πνευματική προσωπικότητα, ως ηγετική καλλιτεχνική μορφή, «σαν αναμορφώτρια, σαν εμπνεύστρια και σαν παράδειγμα», όπως αναφέρει ο οικείος της συμπατριώτης μας και σημαντικός θεατράνθρωπος του Μεσοπολέμου και του πρώτου Μεταπολέμου Λέων Κουκούλας. Αντίθετα με ό,τι συνέβαινε με την Κυβέλη, μοναχική Εστιάδα του προσωπικού της θρύλου, η συνεργασία με τη Μαρίκα Κοτοπούλη δεν παραμένει ποτέ περιστασιακή και επιδεσμική. Σφραγίζει ανεξίτηλα αν όχι πάντα με τη με-

γάλη θεατρική δωρεά, τουλάχιστον με τη θρησκευτική αφοσίωση στην υπόθεση του θεάτρου.

Τρεις είναι οι επίγονες της Μαρίκας αυτής της γενιάς που έχει το προνόμιο να εκκολαφθεί τη στιγμή του γονιμότερου ανταγωνισμού, παλιού και καινούργιου, στο θέατρό μας. Η Ελένη Παπαδάκη, η Κατίνα Παξινού και η Κατερίνα Ανδρεάδη. Λίγα μόλις χρόνια από τότε που ο Γρ. Ξενόπουλος ανησυχούσε για τη διαδοχή της Μαρίκας και της Κυβέλης, όπως εκείνες είχαν διαδεχτεί την Παρασκευοπούλου και τη Βερώνη, η συνέχεια του κυριαρχικού διδύμου της σκηνής μας διαγράφεται λαμπρή. Νεότερη από τις τρεις η Ελένη Παπαδάκη (1908–1944) είναι ωστόσο η αρχαιότερη στην εμπειρία της σκηνής. Ούτε ασταθείς περιπλανήσεις σε άλλα καλλιτεχνικά είδη ούτε αλλοδαπές σπουδές ούτε εξωθεατρικοί βιοτικοί περισπασμοί θ' αναστείλουν την πρωιμότερη ανθοφορία του ταλέντου της. Δεκαεφτά μόλις ετών, αρχές του 1925, θα λάμψει στο θίασο του «Θεάτρου Ελληνικού Ωδείου» με καλλιτεχνικό διευθυντή το Σπύρο Μελά. Θα δώσει το, κατά τον ίδιο το Μελά, «πρώτο ρόδισμα της μεγαλοπρεπέστατης ανατολής του σπουδαίου δραματικού της ταλέντου». Εκεί θα εγκαινιάσει τις σπάνιες πιραντελικές ερμηνείες της με το *Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε* κι εκεί θα τις συνεχίσει με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, για να τις κορυφώσει, μια δεκαετία αργότερα, στο Εθνικό με την Ερσίλια Ντρέι στο *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, «κάτι παραπάνω» πια «από ηθοποιός του Πιραντέλο», «ηρωίδα του», όπως έγραψε ο Θεμ. Αθανασιάδης-Νόβας. Το 1932, ύστερα από μια διαρκώς ανοδική σταδιοδρομία, η Παπαδάκη συνεργάζεται με τη Μαρίκα υπό τις προκαταβολικές επευφημίες της τελευταίας που ποτέ δε συγκράτησε τους ενθουσιασμούς της για τις επιδόσεις νεότερων της πρωταγωνιστριών. Νίνα στο *Γλάρο* του Τσέχωφ, Σύμπιλ Τσέιζ στο *Σολομονέξ* (πρωτότυπος τίτλος: *Ιδιωτική ζωή*) του Νόελ Κάουαρντ, Αικατερίνη στη *Μικρή Αικατερίνη* του Σαβουάρ, Κάτια στην *Κοσμικήν Κίνησιν* του Θεοδώρου Συναδινού και Κα Ντέβιντσον στη *Βροχή* του Σόμερσετ Μωμ. Αμέσως μετά θα προσληφθεί στο νεοσύστατο «Εθνικό Θέατρο», για να το λαμπρύνει με σειρά γνωστών μεγάλων κλασικών ερμηνειών επί δώδεκα (12) χρόνια, ώσπου «άστραψε η λεπίδα του φονιά» και το σκοτεινό, αχαλίνωτο μίσος της εμφύλιας σύρραξης του Δεκέμβρη του 1944 διέκοψε βίαια και πρόωρα την εκπληκτική σταδιοδρομία της. Έγραψε για τις ερμηνείες αυτές ο κ. Μάριος Πλωρίτης:

«Με πρωτεύική πλαστικότητα μπορούσε να είναι –το ίδιο “μα-

γνητικά”– παρθενική Αντιγόνη ή Ιφιγένεια και κολασμένη Κλυταιμνήστρα... απεγνωσμένη Ερσίλια Ντρέι (*Να ντύσουμε τους γυμνούς*) και σατανική Ρεγάνη (*Βασιλιάς Ληρ*)... “γαλαζοαίματη” βασίλισσα (*Δον Κάρλος*) ή περίκομψη λαίδη (*Η βεντάλια της Λαίδης Γουίντεριμ*) και άχαρη γεροντοκόρη (*Πριν απ’ το ηλιοβασίλεμα*)... ρομαντική αρχοντοπούλα (*Πρίγκιπας του Χόμπουργκ*) και καπριτσιόζα κοκέτα (*Σελιμέν στο Μισάνθρωπο*)... αγγελική Δυσδαιμόνα (*Οθέλλος*) και πολυμήχανη Πόρτσια (*Έμπορος της Βενετίας*)... καρτερική κόρη (*Δωροθέα Άνγκερμαν*) και μαινόμενη γριά Ερινύα (*Εκάβη*).

Κι αυτές τις μεταμορφώσεις τις πραγμάτωνε χωρίς καμιά προσφυγή σ’ εξωτερικά “εφέ”, σ’ αβανταδόρικούς εντυπωσιασμούς. “Ντυνόταν” όλους τους ρόλους, χωρίς να επιστρατεύσει φανταχτερά τεχνάσματα... κινιόταν άνετα σ’ όλες τις εποχές, χωρίς να επικαλείται επιπόλαιες γραφικότητες. Για την Ελένη Παπαδάκη μια ήταν η “μέθοδος”: καταδυόταν ως το μεδούλι του κάθε ρόλου κι αναδυόταν με καινούριο κάθε φορά πρόσωπο, που είχε όλη τη γνησιότητα της βιωμένης αλήθειας».

Η σχετικά σύντομη ωστόσο συνεργασία της Ελένης Παπαδάκη με την Κοτοπούλη σε ένα αρκετά ευρύ ρεπερτόριο αναμφίβολα αποτελεί αναγκαίο όρο της μεστής ωριμότητας που χαρακτηρίζει την Παπαδάκη του Εθνικού Θεάτρου. Οι ερμηνείες της πάντως σε δύο μεγάλους κλασικούς ρόλους που είχαν ήδη ερμηνευτεί από την Κοτοπούλη, στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, 1940) και στην *Εκάβη* του Ευριπίδη (σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1943 – κύκνειο άσμα της Ελένης Παπαδάκη), δεν πρέπει να περιείχαν ίχνη καταγωγής από τις αντίστοιχες Κοτοπουλικές ερμηνείες. Η Κοτοπούλη είχε ερμηνεύσει πολλές φορές την Αντιγόνη (μεταξύ άλλων και στη Σύρο) στη δεκαετία του 1920 στη μετάφραση του Κ. Μάνου, όνειρό της μόλις απραγματοποιήτο τον καιρό του «Βασιλικού». Η παράσταση αυτή ήταν «εκ του προχείρου», με την «απλήν σκηνοθέτησιν, αυτήν που κάμνομεν συνήθως» σε κλειστή σκηνή, δηλ. με φτωχότερα σκηνικά και φτωχότερο βεστιάριο. Σε καμιά περίπτωση (ούτε καν ως προς την ερμηνεία της ίδιας της Κοτοπούλη) δε θα μπορούσε ν’ αποτελέσει πρότυπο για το Εθνικό του 1940 και μάλιστα για ένα νέο σκηνοθέτη με, κατά τεκμήριο, ριζοσπαστικές φιλοδοξίες, όπως ο Μουζενίδης. Άλλωστε ο μαρτυρημένος ενθουσιασμός της Μαρίκας που αγκάλιασε την Παπαδάκη στην προεμέρα και ξαναείδε, ύστερα από λίγες ημέρες, την παράσταση, επιβεβαιώνει πως η ερμηνεία της νεότερης πρωταγωνίστριας,

που υποδέχτηκε διθυραμβικά σύσσωμη η κριτική της εποχής, ήταν έξοχη και οπωσδήποτε πολύ άνω των standards της προηγούμενης γενιάς. Ιδιαίτερα εξάρθηκε η αναπλήρωση της απώλειας των χειρών της (που ο σκηνοθέτης τα θέλησε δεμένα πισθάγκωνα) από την αρμονία των κινήσεων και τη ζωηρότητα της έκφρασης της φυσιογνωμίας της. Το ίδιο κατά μείζονα λόγο ισχύει για την παράσταση της *Εκάβης*, όπου όμως το Κοτοπουλικό ερμηνευτικό προηγούμενο ήταν ιδιαίτερα επιβλητικό. Εννοούμε την παράσταση του Φώτου Πολίτη στο Στάδιο το 1927. Αν ωστόσο η παράσταση του Πολίτη ήταν παράσταση συνόλου, σφραγισμένη από μια ολοκληρωμένη αισθητική αντίληψη για την τραγωδία, μπροστά στην οποία η Μαρίκα Κοτοπούλη είχε υποστεί τις κεκτημένες από τη θητεία της στις δυτικοευρωπαϊκές, κλασικίζουσες ή ρομαντικές, παρεκβάσεις των τραγικών μύθων τραγικές της μανιέρες, η παράσταση του Καραντινού ήταν ο προσωπικός θρίαμβος μιας μεγάλης ηθοποιού και των εκφραστικών μέσων που κατέκτησε με παιδεία, μελέτη και εργασία. «Με την Εκάβη» έγραφε για την Παπαδάκη ο βλοσυρός Χουρμούζιος «μας έδειξε πόσο δρόμο έχει διανύσει στην κατανόηση και στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος». «Ιδανική ερμηνεύτρια της τραγωδίας» την αποκάλεσε ο Άλκης Θρύλος, «τραγωδό ασύγκριτη» ο Μιχαήλ Ροδάς. Κι ο ίδιος ο σκηνοθέτης της παράστασης Σωκράτης Καραντινός έλεγε 28 χρόνια αργότερα:

«... Ποτέ δεν θα μπορούσαμε να αισθανθούμε το σκόνταμα των γεροντικών ποδιών της γριάς βασίλισσας, όσο το αισθανθήκαμε από το ρυθμικό περπάτημα της νέας, όλο δύναμη και σφρίγος, τραγώδου και από το μελωδικότατο απαγγελτικό “σκόνταμα” στους ανάπαιστους, που μ’ αυτούς άνοιγε την παράσταση της *Εκάβης*

Φέρτε μ’ όξω, κοπέλες, στυλώνοντας φέρτε...

Τραγουδούσε και έχω το τραγούδι της ακόμη στ’ αυτιά μου. Αλλά τα μέτρα του ποιητή, τις εναλλαγές τους δεν τις υποψιαζόμαστε κάποτε στον καιρό μας. Η Ελένη Παπαδάκη τα ζούσε σαν ιερό σκεύος ιερού περιεχομένου.

Το γενικό της ξέσπασμα στο μοιρολόι της Εκάβης, που γινόταν τραγούδι αυθόρμητα, γινόταν έτσι, γιατί το ήθελε η αίσθηση της φόρμας του αρχαίου. Και αυτή την αίσθηση την είχε από πρώτο χέρι, από τη δύναμή της την εσωτερική η Ελένη Παπαδάκη...».

Η Εκάβη της Παπαδάκη ήταν αναμφίβολα, αποκλειστικά χάρις στην πρωταγωνίστριά της, σταθμός στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα. Όπως όμοιος σταθμός, αλλά χάρις στο σκηνοθέτη της, ήταν η Εκάβη της Κοτοπούλη. Με την πρώτη (χρονικά

επόμενη) κορυφώθηκε η ωριμότητα του νεοελληνικού θεάτρου στην ερμηνεία αυτή, ωριμότητα που είχε εγκαινιαστεί με τη δεύτερη (χρονικά προηγούμενη). Ο Γιάννης Σιδέρης τοποθετεί με υποδειγματική ακρίβεια το φαινόμενο «Παπαδάκη» στο πλαίσιο της νεοελληνικής περιπέτειας της αρχαίας τραγωδίας:

«... Το πιο ψηλό σημείο της καλλιτεχνικής της σταδιοδρομίας στάθηκε η σκηνική ερμηνεία της στην Αρχαία Τραγωδία (...), ενσάρκωσε τους ρόλους της με άπειρη και υποδειγματική λεπτότητα και ευγένεια, μέσα σε μια αίσθηση απολύτως πνευματική. Υπήρξε δίχως αμφιβολία η πιο προικισμένη τραγώδης από τότε που, μετά τις Δελφικές Εορτές, αρχίζει ν' ανεβαίνει στην Ελλάδα η λατρεία της Αρχαίας Τραγωδίας και κανένα άλλο πρόσωπο δεν μπορεί να υποστεί τη σύγκριση με την ανάμνησή της, χωρίς να θαμπώσει.

Είχε, αληθινά, την τύχη με ταλέντο και μόρφωση να προσεγγίσει μια ιδεατή αντίληψη της αττικής χάριτος, της δωρικής λιτότητας και του μέτρου, να σταθεί κάτι πραγματικά “ελληνικό” και να φτάσει στο έπακρο της σκηνικής παρουσίας και της αισθητικής, ερμηνεύοντας Τραγωδία. Η Εκάβη, σε απόλυτη και ολοκληρωμένη μορφή, ήταν το τέλειο κορύφωμα της τέχνης της (...). Αν ζούσε η Ελένη Παπαδάκη, η λάμψη των ερμηνειών της Τραγωδίας θα ήταν διαφορετική, εκτυφλωτική...».

Χρονικά (και μάλλον όχι μόνο) πρώτη η Παπαδάκη διασκεδάζει τα άγχη της διαδοχής της Κοτοπούλη και της Κυβέλης, όπως ήδη από τις πρώτες εμφανίσεις της εξάγγειλε ο, τουλάχιστον οξυδερκής, συμπατριώτης μας λόγιος και θεατράνθρωπος Κωστής Μπασιτιάς στη «Δημοκρατία» της 27 Ιουνίου 1925:

«...Όλοι, ανεξαιρέτως όλοι, από τον περισσότερο μεμνημένον λογίου μέχρι και του πλέον ανειδοποιήτου θεατού, ομολογούσαν με κάποια αληθινή συγκίνησι ότι η σκηνή απέκτησε μια μεγάλη ηθοποιό, μια ηθοποιό που έρχεται να πληρώση ένα μεγάλο κενό που έχει αρχίσει να διαγράφεται εις τον ορίζοντα του μέλλοντος για την γυμνότητα του οποίου όλοι ησθανόμεθα κάποιους φόβους. Οι φόβοι αυτοί δεν υπάρχουν πλέον, αι μία ή δύο αδιαφιλονίκητοι γυναικείαι σημερινάί αξίαι της σκηνής εύρον αξιώτερον διάδοχον. Κενόν δεν θα υπάρξη από της απόψεως αυτής, αφού υπάρχει η Ελένη Παπαδάκη».

Αν ωστόσο με τον πολλαπλασιασμό των μεγάλων πρωταγωνιστριών της πρώτης μετακοτοπουλικής και μετακυβελικής γενιάς (στις οποίες θα πρέπει να προσθέσουμε ως συμπληρωματική, κυρίως λόγω της βραχύτητας και της ασυνέχειας της ελλαδικής της

σταδιοδρομίας και του σαφώς ελάσσονος ρεπερτορίου που επέλεξε, την Αλίκη Θεοδωρίδη) ο παραδοσιακός διπολισμός του εν γένει θεάτρου μας φαίνεται να υποχωρεί, συνεχίζεται αμείωτος στο στενότερο πλαίσιο του νεοσύστατου Εθνικού Θεάτρου σ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930. Λανθάνων αλλά σαφέστατος ο από της σκηνής της οδού Αγ. Κων/νου ανταγωνισμός Παπαδάκη και Παξινοπού. Που θα ενταθεί εξαιτίας της ολοφάνερης συμπάθειας του Ροντήρη προς την Παξινοπού. Η ίδια η Παπαδάκη θα αντιμετωπίσει με υποδειγματική αξιοπρέπεια τον άδικο παραγκωνισμό που, εν τούτοις, καταγγέλλει ομοθυμαδόν με αλλεπάλληλες αφορμές (*Δωδέκατη νύχτα* του Σαίξπηρ, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, *Τρισεύγενη* του Παλαμά, *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, *Αμλετ* του Σαίξπηρ) η κριτική της εποχής.

Η κριτική αυτή, που με αρετή και τόλμη στηλίτευσε την αδικία και επέβαλε τελικά την πύκνωση των εμφανίσεων της Παπαδάκη και την αποκατάσταση της διασαλεμένης στην κρατική μας σκηνή αξιοκρατίας, δεν έκρυψε την περίοδο εκείνη την προτίμησή της προς την Παπαδάκη. Για την παράσταση του *Βασιλιά Ληρ* το 1938, όπου Παξινοπού και Παπαδάκη έπαιξαν αντίστοιχα τους παράλληλους ρόλους της Γονερίλης και της Ρεγάνης και η σύγκριση ήταν πρόσφορη, έγραψε ο Άλκης Θρύλος:

«Η Ελένη Παπαδάκη μ' ένα παίξιμο εντελώς συγκρατημένο και εσωτερικό, χωρίς καμμία υπερβολική κίνηση, ανέδειξε όλη την κακία και την αγριότητα της Ρεγάνης... Η κ. Παξινοπού έχει ταλέντο, αλλά δυστυχώς δεν έχει την ευγένεια στην εμφάνισή της και στον τόνο της φωνής της... Εξωτερίκηψε τη σκοτεινή ψυχή της Γονερίλης με στάσεις και κινήσεις πολύ ενοχλητικά ακαλαίσθητες. Γιατί δεν πρόσεξε πώς κατόρθωσε η δις Παπαδάκη να παρουσιάσει τον ίδιο αισχρό χαρακτήρα με μιαν άψογη εξωτερική ευγένεια».

Πράγματι, η καριέρα της Κατίνας Παξινοπού (1900–1973) άρχισε πολύ αργότερα απ' αυτήν της Παπαδάκη και όχι με τους ίδιους αίσιους οiwονούς. Η καθυστερημένη, ύστερα από πετυχημένες σποραδικές εμφανίσεις της ως δραματικής υψιφώνου, πρώτη της εμφάνιση ως ηθοποιού το Δεκέμβρη του 1928 με το θίασο της Κοτοπούλη στη *Γυμνή Γυναίκα* του Ανρύ Μπατάιγ δεν ενθουσιάζει τους κριτικούς. Ο Άλκης Θρύλος, που ούτε τη Μαρίκα καλομεταχειρίστηκε σ' εκείνη την παράσταση, υποδέχτηκε τη νέα ηθοποιό με τούτα τα φαρμακερά: «Η Κα Παξινοπού, η οποία για πρώτη φορά εμφανίστηκε στη νεοελληνική σκηνή, έχει μια οπωσδήποτε επιβλητική εμφάνιση κι αρχετό brío, αλλά φαίνεται να ενδιαφέρεται μόνο για το τι ε-

ντύπωση θα προκαλέση η επιβλητική της αυτή εμφάνιση και η κατανόηση του ρόλου να είναι το τελευταίο της μέλημα. Η Πριγκίπισσα ντε Σαμπάν είναι μια γυναίκα που θέλει να ικανοποιήση τους έρωτές της, χωρίς να τη μέλει κι αν θα πατήση απάνω σε πτώματα, αλλά που διατηρεί πάντοτε, και στις βίαιες στιγμές, την αριστοκρατική της ευγένεια. Είναι une grande dame. Άλλωστε, αυτό προπάντων θέλγει τον ζωγράφο Μπερίκ. Η Κα Παξινού φαντάστηκε ότι έπρεπε να επιδείξη μόνο το σενσουαλισμό της Πριγκίπισσας και να τον επιδείξη με τον πιο χτυπητό τρόπο. Η Πριγκίπισσα, όπως την παρουσίασε η Κα Παξινού, είχε τη θέση της σ' ένα περιβάλλον εντελώς άλλο από το περιβάλλον των σαλονιών. Η Κα Παξινού αδικείται κι από πολλά ελαττώματα άρθρωσης, η φυσιογνωμία της, όταν θέλει ν' αλλάξει έκφραση, μορφάζει. Είναι πολύ προβληματικό αν θα μπορούσε να υπερνικήση ποτέ τις πελώριές της αυτές αδυναμίες». Αλλά και φιλικότεροι προς την Κατίνα Παξινού κάλαμοι από τη «σιδηρά κυρία» της κριτικής μας, όπως ο Αλέκος Λιδωρίκης, μαρτυρούν ευγενικά και έμμεσα τις ατέλειες εκείνου του ντεμπούτου: «... Έτσι πρωτοείδα την Κατίνα Παξινού, ωραία, αστραφτερή μέσα σε κάποια σκηνική κομψή αδεξιότητα που επιβαλλόταν όμως δίπλα στη Μαρίκα με το παράστημα και τη γοητεία μιας θηλυκότητας περήφανης».

Η αμφιλεγόμενη εισβολή της Κατίνας Παξινού στο θέατρό μας με τη *Γυμνή γυναίκα* του Μπατάιγ θα είναι η πρώτη και τελευταία διασταύρωσή της με τη Μαρίκα Κοτοπούλη. Θα μείνει μάλλον αλυτο αίνιγμα τι χρωστάει η κατοπινή εντυπωσιακή εξέλιξή της σ' εκείνη τη συνεργασία. Που όμως θα 'χει ένα αποτέλεσμα αναμφίβολα καθοριστικό. Εννοούμε θεατρικά και όχι ιδιωτικά. Τη γνωριμία της με τον Αλέξη Μινωτή, πολλά υποσχόμενο τότε νεαρό ηθοποιό του θιάσου Κοτοπούλη (και ακραιφνώς Κοτοπουλικής σχολής αυτόν). Ίσως, πάντως, το εναρκτήριο εκείνο τρέκλισμα της Παξινού να μην ήταν άσχετο με την ασυμβατότητα της ιδιοσυγκρασίας της προς την ιδιοσυγκρασία της Μαρίκας και τη μάλλον άτυχη προσπάθειά της να την υποτάξει στην επιβολή του «ιερού τέρατος» της ελληνικής σκηνής. Τι να γύρευε αυτή η αυθεντικής και γνήσιας ελληνικότητας θεατρίνα στο βουλεβάρτο, εκεί όπου αλώνιζε η ξεσκολισμένη στο είδος Μαρίκα και οι άλλες θεατρίνες της παλιότερης γενιάς;

Η Κατίνα Παξινού θα ξεκινήσει για την κατάκτηση των τραγικών κορυφών, που τελευταία πρόλαβε να χαρεί η γενιά μου, με την ένταξή της στο δυναμικό του νεοσύστατου Εθνικού Θεάτρου. Η βραχεία μαθητεία της στο Φώτο Πολίτη και η πολύχρονη, ως το

θάνατό της, πνευματική συνοδοιπορία της με τον Αλέξη Μινωτή θα επεξεργαστούν, μέχρι λεπτότατων πτυχώσεων, και θ' απογειώσουν, μέχρις ιλιγγιωδών υψομέτρων, ό,τι ακατέργαστο και βαρύ ενόχλησε τους κριτικούς του 1928. Αυτό που στη δεκαετία του '30 δε θα καταφέρει η προκλητική εύνοια του Ροντήρη, την ισοπαλία της ως τραγωδού με την Παπαδάκη, θα το επιτύχει η σκληρή εργασία της σε συνδυασμό (που δε θα κατορθώσουμε ποτέ να υπολογίσουμε επακριβώς) με την πρόωγη έκλειψη της ανταγωνίστριάς της. Η προοπτική που της πρόσφερε η σχετική μακροβιότητά της, οι ρόλοι που μπόρεσε να ερμηνεύσει εξαιτίας της σχεδόν μόνιμης θητείας της στην κρατική μας σκηνή, η αρωγή του έξοχου συντρόφου της της επέτρεψαν όχι μόνο να πληρώσει το αδόκητο κενό της Παπαδάκη, αλλά και να κυριαρχήσει στο πεδίο διαδοχής της Κοτοπούλη. Αρχεί να θυμηθούμε ποιους και πώς από τους ρόλους που δόξασε η Μαρίκα ερμήνευσε: Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, Εκάβη στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, Ηλέκτρα στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, Λαίδη Μακμπέθ στο *Μακμπέθ* του Σαίξπηρ (την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή μάλιστα πριν από τη Μαρίκα, ακριβώς για ν' ανταγωνιστεί την παράσταση του Ροντήρη στο Εθνικό κό το 1936, τρία χρόνια αργότερα, το 1939, την ανέβασε σε νέα μετάφραση Απόστολου Μελαχρινού και σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, σκηνικά-κοστούμια Νίκου Εγγονόπουλου και μουσική Αντίοχου Ευαγγελάτου). Εκπληκτική αντεπίθεση ποιοτικής νεωτερικότητας από το θεατρικό κατεστημένο της εποχής! Από μαρτυρία της αξέχαστης Ελένης Χαλκούση ξέρουμε πόσο δυσκολεύτηκε (και με πόσο αμφίβολο αποτέλεσμα!) η Μαρίκα Κοτοπούλη να προσαρμοστεί στους ίδιους της τους τολμηρούς αυτούς πειραματισμούς. Όσο για το *Μακμπέθ*, τελευταία παράσταση της Παξινού στο Εθνικό πριν από την απομάκρυνσή της εξαιτίας της Απριλιανής δικτατορίας και ερμηνευτικό επίτευγμα της κατεξοχήν ωριμότητάς της, θα ήταν ασφαλώς άχαρη οποιαδήποτε σύγκρισή του με τον «αρχαϊκό» *Μακμπέθ* της, κατά Γιάννη Σιδέρη, «ηρωικής» εποχής του θεάτρου μας (του προ εθνικού θεατρικού μας μεσοπολέμου) με τη Μαρίκα και το Βεάκη ή, πολύ περισισότερο, με τον αποτυχημένο *Μακμπέθ* του κατά τα λοιπά αξιότατου Γιαννούλη Σαραντίδη στο «Ρεξ» του 1939 με τη Μαρίκα και το Γιώργο Παππά.

Η Κατερίνα (Ανδρεάδη) (1903–1993), ηθοποιός της ίδιας με την Παξινού και την Παπαδάκη βαθιάς καλλιέργειας και παιδείας, επέλεξε αντίθετα από τις δύο προηγούμενες πρωταγωνίστριες το δρόμο του ελεύθερου θεάτρου. Αντιστάθηκε μάλιστα στις καθόλου διακρι-

τικές πιέσεις των πνευματικών κομισαρίων της 4ης Αυγούστου να ενταχθεί αναγκαστικά στο δυναμικό του «Βασιλικού» (αλίμονο, τότε) θεάτρου. Μαθήτρια του Φώτου Πολίτη στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου και του Μαξ Ράινχαρτ στη Βιέννη, ήταν μια από τις πρώτες ηθοποιούς που μετακάλεσε ο Φώτος Πολίτης, για να στελεχώσουν το αρτιστούστατο Εθνικό Θέατρο του 1932. Όταν η Κατερίνα προσλήφθηκε στο Εθνικό, η μοναδική ελληνόφωνη σκηνική της προϋστορία ήταν η συμμετοχή της σε δύο παραστάσεις του Φ. Πολίτη, στον *Έμπορο της Βενετίας* το 1927 (Πόρτσια) και στο *Γιάννη Γαβριήλ Μπόργκιαν* το 1928. Η πρώτη εμφάνισή της στο Εθνικό –Καμίγια Περικόλ στην *Αμαξία* του Προσπέρ Μεριμέ– με μια έξοχη συντροφιά (Αιμίλιος Βεάκης, Νίκος Παρασκευάς, Θόδωρος Αρώνης, Ευάγγελος Μαμιάς) προκαλεί ενθουσιασμούς και ελπίδες.

Γράφει ο Άλκης Θρύλος: «... επιπλέον έδωσε την ευκαιρία στην Κα Ανδρεάδη, η οποία έκανε την πρώτη της εμφάνιση ύστερα από την επιστροφή της από τη Γερμανία, να παρουσιαστή σ' ένα ρόλο που θα της επέτρεπε από την πρώτη στιγμή να επιβληθή... Αλλά πάντως η Κα Ανδρεάδη έδειξε ότι είναι ταλέντο, ότι έχει προσωπικότητα, ότι δεν ζητεί να μιμηθή, αλλά προσπαθεί να δημιουργήσει, κι ότι πολύ γρήγορα θα γίνη μια δύναμη της Ελληνικής Σκηνής. Σήμερα την αδικούν ακόμα μερικά μικρά ελαττώματα, τα οποία δεν θα δυσκολευθή, φαντάζομαι, να υπερνικήση: γυμνάσθηκε και έπαιξε πολύ γερμανικά και ξέχασε κάπως τα ελληνικά, έτσι, ενώ η άρθρωσή της ήταν τέλεια, η προφορά της υστερούσε και ήταν στιγμές σχεδόν αδύνατο να παρακολουθήση κανείς τι έλεγε. Δεν αφομοίωσε, επίσης, ακόμα εντελώς τα μαθήματα που έλαβε, διακρίνει κανείς κάποτε ότι δεν κατέκτησε ακόμα ολοκληρωτικά τη διδασκαλία, αλλ' ότι υποτάσσεται σ' αυτήν, ότι τη θυμάται, κι αυτό προσδίνει κάποια επιτήδευση στο παίξιμό της. Αλλ' έχει άπειρη χάρη, ευλυγισία και σβελλάδα, πολλούς χρωματισμούς, ζωηρό μπρίο, κι όλα τα προσόντα της έχουν αριστοτεχνικά καθοδηγηθεί. Παίζει και μιλεί με μια ταχύτητα πρωτοφανή και πρωτάκουστη στο Ελληνικό Θέατρο κι όλο το παίξιμό της έχει έναν τόνο πολιτισμένο, τον οποίο δεν είχαν ποτέ ούτε καν οι δυο μας πρωταγωνίστριες... Το μόνο που φοβάμαι είναι ότι οι δυνατότητές της είναι και θα μένουν πολύ περιορισμένες, ότι θα είναι μόνο ελαφριά *comédienne*».

Στην τρίχρονη παραμονή της στο Εθνικό η Κατερίνα πραγματοποιεί μερικές άριστες επιδόσεις στο κλασικό ρεπερτόριο με σκηνοθέτη το Φ. Πολίτη, όπως Πόρτσια στον *Έμπορο της Βενετίας*, Λαΐδη Καικιλία Ουέηνφιλντ στον *Προσηλυτισμό του καπετάν*

Μπρασμπάουντ του Μπέρναρ Σώ, Φάνυ Βίλτον στο *Γιάννη Γαβριήλ Μπόργκιαν* του Ίψεν, Νικολέτα στον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου, Μιραντολίνα στη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι, Ρεγγίνα στους *Βρυκόλακες* του Ίψεν.

Αποχωρώντας από το Εθνικό το 1935, συνεργάζεται (κι αυτή!) με τη Μαρίκα Κοτοπούλη σ' ένα πενιχρό, συγκρινόμενο με την κλασική της προϋπηρεσία, βουλευαρχικό ρεπερτόριο. Μετά από μια σύντομη περιοδεία ως συνθιασάρχης με τον Περικλή Γαβριηλίδη και το Δημήτρη Μυράτ, ιδρύει τον προσωπικό της αθηναϊκό θίασο τον Ιούνιο του 1936. Θα τον κρατήσει ως το 1969, οπότε αποχωρεί από τη σκηνή, για να επανέλθει για ένα μόνο χειμώνα, αυτόν του 1972–1973, στη σκηνή του θεάτρου «Διάνα» με τις *Μικρές Αλεπούδες* της Λίλιαν Χέλμαν (παλιά επιτυχία της) πλάι στην Έλλη Λαμπέτη και σ' ένα νεαρό ελπιδοφόρο φιντάνι, την Κάτια Δανδουλάκη. Στα τριάντα και πλέον χρόνια της θιασαρχικής της καριέρας η μεγάλη αυτή κυρία της σκηνής μας καλύπτει ένα ευρύτατο ρεπερτόριο, από το Σαίξπηρ και το Μολιέρο ως την ελληνική φαρσοκωμωδία. Συγγραφείς της παγκόσμιας πρωτοπορίας της εποχής τους, όπως ο Ράις, ο Ανούιγ, η Χέλμαν, ο Ζιροντού, θα εισαχθούν εγκαίρως μέσω του θιάσου της στην Ελλάδα. Το βουλευαρχό βέβαια κυριαρχεί δικαιώνοντας εν μέρει τους φόβους του Άλκη Θρύλου για καθήλωσή της σε ρόλους ελαφράς *comédienne*. Η συχνή προσφυγή της όμως στις σοβαροφανέστερες εκδοχές του είδους (έτσι εξηγείται η επιμονή της στο Σόμερσετ Μωμ που δεσπόζει στο ρεπερτόριό της τόσο ασφνκτικά όσο ο Σαίξπηρ σε αγγλικό ακαδημαϊκό θίασο!) και οι αιφνίδιες, σποραδικές, αποσκιρτήσεις της σε μεγάλους κλασικούς ρόλους, συμβατούς έστω με την ιδιοσυγκρασία της *comédienne*, καθιστούν το θιάσό της μια από τις ελάχιστες, για πολλά χρόνια, εναλλακτικές προς την κλασική μονομέρεια της κρατικής μας σκηνής αλλά ποιοτικά ισότιμες λύσεις. Γράφει χαρακτηριστικά ο Αλέξης Σολομός: «Στη θεατρική μας ζωή πάντα επικρατούσε το σύστημα της κυψέλης. Οι γυναίκες ήταν οι βασίλισσες της πιάτσας κι οι γεννήτρες της ψυχαγωγίας. Όταν όμως η Κυβέλη είχε αποσυρθεί, ως κυρία Γεωργίου Παπανδρέου, όταν η Μαρίκα Κοτοπούλη ένιωσε ξαφνικά κουρασμένη, όταν ο θάνατος μας είχε στερήσει την Ελένη Παπαδάκη, η Κατερίνα στάθηκε για κάμποσα χρόνια η μοναδική ρήγισσα του θεατρικού μελισσώνα – η μόνη για να συντηρήσει με θυσίες μόνιμο θίασο κι η μόνη για να κρατήσει το ελεύθερο θέατρο σε ψηλό ποιοτικό επίπεδο».

Ιδιαίτερα, μέχρις οι μεγάλοι κλασικοί ρόλοι, κυρίως οι βαθυ-

στόχαστα ιλαροί, που ζωντάνεψαν η Μαρίκα και η Κυβέλη και δεν πρόλαβε η Παπαδάκη ή δεν καταδέχτηκε η Παξινού, ν' αναληφθούν από την επόμενη πρωταγωνιστική γενιά (Αρώνη-Μανωλίδου), η Κατερίνα περιφρουρεί μοναχικά αλλ' αξιοπρεπέστατα τη βαριά κληρονομιά. Η Πόρτσιά της (που παρέλαβε απ' αυτήν στο Εθνικό η Παπαδάκη λίγο πριν από τον πόλεμο) αποτελεί ζηλευτή συνέχεια της Πορκίας της Μαρίκας στο «Βασιλικόν» του 1906 (σκηνοθεσία Οικονόμου, μετάφραση Βικέλα), η Στρίγγλα της του 1937 είναι η μοναδική απάντηση της γενιάς της στη *Στρίγγλα* του Οικονόμου στο «Βασιλικόν» του 1905 με τη Μαρίκα και το Συριανό πρωταγωνιστή Νικόλαο Μέγγουλα και στη *Στρίγγλα* του Χρηστομάνου της ίδιας χρονιάς με την Κυβέλη και τον Καλογερίκο, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* που ανεβάζει το 1945 με Λαβίνια τη νεαρότατη Μελίνα Μερκούρη δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από την παράσταση Μαρίκας-Κυβέλης του 1932, η *Κυρά της Θάλασσας* του Ίψεν του 1939 είναι παράσταση ασφαλώς ωριμότερη απ' αυτήν που ανέβασε ο Οικονόμου, εκτός «Βασιλικού» το 1906 με τη Μαρίκα ως Ελίνα και το Δημήτριο Κοτοπούλη ως Βάγγελ, για να περιοριστούμε μονάχα στους ρόλους της εκείνους που μπορούν να παραβληθούν με κάποιο Κοτοπουλικό προηγούμενο.

Την εξαιρετικά σημαντική θέση της Κατερίνας (Ανδρεάδη) στο μετακοτοπουλικό τοπίο του θεάτρου μας, που διαμορφώνεται πολύ νωρίτερα από τη φυσική έκλειψη της Μαρίκας, αποδίδουν ακριβέστερα απ' οποιοδήποτε άλλο, αν διαβαστούν πέρα από τη φαινομενική συμβατικότητα τους, οι ακόλουθες γραμμές του ακαδημαϊκού Διονυσίου Κόκκινου στο αναμνηστικό λεύκωμα για τα 15 χρόνια της θιασαρχικής της θητείας: «Η σημαντικότερη μορφή του ελληνικού θεάτρου των δύο τελευταίων δεκαετιών. Όταν η τροχιά του παλαιότερου θεατρικού κόσμου, του γεμάτου από ταλέντα και δημιουργίες επήρε την κατιούσα του χρόνου, βρέθηκε στο στίβο το γεμάτο από την ηχώ τόσων γνησίων δραματικών φωνών νέα η Κατερίνα. Μια λαμπρή συνέχεια αλλά τόσο προσωπική. Ο πρωτεΐσμός, το μέγα χάρισμα του γεννημένου ηθοποιού είναι δώρο της. “Ενζενύ” τη μια βραδιά, θαυμαστή “Εντα Γκάμπλερ” την άλλη, σαιξπηρική μορφή έπειτα, μια γοητευτική “κομεντιέν” ύστερα, ικανή να ζη όλες τις εποχές, να κάνει δικό της κάθε θεατρικό κοστούμι, να βρίσκεται στον τόνο του ρόλου της και να τον αναπτύσσει με δική της προσωπική έκφραση, να δημιουργή ζωή στη σκηνή».

Αν όλα όσα είπαμε ως τώρα μπορούν να συμπυκνωθούν σε συμπέρασμα, αυτό είναι ότι στην πρώτη μετακοτοπουλική γενιά, ό-

πως συμβαίνει σε κάθε εξελικτικό στάδιο, η καλλιτεχνική προσωπικότητα της Μαρίκας τριχοτομείται. Χωρίς να υφίσταται εκπτώσεις. Με διατήρηση από κάθε προϊόν της τριχοτόμησης της ίδιας δύναμης, της ενιαίας μήτρας. Στο πνευματικό βάθος και στην ψυχική ένταση της Παπαδάκη, στη γήινη αλλά τεταμένη μεσογειακότητα της Παξινοῦ (που η Μαρίκα είχε φυλάξει περισσότερο για την εξωσκηνική συμπεριφορά της) και στην κομπότση και στο ανάλαφρο της Κατερίνας. Η ώθηση του νεοελληνικού θεάτρου από την εφηβεία στην ενηλικότητα δε θ' ανατρέψει το πρότυπο της μεγάλης πρωταγωνίστριας. Θα το εμπλουτίσει όμως, θα το εκλεπτύνει και θα το εκδημοκρατίσει, πριν το παραδώσει στο μέλλον.

Ωστόσο η διείσδυση της παρούσας εισήγησης στις επόμενες μεταπολεμικές εφεδρείες του θεάτρου μας, δηλ. στις επόμενες πρωταγωνιστικές γενιές, θα προσέδιδε τερατώδη χαρακτήρα στις ήδη υπερβολικές της διαστάσεις. Περιοριζόμαστε ν' αναφέρουμε απλώς ονομαστικά τις πρωταγωνίστριες της τελευταίας μεσοπολεμικής και της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς που καθεμιά τους αποτελεί ήδη αυτοτελές κεφάλαιο της ιστορίας του θεάτρου μας. Απ' αυτές φοίτησαν στο σχολείο της Μαρίκας, περισσότερο ή λιγότερο τακτικά, ως μέλη του θιάσου της η Μαίρη Αρώνη, η Έλλη Λαμπέτη, η Μελίνα Μερκούρη, η Άννα Συνοδινού, η Βούλα Ζουμπουλάκη, η Ασπασία Παπαθανασίου. Αντίθετα, εκτός της τροχιάς της παρέμειναν η Βάσω Μανωλίδου, η Ελένη Χατζηαργύρη, η Αντιγόνη Βαλάκου. Αλλά οι πρωταγωνίστριες αυτές μπορούν να είναι μια άλλη ή, καλύτερα, πολλές άλλες ιστορίες.



*Η Μαρία Κοτοπούλη με τα μέλη του Δ.Σ. του Λυκείου των Ελληνίδων Σύρου το 1953.
Στην αφιέρωσή της γράφει: «Με όλη μου την αγάπη. Μαρία Κοτοπούλη».
(Φωτογραφία Χ. Κόκκινος - Αρχείο Λυκείου Ελληνίδων Σύρου)*

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Η ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΚΑΙ ΟΙ ΨΕΝΙΚΕΣ ΗΡΩΙΔΕΣ

Πριν από εκατό χρόνια, στα 1894, το ελληνικό θέατρο ανακάλυπτε τον Ερρίκο Ίψεν με την ιστορική παράσταση των *Βρυκολάκων* από τον Ευτύχιο Βονασέρα. Και ήδη στις αρχές του αιώνα μας ο Νορβηγός δραματοουργός είναι για τους ανθρώπους του θεάτρου ένα σημείο αναφοράς,¹ τουλάχιστον για τους «εκσυγχρονιστές». Πράγματι, μέσα σε ενάμιση μόλις χρόνο (από το Δεκέμβριο του 1901 ως τον Ιούνιο του 1903) έχουμε τέσσερα απανωτά ανεβάσματα ιψενικών δραμάτων: *Αγριόπαπια*, *Ένας εχθρός του λαού* και *Έντα Γκάμπλερ* από τον Χρηστομάνο στη Νέα Σκηνή και *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* από τον Θωμά Οικονόμου στο Βασιλικό.² Δηλαδή, το «νηπιώδες ελληνικόν θέατρον», όπως το αποκαλούσε ο Φώτος Πολίτης, δεξιώνεται τον Ίψεν πολύ πιο απλόχερα από ό,τι το θέατρο των ανεπτυγμένων ευρωπαϊκών χωρών. Κατόπιν, μετά την αποτυχία της Νέας Σκηνής και του Βασιλικού, έρχεται η περίοδος της εμπορικής άνθησης και της ποιοτικής στασιμότητας: τέσσερα πρώτα ανεβάσματα μέσα σε είκοσι χρόνια. Οφείλονται και τα τέσσερα στη δονκιχωτική εμμονή ενός ταγμένου, του Θωμά Οικονόμου: *Η κυρά της θάλασσας* το 1906, *Ρόσμερσκολμ* το 1910, *Ο μικρός Έγιολφ* το 1919, *Αρχιτέκτων Σόλνες* το 1925.

Όμως το θέμα μας σ' αυτό το σεμινάριο δεν είναι ο Θωμάς Οικονόμος αλλά η μαθήτριά του, η Μαρίκα Κοτοπούλη. Όσο για τη δική μου παρέμβαση, δεν θα αναφερθεί, όπως υπόσχεται ο τίτλος της, σε όλες τις ιψενικές ερμηνείες της Κοτοπούλη· θα περιοριστεί, για τις ανάγκες της συντομίας, στην πρώτη, την παρθενική

1. Μας το θύμισε ξανά τις προάλλες ο Μάνος Ελευθερίου, δημοσιεύοντας στα *Νέα* (28.7.1994) ένα γραφικό επιστολικό τεκμήριο του 1905.

2. Για τα χρόνια της ιψενικής εισβολής βλ. μεταξύ άλλων το βιβλίο μου *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση: 1890-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.

της συνάντησή με τον κόσμο του Ίψεν το καλοκαίρι του 1906, τότε που η ίδια βρίσκεται, για να ξαναθυμηθώ τον Φώτο Πολίτη, «σ' όλη τη φλόγα της πρώτης καλλιτεχνικής της ορμής».³

Το Μάιο του 1906 πεθαίνει πλήρης ημερών ο Ερρίκος Ίψεν. Πολύ σύντομα, στις 18 Ιουνίου, ο Κωστής Παλαμάς, από τους θερμότερους θαυμαστές του Νορβηγού δραματουργού, δημοσιεύει στον *Νουμά* μια πολύστιχη «Ωδή στο θάνατο του Ίψεν». Εκεί ο ποιητής μιλάει και για κάποιες επίφοβες ιψενικές ηρωίδες, που τις αποκαλεί «θανατερές μοσκοβολιάς λουλούδια», «της αρρώστιας, της αμαρτίας, της μπόρας ξωθιές και σφίγγες». Και ονομάζει τρεις τέτοιες ηρωίδες:

*Και να η Θαλασσινή και να η Ρεβέκκα
κι η ξέχωρη αντρογύναικα Έντα Γκάμπλερ.*

Ένα μήνα αργότερα η Μαρίκα Κοτοπούλη ενσαρκώνει την πρώτη από τις τρεις, τη Θαλασσινή, δηλαδή την Ελίντα Βάγκελ, την Κυρά της Θάλασσας.

Η Κοτοπούλη θα συναντηθεί ξανά με τον Ίψεν: στις 4 Οκτωβρίου 1921 ερμηνεύοντας τη σκοτεινή και «καταστρεπτική» *Έντα Γκάμπλερ* και στις 8 Νοεμβρίου 1945 με την άγνωστη στην Ελλάδα *Κυρά Ίνγκερ από το Όστροτ*.⁴ Αλλά γι' αυτά άλλοτε. Σήμερα θα σταθούμε στην πρώτη εκείνη επαφή μιας νέας ηθοποιού, που τότε διαμορφώνει το θεατρικό της πρόσωπο, με τον κόσμο του Ίψεν, στην πανελλήνια πρώτη της *Κυράς της θάλασσας* στο παλιό «Βαριετέ», τη Δευτέρα 24 Ιουλίου 1906.

3. Κριτική για την *Προμάμμη* του Γκριλπάρτσεν τώρα στον τόμο: Φώτου Πολίτη, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τόμ. Α': Θεατρικά, Αθήνα, Έκαρος, 1984, σ. 264.

4. Για την παράσταση αυτή, που σκηνοθέτησε ο Τάκης Μουζενίδης και όπου έπαιζαν πλάι στην Κοτοπούλη ο Δημήτρης Μυράτ, ο Μάνος Κατράκης, ο Νίκος Χατζίσκος και άλλοι αξιόλογοι νέοι ηθοποιοί, ο Ι. Στογιάννης γράφει στη *Βραδινή* (9.11.1945): «Για μας το κύριο ενδιαφέρον είναι η υπόκριση της Μαρίκας. Αυτή δικαιώνει το ανέβασμα του ιψενικού αυτού πρωτολείου, μια και το έργο προσφέρει στη μεγάλη μας καλλιτέχνίδα το γνωστό της κλίμα, όπου την ξαναβρίσκει, με ενθουσιασμό πάντα, κάθε θαυμαστής της υψηλής τέχνης της». Ας κρατήσουμε αυτή την έκφραση: «το γνωστό της κλίμα» μαζί με τη διευκρίνιση ότι η ηρωίδα του έργου είναι μια ανυπότακτη αρχόντισσα.

Την άνοιξη του 1906 η Μαρίκα Κοτοπούλη αποχωρεί από το Βασιλικό Θέατρο. Μέσα σε τριάνμισι χρόνια με την καθοδήγηση του Οικονόμου η «μικρούλα», το «παιδί-θαύμα» του οικογενειακού θιάσου του Δημητρίου Κοτοπούλη, έχει γίνει ήδη ερμηνεύτρια μεγάλων ρόλων με εντυπωσιακές επιδόσεις σε έργα του Σαίξπηρ, του Γκριλ-πάρτσερ, του Γκαίτε.

Στα μέσα του καλοκαιριού του 1906 ο Θωμάς Οικονόμου, που έχει επίσης αποχωρήσει από την κρατική σκηνή, συγκροτεί θίασο με πρωταγωνίστρια τη Μαρίκα Κοτοπούλη και διαδέχεται στο θέατρο «Βαριετέ» το θίασο του Τηλέμαχου Λεπενιώτη, που έχει διαλυθεί λόγω οικονομικής αποτυχίας. Εκεί πήγε να δει την Κοτοπούλη και ο Χρηστομάνος, ο οποίος, αν πιστέψουμε τον οπωσδήποτε διόλου αμερόληπτο Μήτσο Μυράτ, καταγοητεύτηκε από το ταλέντο της, σε βαθμό που να λέει στους ηθοποιούς του: «Γιατί αυτό το πλασματάκι να είναι ανώτερό σας;».⁵

Στο «Βαριετέ», λοιπόν, ανάμεσα σε έργα μάλλον ανώδυνα ο Θωμάς Οικονόμου ανεβάζει τον Ιούλιο του 1906 την *Κυρά της θάλασσας*, έβδομο έργο του Ίψεν στην ελληνική σκηνή, σε μετάφραση από τα γερμανικά του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου.⁶ Την *Κυρά της θάλασσας*, την ανικανοποίητη κι απρόβλεπτη Ελίντα, ερμηνεύει η Μαρίκα, ενώ ο πατέρας της, ο Δημήτριος Κοτοπούλης, παίζει το σύζυγό της, το γιατρό Βάγκελ.

Η παράσταση δεν έχει εισπρακτική επιτυχία: επαναλαμβάνεται μόνο την επομένη και αμέσως μετά αντικαθίσταται από ένα σίγουρο άλογο, επιτυχία της Κοτοπούλη και στο Βασιλικό, την *Πρετσιόζα* του Βολφ, η οποία, όπως γράφουν οι εφημερίδες, «με τα τραγούδια της, με το μπαλέτο της και με τα ωραία σκηνικά της κατέθελε το πολυπληθές ακροατήριο» (*Εστία*, 27.7.1906).

Για την *Κυρά της θάλασσας* ο ανώνυμος (υπογραφή: Κάποιος Άλλος) κριτικός της *Ακροπόλεως* διαβεβαιώνει την επομένη της πρεμιέρας (25.7.1906) ότι «το δράμα αυτό, άλλων κοινωνιών τα ήθη χαρακτηρίζον, άλλην αναπαριστάνον ζωήν, δεν ήτο δυνατόν ν' αποτείνεται κατευθείαν εις την ελληνικήν ψυχήν». Γι' αυτό και δύο παραστάσεις τού πέφτουν πολλές: «Δύναται κανείς να ειπή καθαρά

5. Κι αργότερα: «Αν την είχα δική μου, δεν θα διελύετο ποτέ η Νέα Σκηνή». Βλ. Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Αθήνα, 1928, σσ. 291-292.

6. Και όχι του Σπύρου Μαρκέλλου, όπως αναφέρει εκ παραδρομής στην *Ιστορία* του ο Σιδέρης (σελ. 170 της επανέκδοσης).

ότι η *Κυρά της θάλασσας* έπρεπε να παιχθή μίαν φοράν, δια να γνωρίσωμεν εν ακόμη από τα εκλεκτά έργα της σκανδιναβικής φιλολογίας, χωρίς να επαναληφθή, διότι άλλο κοινόν, με άλλα ήθη και άλλον χαρακτήρα χρειάζεται, δια να το εννοήση και να εμβαθήνη εις τας λεπτομερείας του». Ο ίδιος κριτικός, πάντως, υπογραμμίζει «την τελείαν εκτέλεσιν του δυσκολωτάτου ρόλου της Ελλίδας από την δεσποινίδα Μαρίκαν Κοτοπούλη» και παραδέχεται (την επομένη, 26.7.1906, που επανέρχεται στην παράσταση με το άρθρο «Νεύρα και θέατρον») ότι, αν το έργο παιζόταν «ενώπιον στενωτάτου κύκλου λογίων και φιλοτέχνων», η παράσταση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «ως μία έκτακτος επιτυχία και από τας μοναδικωτέρας των θεατρικών χρονικών μας». Αλλά ο Οικονόμου δεν είναι πια στο Βασιλικό, όπου το οικονομικό ρίσκο επιτρέπεται, γι' αυτό και ο αρθρογράφος αναλαμβάνει να τον συμβουλέψει: «Ως θεατρώνης όμως και επιχειρηματίας που είναι τώρα, ας μας επιτρέψει να του είπωμεν ότι είχε μίαν κακήν έμπνευσιν, γρήγορα δε ο ταμίας του θεάτρου του θα τον αναγκάση να αλλάξη ιδέας και γνώμας και να εκλέξη έργα που να ταιριάζουν περισσότερον εις την ελληνικήν ψυχήν».⁷

Αντίθετα, ο ανώνυμος κριτικός της σταθερά φιλοΰψενικής *Εστίας* (25.7.1906), αν παραδέχεται ότι το «δυνατώτατον αυτό έργον» είναι «δια τους ολίγους μόνον», το κάνει, για να τονίσει την ποιότητα της παράστασης, την αποτελεσματικότητα της ερμηνείας, που το κατέστησαν τελικά προσιτό σε όλους: «Κατωρθώθη να συγκρατήση αδιάπτωτον το ενδιαφέρον και του τελευταίου ακροατού χάρις εις την άμεμπτον υπόκρισιν της Δίδος Μαρίκας Κοτοπούλη, η οποία ησθάνθη βαθύτατα τον ρόλον της, εταύτισε την ψυχήν της με την γεμάτην τρικυμίαν ψυχήν της Ελλίδας και εχρησίμευσεν ως τέλειος αγωγός των σκέψεων του μεγαλοΐδεάτου συγγραφέως» προσφέροντας μια «πανεύμορφη της Ελλίδας εικόνα». Πολύ επαινετικός είναι ο ίδιος κριτικός και για τη μετάφραση του Χατζόπουλου. Τη χαρακτηρίζει «αριστοτεχνική, εις πολλά μέρη αυτόχρημα μουσική».⁸

Όσο για το αν τα ιψενικά δράματα είναι κατάλληλα για τα ελληνικά στομάχια, η *Εστία* επανέρχεται έπειτα από λίγες μέρες

7. Όπως βλέπετε, η λαϊκιστική ψύχωση περί της ελληνικής ιδιαιτερότητας και εναντίον παντός ευρωπαϊκού δεν είναι νέο φαινόμενο· υπήρχε στην Ελλάδα από πάντα, εξίσου αφελής και ισοπεδωτική με την ξενομανία.

8. Η (ανέκδοτη) μετάφραση βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του ΕΛΙΑ.

(1.8.1906), απαντώντας εμμέσως πλην σαφώς στην *Ακρόπολι*: Αν το κοινό εθιστεί, υποστηρίζει, «δεν θα υφίσταται πλέον ζήτημα ευκολοχωνεύτου ή μη των έργων, ως εάν επρόκειτο περί αντράδας και ουχί περί θεάτρου. Όλα είναι ζήτημα συνηθείας. Όπως ο κόσμος ε-συνήθισε να ευχαριστείται με το *Δος μας, κυρά, τον άντρα σου* και τα άλλα παρομοίας υφής, θα συνηθίση και αυτά [δηλαδή τα ιπνενικά έργα]. Και τούτο θα είναι αληθινή πρόοδος».

Ένα άλλο πολύ στοχαστικό κείμενο για την *Κυρά της θάλασσας* δημοσιεύεται στο περιοδικό *Παναθήναια* (τόμ. ΙΒ', 15-31.8.1906) με την υπογραφή του Αριστοτέλη Κουρτίδη.⁹ Και εδώ υπογραμμίζεται το υποκριτικό κατόρθωμα της Μαρίκας Κοτοπούλη: «Η υπόκρισις υπήρξε καλή· εις μερικά μέρη εξαιρετος. Η Δις Μαρίκα Κοτοπούλη εις τον ρόλον της Ελλίδας, της *Κυράς της θάλασσας*, εις την ψυχήν της οποίας η τρικυμία φθάνει μέχρι παθολογικών εκρήξεων παραφροσύνης, είχεν εξάρσεις τέχνης, αι οποίαι αναβιάζουν πολύ την αληθή καλλιτέχνηδα της σκηνης».

Η Κοτοπούλη λοιπόν αρχίζει την ελεύθερη πορεία της, έξω από το προστατευτικό κέλυφος του Βασιλικού, διευρύνοντας το διαμορφωμένο από ρόλους του ποιητικού θεάτρου υποκριτικό της στίγμα και ακολουθώντας τις τολμηρές επιλογές ενός απαιτητικού δασκάλου. Ας σημειωθεί ότι και ο Κουρτίδης τονίζει στην κριτική του το παράτολμο του εγχειρήματος: «Μέσα εις τον κατακλυσμόν της φάρσας, της σαχλής, χονδροκομμένης και μονοτόνως σκανδαλώδους φάρσας, της αιωνίως περιστρεφόμενης εις την συζυγικήν απάτην [...], μέσα εις την βιομηχανικήν αυτήν εκμετάλλευσιν της κακοηθείας θα ήτο παραφροσύνη ν' αναβιάση κανείς εις την σκηνήν Ίπην. Την τολμηράν αυτήν παραφροσύνην φαίνεται ότι έχει ο κ. Θωμάς Οικονόμου, διότι μας έδωκε δύο παραστάσεις –δύο, δεν είναι και αυτό πολύ;– με την γνωστήν σκηνογραφικήν [εννοεί σκηνοθετικήν] τέχνην του, της *Κυράς της θάλασσας*».

9. Αξίζει να δει κανείς με πόση διεισδυτικότητα, ευαισθησία και νηφαλιότητα αναλύει το έργο του Ίπην ο Κουρτίδης, ή σε άλλες περιπτώσεις ο Ξενόπουλος, και να συγκρίνει τα κείμενα αυτά με τη σημερινή συνήθως επιδεικτικά υποκειμενική κριτική σημειωματογραφία, για να διαπιστώσει πόσο λίγο έχουμε προχωρήσει στον τομέα του κριτικού λόγου. Άλλο ζήτημα αν, όπως συνηθίζονταν τότε (δυστυχώς για τους θεατρολόγους ερευνητές), η αναφορά στη σκηνική ερμηνεία είναι σ' αυτά τα παλιά κείμενα τηλεγραφική και ως εν υστερογράφω.

Τέτοια τολμηρά εγχειρήματα θα κάνει η Κοτοπούλη σε όλη της τη σταδιοδρομία, ακόμα και όταν οι ανάγκες συντήρησης του θιασαρχικού συστήματος την ωθούν, όπως και την Κυβέλη, να επιδιώκει την εμπορικότητα, κάποτε και την πιο αγοραία. Κάθε τόσο, μέσα στη ρουτίνα, τη βλέπουμε να κάνει μια αποκοτιά, να στοιχηματίζει πάνω στο ριζοσπαστικό, στο καινούριο. Κυρίως στην περιοχή της σύγχρονης της ελληνικής δραματουργίας, της οποίας την ενδιαφέρουν και οι πιο αβέβαιες απόπειρες. Ας θυμίσω ενδεικτικά ότι ένα χρόνο μετά από την *Κυρά της θάλασσας*, τον Αύγουστο του 1907, η Κοτοπούλη, θιασάρχης πια μαζί με τον Ευτύχιο Βονασέρα, παρουσιάζει τον αδόκιμο ιψενικό *Αρχιτέκτονα Μάρθα* του Παύλου Νιρβάνα και λίγες μέρες μετά τον πρωτοποριακό *Γιο του ίσκιου* του Σπύρου Μελά, ενώ το καλοκαίρι του 1908 ανεβάζει τα ανεπίδοτα *Τρία φιλιά* του Χρηστομάνου – αυτό πια κι αν ήταν αποκοτιά...

Ας γυρίσουμε στο καλοκαίρι του 1906. Με αφορμή την παράσταση που μας απασχολεί, δημοσιεύεται ακόμη ένα κείμενο, πολύ σημαντικό. Ο Παντελής Χορν, δραματικός νεοσσός που λίγες εβδομάδες αργότερα θα δημοσιεύσει τα δύο πρωτόλειά του, τον *Ξένο* και το *Ανεχτίμητο*, και ο οποίος ανήκει, βέβαια, στο στρατόπεδο των εκσυγχρονιστών, αισθάνεται ως υποχρέωσή του να συμβάλει στους αγώνες για την καθιέρωση της νέας δραματουργίας, να διαφωτίσει το κοινό για τη σημασία και τις κρυφές σημασίες του ιψενικού αριστουργήματος ή, απλούστερα, να στείλει κόσμο στην παράσταση. Γράφει λοιπόν τις παραμονές της πρεμιέρας μια ενθουσιώδη ανάλυση¹⁰ της *Κυράς της θάλασσας* και τη δίνει στον *Νοιμά*, ο οποίος όμως, προφανώς λόγω πληθώρας ύλης, τη δημοσιεύει κατόπιν εορτής (αρ. 207, 30 του Αλωνάρη 1906).

Δεν θα σταθώ εδώ στην ανάγνωση του έργου από τον Χορν, αλλά θα παραθέσω τις συμβουλές που αυτός αναλαμβάνει να δώσει στους ηθοποιούς που πρόκειται να παίξουν τους δύο κεντρικούς

10. Το άρθρο αυτό δεν είναι απλώς νεανικό· είναι, όπως μας βεβαιώνει η έγκυρη «Εργογραφία Παντελή Χορν» της Έφης Βαφειάδη, το πρώτο κείμενο που δημοσίευσε ο Χορν. Βλ. Παντελή Χορν, *Τα θεατρικά*, τόμ. Α', εισαγωγή-επιμέλεια Έφης Βαφειάδη, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, 1993.

ρόλους. Ο Χορν δηλώνει ότι γράφει το άρθρο, επειδή το έργο «θα παιχτεί [...] σε λίγες μέρες από το θίασο του Οικονόμου», αλλά ισχυρίζεται ότι δεν ξέρει ποιοι ηθοποιοί θα παίξουν τους ρόλους, ότι διατυπώνει τις παραινήσεις του γενικά και αφηρημένα. Πιστεύω ότι δεν λέει την αλήθεια. Όχι μόνο γιατί αποκλείεται αυτή η άγνοια για τους παραικούντες το μικρό χωριό που ήταν η θεατρική Αθήνα του 1906, αλλά και γιατί οι σχετικές παράγραφοι του άρθρου του δείχνουν ότι γράφτηκαν για τους συγκεκριμένους αποδέκτες.

Σίγουρα λοιπόν ο Χορν ξέρει ότι ο Δημήτριος Κοτοπούλης θα παίξει το γιατρό Βάγκελ και ανησυχεί, επειδή ο αξιόλογος και έμπειρος αυτός ηθοποιός είναι ταυτισμένος με την παλιά σχολή, με την παλιά δραματοουργία και με την παρωχημένη υποκριτική αισθητική. Ακούστε τι τον συμβουλεύει: «Χρειάζεται ακόμα μεγάλη προσοχή στον ηθοποιό που θα παίξει το ρόλο του Βάνσελ [...] μην τύχη και παρεξηγηθή και τον πάρουν για κανέναν απ' αυτούς τους γελοίους τύπους της φάρσας που τρέχουν πίσω απ' τις γυναίκες τους κάνοντας όλα τ' ανόητα θελήματά τους. Αν έπαιξε τέτοιο ρόλο άλλοτες σε κωμωδία ο ηθοποιός αυτός, καλά θα κάνη να τον ξεχάση».

Θεωρώ επίσης βέβαιο ότι ο Παντελής Χορν, γράφοντας την παράγραφο που αφιερώνει στην ερμηνεύτρια της Ελίντας, γνωρίζει ότι απευθύνεται στη Μαρίκα Κοτοπούλη (με την οποία η μοίρα του θεάτρου θα τον φέρει σε επαφή μερικά χρόνια αργότερα). Αλλά, αν ανησυχούσε για την ερμηνεία του πατέρα, καθόλου δεν φαίνεται να ανησυχεί για την ερμηνεία της κόρης. Αντίθετα είναι γεμάτος προσδοκίες και τις διατυπώνει με στοργική τρυφερότητα. Ακούγοντας τη σχετική περικοπή, αναλογιστείτε την ανυπόταχτη φύση της Μαρίκας Κοτοπούλη και τις μάχες που χρειάστηκε να δώσει με την κοινωνία της εποχής της, διεκδικώντας το δικαίωμα να είναι ο εαυτός της:

«Η Έλλιδα είναι, καθώς είδαμε, μια υστερική και νευρική που ξη με τη φαντασία της και τα όνειρά της· μέσα όμως στον περιορισμό που βρίσκεται, λαχταράει τη λευτεριά της, και σ' αυτήν επάνω πλάθει όνειρα. Δεν ξέρω ποια θεατρίνα θα παίξει αυτό το μέρος, σαν καλλιτέχνιδα όμως που είναι θα πόθησε κι αυτή πολλές φορές τη λευτεριά της και πολλά όνειρα θα έπλασε μέσα στις οικογενειακές και τις άλλες της ζωής στεναχώριες και μέσα στους κοινωνικούς περιορισμούς που την εμποδίζουν να ενεργή σύμφωνα με τη θέλησή της ή της τέχνης της το ξετύλιγμα. Αυτό γίνεται σε κάθε τεχνίτη, γιατί η τέχνη θέλει πρώτα απ' όλα λευτεριά. Στη λευτεριά

αυτή τη ματιά της ας ρίξει, τα όνειρά της ας θυμηθεί, όταν θα βγει να παίξει, και θα πετύχει».

Όταν «βγαίνει να παίξει» την Κυρά της θάλασσας η Μαρίκα Κοτοπούλη, είναι ένα χαρισματικό πλάσμα δεκαεννιά χρόνων, φανατικό για θέατρο και διψασμένο για ζωή. Θα εξακολουθήσει να ενσαρκώνει μεγάλες θεατρικές μορφές για μισό αιώνα ακόμη. Ο Δημήτρης Σπάθης, θέλοντας να συνοψίσει το υποκριτικό της στίγμα, γράφει πολύ εύστοχα ότι «κυρίαρχο θέμα στη σκηνική της διαδρομή υπήρξε η οπλισμένη με ισχυρή βούληση γυναικεία ατομικότητα, που δοκιμάζει τα όρια της δύναμής της απέναντι σε αντιστάσεις ιστορικές, κοινωνικές, ηθικές».¹¹ Ένας από τους πρώτους κρίκους σ' αυτή την αλυσίδα των ανυπόταχτων γυναικών είναι η Ελίντα Βάγκελ του 1906. Ένας άλλος, μερικά χρόνια αργότερα, θα είναι η Έντα Γκάμπλερ. Αν είχε παίξει και τη Ρεβέκκα του *Ρόσμερσχολμ*, η Κοτοπούλη θα είχε ενσαρκώσει και τις τρεις αινιγματικές ηρωίδες της «Ωδής» του Παλαμά – μ' εκείνη τη φωνή της, που ο Σπύρος Μελάς τη θυμάται¹² σαν «μια βαρεία, βελουδένια δοξαριά βιολοντσέλλου».

11. Δημήτρης Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», ανάπτυπο από τον 10ο τόμο του συλλογικού έργου *Ελλάδα, ιστορία και πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη, Μαλλιάρης-Παιδεία, 1983, σελ. 38.

12. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη, 1960, σελ. 31.

ΜΑΡΙΟΣ ΠΛΩΡΙΤΗΣ

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΙΚΑΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ.
ΣΑΡΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟΥΣΙΑΣ ΤΗΣ

Εν αρχή ην το τέλος. Το τέλος της Μαρίκας Κοτοπούλη. Που καταδείχνει τις διαστάσεις της παρουσίας της στο ελληνικό θέατρο και στην ελληνική ζωή γενικότερα. Αφού τις διαστάσεις του καθενός τις μετράει οριστικά ο θάνατός του.

Όταν εκείνο το πρωινό του Σεπτέμβρη του 1954 μαθεύτηκε η «έξοδος» της Μαρίκας Κοτοπούλη απ' τη ζωή, η πρώτη αντίδραση όλων ήταν η έκπληξη. Όχι μόνο επειδή ο θάνατός της ήταν ξαφνικός κι απροσδόκητος. Αλλά επειδή το «αδιάφορο βήμα του θανάτου» δεν σταμάτησε ούτε μπροστά σ' ένα θρύλο.

Μισόν αιώνα, ως τότε, η Κοτοπούλη –είτε στο προσκήνιο είτε στο παρασκήνιο– προσωποποιούσε για τον «μέσον Έλληνα» το θέατρο και την καλλιτεχνική δράση. Ήταν ένα καίριο κομμάτι της ελληνικής ζωής, ένας θεσμός, μια παράδοση. Και οι παραδόσεις –πιστεύαμε– δεν πεθαίνουν.

Προσωπικά γνώρισα την Κοτοπούλη πολύ πριν τη γνωρίσω στη σκηνή, πολύ πριν μάθω καν το όνομά της. Ακούω ακόμα τη μητέρα μου να σιγοτραγουδάει στην αδερφή μου κι εμένα το εξάστιχο:

*Η κυρά μας η δασκάλα,
που 'ναι άγρια και κακιά,
είπε στα παιδιά τα άλλα
πως δεν είμαι παστρικά.
Είν' αυτά, είν' αυτά
τα παράπονά μας τα φριχτά!*

Το «νανούρισμα» αυτό δεν ήταν πολύ... παιδαγωγικό, βέβαια. Αλλά είχε γίνει πασίγνωστο από τότε που –τρεις δεκαετίες νωρίτερα– το τραγουδούσε ένα εφτάχρονο κοριτσάκι στην πρώτη ελληνική επιθεώρηση *Λίγα απ' όλα* του Μίκιου Λάμπρου, που είχε ανεβάσει

το 1894 ο θίασος των γονιών της. Ένα κοριτσάκι μικρόσωμο, αδύνατο, διόλου όμορφο– που μ' αυτά τα «μειονεκτήματα» θα σφράγιζε για πενήντα χρόνια την ελληνική σκηνή. Και όχι μόνο.

Ήταν σημαδιακή εκείνη η χρονιά του 1893-94: Η πολιτικο-οικονομική αθλιότητα της χώρας οδήγησε στην πτώχευση του 1893– που θα την ακολουθούσε ο επαίσχυντος πόλεμος του 1897. Ωστόσο το θέατρο –στηριγμένο στην ανερχόμενη αστική τάξη– άλλαξε όψη: ενώ η αρχαΐζουσα τραγωδία ανέμελπε το κύκνειον άσμα της με την *Φαύστα* του Δημ. Βερναρδάκη, το κίνημα του Δημοτικισμού στέριωνε και ρίζωνε και στη σκηνή μετά το *Ταξίδι* του Ψυχάρη (1888), εισβάλλανε το Κωμειδύλλιο, το Δραματικό Ειδύλλιο κι η Επιθεώρηση και ο ευρωπαϊκός ρεαλισμός έπαιρνε ελληνικό διαβατήριο με την ιστορική παράσταση των *Βρυκολάκων* του Ίνρεν. Νέα ρεύματα, καινούργιοι συγγραφείς, ξένοι κι έλληνες, ανατρέπανε τις κατεστημένες αισθητικές μορφές.

Η Μαρίκα Κοτοπούλη θα πρωτοστατούσε σ' όλα αυτά. Πρωτεύκη, διψαλέα, «ευήκοη» στους νέους ήχους, «έπιανε» αμέσως τα μηνύματα των καιρών. Και έπαιζε τα πάντα –από αρχαία τραγωδία ως επιθεώρηση, από Σαίξπηρ ως σύγχρονο δράμα, κωμωδία, βουλεβάρτο. Στο νεότευκτο «Βασιλικόν Θέατρον» (1901 κ. ε.), με προσωπικό θίασο από το 1907, θα γίνει ένας από τους πόλους της καλλιτεχνικής ζωής– τόσο για την ανανέωση της ερμηνείας των αρχαίων τραγικών (αρχίζοντας με την *Εκάβη*, που σκηνοθέτησε ο Φώτος Πολίτης στο Στάδιο το 1927), όσο και για τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τη θεατρική πρωτοπορία της εποχής, ιδιαίτερα όταν ίδρυσε με τον Σπύρο Μελά την «Ελευθέρα Σκηνή», το 1929. Το ίδιο σημαντική στάθηκε η συμβολή της στην καθιέρωση των νέων ελλήνων δραματουργών– του Ξενόπουλου, του Μελά, του Π. Χορν, του Μπόργη, τόσων άλλων.

Η Μαρίκα –όπως την αποκαλούσαν με χαρακτηριστική οικειότητα γνωστοί και άγνωστοι– ενέπνεε, γαλβάνιζε, προωθούσε ό,τι σημαντικό είχε η εποχή της. Συγκέντρωσε γύρω της τους αριστείς της τότε σκηνής, συγγραφείς, σκηνοθέτες, σκηνογράφους, μεταφραστές, μουσικούς, ηθοποιούς: Μαζί της συνεργάστηκαν, πρωτοφάνηκαν ή καθιερώθηκαν ο Ροντήρης, ο Σαραντίδης, ο Κουν... ο Τσαρούχης, ο Κλώνης, ο Χατζηκυριάκος Γκίκας, ο Μ. Αγγελόπουλος, ο Κ. Λάσκαρις, ο Ανεμογιάννης, ο Μ. Σκουλούδης... ο Βεάκης, η Παξινού, η Παπαδάκη, ο Μινωτής, ο Λογοθετίδης, ο Αργυρόπουλος, ο Γ. Παππάς, ο Δ. Μυράτ, η Λαμπέτη, ο Χορν, η Ζουμπουλάκη, ο Ηλιοπούλος, αμέτρητοι άλλοι... Στα ατέλειωτα σκαμπανεβάσματα

των χρόνων εκείνων –απ’ τους θριάμβους των Βαλκανικών Πολέμων ως τη Μικρασιατική συμφορά– η Κοτοπούλη ήταν πάντα παρούσα και δρώσα –συχνά οργισμένη και σαρκαστική, συχνότερα ενθουσιώδης, πάντοτε ασπίκορη, εκρηκτική, ηφαιστειώδης– σε ό,τι «ελληνικόν». Ακόμα και στην πολιτική:

Στον φοβερό διχασμό βενιζελικών-βασιλικών τα δυο στρατόπεδα είχαν και τις θεατρικές σημαίες τους: από τα δυο «ιερά τέρατα» της τότε σκηνής μας η Κυβέλη ήταν βενιζελική (αργότερα παντρεύτηκε τον Γ. Παπανδρέου), η Κοτοπούλη βασιλική (κι είναι γνωστός ο ερωτικός δεσμός της με τον Ίωνα Δραγούμη), αντίπαλες τόσο στο σκηνικό όσο και στο πολιτικό θέατρο.

Δεν ξέρω αν οι φανατικοί ομόφρονες της μιας πατούσαν το πόδι τους στις παραστάσεις της άλλης. Βέβαιο μια φορά είναι πως οι δυο αντίμαχες πέτυχαν την «εθνική συμφιλίωση» (έστω και προσωρινή), πολύ πριν πραγματοποιηθεί η πολιτική: την ώρα που θρασομανούσε ο εθνοβόρος διχασμός, οι δυο «μεγάλες κυρίες» όχι μόνο έκαναν ανακωχή, αλλά και συνεργάστηκαν, για να παρουσιάσουν τη *Μαρία Στούαρτ* του Σίλλερ (1932). Παιδί ακόμα, είχα την τύχη να δω τη θρυλική εκείνη παράσταση απ’ τον εξώστη του Δημοτικού Θεάτρου του Πειραιά– μια διπλή σύγκρουση «υπερδυνάμεων», της Ελισάβετ-Μαρίκας με τη Μαρία Στούαρτ-Κυβέλη. Ανατρίχιαζε –θυμάμαι– το θέατρο, όταν η αιχμάλωτη Μαρία πετούσε καταπρόσωπο της νικήτριας Ελισάβετ τη φονική βρισιά: «*Το θρόνο της Αγγλίας μαγάρισε μια μπάσταρδη*»... μαρμάρωνε φρικιώνοντας το κοινό, όταν, αργότερα, η Ελισάβετ, ύστερα από έναν μανιασμένο μονόλογο, υπέγραφε μουγκρίζοντας τη θανατική καταδίκη της αντιπάλου της...

Με τα σημερινά μέτρα η τεχνική και η απαγγελία των ηθοποιών του καιρού εκείνου θα φάνταζε «βέκια», παλιομοδίτικη, ρητορική. Αλλά το ακαταμάχητο όπλο των «τεράτων» εκείνων ήταν η ακτινοβόλα *προσωπικότητά τους*, η «πλατύτερη απ’ τη ζωή». Οι θεατρικές συνθήκες της εποχής –καθώς οι θίασοι άλλαζαν έργο κάθε λίγες μέρες– δεν επιτρέπανε πολλές πρόβες, εμβαθύνσεις στους ρόλους, επεξεργασία των λεπτομερειών και των αποχρώσεων. Οι «αστέρες» του παλιότερου θεάτρου επιβάλλονταν και «σαγήνευαν» το κοινό με την παρουσία τους, που «έκαιγε τα σανίδια», όπως λέγαν άλλοτε. Η υποκριτική υπερβολή τους ήταν απαύγασμα της «υπερφυσικής» προσωπικότητάς τους.

Αργότερα, βέβαια, τα πράγματα άλλαξαν, προπάντων με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου (1932), που πρόσφερε στη λαμπρή πλειάδα των ηθοποιών του την «πολυτέλεια» εξαντλητικών δοκι-

μών, καθοδηγημένων από σπουδαίους σκηνοθέτες, όπως ο Φ. Πολίτης αρχικά, ο Δ. Ροντήρης έπειτα.

Με τη θεμελιακή αυτή πρόοδο στοιχίστηκε η Κοτοπούλη, ιδιαίτερα όταν απέκτησε το θέατρό της στο «Ρεξ», το 1937, με κορυφαίους κι εκείνη συνεργάτες, με ρεπερτόριο υψηλών προδιαγραφών, με πλούσιαν «όψιν» (σκηνικά, κοστούμια, φωτισμούς), αντάξια του Εθνικού Θεάτρου.

Εκεί διέλαμψε, ακόμα πιο ώριμη, η χαρακτηριστική εκείνη ηθοποιός, που το μικρό ανάστημά της γινόταν πελώριο χάρη στη δυναμική της ηθοποιΐας της, την παλμική, βαθιά φωνή της, τον μαγνητισμό της προσωπικότητάς της.

Θα θεωρηθώ ίσως «ιερόσυλος», αν πω ότι η Μαρίκα Κοτοπούλη (όπως τουλάχιστο τη γνώρισε η γενιά μου) περισσότερο από τραγωδός ήταν απaráμιλλη *καρατερίστα*, δραματική όσο και κωμική. Στους ρόλους αυτούς, χωρίς να χάνει το μέγεθός της, γινόταν πολύ πιο *οικεία*, ανέσυρε απ' τα πρόσωπα που έπαιζε τους πιο γνήσιους, ανθρώπινους τόνους, που αποσπούσαν το έλεος ή την ιλαρότητα, την πλήρη «συμμετοχή» του θεατή.

Μισόν αιώνα η Μαρίκα Κοτοπούλη –που δεν σπούδασε το Θέατρο παρά στη Μεγάλη Σχολή της σκηνής– «δίδαξε» κοινό και ηθοποιούς. Με την ακοίμητη παρουσία της, με την ακάματη δράση της στάθηκε «μέτρο» και μάθημα για τους εργάτες και τους εραστές της θυμέλης. Έγινε «η κυρά μας η δασκάλα» του παιδικού τραγουδιού της, η «κυρά μας η δασκάλα», που ήταν άξια και σοφή και που μας μάθαινε πώς να είμαστε «παστρικοί» σ' αυτή την άτακτη «τάξη» που λέγεται θέατρο. Και ζωή...

ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΧΟΡΝ ΚΑΙ ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ. ΡΟΛΟΙ ΓΙΑ ΜΙΑ ΜΕΓΑΛΗ ΘΕΑΤΡΙΝΑ

«Ποιο ρεύμα μ' έφερε στη Μαρίκα Κοτοπούλη». Έτσι τιτλοφορεί ο Παντελής Χορν το πρώτο κεφάλαιο των απομνημονευμάτων του, όταν στα 1932, πετυχημένος θεατρικός συγγραφέας, πενήνταρης πια, αποφασίζει να δημοσιεύσει «σκόρπιες σελίδες» του ημερολογίου του.¹

Ας παρακολουθήσουμε για λίγο αυτά τ' *Ανεμομαζώματα*, όπως τα χαρακτηρίζει ο συγγραφέας, πριν περάσουμε στο κυρίως θέμα μας, που είναι οι ρόλοι που έγραψε για τη μεγάλη θεατρίνα ο Παντελής Χορν. Η μνήμη του συγγραφέα μάς μεταφέρει στο καλοκαίρι του 1906, λίγους δηλαδή μήνες πριν από την πρώτη του συγγραφική εμφάνιση.² Μας μεταφέρει ακόμη στην περιοχή του επαγγέλματός του. Ήταν, θυμίζω, αξιωματικός του Πολεμικού Ναυτικού. Στα 1906 λοιπόν ο Χορν, νέος και άπειρος ακόμη αξιωματικός, υπηρετεί στον «Πηνειό», ένα μικρό πλοίο που λειτουργούσε με ατμό και με πανιά, και του είχε ανατεθεί η κυβέρνηση του πλοίου, κάτω από την άγρυπνη επίβλεψη του έμπειρου Καπετάν Σταμάτη.

«Μια μέρα, γράφει ο Χορν, ερχόμαστε από τον Βόλο και ρίξαμε προσωρινώς μια άγκυρα στο βόρειο λιμάνι της Χαλκίδας, ώσπου να ανοίξει η γέφυρα και να περάσωμε στο νότιο. Δεν είναι και πολύ εύκολο αυτό το πέραςμα, γιατί τα στενά έχουν πολλά ρεύματα. Πολλές φορές έπεσαν απάνω στη γέφυρα κι έσπασαν τα μούτρα τους καπεταναίοι μεγάλης πείρας. Φανταστείτε λοιπόν τι

1. Βλ. *Σκόρπιες σελίδες ημερολογίου. Ανεμομαζώματα Α' – ΚΕ'*, σειρά αυτοβιογραφικών κειμένων του Π. Χορν που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Μπουκέτο*, τόμοι 8 (1931) και 9 (1932).

2. Με το βιβλίο του *Το ανεχτίμητο. Δράμα σε τρία μέρη. Ο ξένος. Δραματική σκηνή*, Γραφεία του Νουμά, 1906.

καρδιοχτύπι είχα εγώ, νέος ακόμα, εικοσιπέντε χρονώ, εντελώς άπειρος, που παράσταινα τον καπετάνιο της ναυαρχίδας. [...] Ενώ όλος συγκέντρωση παρακολουθούσα την πλώρη του καραβιού να σχίζει τα ανώμαλα εκείνα νερά και βρισκόμαστε ανάμεσα στις Συμπληγάδες πέτρες που απειλούσαν να μας αγκαλιάσουν και να μας συντρίψουν, άξαφνα το μάτι μου καρφώνεται σ' ένα μικρό θεατράκι της προκυμαίας, σε μια σκηνή, σ' ένα πρόγραμμα, που με μεγάλα κόκκινα γράμματα ανάγγελλνε την παράσταση εκείνης της βραδιάς: Θέατρον η "Παλίρροια", Θίασος Δημητρίου Κοτοπούλη, απόψε το αριστούργημα του δ' Εννερού *Αι δύο ορφαναί*. Γριά Φροσάρ: Ελένη Κοτοπούλη. Κόμησα ντε Λινιέρ: Μαρίκα Κοτοπούλη.

Η προσοχή μου, συνεχίζει να θυμάται ο Χορν, αρχίζει να ξεφεύγει από την πλώρη του καραβιού. Και στ' αυτιά μου αντηχεί η φωνή της σειρήνας Μαρίκας Κοτοπούλη. Το καράβι αρχίζει να παραδίνεται ακυβέρνητο στα ρεύματα και ο κίνδυνος είναι άμεσος, όταν ακούω τον Καπετάν Σταμάτη πίσω από το κάσαρο να φωνάζει: "Το νου σου, δεξιά το τιμόνι"». ³

Αν ο Χορν κατόρθωσε, χάρη στη βοήθεια του έμπειρου καπετάνιου, να ξεφύγει τα επικίνδυνα ρεύματα της Χαλκίδας, δεν μπορούσε με κανέναν τρόπο να ξεπεράσει τα ρεύματα της ψυχής του που τον οδηγούσαν στο θέατρο και στις μεγάλες θεατρίνες που το υπηρετούσαν εκείνη την εποχή:

«Έγραφα τότε το πρώτο μου θεατρικό έργο. Άραγε θ' αξιωνόταν κάποτε να παρασταθεί; Θα πρωταγωνιστούσε σ' αυτό η Μαρίκα Κοτοπούλη, που μόλις τότε είχε φύγει από το Βασιλικό Θέατρο, ύστερα από τόσους θριάμβους της στην *Ηρώ*, στην *Ιφιγένεια*, στη *Βουλιαγμένη Καμπάνα*; ⁴ [...] Θα κατόρθωνα να γνωρίσω τη Μαρίκα Κοτοπούλη; Κι αν τη γνώριζα, θα τολμούσα να της πω πως γράφω έργο και πως φιλοδοξώ να το παίξει αυτή;» ⁵

Δεν ήξερε ακόμη πως πράγματι η Κοτοπούλη θα έπαιζε τους ρόλους του, ότι θα γινόταν η απαράμιλλη πρωταγωνίστρια, όχι του πρώτου του έργου βέβαια, που έτσι κι αλλιώς παρέμεινε άπαι-

3. Σκόρπιες σελίδες... ό.π., 29 Οκτωβρίου 1931, σσ. 1070-1071.

4. Αντιστοίχως: *Ηρώ και Λεάνδρος* του Γκριλπάρτσερ, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Γκαίτε, *Βουλιαγμένη καμπάνα* του Χάουπτμαν.

5. Σκόρπιες σελίδες..., ό.π.

κτο, αλλά επτά έργων του, από το 1908 μέχρι το 1934. Ήταν νωρίς ακόμη.

Το ίδιο εκείνο βράδυ που ο «Πηνειός» κινδύνεψε, επειδή η σειρήνα Κοτοπούλη γήτηψε τον ρομαντικό καπετάνιο, συγγραφέας και θεατρίνα συναντιούνται για πρώτη φορά στην προκυμαία της Χαλκίδας. Εκεί ο νεαρός συγγραφέας δεν θα κατορθώσει ν' αποφύγει το ναυάγιο, έτσι όπως τα κατάφερε με τα ρεύματα του Ευβοϊκού κόλπου. Από δειλία δεν τολμά ν' αποκαλύψει στο είδωλό του τα συγγραφικά του όνειρα. Όσο για τη θεατρίνα; Εκείνη, κατά τον Χορν, «υπεδύετο με επιτυχία το ανήξερο και ανίδεο κοριτσάκι, γιατί είχε μπροστά της ένα βέβηλο αξιωματικό του Ναυτικού, που δεν ήθελε σ' αυτόν να δώσει ούτε μια πτυχή της πλούσιας καλλιτεχνικής ψυχής της».⁶ Αυτή ήταν η ερμηνεία που έδωσε στη συμπεριφορά της Κοτοπούλη ο Παντελής Χορν εκείνο το βράδυ της πρώτης γνωριμίας τους. Αργότερα, όταν ξανασυναντήθηκαν, η Μαρίκα φανερώθηκε στον συγγραφέα σαν «ένα κοριτσάκι, βέβαια, πάντα, μα με θεληματικότητα Αντιγόνης, με οραματισμούς Κασσάντρας και νεύρα Ηλέκτρας».⁷ Και παρά το τρακ που ένιωθε κοντά της, παρά τη δειλία, που, όπως ο ίδιος διατείνεται, τον χαρακτηρίζει, ήταν μέσα του βέβαιος πως μπορούσε να γράψει μια τραγωδία, μια δυνατή τραγωδία που αυτή θα ερμήνευε.⁸

Πράγματι, είκοσι περίπου χρόνια αργότερα ο Χορν θα γράψει μια τραγωδία για την Κοτοπούλη. Αλλά, πριν φτάσουμε στο έργο που υπαινίσσομαι, θα ήθελα για λίγο να ρίξουμε μια ματιά στην πανοραμική θέα των μεταμορφώσεων της μεγάλης ηθοποιού μέσα στον κόσμο της φαντασίας του Παντελή Χορν.

Γιὰ τρελή, εξπρεσιονιστικού στιλ, στο *Τίμιο σπίτι*,⁹ φλογερή τσιγγάνα στη *Μελάχρα*,¹⁰ εγκαταλειμμένη κόρη στην *Παναγία Κατηφορίτισσα*,¹¹ σύγχρονη λαϊκή στη *Σταχτομπούτα*,¹² μάνα κι ερωτευμένη

6. ό.π.

7. ό.π.

8. ό.π.

9. Μονόπρακτη «τραγική σάτιρα», Νέα Σκηνή, 8 Αυγούστου 1908.

10. Δράμα σε τρεις πράξεις, Νέα Σκηνή, 20 Ιουλίου 1909. Δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Παναθήναια*, τ. ΙΗ', 1909, σσ. 185–196, 249–259, 290–300.

11. Τρίπρακτη δράμα. Παίχτηκε στο θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη, που διηύθυνε ο Μ. Μυράτ, από τις 22 μέχρι τις 26 Απριλίου 1915. Το θεατρικό κείμενο δεν διασώζεται.

12. Τρίπρακτη «αθηναϊκή ηθογραφία». Παρουσιάστηκε από τη Μαρίκα Κοτοπούλη στο θέατρο της στις 24 Αυγούστου 1922. Το θεατρικό κείμενο δεν διασώζεται.

στη *Φλαντρώ*,¹³ άτυχη νησιωτοπούλα και συγχρόνως θλιμμένη γερόντισσα στο *Πανηγύρι*,¹⁴ σκληρή και συμβιβασμένη επιχειρηματίας στο *Δεν αγαπάμε τον ίδιον*.¹⁵

Ήταν Αύγουστος, όπως και τώρα, και το «κομψό θεατράκι της Νέας Σκηνής είχε πλημμυρίσει από τον γνωστότερον κόσμον», όπως έγραψε ο συντάκτης της εφημερίδας *Σκριπ* (9 Αυγ. 1908). Παρουσιαζόταν το μονόπρακτο *Τίμιο σπίτι*, νέο έργο του εικοσιεπτάχρονου συγγραφέα που είχε γίνει δεκτός με ενθουσιασμό μόλις ένα μήνα πριν, όταν με θριαμβευτική επιτυχία είχε παρουσιάσει τους *Πετροχάρηδες*.¹⁶ Η Κοτοπούλη, μόλις εικοσιένα χρονώ, πρωταγωνιστούσε στον συμβολικό ρόλο μιας γριάς τρελής. Στο έργο αυτό, που ο συγγραφέας το χαρακτηρίζει «τραγική σάτιρα», παρακολουθούμε δυο απαίσιους κουτσαβάκηδες να εξαναγκάζουν διά της βίας ένα ζωγράφο να παντρευτεί την ασχημότατη αδελφή του ενός από αυτούς. Μέσα στις περιστάσεις που διαγράφονται ο αθώος καλλιτέχνης αναγκάζεται να γίνει φονιάς της εκτρωματικά άσηκμης νύμφης. Σε όλη τη διάρκεια των δρώμενων η τρελή γριά, μητέρα της νύμφης, προβλέπει την τραγική μοίρα που τους έχει όλους παγιδεύσει: Είναι ο ρόλος της Κοτοπούλη.

Εκείνο το βράδυ, πάντως, δεν ήταν από τα λαμπρότερα που γνώρισε η μεγάλη πρωταγωνίστρια. Μοιράστηκε, φαντάζομαι, με τον συγγραφέα τη λαχτάρα του, όταν «κάποιος έρριπεν ένα μαξιλάρι κατά της σκηνής»¹⁷ – αν και «ο περισσότερος κόσμος απεδοκίμασεν τον αποπειραθέντα να κάμει αρχήν μαξιλαρώματος».¹⁸

Δεν πιστεύω, ωστόσο, να μοιράστηκε τον... ενθουσιασμό που ένωσε ο νεαρός Χορν, ο οποίος πολύ αργότερα εξομολογήθηκε πως

13. Σε τέσσερα μέρη. Παρουσιάστηκε από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη στις 13 Ιουλίου 1925.

14. «Νησιώτικη ηθογραφία εις 2 πράξεις με πρόλογον και επίλογον», Θίασος-Θέατρο Κοτοπούλη, 3 Δεκεμβρίου 1926. Διασώζεται μόνον η ραδιοφωνική διασκευή (από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη) αυτού του έργου, πρόσφατο εύρημα του κ. Βάιου Παγκουρέλη στα αρχεία της Ε.Ρ.Τ.

15. «Έργο εις 3 πράξεις». Παρουσιάστηκε στο θερινό θέατρο Μαρίκας στις 9 Αυγούστου 1934. Αδημοσίεστο διασώζεται το χειρόγραφο του έργου.

16. Τρίπρακτο δράμα που παρουσιάστηκε στο θέατρο του Συντάγματος από το θίασο της Ροζαλίας Νίκα στις 3 και 4 Ιουλίου του 1908. Ο Χορν παρουσίασε τους *Πετροχάρηδες*, αλλά και το *Τίμιο σπίτι* με το ψευδώνυμο Σ. Χαρήης.

17. «Νέα Σκηνή. Η χθεσινή τριών έργων», *Πατρίς*, 9 Αυγούστου 1908.

18. ό.π.

εκείνη τη βραδιά είχε νιώσει πανευτυχής, επειδή είχε κατορθώσει να διαιρέσει το ακροατήριό του «σε δύο αντιμαχόμενα στρατόπεδα, να προκαλέσει τη συζήτηση, τον πόλεμο».¹⁹

Ας σημειώσουμε εδώ ότι το μονόπρακτο αυτό δημοσιεύθηκε λίγους μήνες αργότερα στο περιοδικό *Νέα Ζωή* της Αλεξάνδρειας²⁰ αφιερωμένο από τον Χορν στη Μαρίκα Κοτοπούλη.

Ένα χρόνο περίπου αργότερα ο συγγραφέας μας θα δώσει στην πρωταγωνίστρια ένα ρόλο που της ταιρίαζε, φαντάζομαι, γάντι: Στη «δραματική φάρσα» που είχε τον τίτλο *Μελάχρα*, η Κοτοπούλη ζωντάνεψε την επώνυμη ηρωίδα, μια νεαρή τσιγγάνα, που με την ιδιοσυγκρασία, το πάθος, τον αισθησιακό χορό της σκορπά γύρω της τον πόθο, τον έρωτα και το μίσος, και προπάντων τη ζήλια. Μάλιστα σε τούτο εδώ το έργο το όνομα της ηρωίδας ήταν επιλογή της ίδιας της Κοτοπούλη (από δυο-τρία που της υπέδειξε ο Χορν).

Τόσο το *Τίμιο σπίτι* όσο και η *Μελάχρα* παίχτηκαν μόνο μια βραδιά, παρ' όλο που η ερμηνεία της Κοτοπούλη, ιδίως στο δεύτερο έργο, επαινέθηκε ξεχωριστά.

Αντίθετα, έξι χρόνια αργότερα, στα 1915, η *Παναγία η Κατηφορίτισσα*, ένα τρίπρακτο δράμα του Χορν που δεν διασώθηκε μέχρι τις μέρες μας, παίχθηκε πέντε βράδια συνέχεια: μ' άλλα λόγια ήταν μια καλή εμπορική επιτυχία για τα μέτρα της εποχής. Έξι χρόνια αργότερα. Γιατί άραγε; Μα... γιατί ο Χορν είχε γνωρίσει εν τω μεταξύ τη μεγάλη ανταγωνίστρια της Μαρίκας, την Κυβέλη. Αλλ' αν για την αντίπαλο αυτή είχε δημιουργήσει ηρωίδες λεπτεπίλεπτες ή κοκέτες, για τη Μαρίκα οραματιζόταν πλάσματα παθιασμένα, πλάσματα τραγικά.

Τραγική διάσταση θέλησε να δώσει ο Χορν σε αυτό του το έργο, που η κριτική το αντιμετώπισε με αρκετές επιφυλάξεις. Η δράση του ξετυλίγεται σε κάποια επαρχιακή πόλη και στηρίζεται σε μια λαϊκή παράδοση, σύμφωνα με την οποία δεν πρέπει να κτίζεται σπίτι εκεί όπου υπάρχουν ερείπια ναού. Και ακριβώς στα ερείπια της εκκλησίας της Παναγίας της Κατηφορίτισσας έκτισε σπίτι ο πατέρας τριών αδελφών, του Λάμπρου, της ελαφρών ηθών Καρολίνας και της θρησκόληπτης Μαρίας, η οποία έχει μάλιστα αποπλα-

19. Παντελής Χορν, «Οι αποτυχίες μου», *Εξπρές*, σπάραγμα χρονολόγητο, σ. 45 [αρχείο Γ. Ζεβελάκη].

20. Χρ. Δ', αρ. 47-48, Ιούλ. - Αυγ. 1908, σσ. 885-894.

νηθεί από έναν εξάδελφό της. Λάμπρος ο Αιμίλιος Βεάκης, Καρολίνα η Φωτεινή Λούη, και Μαρία η Κοτοπούλη: τα τρία πρωταγωνιστικά πρόσωπα. Συμφορές βρίσκουν τους ήρωες αυτούς, συμφορές που παρουσιάζονται ως συνέπεια της πατρικής αμαρτίας: τα παιδιά πληρώνουν τα κρίματα των γονιών, αυτό είναι το βασικό μοτίβο του έργου. Η Κοτοπούλη δήλωσε στην εφημερίδα *Έθνος*²¹ ότι αγαπούσε πολύ αυτό το δράμα και ότι το θεωρούσε ένα από τα καλύτερα ελληνικά έργα. Σίγουρα φρόντισε για την εξαιρετική προετοιμασία του θιάσου: «Οι ηθοποιοί λησμόνησαν τας ευκλείς παραδόσεις του αμελετήτου» παρατηρεί με χαρά ο κριτικός της *Εστίας* (23 Απρ. 1915). Πρέπει ν' αγάπησε και τον ρόλο της Μαρίας: τα σχόλια είναι διθυραμβικά: «Ήταν μια υπόδυση θαυμαστή,²² εντυπωσίασε με τις εξαισίες σιωπές²³ της, ανύψωσε τον ρόλο της πάνω από την αξία του:²⁴ αυτά διαβάζουμε στον Τύπο της εποχής. Ξεχωριστή εντύπωση έκανε το φινάλε της δεύτερης πράξης: Το νανούρισμα του Λάμπρου στην αγκαλιά της αδελφής του αποδόθηκε τόσο αριστοτεχνικά από τον Βεάκη και την Κοτοπούλη, που φαίνεται πως δημιούργησε πραγματικά ρίγη συγκίνησης στη θεατρική Αθήνα της εποχής. Ας σημειωθεί εδώ ότι αυτό το νανούρισμα, του φονιά στην αγκαλιά της αποπλανημένης, είναι ίσως η πρώτη δοκιμή μιας ανάλογης σκηνής στην επιτυχία που αργότερα καθιέρωσε ευρύτερα τον Χορν, στο πασίγνωστο *Φιντανάκι* του.

Θα περάσουν επτά χρόνια, για να συναντήσουμε την επόμενη συνεργασία Χορν–Κοτοπούλη. Αυτή τη φορά, το εικοσιδυό, η *Σταχτοπούτα* εκμεταλλεύεται τον μύθο του γνωστού ομότιτλου παραμυθιού. Η Κοτοπούλη ενσάρκωσε την Αθηνά, ένα καλόγνωμο νεαρό κορίτσι, που γνωρίζει με τη σειρά του την ιστορία της Σταχτοπούτας: Ζώντας με την κακή μητριά, τη δεύτερη γυναίκα του πατέρα της, και την ετεροθαλή αδελφή της, είναι δυστυχισμένη εξαιτίας της συμπεριφοράς αυτών των γυναικών που τη μεταχειρίζονται σαν δουλικά. Ένας μυστηριώδης Αμερικανός καταφθάνει, συγκινείται από τη δυστυχία της και την παντρεύεται. Η παράσταση, ένα χρόνο μετά το *Φιντανάκι* και λίγες μόλις ημέρες πριν από την Μικρασιατική καταστροφή, με εκπροσώπους του έντιμου φτωχόκοσμου από τη μια μεριά και χαρακτηριστικούς τύπους της πιάτσας

21. Συνέντευξη στον Κ. Α., 29 Απριλίου 1915.

22. Βιαστικός, «Χρονογραφήματα. Παναγία η Κατηγορίτισσα», *Σκριπ*, 24 Απριλίου 1915.

23. Θεατής, «Από τα θέατρα. Η χθεσινή πρώτη», *Εστία*, 23 Απριλίου 1915.

24. [Ανυπόγραφο], «Θεατρική ζωή», *Πινakoθήκη*, τόμ. 15, 1915–1916, σσ. 41–42.

από την άλλη επιδιώκει, χωρίς επιτυχία όμως, τη μίμηση της προηγούμενης ηθογραφίας. Σ' αυτό το σημείο ας γυρίσουμε τη σελίδα, όπως ασφαλώς έπραξαν και οι καλλιτέχνες που μας απασχολούν...

Και φθάνουμε στα 1925, μήνα Ιούλιο, και στην παράσταση της *Φλαντρώς*. Κατά τη γνώμη μου, πρόκειται για την κορυφαία στιγμή της συνεργασίας των δυο θεατρανθρώπων. Ίσως ο Χορν ένιωθε πως είχε φτάσει πια η στιγμή να γράψει μια τραγωδία, μια δυνατή τραγωδία για την Κοτοπούλη.

Το έργο, πράγματι, αναγγέλθηκε ως «η τραγωδία του πόθου».²⁵ Αξιίζει, νομίζω, να σταθούμε λίγο περισσότερο σε αυτό το έργο. Ας ξεκινήσουμε με τον ίδιο τον συγγραφέα. Να πώς παρουσιάζει το έργο του σε συνέντευξή του λίγες ημέρες πριν από την πρεμιέρα:

«Όλοι ξέρουμε την παλιά ελληνική παράδοση της μάνας, που αγαπούσε τον αρραβωνιαστικό της κόρης της, και που από τη ζήλεια της έσφαξε την κόρη της, και την έψησε, και κατόπιν την παρουσίασε στο τραπέζι, για να τη φάει ο αρραβωνιαστικός της. [...] Ε! λοιπόν, αυτός ο μύθος περνάει σαν παραμύθι μέσ' από το έργο μου. Μα η λύσις της τραγωδίας μου γίνεται κατ' άλλον τρόπον, κατά μοντέρνον τρόπον. Αυτή είναι στην βάση της η τραγωδία μου αυτή, που θα παιχτεί στο θέατρο της Κυρίας Κοτοπούλη».²⁶

Βέβαια, τέτοια παράδοση, απ' όσο γνωρίζω, δεν υπάρχει. Ο Χορν μάλλον έκανε ένα συμφυρμό των Θυεστείων Δείπνων, του δημοτικού τραγουδιού της «Μάνας Φόνισσας» και ίσως ενός αρχαιοελληνικού μύθου, του Τηρέα και της Πρόκνης. Παράλληλα, πρέπει να είχε υπόψη του τη *Λύκαινα*, ένα έργο του Ιταλού Τζοβάνι Βέργκα, που το θέμα και η ατμόσφαιρά του θυμίζουν τη *Φλαντρώ*.

Ας δούμε με τη μεγαλύτερη συντομία ποιος είναι ο μύθος του έργου: Η αρχόντισσα Φλαντρώ, ώριμη γυναίκα, στη δύση του ερωτικού της βίου ερωτεύεται με πάθος ανομολόγητο τον περίφημο καρδιοκατακτητή Νότη Σερδάρη. Επιδιώκει να τον παντρεύει με την

25. Τυπώθηκε οκτώ χρόνια αργότερα στη *Νέα Εστία* ως «δράμα» (τόμ. 14, 1933, σσ. 700–706, 823–827, 878–882, 935–938, 992–997, 1046–1050). Δεν γνωρίζουμε σε ποιον οφείλεται η μετατροπή του χαρακτηρισμού ούτε εάν έγινε με τη συγκατάθεση του συγγραφέα.

26. Συνέντευξη του Π. Χορν στον Φώτο Γιοφύλλη: «Η θερινή θεατρική σαιζόν. Ποια νέα πρωτοφανή έργα θα παιχτούν εφέτος [1925] στα θέατρά μας;». (Απόκομμα περιοδικού χωρίς καμιά ένδειξη, αχρονολόγητο στο *Λεύκωμα Κοτοπούλη*, Θεατρικό Μουσείο).

προτιμημένη κόρη της, τη Χρύσω, ένα πλάσμα άβουλο, έτσι ώστε να μπορεί να βρίσκεται διαρκώς κοντά του. Το σχέδιο αυτό ανατρέπεται, γιατί ένας δυνατός, αμοιβαίος έρωτας γεννιέται ανάμεσα στον Νότη και τη δυναμική Μυρτώ, την άλλη κόρη της Φλαντρώς. Η Φλαντρώ υποχρεώνεται από τις περιστάσεις να τους αρραβωνιάσει και τους ετοιμάζει δείπνο εορταστικό. Τυφλωμένη από το πάθος της, σε μια στιγμή που η κόρη πάει να φέρει το κρασί, η Φλαντρώ απαιτεί τον έρωτα του Νότη. Όταν εκείνος αρνείται, η Φλαντρώ τον παραδίνει στο αγριεμένο πλήθος που περιμένει να τον σκοτώσει (όλο το χωριό μισεί θανάσιμα τον Νότη, επειδή ξεγέλασε πολλά κορίτσια). Έτσι ο αγαπημένος άντρας δεν θ' ανήκει πια σε καμιά γυναίκα.

Το ενδιαφέρον του Χορν είναι στραμμένο αυτή την εποχή στο σεξουαλικό στοιχείο, ως καθοριστικό παράγοντα της ανθρώπινης μοίρας. Βέβαια, το αισθησιακό στοιχείο από τη μια μεριά και το θέμα της μοίρας από την άλλη διαποτίζουν τη δραματολογία του Χορν από τα πρώτα του βήματα. Αλλά τώρα είναι η πρώτη φορά που ο ερωτικός πόθος θα γίνει η ίδια η πηγή του τραγικού στοιχείου. Η στάση αυτή πρέπει ασφαλώς να συνδέεται με τα πρώτα βήματα της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα. Μέσα στη διετία που προηγείται της Φλαντρώς έχουν δημοσιευθεί οι πρώτες μελέτες στην Ελλάδα που διαπραγματεύονται και αναλύουν τις φροϋδικές θεωρίες, που μιλούν για τη σημασία των ονείρων, των αποτυχημένων ενεργειών, των ταμπού.²⁷ Ο Γιάννης Ιμβριώτης επέμενε στη σημασία του *ντετερμινισμού του ανθρώπινου ψυχισμού*, που εισήγαγε η ψυχανάλυση με τη θεωρία του υποσυνειδήτου και της libido, αντίθετα με τις θεωρίες για την ψυχική ελευθερία του ατόμου και την ελεύθερη βούληση. Σε αυτήν τη θεωρία ο Χορν μπορούσε ν' ανακαλύψει μια νέα πηγή του τραγικού στοιχείου, το οποίο τον είχε εξάλλου απασχολήσει σε όλη τη διάρκεια της προπολεμικής δραματολογίας του, τον σεξουαλικό πόθο. Ο συγγραφέας θα καταστήσει τον πόθο μοχλό που θα δραστηριοποιήσει το τραγικό στοιχείο στο νέο του έργο και γι' αυτό θα το χαρακτηρίσει «τραγωδία του πόθου»: του εξειδικευμένου σεξουαλικού/ψυχαναλυτικού πόθου και όχι του

27. Τα στοιχεία που ακολουθούν αντλούνται από το άρθρο του Δημήτρη Ν. Πλουμπίδη «Τα πρώτα βήματα και η διάδοση της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, η ψυχαναλυτική πρακτική και η ανακοπή της γύρω στο 1950», στον τόμο *Ψυχανάλυση και Ελλάδα. Στοιχεία, θέσεις, ερωτήματα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1984, σσ. 53-85.

γενικότερου «πάθους». Και όχι μόνον ανακινούσε ένα τόσο τολμηρό για την εποχή θέμα, αλλά συγχρόνως πρότεινε μια πρωτοποριακή λύση, κατά «μοντέρνον», όπως δήλωσε, τρόπο. Μ' αυτό εννοούσε ότι στο έργο του δεν υπάρχει κάθαρση, όπως περιμένουμε σε μια τραγωδία. Δεν φαντάζομαι ο Κώστας Γεωργουσόπουλος να είχε υπόψη του τις δηλώσεις του Χορν του 1925, όταν έγραψε για τον χαρακτήρα της Φλαντρώς: «Οι ηθικολόγοι θα πουν πως είναι ένας αρνητικός, απωθητικός χαρακτήρας, πως το έργο δεν έχει κάθαρση. Θα περιγράψουν έτσι ένα μοντέρνο έργο».²⁸

Ο Γεωργουσόπουλος συνοψίζει στις φράσεις του αυτές όλες τις αντιρρήσεις της κριτικής εκείνων των ημερών: Απωθητικός ο χαρακτήρας της Φλαντρώς, κι ένα έργο δίχως κάθαρση, δίχως τον απαραίτητο «καταληκτικό εξιλασμό».²⁹ Η Φλαντρώ, άτομο οριακό, άτομο που αγνοεί τους νόμους της φύσης και του μέτρου, δεν ανταποκρίνεται σε κανένα από τα αποδεκτά γυναικεία πρότυπα, προπάντων δεν ανταποκρίνεται στο μητρικό πρότυπο. Ωστόσο ο συγγραφέας φρόντισε να φωτίσει την προσωπικότητά της με πολλά στοιχεία, που, αν δεν δικαιολογούν, τουλάχιστον εξηγούν τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της. Είναι ένας χαρακτήρας που έχει παρελθόν: υπήρξε πολύ συνετή, περισσότερο ίσως απ' όσο έπρεπε σε αυτό το παρελθόν, και τώρα, στη διάρκεια της θεατρικής δράσης, παρακολουθούμε το ξέσπασμα ενός πάθους που ξεπερνά τη λογική και τη σοφία της.

Απ' όσο μπορούμε να γνωρίζουμε εμείς οι νεότεροι για το στίλ και το ταμπεραμέντο της Κοτοπούλη, ο Χορν δεν θα μπορούσε να βρει ιδανικότερη ερμηνεύτρια αυτού του ρόλου από την ηθοποιό που τιμούμε με αυτό το διήμερο. Η παράσταση της Φλαντρώς στάθηκε σκάνδαλο με την τόλμη του θέματος αλλά και ένας θρίαμβος της Κοτοπούλη, η οποία, ας σημειωθεί, είχε αναλάβει και τη σκηνοθεσία της παράστασης.

Το έργο αυτό, αντίθετα με τα προηγούμενα που αναφέρθηκαν, διατηρήθηκε για αρκετό διάστημα στο ρεπερτόριο της Κοτοπούλη. Παίχθηκε σε πολλές περιοδείες, παίχθηκε στην Αίγυπτο, και η ερμηνεία της Κοτοπούλη τύχαινε πάντοτε θερμότατης υποδοχής.

28. «Το μετείχασμα της ηθογραφίας», στον τόμο *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου II. Ελληνικό Θέατρο*, Εστία, 1984, σ. 264. Ο ίδιος κριτικός σε προφορική του εισήγηση επί άλλου θέματος (Διεθνές συμπόσιο με θέμα τον Στανισλάφσκι, Αθήνα, Ελληνικό Κέντρο Δ.Ι.Θ., 12–13.9.1988), αναφερόμενος εν παρόδω στον Χορν, τον χαρακτήρισε «πρώτο έλληνα φροϊδικό θεατρικό συγγραφέα».

29. Η έκφραση ήταν του Πάνου Καλογερίκου, *Ελεύθερος Τύπος*, 15 Ιουλίου 1925.

Δυο συνεργασίες ακόμη επεφύλασσε το μέλλον για τον συγγραφέα μας με την Κοτοπούλη.

Δεν θα σταθούμε ιδιαίτερα στο παραμυθόδραμα που φέρει τον τίτλο *Στο πανηγύρι* (1926). Θα μνημονεύσουμε την τελευταία παράσταση έργου του Χορν από την Κοτοπούλη, παράσταση που ένωσε πάνω στη σκηνή τις δυο μεγάλες πρωταγωνίστριες, την Κυβέλη με τη Μαρίκα. 1934: *Δεν αγαπάμε τον ίδιο*. Μια κομεντί με πιραντελλικές προθέσεις, χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία στη σύνθεσή της, που στάθηκε πάνω στη σκηνή χάρη στην πάντοτε αριστοτεχνική ερμηνεία των σπουδαίων ηθοποιών: παράσταση που χάρισε η Κοτοπούλη στον Χορν και όχι ο Χορν στην Κοτοπούλη. Αυτή ήταν και η τελευταία φορά που ο Χορν συνεργάστηκε με τις δυο μεγάλες κυρίες του θεάτρου μας.

Θα ήθελα να κλείσω με μερικές ακόμη λέξεις, λέξεις του Χορν για την Κοτοπούλη, λέξεις που εκφράζουν τα συναισθήματα που εκκίνη του ενέπνεε:

«Πολλές φορές μέσα στην καλλιτεχνική μου παλίρροια, μέσα στην άμπωτη και πλημμυρίδα των αμφιβολιών και ενθουσιασμών μου, που έξαφνα ύστερ' από τις απογοητεύσεις μ' έπιανε το καλλιτεχνικό μεθύσι και νόμιζα πως είμαι Σοφοκλής ή Σαίξπηρ, έτρεχα κοντά στην Κοτοπούλη και άρχιζα να της ανοίγω την καρδιά μου και να της λέω όνειρα, ελπίδες, πολλές φορές και βεβαιότητες. Ενώ μπροστά στην Κυβέλη έμενα πάντα ένας Αμλέτος, ο άνθρωπος των αμφιβολιών, κοντά στην Κοτοπούλη καθαλούσα τον Αχαμνόοντα του ισχνού μου ταλέντου και γινόμουν ένας καινούργιος Δον Κιχώτης».³⁰

Σύρος, 23 Αυγούστου 1994

30. Σκόρπιες σελίδες..., ό.π., 26 Νοεμβρίου 1931, σ. 1172.

ΕΛΙΖΑ-ANNA ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ

Η ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ

Η θιασαρχία στην Ελλάδα είναι θέμα που δεν προκάλεσε ως σήμερα το ενδιαφέρον της έρευνας. Η αποκλειστική σχέση της με το εμπορικό θέατρο, με τη διοικητική πλευρά ενός πολιτισμικού φαινομένου και όχι με τις αισθητικές του αναζητήσεις, δεν την καθιστά ιδιαίτερα ελκυστική. Παράλληλα, τα τρέχοντα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου βιβλιογραφικά κενά καθώς και σοβαρές ελλείψεις σε πηγές και σε παντός είδους βοηθητικά εργαλεία θέτουν πρόσθετες δυσχέρειες στην προσέγγισή της. Το σημαντικότερο κενό δημιουργείται από την απουσία αρχείων θεάτρων και θιάσων· δεν υπάρχουν στοιχεία που να φωτίζουν την οικονομική τους πορεία, τις επαγγελματικές σχέσεις των μελών τους, τις κάθε είδους επιλογές τους. Κενά παρατηρούνται και στην έντυπη πληροφόρηση· σε άλλα θέματα της θεατρικής ζωής, όπως είναι οι σταδιοδρομίες ηθοποιών, υπάρχουν μαρτυρίες, αυτοβιογραφικά κείμενα, αναμνήσεις τρίτων, ανέκδοτα. Για τον ρόλο του θιασάρχη δεν θα βρούμε ιδιαίτερες μνείες. Έμμεσα μπορούμε να συλλέξουμε κάποια στοιχεία από τη ζωή του ηθοποιού, που τύχαινε να είναι και θιασάρχης. Βέβαια, οι ίδιοι οι μεγάλοι πρωταγωνιστές-θιασάρχες προτιμούν να μιλούν για τους ρόλους της σκηνής παρά για τον άχαρο διοικητικό τους ρόλο. Οι ρόλοι της σκηνής συνδέονται με την καλλιτεχνία, με το υψηλό, ενώ η θιασαρχία έχει σχέση με τον ταπεινό αλλά ζωτικό παράγοντα του ταμείου.

Βασικά καθήκοντα του θιασάρχη είναι η κατάρτιση του δραματολόγου και η επιλογή συνεργατών. Πρέπει να διαλέξει έργα που να ανταποκρίνονται στις προσδοκίες των θεατών, να τους οδηγούν στην αίθουσα, μιας και το ανέβασμα ενός έργου, όσο πρόχειρα και αν γίνεται, απαιτεί σημαντική επένδυση. Ο θιασάρχης είναι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο έργο και στο κοινό αλλά επίσης ανάμεσα στο κοινό και στους διάφορους συντελεστές της παράστασης, αφού αποφασίζει για τη στελέχωση του θιάσου και για τους παντός είδους συνεργάτες: μεταφραστές, μουσικούς, σκηνογράφους, σκηνοθέτες.

Μια από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις της κατηγορίας

πρωταγωνιστή-θιασάρχη είναι η Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φήμη της ως της μεγαλύτερης ελληνίδας ηθοποιού διατηρείται ακέραια στις μέρες μας, ο μύθος της παραμένει ζωντανός. Σαράντα ολόκληρα χρόνια μετά τον θάνατό της κανένα όνομα συναδέλφου της δεν ξεπέρασε το δικό της, μολονότι σήμερα δεν υπάρχουν άλλα τεκμήρια της τέχνης της έξω από τη μνήμη όσων την είδαν στη σκηνή, τις φωτογραφίες των παραστάσεων της και κάποιες παλιές ηχογραφήσεις.¹ Όμως, οι αναφορές στο πρόσωπό της περιορίζονται αποκλειστικά στην ηθοποιό, αποκόπτοντάς την από τη θιασαρχική της δραστηριότητα. Παραβλέπεται το γεγονός ότι η δράση της σ' αυτό το πεδίο χάραξε κατευθύνσεις και είχε αποτελέσματα διαρκείας, μ' άλλα λόγια συνέβαλε καθοριστικά στη σύνθεση της εικόνας του ελληνικού εμπορικού θεάτρου από τα τέλη της πρώτης δεκαετίας ως τα μέσα του αιώνα.

Αυτή η πρώτη απόπειρα σκιαγράφησης της θιασαρχικής πορείας της Κοτοπούλη στηρίζεται, πέρα από τις αναφερόμενες πηγές, σε αποδελτίωση της στήλης θεαμάτων του ημερήσιου Τύπου, βάσει της οποίας διατυπώνονται οι σχετικές με το δραματολόγιο παρατηρήσεις.

Μαθητεία

Πριν γηθεί δικού της θιάσου, η Κοτοπούλη απέκτησε σημαντική θεατρική εμπειρία ως μέλος δύο θιάσων διαφορετικού τύπου, του θιάσου του πατέρα της και του επιχορηγούμενου θιάσου του Βασιλικού Θεάτρου. Ήταν φυσικό να συνδυάσει κάποια στοιχεία τους αργότερα στην επιχείρησή της.

1. Η Κοτοπούλη έπαιξε επίσης σε μία και μοναδική ταινία, τον *Κακό δρόμο* (1933), της οποίας τα ίχνη έχουν χαθεί προς το παρόν. Το σενάριο στηρίχτηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Γρηγόριου Ξενόπουλου και σκηνοθέτης ήταν ο Ερτουγρούλ Μουχσίν βέης. Συμπρωταγωνιστούσε η Κυβέλη, ο Βασίλης Λογοθετίδης και άλλα στελέχη του θιάσου Κοτοπούλη. Τα γυρίσματα έγιναν στο στούντιο των αδελφών Ιλεκτσή, στην Κωνσταντινούπολη, όπου «αι ηνωμένοι πρωταγωνίστριαι» βρισκόνταν σε περιοδεία. Πρόκειται για μία απόπειρα του συζύγου της Μαρίκας Γιώργου Χέλμη και του συζύγου της Κυβέλης Κώστα Θεοδοωρίδη να επεκτείνουν τις επιχειρήσεις τους στον παρθένο χώρο του κινηματογράφου. Έτσι, τα κεφάλαια της ταινίας «διετέθησαν από όμιλον, εις τον οποίον μετέχον αι εταιρείαι Ιπέκ και Ίρις φιλμ, οι θιασάρχαι κ.κ. Χέλμης και Θεοδοωρίδης και ο κ. Μαδράς υιός. Ανήλθον δε τα κεφάλαια αυτά εις πέντε εκατομμύρια ελληνικάς δραχμάς έως τώρα». (*Το ελληνικόν θέατρον*, 165, 1 Μαρτ. 1933). Ευχαριστώ τον Αντώνη Γλυτζουρή, που μου υπέδειξε τη δημοσίευση. Για τις ηχογραφήσεις βλ. Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Μαρίκα Κοτοπούλη, εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. Σχέδιο βιογραφίας». *Μνήμων*, 12, 1989, σ. 58, υποσ. 53.

Η Κοτοπούλη γεννιέται μέσα στον θίασο του πατέρα της, την Πρόοδο. Ο Δημήτριος Κοτοπούλης γίνεται θιασάρχης τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα και είναι ο νεότερος της γενιάς του, μετά τον Ταβουλάρη και τον Αλεξιάδη. Η γυναίκα του Ελένη Κοτοπούλη, Συριανή, παλιά δασκάλα, εργάζεται επίσης στον θίασο, αναλαμβάνοντας τους ρόλους καρατερίστας. Η εργασία των γονιών επιβάλλει στην οικογένεια συνεχείς μετακινήσεις, περιοδείες στις διάφορες πόλεις του εσωτερικού και στις ελληνικές παροικίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, περιστασιακές εμφανίσεις στην Αθήνα. Οι συνθήκες ζωής τους, κάθε άλλο παρά ιδανικές, δεν διαφέρουν από αυτές που χαρακτηρίζουν απαράλλακτα το επάγγελμα του έλληνα ηθοποιού ως τα τέλη του 19ου αιώνα.

Είναι επόμενο ότι οι Κοτοπούληδες βιάζονται να δουν τα παιδιά τους ικανά να αναλάβουν ρόλους στα έργα, προκειμένου να εξοικονομήσουν τα αντίστοιχα μεροκάματα προς τρίτους από τις εισπράξεις του θιάσου. Η μεγάλη αδελφή, η Αντιόπη, είναι ενεργό μέλος, αργότερα συμπεριλαμβάνονται οι δίδυμες, η Χρυσούλα και η Φωτεινή, και στο γύρισμα του αιώνα, σε ηλικία δεκατριών χρόνων, η Μαρίκα υποδύεται όχι πλέον ρόλους παιδιών αλλά ενηλίκων και παίρνει τις πρώτες καλές κριτικές.² Ο Κοτοπούλης πετυχαίνει να δημιουργήσει τον δικό του οικογενειακό θίασο ακολουθώντας το σύνθημα πρότυπο της θεατρικής αγοράς, του οποίου χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν ο θίασος Ταβουλάρη.

Οι πρώτες επαγγελματικές εμπειρίες της Κοτοπούλη προέρχονται λοιπόν από τη θητεία της σε έναν θίασο, τον οποίο θα χαρακτηρίζαμε «παλαιού τύπου», σε σύγκριση με τα ανανεωτικά συγκροτήματα του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής.

Τα πρώτα χρόνια του αιώνα αλλάζουν σημαντικά το θεατρικό τοπίο. Η λειτουργία του Βασιλικού και της Νέας Σκηνής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου εισάγουν καινοτομίες, που διαφοροποιούν εντελώς την πορεία του νεοελληνικού θεάτρου σε σχέση με την παράδοση του 19ου αιώνα, μολονότι οι σύγχρονοι δεν είναι σε θέση να τις εκτιμήσουν. Είναι το ποιοτικό άλμα. Το γεγονός ότι το Βασιλικό κλείνει το 1908, όπως αποτυγχάνει, τρία χρόνια νωρίτερα, το εγχείρημα του Χρηστομάνου και της πρωτοποριακότερης από απόψεως δραματολογίου Νέας Σκηνής, είναι μικρής σημασίας γεγονότα για τον ιστορικό χάρτη. Μετά απ' αυτές τις δύο παρενθέσεις τίποτα δεν μένει ίδιο με το 1900, ασχέτως αν επιβιώνουν κάποιες δομές, όπως, π.χ., αυτή του οικογενειακού θιάσου ή

2. Βλ. Τίμων, «Θεατρικά», Φοίνιξ Ερμούπολης, 17 Δεκ. 1897. «Μία καλλιτέχνις», *Μικρά Εφημερίς*, 10 Ιουν. 1901. Κ.. «Μία νέα Φαύστα», *Εστία*, 25 Αυγ. 1901.

ή του διπολικού ανταγωνισμού των πρωταγωνιστριών, δηλαδή του βενετισμού.

Με τη λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου εμφανίζεται μια καλή ευκαιρία για την οικογένεια Κοτοπούλη. Η μικρή τους κόρη προσλαμβάνεται στον βασιλικό θίασο με μισθό. Είναι το μόνο σταθερό εισόδημά τους. Γιατί, όπως διηγείται η Μαρίκα στις αναμνήσεις της, τα οικονομικά τους δεν ήταν πάντοτε ανθηρά και τις ημέρες δουλειάς και ευμάρειας διαδέχονταν μέρες απίστευτης φτώχειας.³

Τρία πράγματα θα πρέπει να συγκρατήσουμε από τη συνενεργασία της Κοτοπούλη με τον βασιλικό θίασο. Την πρόσληψή της, που κατά κύριο λόγο οφειλόταν στη φήμη την οποία απέκτησε στον θίασο του πατέρα της⁴ την ανάδειξή της σε πρωταγωνιστικούς ρόλους μετά την αναχώρηση της ευνοούμενης του παλατιού Άννας Φραγκοπούλου με υποτροφία για το Παρίσι· και, τέλος, την προσωπική της σχέση με τον Θωμά Οικονόμου, τον άνθρωπο που εισήγαγε τη σκηνοθεσία στην Ελλάδα.

Ο Οικονόμου ήταν αυτός που έστρεψε την προσοχή της, στην κρίσιμη ηλικία της διαμύρφωσής της, σε άλλου τύπου δραματολόγιο, με καλλιτεχνική διάσταση, έξω από αυτά που είχε διδαχτεί στον θίασο του πατέρα της. Ασφαλώς ο Κοτοπούλης είχε ήδη κάνει κάποια βήματα προς την ανανέωση του τυπικού δραματολογίου του 19ου αιώνα, προσθέτοντας στα μυθιστορηματικά δράματα μερικά νεότερα αστικά δράματα κοινωνικού προβληματισμού, όπως η *Μάγδα* και η *Τιμή* του Σούντερμαν, το *Δικαίωμα ο έρωας*, του Μαξ Νορντάου, Οι *Φουρσαμπώ* του Εμίλ Ωζιέ. Όμως τους ρόλους του κλασικού δραματολογίου, τον Μώμο-Πονκ στο *Όνειρον θερινής νυκτός*, τον Σεβαστιανό/Βιόλα στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, τη Μαργαρίτα στον *Φάουστ*, η Κοτοπούλη τους διδάσκειται

3. «Η Μαρίκα Κοτοπούλη: τα ωραιότερα επεισόδια της ζωής της». *Ελληνικά γράμματα*, 39, 1929, σσ. 77, 79-80. Στο ίδιο αναφέρει ότι ο μισθός της στο Βασιλικό ήταν 165 δραχμές, συν 85 για τα κοστούμια, σύνολο 250 δραχμές, *ό.π.*, σ. 145.

4. Ο θόρυβος που συνόδευσε τις εμφανίσεις της το 1900-1901 έκανε τον ιδρυτή της Νέας Σκηνής Κωνσταντίνο Χρηστομάνο να ενδιαφερθεί για τη νεαρή πρωταγωνίστρια· για κάποιο διάστημα η Κοτοπούλη συγκαταλέγεται ανάμεσα στους «μυστές» του. Βλ. *Σκριπ*, 30 Ιουλ. 1901: «Η Νέα Σκηνή, αμέσως μετά το πρώτον βράδυ που ήκουσε την ζηλευτήν μικράν, την ήρπασεν δια συμβολαίου». Σκίτσος της ως μέλους της Νέας Σκηνής δημοσιεύει η *Εσπερινή*, 25 Αυγ. 1901. Την ίδια μέρα η *Εστία* αναφέρει ότι πρόκειται να υποδυθεί τη Φαύστα, τον πιο πολυσυζητημένο ρόλο της εποχής, που είχε ξεσηκώσει θύελλες ανταγωνισμού ανάμεσα στις πρωταγωνίστριες της προηγούμενης γενιάς. «Ο Χρηστομάνος είχε ζητήσει από τον πατέρα να πάω στη Νέα Σκηνή και τις τρεις αδελφές. Πήγα πρώτη εγώ, αλλά διεφώνησα με τον ρόλο που μου 'δωκαν σ' ένα έργο του Βερναρδάκη. Δεν ήθελα με κανέναν τρόπο να παίξω Βερναρδάκη και, αφού γύρισα πίσω τον ρόλο, έφυγα, για να πάω στο Βασιλικό». (*Ελληνικά Γράμματα*, *ό.π.*, σ. 82). Έτσι η συνενεργασία Χρηστομάνου-Κοτοπούλη δεν προχώρησε.

από τον Οικονόμου. Με αυτούς εδραιώνει τη φήμη, που αργότερα, ως θιασάρχη, θα τη δεσμεύει να ξαναβρίσκει από καιρό σε καιρό το καλλιτεχνικό της παρελθόν.

Το καλοκαίρι του 1906 μοιάζει με μεταβατική περίοδο, κατά την οποία γίνεται απόπειρα να συμπλεύσουν οι διαφορετικές νοοτροπίες του παλιού θιασάρχη και του καλλιτέχνη σκηνοθέτη. Στην Αθήνα, στο θέατρο Βαριετέ, ο Οικονόμου φτιάχνει τον πρώτο του θιάσο στο ελεύθερο θέατρο με τη δική του επωνυμία αλλά με τα μέλη του θιάσου Πρόοδος. Φαίνεται ότι ο Κοτοπούλης είχε αποφασίσει να μεταβιβάσει τις θιασαρχικές ευθύνες στον Οικονόμου, χωρίς ωστόσο να είναι διατεθειμένος να δεχτεί ψύχραιμα την οικονομική αποτυχία. Για το δραματολόγιο ίσχυσαν ως επί το πλείστον καλλιτεχνικά κριτήρια.⁵ Η σύγκυση που επικρατούσε ως προς την κατεύθυνση, εμπορική ή καλλιτεχνική, μοντέρνα ή παραδοσιακή, την οποία θα έπρεπε να ακολουθήσει ο θιάσος, εκφράζεται πολύ χαρακτηριστικά στο πρόγραμμα της 31ης Ιουλίου 1906, όπου παίζονται το ένα μετά το άλλο το δράμα του Μαίτερλινκ *Ο Παρείσακτος*, η κωμωδία του Κουρτελίν *Ο κ. Υπαστυνόμος* και η γ' πράξη από τον *Σέρλοκ Χολμς*, ανώνυμη διασκευή των περιπετειών του ήρωα του Κόναν Ντόυλ. Παρ' όλες τις συμβιβαστικές προσπάθειες το θέατρο δεν δούλεψε, πράγμα που είχε αντίκτυπο στις σχέσεις του σκηνοθέτη με τους Κοτοπούληδες και κατέληξε στην οριστική διακοπή της συνεργασίας τους στο τέλος της περιόδου. Το πείραμα φανέρωσε ωστόσο στην Κοτοπούλη τα όρια της αγοράς, την περιορισμένη διάθεση του κοινού να ακολουθήσει τους καλλιτέχνες στα δικά τους ενδιαφέροντα και στις δικές τους αναζητήσεις.

Εδραίωση

Μετά από την αρνητική και ταυτόχρονα καθοριστική εμπειρία του Βαριετέ, η Μαρίκα φεύγει για το Παρίσι, για μια σύντομη θεατρική μαθητεία. Όταν επιστρέφει, συμμετέχει μαζί με τα νεότερα μέλη του πατρικού θιάσου, τις αδελφές και τους γαμπρούς της, σε μία περιοδεία στη Σύρα, την άνοιξη του 1907, χωρίς ιδιαίτερες θιασαρχικές ευθύνες, αφού

5. Τα έργα προέρχονταν από το δραματολόγιο του Βασιλικού (*Ιφιγένεια* του Γκαίτε, *Πρεταιόζα* του Βολφ), από το πρόσφατο δραματολόγιο της Πρόοδος (*Το Τζιτζίκι* της Γεωργίας Σάνδη) ή παίζονταν για πρώτη φορά (*Σέρλοκ Χολμς*, *Η Κυρά της θάλασσας* του Ίψεν, *Το Του Βίνκας* του Ιωάννη Πολέμη, ο *Παρείσακτος* του Μωρίς Μαίτερλινκ).

ο θίασος είναι συνεταιρικός. Αυτή η περιοδεία έχει ξεχωριστή σημασία, αφού οι νέοι ηθοποιοί προσπαθούν να τα βγάλουν πέρα χωρίς την κάλυψη του Δημήτριου Κοτοπούλη. Το ίδιο καλοκαίρι η Κοτοπούλη κάνει ένα σημαντικό βήμα ως συνθιασάρχης του Ευτύχιου Βονασέρα· όμως η ίδια δεν αποτιμά θετικά αυτή την εμπειρία, τουλάχιστον από οικονομική άποψη. Σύμφωνα με τη δική της μαρτυρία, ο θίασος είναι εταιρικού τύπου.⁶ Ο Βονασέρας, εκμεταλλευόμενος την ανάγκη των νέων ηθοποιών να βρουν μια καλή στέγη, προσφέρει το θέατρο της πλατείας Συντάγματος σε συνεταιρική βάση, όπου, κατά την Κοτοπούλη, κρατάει για τον εαυτό του τη μερίδα του λέοντος.

Όταν γύρισα [από το Παρίσι] γεμάτη από μύρια καλλιτεχνικά όνειρα, έφερα μαζί μου και πολλά έργα: τον *Κλέφτη* του Μπερνστάιν, την *Κυρία του Μαξίμ*, τη *Ζοζέττα* κι άλλα. Μόλις λοιπόν έφθασα, μαζί με τον Λούη, τον Μυράτ, τον Λεπενιώτη, τον Νικολάου εσχηματίσαμε ένα θίασο όλο ευγενικές φιλοδοξίες αλλά χωρίς δεκάρα τσακιστή! Γιατί να το κρύψω; Δεν είχαμε καλά καλά να φάμε. Ο Πέτρος Θηβαίος τότε, που είχε το θέατρο της Ομονοίας, φοβήθηκε να μας δώσει τη Νέα Σκηνή. Εύρισκε πως δεν θα εσημείωνα εμπορική επιτυχία σε έργα ελαφρά και δι' αυτό ηγνήθη να στεγάσει τον θίασό μας στο θέατρο της Ομονοίας. Μεσολαβήσει του φίλου μου συγγραφέως Λάσκαρη ήλθαμε σε συμφωνία με τον Βονασέρα κι επαίξαμε στο θέατρο της πλατείας. Μας επήρε χωρίς μισθό. Η συμφωνία ήταν να δουλέψουμε και αναλόγως της αποδόσεως της εργασίας να μας πληρώσει. Δεν ξέρω τι επήρανε οι άλλοι. Εγώ όμως, που –εξομολογούμαι την αμαρτία μου, ποτέ δεν τα κατάφερα καλά με τα οικονομικά ζητήματα– εδούλεψα έξι ολόκληρους μήνες, τι νομίζετε ότι πήρα συνολικώς από τον Βονασέρα σ' αυτό το διάστημα; Είκοσι πέντε δραχμές.⁷

Έχοντας εξασφαλίσει το θέατρο του Συντάγματος, ο πεπειραμένος θιασάρχης Βονασέρας μπορούσε να διαπραγματεύεται από θέση ισχύος. Του χρειαζόταν ένα καλό γυναικείο πρωταγωνιστικό όνομα και τον σπνέφερε να μοιραστεί με την Κοτοπούλη την επωνυμία του θιάσου. Εκτός

6. Κοτοπούλη, *ό.π.* Για τις δραστηριότητες του 1907 βλ. «Σχέδιο βιογραφίας», *ό.π.*, σ. 47, ν.ποσ. 5, και σ. 54.

7. «Μαρίκας Κοτοπούλη: Η ζωή μου στο θέατρο. Αυθεντικές σελίδες από την θριαμβευτική ζωή της μεγάλης καλλιτέχνιδος». *Τα Νέα*, 20 Σεπτ. 1954. Πρόκειται για κείμενο που γράφτηκε το 1936, σύμφωνα με την εφημερίδα που το δημοσιεύει. Στην αποτυχία της μίσθωσης του θεάτρου Ομονοίας και στη συνεργασία με τον Βονασέρα αναφέρεται και ο Μήτσος Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ*, Αθήνα, 1950, σ. 19 κ.ε.

αυτού, η Κοτοπούλη κατέθεσε στην επιχείρηση ένα σημαντικό κεφάλαιο, τα έργα που είχε φέρει από το Παρίσι. Έτσι, ο θίασος Βονασέρα-Κοτοπούλη παρουσιάζει ανανεωμένο πρόγραμμα και καταφέρνει να κινηθεί απολύτως μέσα στις προδιαγραφές, οι οποίες δημιουργούν, αυτή την περίοδο, τη νέα εικόνα της αθηναϊκής θεατρικής ζωής.

Η εμπειρία με τον Βονασέρα δεν θα επαναληφθεί. Από το 1908 ως το 1912 η Κοτοπούλη συνεταιρίζεται με συναδέλφους της, που προέρχονται, στην πλειοψηφία τους, από τους νέους ηθοποιούς του Βασιλικού, όπως ο Εδμόνδος Φυρστ, και της Νέας Σκηνης, όπως ο Νίκος Παπαγεωργίου, ο Αγγελος Χρυσομάλλης και ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης.

Ειδικότερα, από το καλοκαίρι 1908, που θεωρεί «περίοδο της πρώτης ουσιαστικής εμφανίσεώς [της] στο θέατρο της πλατείας Ομονοίας», ως το καλοκαίρι 1910 η Κοτοπούλη συνεργάζεται με δύο συναδέλφους της· τον δημοφιλή κωμικό Κωνσταντίνο Σαγιώρ, τα καλοκαίρια 1908 και 1909· και τον Εδμόνδο Φυρστ, συνάδελφό της από το Βασιλικό, σε μία περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη τον χειμώνα 1908-1909 καθώς και το καλοκαίρι του 1910, πάλι στο θέατρο Ομονοίας. Για την πρώτη της περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη η ίδια μαρτυρεί:

Εκάλεσα λοιπόν τον Φυρστ (...) και τον θεατρώνην της Πόλης Μεταξά-τον και τους εδήλωσα ότι παραιτούμαι της επιχειρήσεως. Θα έπαιζα με μισθό και ας έκανε την δουλειά ο Φυρστ. Είδε και έπαθε ο Μεταξάτος να με πείση να δεχθώ εκτός από μισθό 30 λιρών και 30% από τα κέρδη. Το αποτέλεσμα ήτο, όταν ετελείωσε η δουλειά, να εισπράξω το μυθώδες δια την εποχήν ποσόν των 3.000 λιρών.⁸

Ο θάνατος του Σαγιώρ το 1910 της στερεί έναν σημαντικότερο συνεργάτη των θερινών εμφανίσεων: Ένας καλός κωμικός ήταν απαραίτητος για τα ψυχαγωγικά καλοκαιρινά θεάματα. Στον θίασο Κοτοπούλη-Φυρστ συνεργάζεται ο κωμικός Τηλέμαχος Λεπενιώτης, όχι όμως επί ίσοις όροις αλλά ως «σύμπραξις».

Το καλοκαίρι του 1911 η Κοτοπούλη συμφωνεί με τον θεατρικό επιχειρηματία Πέτρο Θηβαίο να αφήσει το θέατρο Ομονοίας και να στεγαστεί στο Αττικόν, που θεωρείται δεύτερης κατηγορίας αίθουσα.⁹ Ο θίασος έχει αποκλειστικά τη δική της επωνυμία και συμπράττει ο συνάδελφός της από το Βασιλικό Νικόλαος Ζάνος. Την οικονομική ευθύνη

8. «Η ζωή μου στο θέατρο», ό.π., 22 Σεπτ. 1954.

9. Βλ. και «Σχέδιο βιογραφίας», ό.π., σσ. 59-60.

του θιάσου έχει ο Θηβαίος· ο Μήτσος Μυράτ εμφανίζεται ως διευθυντής. Χρησιμοποιείται δηλαδή το όνομά της, επειδή έχει μεγάλο αντίκρουσμα στο κοινό, όμως η ίδια δεν έχει ουσιαστικές θιασαρχικές ευθύνες.

Από τα 1908, που έκαμα την πρώτη ουσιαστική εμφάνισί μου εις το θέατρον της Ομονοίας, μέχρις τα 1912, οπότε το ενοικίασα απ' ευθείας πλέον εγώ από τον ιατρόν Καραμήτσα, δεν έμεινα πάντοτε εις την πλατείαν της Ομονοίας. Εις τα 1911 ο Θηβαίος, π.χ., έκτισε δι' ένα καλοκαίρι το θέατρον Αττικόν εις την οδόν Σταδίου, εις την θέσιν όπου έγινε αργότερα ο κινηματογράφος Σπλέντιτ. Με προσέλαβε και έπαιξα εκεί. Η συμφωνία μας ήταν να μου δίνη 3.000 δραχμές τον μήνα.¹⁰

Πολύ σημαντική ημερομηνία στη σταδιοδρομία της είναι η οριστική εγκατάστασή της στο θέατρο Ομονοίας, το οποίο το 1912 μετονομάζεται από Νέα Σκηνή σε Μαρίκας Κοτοπούλη.¹¹ Αυτή θα είναι η μόνιμη αθηναϊκή θερινή στέγη του θιάσου της ως το 1936, που ο χώρος μετατρέπεται σε κινηματογράφο και η Κοτοπούλη μετακομίζει στο δικό της θέατρο Ρεξ, στην οδό Πανεπιστημίου. Αν και θιασάρχης από το 1908, θα πρέπει να αποδείξει τη φερεγγυότητά της επί τέσσερα χρόνια, πριν πάρει στη δικαιοδοσία της, με μακροχρόνιο συμβόλαιο, το καλύτερο ίσως αθηναϊκό θέατρο. Η ίδια αίθουσα την είχε φιλοξενήσει κατά τις πρώτες αθηναϊκές της εμφανίσεις, αλλά πέρα από τη συναισθηματική αξία ήταν καθιερωμένη θεατρική «πόρτα». Στο ζήτημα της μόνιμης εγκατάστασης προηγήθηκε η Κυβέλη, η οποία, χάρη στις οικονομικές δυνατότητες του δεύτερου συζύγου της Κώστα Θεοδωρίδη, είχε τα απαραίτητα εχέγγυα και έδωσε το όνομά της στο δικό της θέατρο, το Βαριετέ, από το 1908. Στο θέατρό της η Κοτοπούλη αναλαμβάνει πλήρως τα καθήκοντα του θιασάρχη:

Θα έπρεπε να ιδήτε το μελαχροινόν αυτό μουντράκι, με τα αστραπεδιά από εξυπνάδα μάτια, το αεικίνητον σωματάκι, αληθινόν πακετάκι από νεύρα, εις την πλατείαν του θεάτρου κατά τας προ της παραστάσεως ώρας (...) εις τους λογαριασμούς της με τους ανθρώπους του θεάτρου (...). Διότι η κόρη αυτή, η οποία επί δεκάδα ετών τώρα κυριαρχεί επί της Ελληνικής σκηνης, δεν είνε μόνον καλλιτέχνης, η οποία, αφού μελετήση εις την ησυχίαν του σπιτιού της το μέρος της, θα φθάση με την άμαξαν, να χωθή εις το καμαρίνι, να προσθέση επάνω της όλην την γοητείαν της συγχρόνου τέχνης εις βαφάς και δαν-

10. «Η ζωή μου στο θέατρο», ό.π., 22 Σεπτ. 1954. Βλ. και Μυράτ, ό.π., σ. 78 κ.ε.

11. Για τη διεκδίκηση του θεάτρου και τους όρους του συμβολαίου βλ. Μυράτ, ό.π., σσ. 87-88.

τέλλας και απ' εκεί να εμφανισθή προ του κοινού. Όχι! Είνε συγχρόνως και η κεφαλή μιας πολυβασανισμένης επιχειρήσεως, ο Άτλας μιας άλλης αληθινής τραγωδίας, αιώνιος Ανταίος αντλών δυνάμεις από την πάλιν του. Μαζί με την καλλιτέχνίδα είναι και ο διευθυντής, ο εργολάβος, ο σκηνοθέτης, ο εφαρμοστής, ο διδάσκαλος των ηθοποιών της, ο κριτής των εκλεγμένων έργων, η μοδίστρα, ο διαχειριστής.¹²

Σημαντική μεταβολή στις θεατρικές συνήθειες της Αθήνας είναι η λειτουργία χειμερινών θεάτρων από το τέλος του 1916 και μετά. Ως αυτή τη χρονιά οι μόνες αίθουσες που λειτουργούν τον χειμώνα, φιλοξενώντας σποραδικά περιοδεύοντες ελληνικούς και ξένους θιάσους, είναι το Δημοτικό Θέατρο και το Βασιλικό. Στις 20 Οκτωβρίου 1916 η Κυβέλη εγκαινιάζει τη χειμερινή της αίθουσα Διονύσια και ακολουθεί η Κοτοπούλη, στις 27 Μαρτίου 1917, «εις το αποπερατωθέν κομψόν θέατρόν της»:¹³

Το θέατρό μου (...) μέχρι το 1914 ήταν ξύλινο, και αποκλειστικά θερινό, διότι τότε οι Αθηναίοι δεν πήγαιναν εις το θέατρο παρά μόνον το καλοκαίρι. Εις τα 1915 αποφασίσαμε να κάνωμε και αυτό το τόλμημα: Να δημιουργήσωμε χειμερινή περίοδο. Γκρεμίσαμε και τότε το θέατρο και ο μακαρίτης ο αρχιτέκτων Λυκούδης το ανήγειρε εκ βάθρων και του έδωσε τη σημερινή μορφή του. Η Εθνική Τράπεζα με προσωπική παρέμβασι του κ. Μαξίμου και του κ. Δροσοπούλου εβοήθησαν το έργο μ' ένα δάνειο. Όταν τελείωσε το θέατρο, αρχίσαμε τον καινούργιο αγώνα. Βρήκαμε άπειρες δυσκολίες. Στο τέλος απέδειχθη πως είχα δίκιο. Ήταν δυνατόν να υπάρχη και τον χειμώνα θέατρον εις την Αθήνα. Το εδημιουργήσαμε και έμεινε.¹⁴

Η χειμερινή περίοδος δεν καθιερώνεται αυτόματα για τους θιάσους πρόζας, οι οποίοι σε μεγάλο βαθμό συνεχίζουν τις περιοδείες τους αυτή την εποχή. Οι νέες χειμερινές αίθουσες δίνονται σε μουσικούς θιάσους, που καλύπτουν για αρκετές εβδομάδες το πρόγραμμα. Για να αντιμετωπίσουν την καθιέρωση των μουσικών θιάσων, οι δύο πρωταγωνίστριες διχотоμούν τους θιάσους τους σε πρόζας και μουσικούς από το 1918.¹⁵

Η εγκατάσταση σε μόνιμη στέγη το καλοκαίρι του 1912 δεν έχει ο-

12. Παύλος Νιρφάνας, «Από τα θέατρα: Μαρίκα (Μία άλλη πτυχή)», *Εστία*, 10 Οκτ. 1913.

13. «Θεατρικαί ειδήσεις», *Πινακοθήκη*, τόμ. ιστ', 1916, σ. 114, ιζ', 1917, σ. 11.

14. «Η ζωή μου στο θέατρο», *ό.π.*, 24 Σεπτ. 1954. Είναι πιθανό ότι η μετατροπή σχεδιάζόταν από το 1915, αλλά το θέατρο εγκαινιάσθηκε τον Μάρτιο του 1917. Βλ. *Πινακοθήκη*, τόμ. ιζ', «ό.π.» σ. 11.

15. E.A. Delveroudi, *Le Répertoire original présenté sur la scène athénienne, 1901-1922*, διδακτορική διατριβή, Παρίσι, Université de Paris-Sorbonne, 1982, σ. 315.

ρατά αποτελέσματα στον τρόπο δουλειάς του θιάσου Κοτοπούλη, όπως αυτός έχει καθιερωθεί τα προηγούμενα χρόνια. Η φιλοσοφία των επιλογών στο δραματολόγιο ακολουθεί τον δρόμο που χαράχτηκε το 1907.

Οι μεγάλες επιτυχίες του Γαλλικού βουλεβάρτου ή της Ιταλικής σκηνής έρχονταν με το πρώτο ταχυδρομείο, μεταφράζονταν στο γόνατο μέσα σε τρεις μέρες κι επαιίζονταν αμέσως πολλές φορές με πέντε δοκιμές. (...) Εννοείται ότι μονάχα οι χοντροφαρσάρες μπορούσαν τότε να καβατζάρουν την πρώτη βδομάδα και να μπουν σε δεύτερη και τρίτη... Οι φάρσες διευκόλυναν πολύ το γοργό ανέβασμα, γιατί δε χρειάζονταν καμία μελέτη και προσοχή. Όταν ο ηθοποιός δεν άκουγε τον υποβολέα — που ήταν ο κύριος πρωταγωνιστής σε κάθε παράσταση —, μπορούσε να λέει ό,τι θέλει, χωρίς ο θεατής να ενοχλείται καθόλου.¹⁶

Οι εργασίες της κάθε σαιζόν ξεκινούν με επαναλήψεις παλαιότερων επιτυχιών, μέχρι να ετοιμαστούν τα καινούργια έργα. Ο αριθμός των έργων που παρουσιάζονται ανεβαίνει σε ύψη απίστευτα για τις σημερινές συνήθειες. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '20 δεν καταμέτρησα για κάθε χρόνο λιγότερα από 10 καινούργια έργα. Συνήθως οι προεμιέρες κυμαίνονται γύρω στις 15-20 και σ' αυτές προστίθενται άλλες τόσες επαναλήψεις. Η αλλαγή έργου γίνεται συνήθως κάθε δυο-τρεις μέρες, αν και πολλά ελληνικά παίζονται για μία μόνο βραδιά. Αυτοί οι ρυθμοί θα διατηρηθούν ως τα τέλη της δεκαετίας του '20.

Ο θιάσος στελεχώνεται κατά τα πρότυπα της Προόδου. Η μόνιμη εγκατάσταση δίνει τη δυνατότητα να περιοριστεί και πάλι η επιχείρηση σε οικογενειακή βάση και να αποτραπούν εξω-οικογενειακοί συνεταιρισμοί ή προσλήψεις, τουλάχιστον όσον αφορά στους δεύτερους ρόλους. Μία σημαντική επιτυχία είναι ο γάμος του πρώην συζύγου της Κυβέλης, του Μήτσου Μυράτ, με τη μία από τις δίδυμες αδελφές της Μαρίκας, τη Χρυσούλα, και επομένως η μόνιμη στελέχωση του θιάσου με τον ηθοποιό που θα κρατούσε τους πρώτους ανδρικούς ρόλους.

Η Κοτοπούλη ενδιαφέρεται ωστόσο για κάθε ηθοποιό του οποίου η εμφάνιση επισημαίνεται ως ξεχωριστή· φροντίζει να προσλαμβάνει στον θιάσό της τα νέα ταλέντα. Είναι πολύ πιθανό ότι δεν υπήρξε σημαντικός ηθοποιός από το 1908 ως τη δεκαετία του '50 που να μη συνεργάστηκε μαζί της ή να μην έπαιξε στο θέατρό της. Οι περισσότεροι την αναγνώριζαν ως δασκάλα τους και η δεύτερη γενιά θιασαρχών του αιώνα, όπως ο Αργυρόπουλος, η Κατερίνα και ο Λογοθετίδης, έμαθαν κοντά της τη δι-

16. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, 1960, σ. 109.

πλή τους τέχνη. Το ίδιο ίσχυσε για διάφορες κατηγορίες συντελεστών, όπως οι σκηνοθέτες, οι σκηνογράφοι, οι ενδυματολόγοι.

Ήθελε να μαθαίνει πώς σκέφτονται οι νέοι άνθρωποι και να κάνει τη σκέψη τους δική της. Μόλις είχε την πληροφορία πως κάποιος νέος φάνηκε στο θεατρικό χώρο, αμέσως τον καλούσε, του έδειχνε εμπιστοσύνη ή τον υπέβαλλε σε «ιεροεξεταστική ανάκριση», για να πληροφορηθεί τι νέο γνώριζε, ποια «καινά δαιμόνια» φέρνει στο θέατρο! Κι αμέσως —είτε γιατί τον θεωρούσε χρήσιμο είτε γιατί τον θεωρούσε επικίνδυνο— τον έπαιρνε συνεργάτη της. Στα οχτώ χρόνια της συνεργασίας μας έφερε στο θέατρό της τον Γιαννούλη Σαραντίδη από το Παρίσι (στενό συνεργάτη του Ζακ Κοπώ, του ιδρυτή του περίφημου Βιε Κολομπιέ), πήρε σκηνοθέτη και σκηνογράφο τον Κάρολο Κουν, δημιούργησε το μεγάλο «θεατρικό θέαμα» (πρόδρομο της «Μουσικής Κωμωδίας») με τον Ρενάτο Μόρντο, τον «Θίασο της Αυλαίας» με τον Τάκη Μουζενίδη. Εγκαινίασε το «ΡΕΞ» με σκηνικά του αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη, κοστούμια του Γιάννη Τσαρούχη. (...) Και ακολούθησαν οι ζωγράφοι Γκίκας Χατζηκυριάκος, Νίκος Εγγονόπουλος, Κώστας Πλακωτάρης και οι σκηνογράφοι Μάριος Αγγελόπουλος, Κλ. Κλώνης και Σπαχής. Δίπλα της πρωτοεμφανίστηκε, ως ενδυματολόγος το 1937 ο Αλέξης Σολομός. (...) Μόλις πληροφορήθηκε πως κάποιος έφηβος ήρθε από τη Βιέννη και εκθέτει σκηνογραφίες και κοστούμια (...), μ' έστειλε να δω «περί τίνος πρόκειται». Και σε λίγο άρχισε η συνεργασία της με τον Γιώργο Ανεμογιάννη, που κράτησε από το 1938 ως τον θάνατό της! Σχεδόν!...¹⁷

Το καλοκαίρι του 1907 είναι λοιπόν η κρίσιμη περίοδος, κατά την οποία οι νέες θεατρικές δυνάμεις κάνουν μια συγχρονισμένη εμφάνιση, αναμετριοούνται με τις προγενέστερες δομές και καταφέρνουν να επικρατήσουν. Στον θιασαρχικό χώρο η σημαντικότερη αλλαγή ήταν ο παραμερισμός των θιάσων και κυρίως των πρωταγωνιστών του 19ου αιώνα από τα κεντρικά θέατρα της Αθήνας και η κατάληψή τους από νέους ηθοποιούς, όπως η Κοτοπούλη, η Κυβέλη και η Ροζαλία Νίκα. Το κοινό ζητούσε νέα πρόσωπα και νέα έργα. Το θέατρο ήταν υποχρεωμένο να παρακολουθήσει τις γενικότερες εξελίξεις στον πολιτικό χώρο, εξελίξεις που επέβαλλαν, μετά το 1897 και τη μεγάλη ήττα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο, προσγείωση στην πραγματικότητα, γνώση και κατά μέτωπο αντιμετώπιση των προβλημάτων, εθνικών, κοινωνικών αλλά και προσωπικών. Η εγκατάλειψη του δραματολογίου του 19ου αιώνα και η στροφή σε έργα που έθιγαν υπαρκτά προβλήματα των ανθρωπίνων σχέσεων είναι φυσική

17. Ελένη Χαλκούση, «Μια ζωή αφιερωμένη στην τέχνη: 30 χρόνια από το θάνατο της Μαρίκας Κοτοπούλη», *Έθνος της Κυριακής*, 27 Οκτ. 1985, και *Θεατρικό ημερολόγιο*, Κάκτος, 1981, σ. 68.

συνέπεια των ευρύτερων αλλαγών στον πνευματικό χώρο και των αναζητήσεων της νέας γενιάς των διανοουμένων.

Οι νέοι θιασάρχες επιδιώκουν και καταφέρνουν να δημιουργήσουν βιώσιμες επιχειρήσεις. Λειτουργούν με τις αρχές της ελεύθερης αγοράς: τον ανταγωνισμό, την αναζήτηση συμφέρουσας πρώτης ύλης, τη διαφήμιση και τις καλές δημόσιες σχέσεις.

Ανταγωνισμός

Ο ανταγωνισμός δεν είναι καινούργιο φαινόμενο στη θεατρική ζωή. Ο Ταβουλάρης ανταγωνιζόταν τον Αλεξιάδη και ο Χρηστομάνος έκανε το παν, για να προηγηθεί η προεμέρα του σε σχέση με το Βασιλικό. Η Παρασκευοπούλου και η Βερώνη έδιναν καλλιτεχνικές μάχες στο πρόσωπο της Μαργαρίτας Γκωτιέ ή της Φαύστας. Όμως στο εξής ο ανταγωνισμός γίνεται με νέους όρους. Ενώ ο Ταβουλάρης και ο Αλεξιάδης συνήθως εμφανίζονταν διαδοχικά στους διάφορους σταθμούς των περιοδειών τους, τώρα οι θίασοι εργάζονται ταυτόχρονα στην ίδια πόλη και διεκδικούν το ίδιο κοινό για όλη τη θερινή περίοδο. Η Παρασκευοπούλου και η Βερώνη έκαναν σύντομες ταυτόχρονες αντιπαραθέσεις, στις οποίες φρόντιζαν να δίνουν καλλιτεχνικά περιεχόμενο. Όσο κι αν επί της ουσίας το αποτέλεσμα κρινόταν στα εισιτήρια, εκείνο που ενδιέφερε ήταν ποια θα παίξει καλύτερα έναν συγκεκριμένο ρόλο σε ένα έργο αξιώσεων. Οι νέες πρωταγωνίστριες δίνουν τη μάχη με «ατελείωτο λαχάνιασμα ποιος (...) θα πρωτανέβαζε την τελευταία βουλευαρδιέρικη επιτυχία του ξένου θεάτρου».¹⁸ Από το 1908 και μετά θα είναι συνηθισμένο φαινόμενο το ταυτόχρονο ανέβασμα του ίδιου έργου όχι μόνο από τους δύο βασικούς θιάσους της αθηναϊκής θεατρικής ζωής, της Κοτοπούλη και της Κυβέλης, αλλά και από αυτόν της Ροζαλίας Νίκα, που προσπαθεί να μην υστερήσει από τις συναδέλφους της. Συχνές θα είναι οι διαμαρτυρίες του Τύπου γι' αυτούς τους χειρισμούς, που στοχεύουν στη συνεχή σφυγμομέτρηση του κοινού υπέρ της μιας ή της άλλης πρωταγωνίστριας. Για να προφυλαχθούν από τους ανταγωνιστές τους, οι θίασοι διαλέγουν έργα, μεταφράζουν και κάνουν πρόβες με απόλυτη μυστικότητα.¹⁹ Το ταυτόχρονο ανέβασμα αφορά ωστόσο μόνο στα ξένα έργα. Στα ελληνικά ισχύει η αποκλειστικότητα. Κάθε πρωταγωνίστρια επιδιώκει να συνεργαστεί με τους δημοφιλέστε-

18. Μελάς, *ό.π.*, σσ. 109-110.

19. Για να προφυλαχθεί από την κατασκοπεία των αντιπάλων, ο θίασος Κοτοπούλη στη διάρκεια του προγραμματισμού ή της πρόβας αριθμεί τα έργα με νούμερα, αντί να χρησιμοποιεί τους τίτλους τους: «...τόσην επιθυμίαν κλοπής έργων του άλλου έχει κάθε θεατράν»

ρους έλληνες συγγραφείς και η συμφωνία με κάθε έναν από αυτούς αποκλείει τις υπόλοιπες από τη διεκδίκηση του ίδιου έργου.

Ανταγωνισμός υπάρχει και σε άλλα στοιχεία της παράστασης, όπως, για παράδειγμα, στη σκηνική εμφάνιση των πρωταγωνιστριών. Η Κοτοπούλη και η Κυβέλη ανανεώνουν συνεχώς την γκαρνταρόμπα τους, χρησιμοποιώντας την ως μέσο προσέλκυσης ενός κοινού, που ενδιαφέρεται να καλλιεργήσει τα αστικά του γούστα σε όλα τα επίπεδα. Η σημασία στο κοστούμι οδηγεί στο να γίνεται το ανέβασμα των έργων, είτε ιστορικών είτε σύγχρονων, με συνεχώς αυξανόμενη επιμέλεια. Οι σκηνογραφίες βελτιώνονται επίσης, αργότερα. Ονόματα σκηνογράφων δεν αναφέρονται συστηματικά στα προγράμματα μέχρι την εποχή της Ελευθέρας Σκηνής (1929), πράγμα που σημαίνει ότι δεν θεωρούνταν βασικοί συντελεστές των παραστάσεων και δεν επιδιωκόταν συνεργασία μαζί τους.

Τέλος, όπως είδαμε, ο ανταγωνισμός κυρίως επηρεάζει μακροπρόθεσμα τη λειτουργία των θεατρικών επιχειρήσεων της Κοτοπούλη και της Κυβέλης, οδηγώντας τις σε αποφάσεις σχετικές με την επέκταση των εργασιών τους στη χειμερινή περίοδο ή τη διχοτόμηση των θιάσων τους σε πρόζας και μουσικούς, ώστε να ικανοποιείται κατά το δυνατόν ευρύτερο φάσμα του κοινού. Στα μέσα της δεκαετίας του '20 ο θιάσος Κοτοπούλη διχοτομείται έτσι, ώστε το ένα κλιμάκιο να παραμένει για παραστάσεις στην πρωτεύουσα, ενώ το άλλο να περιοδεύει στην επαρχία. Και μ' αυτό τον τρόπο διπλασιάζονται οι δραστηριότητες του θιάσου.

Η ίδια η Κοτοπούλη ονομάζει τον ανταγωνισμό «άμιλλα». Στις αρχές της δεκαετίας του '30 η Κυβέλη δεν είναι πια αντίπαλος, γίνεται συνεργάτης, στις ούτως ή άλλως σποραδικές εμφανίσεις της.²⁰ Όμως στη θέση του αντίπαλου έχει εμφανιστεί μία εξίσου υπολογίσιμη δύναμη: Το Εθνικό θέατρο· και οι προδιαγραφές της ανασύστασής του δεν είναι διόλου ευκαταφρόνητες: χρηματοδότηση από τον κρατικό προϋπολογισμό, σκηνοθέτης αναγνωρισμένου κύρους, ο Φώτος Πολίτης, αξιόλογο καλλιτεχνικό δυναμικό²¹ και μονοπώληση του ενδιαφέροντος της κοινής γνώμης για μεγάλο διάστημα. Κατά την περίοδο της προετοιμασίας του, η

μας, ώστε πολύ φυσικά επεράσαμεν πως είμεθα κατάσκοποι» γράφει ο δημοσιογράφος που βρέθηκε στο θέατρο την ώρα των δοκιμών. Μακκαβαίος [Διονύσιος Κόκκινος], «Πρωινή πρόβα εις αθηναϊκόν θέατρον», *Πατρίς*, 29 Μαΐου 1911. Βλ. και Μυράτ, *ό.π.*, σ. 107 κ.ε.

20. Την άνοιξη του 1932 στο θέατρο Κεντρικόν στεγάζεται θιάσος με την επωνυμία «Κυβέλη-Μαρίκα». Βλ. Γ. Ανεμογιάννης, *Μαρίκα Κοτοπούλη: η φλόγα*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, 1994, σ. 245 κ.ε.

21. *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο, 1932-1992*. Εισαγωγικό σημείωμα Αλέξη Σολομού. Κέδρος, 1992, σ. 9.

Κοτοπούλη είχε αντιδράσει με τη σύσταση της Ελευθέρας Σκηνής και τη θριαμβευτική περιοδεία στην Αμερική το 1931. Αντιμετώπισε την έναρξη και τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του με έξυπνες κινήσεις, όπως η συνεργασία της με την Κυβέλη, που το κοινό προσδοκούσε από την εποχή των πρώτων τους θιασαρχικών εμφανίσεων, και η εγκατάσταση στον «πρώτο ουρανοξύστη της Αθήνας», στο θέατρο Ρεξ, το 1936.

... Ένα θέατρο που έχει οικονομική αυτάρχεια —όπως είναι η Κρατική σκηνή— και δίνει παραστάσεις πλούσια ανεβασμένες δεν είναι αρκετό ούτε ικανοποιητικό δια την καλλιτεχνική ζωή του τόπου. Προ πάντων δεν είναι ικανό να εμπνεύσει εις τους ηθοποιούς την άμιλλα, την ανησυχία και το αίσθημα της αναδημιουργίας που έχουν όλοι τους ανάγκη, εάν θέλουν να είναι και να παραμείνουν ζωντανοί καλλιτέχνες. Δεν φθάνουν οι μηχανές. Δεν αρκούν τα πολλά χρήματα. Δια τον ηθοποιό είναι πάντοτε απαραίτητος η άμιλλα. (...) Φυσικά δεν είναι σήμερα νοητά (sic), απέναντι της Κρατικής σκηνής που εμφανίζει τόσα μηχανικά μέσα και παρουσιάζει θεάματα απαιτούντα πολλές δαπάνες, ν' αντιπαραταχθή ένα θέατρον με μόνον περιήφημον έμψυχον υλικόν.²²

Το Ρεξ δεν υστερούσε σε εξοπλισμό από το Εθνικό. Όμως η Κοτοπούλη αντέτεινε τα προβλήματα της ιδιωτικής επιχείρησης απέναντι στις ευκολίες της κρατικής σκηνής και το 1939 πέτυχε να αναγορευθεί ο θιασός της ημικρατικός. Αυτή η εξέλιξη δεν της εξασφάλιζε μόνο την επιχορήγηση, αλλά και το κύρος που απέρρεε από την κρατική αναγνώριση.

Το 1920 η ευθύνη της επιχείρησης μεταβιβάζεται, ως προς το οικονομικό σκέλος, στον θεατρικό επιχειρηματία και από το 1924 σύζυγο της Μαρίκας Γιώργου Χέλμη. Η ίδια όμως δεν έλειψε ποτέ από τις σημαντικές αποφάσεις.

Δραματολόγιο

Για τη θεατρική επιχείρηση η συμφέρουσα πρώτη ύλη είναι τα έργα που μπορούν να αποφέρουν αξιόλογα ποσά στο ταμείο του θεάτρου. Εδώ οι νέοι θιασάρχες κάνουν σημαντικές ανανεωτικές προτάσεις. Το δραματολόγιο του 19ου αιώνα εγκαταλείπεται οριστικά. Ο κορμός του νέου δραματολογίου αποτελείται από κωμωδίες ή δράματα του γαλλικού βουλεβάρτου, επιθεωρήσεις και σύγχρονα ελληνικά έργα. Στα τέλη της δεύτε-

22. «Η ζωή μου στο θέατρο», ό.π., 25 Σεπτ. 1954.

ρης δεκαετίας στο δραματολόγιο του θιάσου Κοτοπούλη η ιταλική, γερμανική και αγγλική παραγωγή εκπροσωπούνται σε κάποιο μικρό ποσοστό, ενώ υπάρχουν και ελάχιστα έργα από την ανατολική Ευρώπη. Τα περισσότερα είναι σύγχρονα και ανεβαίνουν συνήθως λίγους μήνες μετά την παρουσίαση και την επιτυχία τους στο εξωτερικό. Όπως είπαμε, η θεατρική κίνηση των κέντρων του εξωτερικού, του Παρισιού ιδιαίτερα, παρακολουθείται επισταμένως.

Εισηγητές του γαλλικού βουλεβάρτου στη νεοελληνική σκηνή είναι το Βασιλικό Θέατρο και η Νέα Σκηνή, που περιβάλλουν τα καλλιτεχνικά τους όνειρα με έργα αυτού του είδους, σε μια απόπειρα να σωθούν από την οικονομική χρεωκοπία. Εκεί εξοικειώθηκαν μαζί του οι νέοι ηθοποιοί. Οι δύο οργανισμοί δεν πρωτοτύπησαν με αυτή την επιλογή. Λίγα χρόνια πριν ο Αντρέ Αντουάν άνοιγε αυτό το δρόμο στο θέατρό του, που ήταν το παράδειγμα προς μίμηση για τους ανά την Ευρώπη ομοτέχνους του. Άλλωστε, εκείνη την εποχή δεν ήταν ακόμα ορατή η διαφορά ανάμεσα στον Ίψεν, τον Ζολά, τον Μπεκ και τον Μπερνστάιν.

Ιδιαίτερη κατηγορία του βουλεβάρτου αποτελούν τα έργα «ντεκολτέ», οι αποκαλούμενες «ροζ κωμωδίες» του γαλλικού θεάτρου, ό,τι θα μπορούσε εκείνη την εποχή να θεωρηθεί τολμηρό, όπως, π.χ., *Η Κυρία του Μαξίμ*. Αυτά τα έργα, μαζί με τις επιθεωρήσεις, συγκρατούν οικονομικά τον θίασο. Μολονότι «ακατάλληλα δια δεσποινίδας» και μάλλον απλησίαστα για τις κυρίες, καταφέρνουν να γεμίζουν το θέατρο, ικανοποιώντας στοιχειωδώς την περιέργεια και τις φαντασιώσεις περί εξωσυζυγικού έρωτα στην αγοραία μορφή του. Η Κοτοπούλη συμμετέχει στη διανομή και δέχεται γι' αυτό επανειλημμένες μομφές.

Η Μαρίκα Κοτοπούλη, ήτις υπήρξε η σηματοφόρος της πολιτογραφήσεως παρ' ημίν των «ασέμων κωμωδιών», υπέστη διωγμόν εκ μέρους της Αστυνομίας, ήτις απηγόρευσε τα *Χάπια του Ηρακλή*, την *Ξεχωριστή κρεβατοκάμαρα*, το *Μαρτύριον του Ταντάλου* και όλα τα του αυτού φρονήματος αισχρά κατασκευάσματα. Ήτο καιρός πλέον να εξυγιανθή η Ελλ. σκηνή από τα μολύσματα, τα οποία πιθανόν να ενδυναμώνουν τα ταμεία των θεάτρων, αλλ' εκνευρίζουν και κλονίζουν την ηθικήν υπόστασιν των ακροατών. Την αυτήν τύχην υπέστη και ο νέηλυς *Ταρταρίνος που γλεντά εις τον θιάσον της Κυβέλης*, ήτις, αν αναβιβάξη ενίοτε απηγορευμένους καρπούς, δεν μετέχει όμως των παραστάσεων.²³

23. *Πινακοθήκη*, τόμ. ιβ', 1912, σσ. 114-115. Η Κυβέλη, που ήταν πιο προσεκτική, ώστε να μη συγγεντρώνει πάνω της ηθικολογικά πυρά, μετά το διαζυγίο της με τον Μιυράτ και τον

Σε σχέση με τα ξένα έργα του βουλευβάτου η επιθεώρηση έχει ένα μειονέκτημα. Πρέπει να καταβάλλονται στους συγγραφείς ποσοστά ίσα με το 10% των καθαρών εισπράξεων.²⁴ Στους ξένους συγγραφείς δεν καταβάλλονται ποσοστά, ενώ οι μεταφραστές έχουν πολύ μικρότερη αμοιβή και συνήθως προέρχονται από τον θιασαρχικό πυρήνα: πάρα πολλές μεταφράσεις του θιάσου Κοτοπούλη έγιναν από τον Μήτσο Μυράτ, δεξί χέρι της Κοτοπούλη από τα πρώτα θιασαρχικά της βήματα. Όμως η καταβολή ποσοστών στους έλληνες συγγραφείς κρίνεται ότι αξίζει τον κόπο, δεδομένου ότι οι εισπράξεις των επιθεωρήσεων είναι πολλαπλάσιες κάθε άλλου έργου, παντός είδους. Κατά την πρώτη δεκαετία λειτουργίας του θιάσου της η Κοτοπούλη συνεργάζεται με τους πιο επιτυχημένους επιθεωρησιακούς συγγραφείς, την τριάδα των Άννινου-Τσοκόπουλου-Δημητρακόπουλου για τα *Παναθήναια*, ειδικότερα με τον Δημητρακόπουλο για τον *Κινηματογράφο* και με τον Τίμο Μωραϊτίνη για το *Πανόραμα*. Εύλωττο παράδειγμα για την εισπρακτική κυριαρχία της επιθεώρησης, ως το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, είναι το γεγονός ότι το καλοκαίρι του 1913 τα *Παναθήναια* είναι το βασικό έργο του δραματολογίου, καλύπτουν σχεδόν ολόκληρη τη θερινή περίοδο και δεν αφήνουν περιθώριο για πολλές προεμίρες.

Με εξαίρεση την επιθεώρηση, τα σύγχρονα ελληνικά έργα δεν αποφέρουν κέρδη. Το ανέβασμά τους συνδέεται περισσότερο με τη διαφήμιση, τις δημόσιες σχέσεις και την καλλιτεχνική καταξίωση του θιάσου. Οι νέοι θιασάρχες αποφασίζουν να διατηρήσουν θερμές σχέσεις με το κύκλωμα των δημοσιογράφων-κριτικών-θεατρικών συγγραφέων και να ενταχθούν ως ενεργά μέλη στις φιλολογικές παρέες που κυριαρχούν στον Τύπο από την πρώτη δεκαετία του αιώνα και μετά. Πολλοί συγγραφείς, όπως ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης, ο Σπύρος Μελάς, ο Κωστής Παλαμάς, η Καλλιρρόη Παρρέν, ο Παύλος Νιρβάνας, ο Γεράσιμος Βώκος, ο Δημήτρης Ταγκόπουλος, η Ευγενία Ζωγράφου, ο Γεώργιος Πωπ, ο Γεώργιος Τσοκόπουλος και μερικές δεκάδες ακόμα, έχουν κύριο επάγγελμα τη δημοσιογραφία, διαθέτουν μόνιμη στήλη θεατρικής κριτικής ή χρονογραφήματος, είναι εκδότες ή βασικοί συνεργάτες φιλολογικών περιοδικών και ασκούν την απορρέουσα εξουσία στα πολιτισμικά θέματα του καιρού τους. Αυτά τα χρόνια οι συζητήσεις για την καθολική ανανέωση της πνευματικής ζωής είναι πολύ έντονες. Οι νέοι διανοούμενοι ψάχνουν δρόμους, που θα τους οδηγήσουν μακριά από το

γάμο της με τον Θεοδορίδη, απέφυγε να συμμετάσχει σε τέτοια έργα ως το 1913, αλλά στη συνέχεια ενέδωσε, για να μην υστερήσει στον ανταγωνισμό.

24. *Le Répertoire original*, ό.π., σσ. 212-214.

1897, την ήττα, όχι μόνο τη στρατιωτική αλλά και τη συμβολική ήττα μιας αδιέξοδης ιδεολογίας, του ρητορικού πατριωτισμού, της υποκρισίας και των προλήψεων.

Το θέατρο κατέχει σημαντική θέση σ' αυτές τις συζητήσεις. Ο Χρηστομάνος είναι ένα κεντρικό πρόσωπο σύνδεσης του θεάτρου με τους διανοούμενους. Τα δικά του οράματα παρακινούν πολλούς να γράφουν θέατρο, να αφήσουν πίσω τους τα δραματικά είδη του 19ου αιώνα, ιδιαίτερα τα έργα ιστορικού περιεχομένου, να στραφούν στο παρόν και στα προβλήματά του. Μέσα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα, από την πρώτη του εμφάνιση το 1895 με τον *Ψυχοπατέρα* του Ξενόπουλου ως την καθιέρωσή του με τη μαζική παραγωγή έργων το 1907, το ελληνικό αστικό δράμα χρίζεται σε επίσημο λόγιο-φιλολογικό είδος.

Κάθε νέος συγγραφέας ονειρεύεται να δει έργο του ανεβασμένο στο θέατρο Κοτοπούλη και πολλοί τα καταφέρνουν. Ανάμεσα στους συγγραφείς που συνεργάστηκαν μαζί της συστηματικά ως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είναι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο Σπύρος Μελάς, ο Παντελής Χορν, ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ο Θεόδωρος Συναδινός, η Γαλάτεια Καζαντζάκη, ο Δημήτρης Μπόγρης, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ο Αλέκος Λιδωρίκης, ο Άγγελος Τερζάκης. Στα χρόνια της Κατοχής η Κοτοπούλη ανεβάσει έργα της νέας γενιάς, πολεμικά και κοινωνικά δράματα, όπως και κωμωδίες των Νίκου Κατηφόρη, Παναγιώτη Καγιά, Χρήστου Γιαννακόπουλου, Ασημάκη Γιαλαμά, Δημήτρη Ψαθά, Δημήτρη Γιαννουκάκη, Δημήτρη Ιωαννόπουλου και Γιώργου Ρούσσου.

Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '20 σημαντικό μέρος του δραματολογίου του θιάσου Κοτοπούλη καταλαμβάνεται από μεταφορές από το γερμανικό δραματολόγιο, αντίστοιχο του γαλλικού βουλεβάρτου, και με συγγραφείς όπως οι Άρνολντ και Μπαχ, ο Πάουλζεν, ο Σένχερ, ο Σπίτσερ και πολλοί άλλοι. Ο Βασίλης Αργυρόπουλος, που συνεργάζεται με τον θίασο, μετά την επιστροφή του από γερμανικό στρατόπεδο το 1919,²⁵ είναι από τους βασικούς παράγοντες αυτού του ανοίγματος, αφού φέρνει μαζί του και μεταφράζει πολλά τέτοια έργα. Κάποιοι κλασικοί συγγραφείς, όπως ο Χάουπτμαν, ο Χόφμανσταλ, ο Σούντερμαν ή ο Γκαίτε είναι παλιές γνωριμίες της Κοτοπούλη από την εποχή του Βασιλικού Θεάτρου.

Από το 1920 και μετά, με την προϊούσα παρακμή της επιθεώρησης, το γαλλικό βουλεβάρτο, δραματικό και κωμικό, μονοπωλεί τον κορμό του δραματολογίου του θιάσου. Δεν λείπει κανένας από τους μεγάλους

25. *Πινακοθήκη*, τόμ. ιθ', 1919, σ. 55, και Μυράτ, *ό.π.*, σσ. 120 και 125.

συγγραφείς του, από τον Ανρί Μπερνστάιν, τον Ανρί Μπατάιγ, τον Αλφρέ Καπύς, τον Σαρλ Μερέ, τον Ανρί Λενορμάν, για το δράμα, ως τον Μωρίς Εννεκέν – ο οποίος εμφανίζεται με τα περισσότερα έργα, μόνος ή με τους συνεργάτες του –, τον Ζωρζ Φεϊντώ και τον Ζωρζ Κουρτελίν, τους Καγιαβέ και ντε Φλερ, τον Σασά Γκιτρού, τον Ζακ Ντεβάλ, τον Αλφρέ Σαβουάρ, τέλος τον Ζαν Ανούιγ και τον Μαρσέλ Ασάρ.

Τη δεκαετία του '30 εμφανίζονται συχνότερα ονόματα του αγγλικού και αμερικανικού θεάτρου, όπως ο Άρθουρ Γουίνγκ Πινέρο, ο Σώμερσετ Μωμ, ο Ευγένιος Ο' Νηλ, ο Μπέρναρ Σω, ο Νόελ Κάουαρντ, ο Μάξουελ Άντερσον.

Όπως παρατηρεί και ο κριτικός Αλκιβιάδης Μαργαρίτης το 1934, ο συγκερασμός καλλιτεχνικού και εμπορικού δραματολογίου είναι διαρκής στόχος του θιάσου Κοτοπούλη:

Ως διευθύντρια θεάτρου (η Κοτοπούλη) πολλάκις εθυσίασε τα υλικά της συμφέροντα εις τον βωμόν της τέχνης. Μας γνώρισε πολλούς πρωτοποριακούς ξένους συγγραφείς (ως τον Λενορμάν), ίδρυσε με τον Μελάν θέατρον τέχνης και ανέβασε επανειλημμένως ελληνικά έργα νέα, φιλολογικῆς αξίας αναμφισβητήτου, ἀλλὰ μη παρέχοντα ἐκ των προτέρων την ἐγγύησιν ὅτι θα προσεῖλκον ευρέα ακροατήρια. (...) Ένας θιάσος ιδιωτικός, στερούμενος δηλαδή επιχορηγήσεως, δεν μπορεί βεβαίως να δίδῃ μόνον ἔργα λογοτεχνικά (θ' ἀπέθνησκε της πείνας). Αλλὰ δύναται, παρ' αὐτά, να δίδῃ ἄλλα, ἅτινα, καίτοι ἐπιδεκτικά ν' ἀρέσουν εις το μέγα κοινόν, να μὴ εἶναι ἄμιοιρα φιλολογικῆς αξίας. (...) Εἰδικῶς της Κας Κοτοπούλης το ρεπερτόριον χαρακτηρίζει κάποια ἀμεθοδία. Δια κάμποσα χρόνια εἶχε πάθει γερμανοπληξίαν, τώρα φαίνεται γαλλοπληκτος. Ἄλλοτε πάλιν βάζει πλῶρη δια την υψηλὴν φιλολογίαν (ὅλα σχεδόν τα ἔργα που ἔδωκε με τον Μελά ἦσαν πρωτοποριακά) και ἔξαφνα μεταπηδᾷ εις φάρσες ἀρκετὰ χονδροκοιμμένες.²⁶

Ελάχιστα ἔργα πρόσφεραν τη χρυσή τομή που ζητούσε ο κριτικός, ενώ οι φιλότιμες καλλιτεχνικές προσπάθειες, όπως η Ελευθέρα Σκηνή, είχαν μικρή διάρκεια. Το δραματολόγιο του θιάσου Κοτοπούλη ήταν πάντως οδηγός και για τους άλλους αθηναϊκούς θιάσους, όπως της Κατερίνας Ανδρεάδη ή των Αλίκης Θεοδωρίδη-Κώστα Μουσοῦρη, που ήθελαν να επιβιώσουν οικονομικά, χωρίς να απαρνηθῶν την ποιότητα.

26. ΑΛΚ (Αλκιβιάδης Μαργαρίτης). «Η έναρξις του θεάτρου Κοτοπούλη (πρωταγωνίστρια, δραματολόγιον, θιάσος)», *Εργασία*, 4 Μαρτίου 1934, σ. 283. Εγκαρτιστώ τον Χρήστο Χατζηιωσήφ, που εντόπισε και μου υπέδειξε αυτή τη δημοσίευση.

Δημόσιες σχέσεις

Η Μαρίκα και η Κυβέλη δεν αναδέχτηκαν απλά τα ελληνικά αστικά δράματα και τους συγγραφείς τους, όταν ανέλαβαν τα ηνία της θεατρικής ζωής. Διδάχτηκαν —κυρίως από το παράδειγμα του Χρηστομάνου— ότι θα έπρεπε πάση θυσία να διατηρήσουν καλές σχέσεις μαζί τους, προκειμένου να μην έχουν οι θίασοί τους την τύχη του ιδιότροπου οραματιστή. Με τον εριστικό του χαρακτήρα και τις άστοχες κινήσεις του ο Χρηστομάνος έχασε τους υποστηρικτές του, μετατρέποντας πολλούς από αυτούς σε εχθρούς του με την ίδια ευκολία που τους είχε γοητεύσει και πείσει να τον ακολουθήσουν στον καλλιτεχνικό του δρόμο. Το αρχικό ευνοϊκό κλίμα γρήγορα στράφηκε εναντίον του μέσα από την αρθρογραφία, την επιφυλλιδιογραφία και τη θεατρική κριτική. Δεν μπορεί να πει κανείς με βεβαιότητα ότι τα δημοσιεύματα των πρώην συνοδοιπόρων του οδήγησαν στο κλείσιμο της Νέας Σκηνής. Σίγουρα όμως κλόνισαν την εικόνα του, συμβάλλοντας στην απομάκρυνση του κοινού.

Η Κοτοπούλη φάνηκε πολύ προσεκτική στις σχέσεις της με τους πνευματικούς κύκλους και προσπάθησε, κατά το δυνατόν, να διατηρήσει ισορροπίες ανάμεσα σε αντίθετες τάσεις, σε διαμάχες, σε λύσεις συμμαχιών ή, έστω, σε στιγμιαίες αντιπάθειες. Υποστηρίζοντας τα ασημάντου ταμειακού ενδιαφέροντος ελληνικά έργα εξασφάλιζε, σε αντιστάθμισμα για τον θίασό της και για την ίδια, ευνοϊκή μεταχείριση από τις εφημερίδες και τα περιοδικά. Κατανοούσε επίσης ότι η απρόσκοπτη συνεργασία με τους συγγραφείς, ιδιαίτερα τους πιο επιτυχημένους, όπως ο Ξερόπουλος ή ο Μελάς, της εξασφάλιζε έργα γραμμένα στα μέτρα της, ενώ ταυτόχρονα δεν επέτρεπε στην αντίπαλό της Κυβέλη να μονοπωλεί κάποιους από αυτούς. Σε περιόδους ρήξης οι συγγραφείς κατέφευγαν στον αντίπαλο θίασο, όπου έβρισκαν θερμή υποδοχή.²⁷

Η κατά παραγγελία συγγραφή έργων ήταν επίσης θέμα γοήτρου, ένα σημείο που τόνιζε τον ναρκισσισμό των πρωταγωνιστριών και μετρούσε την αξία τους.²⁸ Οι περισσότεροι συγγραφείς, ιδιαίτερα όσοι ασχολήθηκαν με το αστικό δράμα, είχαν ως πρότυπο για τις ηρωίδες τους το ταμπεραμέντο της μιας ή της άλλης πρωταγωνίστριας, στην οποία σκόπευαν να προτείνουν τον ρόλο.

Η Κοτοπούλη, όπως άλλωστε και η Κυβέλη, δεν άφησε στην τύχη ή στην ταξική καταγωγή το θέμα του κοινωνικού της προσδιορισμού. Όπως

27. Βλ. π.χ. *Μελάς*, ό.π., σ. 63 κ.ε.

28. «Μετά την επιτυχία της *Φωτεινής Σάντρον*, ήταν πολύ φυσικό να μου ζητήσει κ' η Μαρίκα Κοτοπούλη ένα δράμα με ηρωίδα κατάλληλη ν' αναδείξει το μεγάλο της ταλέντο. (...) κι

έγινε ενεργό μέλος των φιλολογικών κύκλων προσφέροντας το καμαρίνι ή το σαλόνι της για στέγη στις συναθροίσεις τους, με ανάλογο τρόπο καλλιέργησε τις σχέσεις της με την «καλή» κοινωνία. Κατάφερε έτσι να αποσυνδεθεί από την ομάδα των ομοτέχνων της, που κατείχε χαμηλή θέση στην κοινωνική ιεραρχία, ακολουθώντας την τροχιά πολλών αυτοδημιούργητων, επιτυχημένων επιχειρηματιών. Ένας από τους τρόπους σύνδεσής της με την τάξη στην οποία απέβλεπε ήταν η φιλοξενία έργων εξεχουσών προσωπικοτήτων, όπως ο πρίγκιπας Νικόλαος, ο πρέσβης Κλέων Παγκαβής, ή μελών των κοσμικών κύκλων, όπως ο Χ. Δαραλέξης, η Φούλα Δεζιλύ-Παπασπυρίδου, ο βιομήχανος Κώστας Λαδόπουλος, ο γραφικός Μιλτιάδης Ιωσήφ. Έχοντας την οικονομική ευχέρεια, πολλοί από αυτούς τους συγγραφείς κάλυπταν τα έξοδα ανεβάσματος του έργου τους, ώστε να μην επηρεάζεται αρνητικά το ταμείο του θεάτρου.²⁹ Οι προεμίρες των έργων τους μετέβαλλαν το θέατρο σε χώρο συνάθροισης των κοσμικών κύκλων και συγκέντρωναν το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης, πάντα περιέργης για τέτοιου είδους θέματα. Η επιδίωξη να προσελκύεται στο θέατρο η ανώτερη τάξη και, ει δυνατόν, η βασιλική οικογένεια ήταν ανάμεσα στις βασικότερες διαφημιστικές τακτικές των μεγάλων θιάσων.

Επιχειρηματίας ή καλλιτέχνης;

Η κυριότερη απαίτηση στην οποία η Κοτοπούλη καλείται να ανταποκριθεί είναι η διατήρηση σε υψηλά επίπεδα της υποκριτικής της τέχνης. Η γρήγορη καθιέρωσή της μέσα από τους κλασικούς ρόλους του δραματολογίου του Βασιλικού ως ηθοποιού με εξαιρετικό ταλέντο της δημιουργεί καλλιτεχνικές υποχρεώσεις, που η ίδια δεν θα θελήσει να παραβλέψει

επειδή την αγαπούσα και την εκτιμούσα πολύ κι ούτε είχα κάνει κανένα συμβόλαιο με την Κυβέλη, να μη δίνω έργα κι αλλού, της το υποσχέθηκα». Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα. Αυτοβιογραφία», *Απαντα*, τόμ. 1, Μπίρης, χ.χ., σ. 338.

29. «Ο Ξενόπουλος μας παρουσίασε έναν νέο συγγραφέα από την Ζάκυνθο ονόματι Νταμίρη. Είχε γράψει ένα έργο με τον τίτλο *Τα λάθη της οσίας* κι επειδή δεν υπήρχε άλλος τρόπος να παιχθή, μας πρότεινε να το ανεβάσουμε για δύο παραστάσεις, αντί 1.500 δραχμών. Το ποσόν ήτανε μυθώδες για κείνον τον καιρό. Και με τις φτώχειες που μας έδερναν αναγκασθήκαμε να δεχθούμε τελικώς την δειλεαστική πρόταση. Το έργο ανέβηκε. Ο Θεός όμως ξέρει πώς». «Η ζωή μου στο θέατρο», ό.π., 23 Σεπτ. 1954. Το έργο του Νταμίρη ανέβηκε το 1912: *Le Répertoire original*, ό.π., σ. 258. Για τους θεατρικούς συγγραφείς που προέρχονται από τους κοσμικούς κύκλους βλ. στο ίδιο, σ. 242 κ.ε. Για τον Μ. Ιωσήφ βλ. και Μυράτ, ό.π., σσ. 117-120.

και να περιοριστεί στο επιτυχημένο εμπορικό σκέλος της εργασίας της. Αντιμετωπίζοντας καθημερινά την αυστηρή κριτική αυτών που της θυμίζουν το ευοϊκό καλλιτεχνικό της ξεκίνημα, αισθάνεται την ανάγκη να δίνει συνεχώς αποδείξεις αυτού του ταλέντου με κάθε δυνατό τρόπο.³⁰

Η παρουσίαση δραμάτων ελλήνων συγγραφέων, που εκπροσωπούν τη λόγια παραγωγή, είναι ένας από τους πλέον πρόσφορους τρόπους απόσπασης ευνοϊκών κριτικών, όπως είδαμε παραπάνω. Ένας ακόμη, εξίσου ενδεδειγμένος τρόπος, είναι η τιμητική παράσταση που δίνει η Κοτοπούλη, όπως και οι περισσότεροι συνάδελφοί της, στο τέλος κάθε περιόδου, σύμφωνα με τη μακρόχρονη συνήθεια. Διαλέγει πάντα ένα έργο αξιώσεων, που της δίνει την ευκαιρία να ξεδιπλώσει το τραγικό της τάλαντο.³¹ Ωστόσο, επειδή οι ρόλοι στα ελληνικά δράματα δεν θεωρούνται πάντα πρώτης ποιότητας και η τιμητική παράσταση είναι μόνο μία το χρόνο, η Κοτοπούλη καθιερώνει κατά διαστήματα απογευματινές παραστάσεις, στις οποίες εμφανίζεται σε έργα του κλασικού δραματολογίου.³² Αυτή η πρωτοβουλία σημαίνει βέβαια εξουθενωτική δουλειά για την ίδια· κρίνεται όμως απαραίτητη, ώστε, σε συνδυασμό με τις βραδινές ψυχαγωγικές παραστάσεις, να ικανοποιεί όλο το φάσμα του κοινού.

Πολύ χαρακτηριστικά, τόσο στις τιμητικές παραστάσεις όσο και στις καλλιτεχνικές απογευματινές, παρουσιάζονται κατά κανόνα έργα εμπνευσμένα από αρχαιοελληνικούς μύθους, όμως γραμμένα από σύγχρονους, η *Ηλέκτρα* (1911) του Χόφμανσταλ, η *Ιφιγένεια* (1912) του Ζαν Μωρεάς, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1913) του Γκαίτε. Παρά τις συστάσεις της κριτικής για ανέβασμα των πρωτοτύπων, ένα τέτοιο εγχείρημα αργεί να πραγματοποιηθεί. Η Κοτοπούλη έχει την αίσθηση του πνευματικού χώρου, γνωρίζει ότι μια τέτοια παράσταση θα περάσει από το ψιλό κό-

30. Βλ., π.χ., *Πινakoθήκη*, τόμ. ιγ', 1913, σ. 147: «Η δυνατή καλλιτέχνης, η οποία προ ετών εις το Βασιλικόν Θέατρον εμυσταγώνει τους θεατάς εις ανωτέραν διαίσθησιν, εις σοβαρά έργα, κατά την κατιούσαν —αντί προΐούσαν— εξέλιξιν του νεοελληνικού Θεάτρου ηναγκάσθη χαρίζομένη εις το κοινόν να μετατραπή επί μίαν ολόκληρον περίοδον εις νούμερο Επιθεωρήσεως!». Στο ίδιο, τόμ. ιδ', 1914, σ. 35: «Η δεσποινίς Κοτοπούλη, παρ' όλην την αγαθήν της θέλησιν να παραμείνη ιέρεια της τέχνης —όπως της αξίζει—, ατυχώς παρασυρομένη εξ υπερτέρας βιωτικής ανάγκης, ήτο ηναγκασμένη να ακολουθήση τα πρωτογενή και χονδροειδή γούστα του πολλού κοινού, χάσκοντος προ των κνημών, χαχανίζοντος προ των καλαμποριών και ηδυνομένου εις τα τραγουδάκια των Επιθεωρήσεων».

31. *Ελληνικά γράμματα*, ό.π., σσ. 246-247.

32. «Η δεσποινίς Κοτοπούλη, αναγνωρίζουσα ότι το θέατρον έχει ανώτερον σκοπόν της απλής διασκεδάσεως, απεφάσισε να δίδη δις της εβδομάδος σοβαρά έργα, εις τα οποία θα της είνε δυνατόν να δεικνύη την μεγάλην αληθώς τέχνην της». *Πινakoθήκη*, τόμ. ιδ', ό.π., σ. 36.

σκινο και ότι η τυχόν αποτυχία της δεν θα ξεχαστεί εύκολα. Μόνο όταν συγκεντρώνονται ορισμένες προϋποθέσεις, όπως, π.χ., η εξασφάλιση του Φώτου Πολίτη ως σκηνοθέτη, επομένως καλλιτεχνικού υπεύθυνου της παράστασης, αποφασίζει την εμφάνισή της στην *Εκάβη* (1927).

Η διάσταση ανάμεσα στο εμπορικό και στο καλλιτεχνικό, στις επιθυμίες του φιλοθεάμονος κοινού και των διανοουμένων, ακολουθεί βασανιστικά την Κοτοπούλη σε όλο τον βίο της. Είναι κατ' ουσίαν η διάσταση ανάμεσα στον θιασάρχη και στον ηθοποιό. Ως εργοδότης του εαυτού της, ήταν υποχρεωμένη να φροντίζει τα συμφέροντα της επιχείρησής της πριν από τις αισθητικές της απολαύσεις. Παγιδευμένη σε έναν ιστό υποχρεώσεων, τις οποίες δεν θέλησε να αποποιηθεί, προσπάθησε να κρατήσει μια δύσκολη ισορροπία, να μετριάσει τις αρνητικές εντυπώσεις και τις κατηγορίες ότι απαρνήθηκε τα εξαιρετικά της χαρίσματα προς όφελος της οικονομικής επιβίωσης. Συχνά ο θιασάρχης υπερσκέλιζε τον ηθοποιό. Όμως, αν αναλογιστεί κανείς ότι η διάσταση ανάμεσα στο εμπορικό πνεύμα και στην καλλιτεχνική ολοκλήρωση διέτρεξαν το ελληνικό θέατρο από τα πρώτα του βήματα και ότι πρώτη η Κοτοπούλη κατόρθωσε να τα συγκεράσει ικανοποιητικά, και μάλιστα για μισόν αιώνα, στον θίασό της, ασφαλώς θα γίνει επιεικής στις αποτιμήσεις του.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Η ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΚΑΙ Η «ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΣΚΗΝΗ»

Ο θίασος «Ελευθέρα Σκηνή» δημιουργήθηκε το 1929, έπειτα από τη σύμπραξη του θιάσου Κοτοπούλη με το θεατρικό συγγραφέα, δημοσιογράφο και σκηνοθέτη Σπύρο Μελά. Η συμβατική ημερομηνία γέννησης είναι η 31η Μαρτίου του 1929, όταν η Μαρίκα Κοτοπούλη, ο Μήτσος Μυράτ και ο Μελάς υπέγραψαν μονοετές συμβόλαιο και μια κοινή διακήρυξη αρχών, το «μανιφέστο» της Ελευθέρας Σκηνής. Από τις προγραμματικές δηλώσεις του ο θίασος εμφανιζόταν να έχει σοβαρές καλλιτεχνικές φιλοδοξίες και υποσχόταν, ούτε λίγο ούτε πολύ, την αναγέννηση του θεάτρου πρόζας στην Ελλάδα. Η εργασία αυτή προσπαθεί για πρώτη φορά να σκιαγραφήσει τους στόχους και την πορεία της Ελευθέρας Σκηνής, να περιγράψει τις αιτίες που οδήγησαν το θίασο Κοτοπούλη στην ίδρυση αλλά και στη γρήγορη διάλυσή του και να αναφερθεί τέλος με συντομία στη θέση και στη συμβολή του καλλιτεχνικού συγκροτήματος στη θεατρική ιστορία του τόπου. Βασικές πηγές στάθηκαν ο ημερήσιος και περιοδικός Τύπος της εποχής, τα απομνημονεύματα των Μελά (*Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, Φέξης, Αθήνα, 1960) και Μυράτ (*Ο Μυράτ κι εγώ*, Αθήνα, 1950), τα κείμενα των θεατρικών έργων που ανέβασε ο θίασος καθώς και τα θεατρικά προγράμματα και οι φωτογραφίες από τις παραστάσεις του.¹

Στη δεκαετία του 1920 ο οικογενειακός θίασος Κοτοπούλη συ-

1. Αποδελτιώθηκαν συστηματικά οι εφημερίδες *Ακρόπολις* (1929-1930), *Βραδινή* (1929), *Έθνος* (1929), *Ελευθερον Βήμα* (1929-1930), *Ελληνικός Ταχυδρόμος* (1929-1930), *Πρωία* (1929-1930) και επιλεκτικά *Η Καθημερινή* (1929) και η *Εστία* (1929). Επίσης αποδελτιώθηκαν τα περιοδικά *Το Ελληνικόν Θέατρον* (1929-1930), *Θεατρικά Χρονικά* (1930), *Μουσικά Χρονικά* (1929), *Νέα Εστία* (1929-1930), *Πειθαρχία* (1929-1930), *Πρωτοπορία* (1929-1930) και *Πρωτοπόροι* (1930-1931). Τα θεατρικά προγράμματα, το φωτογραφικό υλικό καθώς και οι εκδόσεις κάποιων από τα έργα που ανέβασε ο θίασος βρίσκονται στο Θεατρικό Μουσείο. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης βοηθητικά και άλλες μελέτες και πηγές στις οποίες θα παραπέμπουμε, όπου χρειάζεται. Στο σημείο αυτό θέλω τέλος να ευχαριστήσω

νέχισε σε γενικές γραμμές να εργάζεται με τον τρόπο που είχε καθιερωθεί στην προηγούμενη δεκαετία: ιεράρχηση των ηθοποιών και τυποποίηση των ρόλων στη διανομή, εύπεπτο τρίπρακτο βουλεβάρτο, ανάλογη συμβατική σκηνοθεσία της Κοτοπούλη, τυποποιημένα σκηνικά και κοστούμια καθώς και κάποια σποραδικά ανοίγματα προς τη «σοβαρή» τέχνη.² Τα μέσα της δεκαετίας του 1920 ήταν όμως διαφορετικά από την εποχή της αθηναϊκής «μπελ-επόκ»: το δραματικό θέατρο αντιμετώπιζε σοβαρή κρίση με μέλλον αβέβαιο και θολό, καθώς είχε παραγκωνιστεί από το μουσικό θέατρο και κυρίως τον κινηματογράφο.³ Η Κοτοπούλη και ο Χέλμς (σύζυγός της και οικονομικός σχεδιαστής του θιάσου απ' το 1923) αντιλαμβάνονταν πως το ρεπερτόριο του τρίπρακτου βουλεβάρτου δε λειτουργούσε πια· άρχισαν λοιπόν σταδιακά να ακολουθούν διαφορε-

θερμά το Θ. Χατζηπανταζή για τις πολύτιμες παρατηρήσεις του στη μορφή και στο περιεχόμενο αυτής της εργασίας.

2. Για τον τρόπο καλλιτεχνικής παραγωγής του θιάσου Κοτοπούλη στη δεκαετία του 1910 βλ. Θ. Χατζηπανταζή, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα, 1977, σσ. 8-17. Η Μαρίκα Κοτοπούλη ανέλαβε απ' την αρχή και τη σκηνοθετική επιβλεψη των παραστάσεων του θιάσου της στα πλαίσια της παράδοσης των θιασαρχών-σκηνοθετών του 19ου αι. (βλ. ό.π. σσ. 179, 186). Την παραπάνω τακτική διατήρησε και στη δεκαετία του 1920 (βλ., π.χ., Βασ. Ηλιάδης, «Η Μαρίκα ως διδασκάλισσα της τέχνης», *Παρασκήνια*, 12, 15.8.1924, σελ. 7).

3. Το θέμα είναι αδιερεύνητο μέχρι τώρα και μόνο υποθέσεις ή εικασίες μπορεί να κάνει κανείς. Μια πρώτη ανάγνωση των διάσπαρτων πηγών δημιουργεί στον ερευνητή την εντύπωση ότι στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920 το αθηναϊκό κοινό μετατοπίζεται σε άλλα, καινούρια και φθηνότερα είδη μαζικής διασκέδασης με πρώτο τον κινηματογράφο. Αν και το μουσικό θέατρο εξακολουθεί να έχει επιτυχίες, κυρίως με την οπερέτα, οι τρεις όλοι κι όλοι μεγάλοι επαγγελματικοί θιάσοι πρόζας (Κοτοπούλη, Κυβέλης, Αργυρόπουλου) δίνουν μια σκληρή μάχη απέναντι σε μια παρατεταμένη οικονομική κρίση. Κύρια αιτία της κρίσης αυτής θα πρέπει να είναι το γεγονός ότι απευθύνονται πλέον σε μια μικρή μερίδα ενός ειδικευμένου, «θεατρόφιλου» κοινού. Στα 1929/30 πάντως λειτουργούσαν στην αθηναϊκή πρωτεύουσα είκοσι περίπου κινηματογραφικές αίθουσες, ενώ οι κεντρικές θεατρικές αθηναϊκές αίθουσες ήταν μόλις έξι. Μάλιστα οι θεατρικοί επιχειρηματίες της εποχής, καθώς η οικονομική κρίση «κτύπησε την πόρτα» στους θιάσους τους, όταν οι τελευταίοι έλειπαν σε περιόδους, πετύχαιναν «ονειρώδη ενοικιάσις των θεάτρων των εις κινηματογραφικής εταιρείας» («Πόσα χρήματα τραβάει το κράτος από τα θέατρα», *Ακρόπολις*, 30.10.1929). Αντίθετα, οι καλλιτέχνες και οι διανοούμενοι του θεάτρου έδειχναν να δυσανασχετούν με τις νέες εξελίξεις και είχαν αρχίσει από τα μέσα της δεκαετίας ένα συστηματικό πόλεμο απέναντι στον κινηματογράφο. Μερικοί μάλιστα θεωρούσαν πως ένας από τους βασικούς λόγους της «κατάπτωσης» της θεατρικής τέχνης ήταν η «αλματώδης πρόοδος της βωβής τέχνης εις βάρος της πραγματικής τέχνης του θεάτρου» (Λ. Κουκούλας, *Πρωσία*, 14.4.1929). Στο σύνολό τους οι αντιδράσεις των καλλιτεχνών του θεάτρου απέναντι στον «καταπέλη» του κινηματογράφου, αν και ποικίλλουν, είναι χαρακτηριστικές μιας γενικότερης αμηχανίας της αστικής διανόησης του μεσοπολέμου απέναντι στη «βιομηχανοποιημένη» τέχνη. Αναμφισβήτητα θα ήταν πολύτιμη μια μελέτη που θα επεξεργαζόταν τη στάση του θεατρικού κόσμου απέναντι στην τέχνη του κινηματογράφου, που την εποχή αυτή αρχίζει να γίνεται και «ομιλών».

τική τακτική και να εμπνέονται από νέες καλλιτεχνικές ανησυχίες.⁴ Η νέα αυτή τακτική συγκεφαλαιώνεται σε μια προσπάθεια να «σοβαρευτεί» ο θίασος και να εκσυγχρονίσει τα μέσα της τέχνης που ασκούσε, για να αντιμετωπίσει τις νέες εξελίξεις. Μετά το 1925 οι εξορμήσεις του προς τη σοβαρή τέχνη έγιναν πυκνότερες και εμπλουτίστηκαν με νέο ρεπερτόριο, το ανθρώπινο δυναμικό του θιάσου ανανεώθηκε και δόθηκε τέλος μεγαλύτερη προσοχή στη σκηνική παρουσίαση των έργων.⁵ Απ' αυτή την οπτική γωνία η κατάληξη της νέας αυτής πολιτικής σ' ένα μονιμότερο πλαίσιο ήταν η δημιουργία της Ελευθέρας Σκηνής: Οι ιδρυτές της κήρυτταν τον πόλεμο στη «βιομηχανοποιημένη» τέχνη του κινηματογράφου και στο ευτελές είδος του μουσικού θεάτρου. Απέναντι στο τυποποιημένο ρεπερτόριο ο θίασος θα παρουσίαζε δράματα από τη σύγχρονη ποιητική διεθνή παραγωγή· απέναντι στο συμβατικό και πρόχειρο ανέβασμα των έργων υποσχόταν έναν τρόπο εργασίας πρωτότυπο και ευσυνειδητό, σοβαρό και πειθαρχημένο: κατάργηση των περιοδειών, διαβρωτική ανάλυση του κειμένου, εξαφάνιση του υποβολείου, γερές πρόβες, παραστάσεις συνόλου και κυρίως ιδιαίτερη φροντίδα στο εικαστικό μέρος της παράστασης.⁶ Το σημαντικότερο: Για πρώτη φορά το μεγαλύτερο επαγγελματικό θέατρο πρόζας του τόπου θα συνεργαζόταν σε μόνιμη βάση με σκηνοθέτη. Ο Μελάς κρίθηκε ο πιο

4. «Η επί μια εικοσαπενταετία συνεχής τροφή έργων, ιδίως Γαλλικών, αρχίζει να προκαλή τον κόπο όχι μόνον εις το κοινόν μας αλλά και σε μας τους ηθοποιούς. Τα κοινότυπα έργα με τρία πρόσωπα, τον σύζυγο, την σύζυγο, τον εραστή δεν έχουν πια την άλλοτε ευχάριστη απήχηση στους θεατές! Νιώθουμε μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο την επιτακτική ανάγκη ν' ακολουθήσωμε άλλη κατεύθυνση, προς ένα δρόμο πυκνότερης δράσεως, βαθύτερης ψυχολογίας, ουσιαστικώτερου περιεχομένου. [...] Έπειτα και ο ομιλών [sic] κινηματογράφος άρχισε να ξανοίγη νέους ευρύτατους ορίζοντες στη θεατρική Τέχνη. Επρεπε να απαλλάξωμε το κοινόν μας από τα χιλιοειπωμένα κοινότατα καλούπια». Μ. Μυράτ, *Ο Μυράτ κι εγώ*, σελ. 186.

5. Στο καλλιτεχνικό ρεπερτόριο του θιάσου θα προστεθούν, δίπλα στον Γκαίτε και στον Χόφμανσταλ, ο Σαίξπηρ (*Αμλετ*, 1924, *Μακμπέθ*, 1925) ο Πιραντέλλο (*Ερρίκος Ε΄*, 1925) ο Λενορμάν (*Ο ίσκιος του κακού*, 1928), οι αρχαίοι κλασικοί (*Αγαμέμνων*, 1924, *Εκάβη*, 1927) κ.ά. Στο παραπάνω διάστημα το παλιό οικογενειακό σχήμα θα συμπληρωθεί σταδιακά από μια νέα γενιά ηθοποιών: Γιάννης Αποστολίδης, Ενώγγελος Μαμίας, Αλέξης Μινωτής, Κατίνα Παξινού, Γεώργιος Γληνός, Δημήτρης Ροντήρης κ.ά. Μετά τα 1925, τέλος, σημειώνονται προσπάθειες εκσυγχρονισμού της σκηνικής παρουσίας των έργων σε παραστάσεις όπως του *Πειρασμού* (1925) του Σαρλ Μερέ, των *Πινών* του Θ. Συναδινού (1925), του *Αμλετ* και του *Μακμπέθ* με κατάληξη την παράσταση της *Εκάβης* (1927).

6. Βλ. Μ. Κοτοπούλη-Σ. Μελάς, «Η Ελευθέρα Σκηνή προς το Κοινόν», *Πρωία*, 5.4.1929. Το παραπάνω κείμενο, γνωστό ως «μανιφέστο», δημοσιεύθηκε σε μεγάλο μέρος του Τύπου της

κατάλληλος, για να αναλάβει το εγχείρημα· είχε ασχοληθεί ερασιτεχνικά με τη σκηνοθεσία στο βραχύβιο Θέατρο Τέχνης στα 1925. Στη συνέχεια έζησε για μεγάλο διάστημα στο Παρίσι και παρακολούθησε από κοντά τα τελευταία επιτεύγματα της γαλλικής σκηνοθεσίας.⁷ Σύμφωνα με την Κοτοπούλη, γνώριζε πλέον

«όλας τας τεχνικάς μεθόδους του ανεβάσματος ενός έργου, της συνθέσεως μιας σκηνογραφίας, τον χειρισμόν του φωτισμού, που παίζει τον κυριώτερον, αν όχι τον κύριον, λόγον στην απόδοσιν της ατμοσφαιράς ενός έργου και ο οποίος κατέχει όλα τα στοιχεία και τα “τρικ” της νεωτέρας τέχνης του ρεζισέρ».⁸

Η προσπάθεια του θιάσου Κοτοπούλη στη δεκαετία του 1920 να ανανεωθεί καλλιτεχνικά και να εναρμονισθεί με τα νέα δεδομένα, όπως την περιγράψαμε παραπάνω, δίνει πράγματι μια λογική εξήγηση στη δημιουργία της Ελευθέρας Σκηνής· δεν μπορεί όμως να ερμηνεύσει τη γρήγορη και βεβιασμένη της ίδρυση, που αναγγέλθηκε ξαφνικά το Μάρτιο του 1929. Την ανάγκη αυτής της εσπευσμένης καλλιτεχνικής καταξίωσης στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή θα πρέπει να την αναζητήσουμε πρώτιστα σε έναν άλλο λόγο, την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου. Λίγα χρόνια πριν από τη σύσταση της Ελευθέρας Σκηνής ο θιάσος Κοτοπούλη είχε προβεί σε μερικές ενέργειες που θα του προσέδιδαν ένα εθνικό βεληνεκές: Στην «παναθηναϊκή εορτή» της *Εκάβης* το 1927 στο Στάδιο,⁹ την ανεπιτυχή

εποχής. Τμήμα της διακήρυξης τυπώθηκε και στα θεατρικά προγράμματα του θιάσου, ενώ απόσπασμά της έχει καταχωρήσει και ο Μυράτ στα απομνημονεύματά του (ό.π., σελ. 191). Την κοινοποίηση των αρχικών θέσεων του καλλιτεχνικού σχήματος ανέλαβε πάντως κατά κύριο λόγο ο Μελάς: «Η Ελευθέρα Σκηνή» (*Ελεύθερον Βήμα*, 15.3.1929), «Το μανιφέστο μας» (*Εθνος*, 5.4.1929), «Αν-Σκι» (*Εθνος*, 8.4.1929). Η Κοτοπούλη έδωσε μία μόνο συνέντευξη κι αυτή από κοινού με το σκηνοθέτη στην Αιμ. Καραβία («Θεατρική Κοσμογονία», *Πρωία*, 2.4.1929).

7. Για τη σκηνοθετική δραστηριότητα του Μελά από τα τέλη του 1924 (με το «Ωδείο Αθηνών» και το «Ελληνικόν Ωδείο») έως και τη διάλυση του «Θεάτρου Τέχνης» (τον Οκτώβριο του 1925) καθώς επίσης και για τη «Θητεία στο Παρίσι» βλ. *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, σσ. 149-341. Η αφηγηρία των διαπραγματεύσεων Κοτοπούλη-Μελά και η αρχική σύλληψη της ιδέας για την από κοινού σύσταση ενός πρωτοποριακού θεάτρου πραγματοποιήθηκε την εποχή που οι δύο καλλιτέχνες βρίσκονταν στο Παρίσι, στα 1927/8 (βλ. *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, σσ. 339-340, Ακροπολίτης «Η πρώτη της Ελευθέρας Σκηνής», *Ακρόπολις*, 15.4.1929, Μ. Ροδάς, *Θεατρικά Χρονικά*, 1930, σελ. 29, Αιμ. Καραβία, «Θεατρική Κοσμογονία», *Πρωία*, 2.4.1929).

8. Αιμ. Καραβία, «Θεατρική Κοσμογονία», *Πρωία*, 2.4.1929.

9. Βλ. Γ. Σιδέρη, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, Ίκαρος, 1976, σσ. 367-383.

απόπειρα της «εθνικής τραγωδού» στα 1928 να συστεγάσει στο θιάσό της το Φώτο Πολίτη και το Μελά¹⁰ καθώς και την επίσης αποτυχημένη προσπάθεια σύστασης του «Καλλιτεχνικού Ομίλου Ηθοποιών» στα 1928/9.¹¹ Οι παραπάνω ενέργειες φανερώνουν την πρόθεση να δημιουργηθεί ένα μεγάλο καλλιτεχνικό συγκρότημα, που θα μπορούσε αφ' ενός να ελπίζει σε κρατική οικονομική υποστήριξη και αφ' ετέρου να μπλοκάρει την ίδρυση ενός ανταγωνιστικού κρατικού θεατρικού φορέα. Η αιφνίδια μεταμόρφωση του θιάσου Κοτοπούλη σε «Ελευθέρα Σκηνή» το Μάρτη του 1929 ήταν το πιο αποφασιστικό βήμα με βασικό, αν όχι μοναδικό, γνώμονα την επικείμενη δημιουργία του Εθνικού Θεάτρου· πέρα δηλαδή από τις καλλιτεχνικές της προθέσεις, η ίδρυση της Ελευθέρας Σκηνής ήταν επιβεβλημένη από τα πράγματα: το θέμα του Εθνικού είχε περάσει από το 1928 στα χέρια της «Επιτροπής της Εκατονταετηρίδος» και φαινόταν να έχει μπει στην τελική του ευθεία. Ο Μελάς ήταν για την επιχείρηση Κοτοπούλη ο κατάλληλος άνθρωπος για δύο επιπλέον βασικούς λόγους: τις φιλικές σχέσεις του με τον Ελευθέριο Βενιζέλο και για το μεγάλο όπλο του Τύπου που είχε στη διάθεσή

10. Για το θέμα βλ. Μ. Μυράτ, σελ. 186. Ο Μυράτ μάλιστα ισχυρίζεται ότι «απότοκος της τότε θεατρικής ζυμώσεως Μαρίκας - Σπύρου Μελά - Φώτου Πολίτη υπήρξε η ίδρυσις της Ελευθέρας Σκηνής με το Σπύρο Μελά» (σελ. 190). Απ' ό,τι φαίνεται, η Κοτοπούλη, μετά την επιτυχημένη παράσταση της *Εκάβης*, προσανατολιζόταν στη σύσταση ενός μονοπωλιακού καλλιτεχνικού θεάτρου και προσπαθούσε να κατοχυρώσει ένα είδος «τραστ» με τους μοναδικούς καταξιωμένους κοινωνικά σκηνοθέτες που διέθετε εκείνη τη στιγμή ο τόπος. Καθώς όμως δεν επιτεύχθηκε συμφωνία ανάμεσα στο Μελά και στον Πολίτη και ο τελευταίος αποχώρησε από το τραπέζι των διαπραγματεύσεων, απέμεινε μόνο ο Μελάς. Σύμφωνα με το περ. *Πρωτοπορία* (1, Ιαν. 1929, σελ. 5) τα γεγονότα θα πρέπει να τοποθετηθούν στο δεύτερο εξάμηνο του 1928.

11. Οι θίασοι Κοτοπούλη και Παπαϊωάννου πρωτοστάτησαν στη σύσταση του «Καλλιτεχνικού Ομίλου Ηθοποιών», που δημιουργήθηκε στα τέλη του 1928· τη Διοικούσα Επιτροπή του αποτελούσαν οι ηθοποιοί Μ. Κοτοπούλη, Αιμ. Βεάκης, Μ. Μυράτ, Γ. Γληνός, Δ. Ροντήρης, Εδ. Φυρστ, Α. Νίκας, Ν. Παπαγεωργίου, Σ. Τριχάς και Αλ. Μινωτής. Η οργάνωση έθετε ως στόχο της τη «συστηματική έρευνα αντικειμενικά με κάθε θεατρικόν ζήτημα από την Καλλιτεχνικήν και Τεχνικήν άποψίν του» και οραματιζόταν τη δημιουργία βιβλιοθηκών, διαλέξεων και συνεδρίων για την ανάπτυξη της θεατρικής παιδείας της χώρας, αποβλέποντας τελικά στη συνεργασία της Πολιτείας. Η διακήρυξη του ομίλου γνωστοποιήθηκε στις 13 Ιανουαρίου 1929 και σώζεται σε δακτυλογραφημένη μορφή στο Θεατρικό Μουσείο (έχει καταχωρισθεί και από το Μυράτ στα απομνημονεύματά του, σσ. 188-9). Τελικά, η προσπάθεια διαλύθηκε με απόφαση Πρωτοδικείου, πριν καν ξεκινήσει, εξαιτίας της σφοδρής αντίδρασης του Σωματείου Ηθοποιών, που θεώρησε ότι η κίνηση υπέσκαπτε τα συμφέροντά του. Οι ηθοποιοί μάλιστα που συμμετείχαν στον Όμιλο διαγράφηκαν από το Σωματείο (βλ. και Β. Ρώτας, *Μουσικά Χρονικά*, 14-15, Φεβρ.-Μάρ., 1930, σελ. 77).

του. Την άνοιξη του 1929 όλες σχεδόν οι αθηναϊκές εφημερίδες χαιρέτιζαν τη φιλόδοξη αναγεννητική προσπάθεια, ενώ στην προεμιέρα της, στις 13 Απριλίου, παραβρέθηκε ο ίδιος ο πρωθυπουργός.¹²

Ο θιάσος ξεκίνησε εντυπωσιακά με δύο θεαματικές παραγωγές της πρωτοπορίας, τη θρησκευτική εβραϊκή τραγωδία *Ντιμπούκ* του Αν-Σκι και το νεοσυμβολιστικό ψυχολογικό δράμα *Σιμούν* του Ανρύ Λενορμάν.¹³ Όμως τα δύο επόμενα, επίσης θεαματικά και πρωτοποριακά έργα, η *Κωμωδία της ευτυχίας* του μεγάλου Ρώσου σκηνοθέτη και αρχηγού του θεατρινισμού Νικολάι Εβρέινωφ και ο φιλοεξπρεσιονιστικός *Κύκλος με την κιμωλία* του Κλάμπουντ, δεν πήγαν καλά, με αποτέλεσμα να παρουσιαστεί το πρώτο σοβαρό έλλειμμα στο ταμείο.¹⁴ Έτσι το καλοκαίρι ο θιάσος φάνηκε πιο υπο-

12. *Πρωία*, 13.4.1929. Ο πρωθυπουργός έστειλε μάλιστα μετά την προεμιέρα συγχαρητήρια επιστολή προς το σκηνοθέτη, η οποία τέλειωνε με τα παρακάτω λόγια: «Πιστεύω αληθινά ότι η “Ελευθέρα Σκηνή”, ύστερα από τη γενναία εργασία του Χρηστομάνου, αποτελεί την πιο γενναία προσπάθεια δια την πρόοδο της ελληνικής σκηνής και σου εύχομαι από όλη μου την καρδιά πλήρη επιτυχία» («Ο κ. Βενιζέλος και η “Ελευθέρα Σκηνή”», *Πρωία*, 16.4.1929). Σε γενικές γραμμές η ειδησεογραφία, η διαφήμιση και η κριτική για τις παραστάσεις του θιάσου στις εφημερίδες καλλιεργούνται συστηματικά κυρίως από την *Πρωία*, το *Ελεύθερον Βήμα*, το *Έθνος* και την *Ακρόπολη*. Ο ίδιος ο Μελάς προσωθούσε σε καθημερινή σχεδόν βάση τη δραστηριότητα της «Ελευθέρας Σκηνής» με εκτενή άρθρα του στο «Σημειωματάριο του Φορτούνιο» στο *Έθνος* αρχικά και από το Σεπτέμβριο του 1929 στο *Ελεύθερον Βήμα*.

13. Στοιχεία για τις παραστάσεις και τους συντελεστές τους δίνονται στο παράρτημα, στο τέλος αυτής της εργασίας. Το *Ντιμπούκ* «καίτοι είχε τεράστια έξοδα αναβίβασης, εν τούτοις δεν αφήκεν ζημίαν» και είχε μέσο όρο εισπράξεων δεκαεπτά χιλιάδες δραχμές την βραδιά (Αχ. Μαμάκης, «Η σκηνή και τα παρασκήνια», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.5.1929). Το *Σιμούν*, που με 46 συνολικά παραστάσεις αποτελεί ίσως την μεγαλύτερη επιτυχία του θιάσου, τα πήγε μάλιστα τόσο καλά, ώστε ο Μελάς, ενθουσιασμένος από την απήχηση που συνάντησε η παράσταση, ισχυριζόταν πως «δημιουργείται ένα είδος καλλιτεχνικού φανατισμού, που αποτελεί την καλλιτέραν υπόσχεσιν δια την λαϊκήν επιτυχίαν του έργου μας» («Ο θρύλος», *Έθνος*, 20.5.1929).

14. Σύμφωνα με το Μυράτ (σελ. 197) με την *Κωμωδία της ευτυχίας* «το ταμείο του θιάσου κλονίστηκε». Η αλήθεια είναι ότι το οικονομικό πρόβλημα ήταν παρόν από τις πρώτες μέρες των παραστάσεων· ο Μελάς παραινούταν ήδη από τις 24 Απριλίου στο *Έθνος* πως, παρ' όλη την ανταπόκριση του κόσμου, τα έξοδα δεν καλύπτονταν. Σύμφωνα με ρεπορτάζ της ίδιας εφημερίδας στις αρχές Ιουλίου και κατά τους πιο αισιόδοξους υπολογισμούς, το θέατρο έκλεινε το ταμείο του κατά μέσο όρο με τέσσερις χιλιάδες δραχμές ζημία κάθε βράδυ (Interim, «Η θεατρική επανάσταση που έκανε η “Ελευθέρα Σκηνή”», *Έθνος*, 5.7.1929).

χωρητικός στις επιλογές του.¹⁵ Μείωσε τις τιμές των εισιτηρίων, για να προσελκύσει ευρύτερο κοινό.¹⁶ στράφηκε σε λιγότερο πρωτοποριακά έργα, παρουσιάζοντας το *Βολπόνε* του Μπεν Τζόνσον σε διασκευή Ρολλάν-Τσβαίχ και το ψυχογραφικό πολεμικό δράμα *Το τέλος του ταξιδιού* του Σέριφ, που έκαναν καλούς αριθμούς παραστάσεων. Τέλος, νοίκιασε το θερινό θέατρο Τριανόν σε μια προσπάθεια να δημιουργήσει εκεί ένα καλλιτεχνικό κλιμάκιο και ένα φιλολαϊκότερο στο θέατρο Ομονοίας. Όμως ούτε η *Επάνοδος* του Λέοναρντ Φρανκ (που ήταν και κινηματογραφική επιτυχία της εποχής) ούτε και η μεγάλη παρισινή επιτυχία της συμβολιστικής *Μάγια* του Σιμόν Γκαντιγιόν, έργα στα οποία είχε επενδύσει τις προσδοκίες του ο θίασος, βρήκαν ανταπόκριση στο αθηναϊκό κοινό και η λύση του Τριανόν εγκαταλείφθηκε γρήγορα.¹⁷

Ήταν φανερό ότι το πρωτοποριακό συγκρότημα έπρεπε να ανασυγκροτηθεί και να τροποποιήσει το πρόγραμμά του, αν επιθυμούσε να επιβιώσει, χωρίς να προδώσει τους καλλιτεχνικούς στόχους του. Έτσι, κάτω από την πίεση των πραγμάτων, το φθινόπω-

15. Αρχικά είχε αποφασισθεί όλοι οι ηθοποιοί, μαζί με το Μελά, να πάνε το καλοκαίρι στην εξοχή και, ακολουθώντας τα πρότυπα του Κοπώ, «να συνεχίσουν εκεί τη μελέτη των έργων του φθινόπωρου» (*Ελευθερον Βήμα*, 5.5.1929). Καθώς η συνέχεια δεν ήταν όμως ευνοϊκή για την επιχείρηση, έπρεπε να επέλθει ένας συμβιβασμός. Τα πράγματα θα ήταν βέβαια ευκολότερα, αν ο θίασος ακολουθούσε μια σύντομη περιοδεία στην επαρχία. Έτσι όμως θα αναγκαζόταν να απαρνηθεί από νωρίς τη νέα του καλλιτεχνική ταυτότητα: «Η ζωή των περιοδειών» έγραφε ο Μελάς, «καλή συνήθως από απόψεως επιχειρησέως, είναι μάλλον προχειρολογική κι ελάχιστα μπορεί να χρησιμεύσει για σοβαρά προπαρασκευή. Το αληθινό θέατρο, για να ζήσει, έχει ανάγκη συνεχείας αδιαλείπτου και ρυθμισμένης εργασίας, μακράς σχετικώς αναπνοής» («Η σαιζόν», *Εθνος*, 22.6.1929).

16. «Η Ελευθέρα Σκηνή εγκαινιάζει από σήμερα θερινά λαϊκά εισιτήρια των δραχμών 25, 15 για την πλατεία του θεάτρου Κοτοπούλη και δραχμών 10 δια τον εξώστη» (*Πρωία*, 1.7.1929). Η επιχείρηση σκόπευε καθαρά να προσελκύσει το ευρύ κοινό, καθώς το τελευταίο προτιμούσε τα συννοικιακά θέατρα (και φυσικά τους κινηματογράφους) που είχαν φθηνότερη είσοδο (βλ. και «Βραδυνά: Το φθινό θέαμα», *Η Βραδυνή*, 1.7.1929). Η μείωση της τιμής για τα λαϊκά εισιτήρια της Ελευθέρας Σκηνής ήταν πάντως σημαντική, αφού η προηγούμενη διατίμηση των εισιτηρίων ήταν 53 και 36 δραχμές για την πλατεία και 15 δραχμές για τον εξώστη (*Πρωία*, 16.4.1929).

17. Το Τριανόν (στην αρχή της οδού Ιπποκράτους) «με τας δύο χιλιάδας των καθισμάτων του εντός θαυμασίου κήπου και με αρίστην ακουστικήν, ανακαινίσθη εντελώς δια να ανταποκριθῇ εἰς τας απαιτήσεις ενός αρίστου δραματικού θιάσου» (*Ελευθερον Βήμα*, 29.8.1929). Ο θίασος σκεφτόταν αρχικά να ανεβάσει τη *Μάγια* στο Τριανόν και μία κωμωδία με το Λογοθετίδη στο Ομονοίας (*Πρωία*, 2.9.1929). Μετά όμως από την αναπάντεχη αποτυχία και του έργου του Γκαντιγιόν και της *Επάνοδος*, το Τριανόν φιλοξενούσε από τις 14 Σεπτεμβρίου τον οπερετικό θίασο του Παρρασενά Οικονόμου.

ρο του 1929 η Ελευθέρα Σκηνή αποφάσισε να επιχειρήσει ένα νέο άλμα και να δώσει στην προσπάθειά της την προοπτική μιας εθνικής πολιτιστικής αποστολής. Αναφορικά στο ρεπερτόριο, έπειτα από μια μεγάλη διαφημιστική καμπάνια στον Τύπο, ο θίασος στράφηκε ξαφνικά στο ελληνικό δράμα.¹⁸ Τον Οκτώβρη παρουσίασε με φαντασμαγορικό τρόπο και σε ατμόσφαιρα έντονης «ελληνικότητας» και «λαϊκότητας» το νεορομαντικό ονειροδράμα του Ζαχαρία Παπαντωνίου *Ο όρκος του πεθαμένου*, διασκευή του δημοτικού τραγουδιού «Το τραγούδι του νεκρού αδελφού».¹⁹ το Νοέμβριο, ακολουθώντας πάντα την ίδια ελληνοπρεπή και φιλολαϊκή πολιτική, ανέβασε την πιο φιλόδοξη, πολυδιαφημισμένη και πολυδάπανη υπερπαραγωγή του, το έπος του *Ερωτόκριτου* του Κορνάρου σε θεατρική διασκευή του Θεόδωρου Συναδινού, διευθυντή τότε της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου.²⁰

Την ίδια εποχή ο Μελάς και ο Συναδινός είχαν μεταξύ τους και

18. Αρχικά το νεοελληνικό ρεπερτόριο δεν απασχόλησε τους ιδρυτές της Ελευθέρας Σκηνης. Οι Έλληνες συγγραφείς δεν αναφέρονταν σε κανένα σημείο στο «μανιφέστο» ή στις άλλες αρχικές εξαγγελίες. Σ' ένα επόμενο στάδιο, το Μάη του 1929, εμφανίσθηκε μια έντονη κινητικότητα για το θέμα στον Τύπο και ο Μελάς πληροφορούσε με επίσημο τρόπο πως περίπου δέκα ελληνικά έργα είχαν πάρει «σειρά ανεβάσματος» στη σκηνή του θεάτρου Ομονοίας. Ανάμεσα σ' αυτά, εκτός από τις διασκευές του Παπαντωνίου και του Συναδινού, ανέφερε την *Ιφιγένεια* του Προβελέγγιου, το *Νικηφόρο Φωκά* του Καζαντζάκη, την *Κιρά-Φροσίνη* του Σκίπη, τον *Ποπολάρο* του Ξενοπούλου, ένα έργο του ίδιου του Μελά και από ένα του Μπόγρη, του Δούκα, του Πικρού και του Ροδά («Γονιμότης», *Έθνος*, 25.5.1929). Η κινητικότητα όμως αυτή σταμάτησε γρήγορα και ο θίασος προτίμησε να καταπιαστεί αποκλειστικά με έργα της σύγχρονης ξένης πρωτοπορίας.

19. Σύμφωνα με τις πυκνές διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο, ο θίασος ήταν αποφασισμένος πλέον «να προσελκύση την προσοχήν όχι μόνον των φίλων του θεάτρου, αλλά και όλων εκείνων που αγαπούν τον τόπον μας, τας παραδόσεις του και τους θρύλους του» (*Πρωία και Ελεύθερον Βήμα*, 30.9.1929). Την παραπάνω στρατηγική υποστήριζε θερμά και ο σκηνοθέτης: «Από τις κριτικές που βγάζουν μάτια προτίμω το λόγο ενός κουρέα, που φώναζε προχθές σε κύκλο λαϊκών: "Όποιος δεν πάει στο έργο του Παπαντωνίου... δεν είναι Έλληνας!..."». Ο απλός αυτός άνθρωπος βλέπει πολύ μακρύτερα» («Τα ελληνικά», *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1929). Σε ένα διαφορετικό, θεωρητικό επίπεδο ο Παπαντωνίου προσπαθούσε να αναπτύξει τις ουσίες της ελληνικότητας και λαϊκότητας που προέβαλε στο θεατρικό του πρωτόλειο με το άρθρο του «Σχεδιάσματα» το τραγούδι του νεκρού αδελφού» λυρικών ανάγνωσμα των λαών του Αίμου», *Ελεύθερον Βήμα*, 7.10.1929. (Βλ. και την έκδοση του δράματος, σσ. 2-29). Το έργο επιλέχθηκε πάντως από το Μελά, για να ευχαριστήσει τον Παπαντωνίου από παλαιότερη "χάρη" που του είχε κάνει ο τελευταίος (Μελάς, σελ. 363).

20. Η επιχείρηση επένδυσε τεράστια για την εποχή κεφάλαια, καθώς η σκηνική παρουσίαση του έπους απαιτούσε κοστούιμα εποχής, πλούσιες σκηνογραφίες, σκηνές κονταφορντισμάτων, μπαλέτο, χορωδία που θα τραγουδούσε κρητικά άσματα κ.ά. Αν πιστέψουμε τις διαφη-

κάποιες άλλου είδους συνεννοήσεις, που έδιναν στο ζήτημα μια διαφορετική τροπή: ούτε λίγο ούτε πολύ οι συζητήσεις τους αποσκοπούσαν στη συγχώνευση της Ελευθέρας Σκηνής με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου για τη δημιουργία μιας καλλιτεχνικής οργάνωσης, που, με επίκεντρο την πρώτη, θα γινόταν η απαρχή ίδρυσης ενός κρατικού θεάτρου.²¹ Αν και οι δυο τους είχαν μάλλον συμφωνήσει, η Κοτοπούλη αρνήθηκε κατηγορηματικά να στηρίξει το νέο επιχειρηματικό άνοιγμα και η προσπάθεια ναυάγησε.²² Επιπρόσθετα, την ίδια εποχή, ο Μελάς έδινε μάχη, για να μεταρρυθμισθεί ο νόμος «περί δημοσίων θεαμάτων» και να απαλλαχθούν φορολογικά οι «σοβαροί» θίασοι πρόζας· οι προσπάθειές του όμως δεν έφεραν ικανοποιητικά αποτελέσματα.²³

Η κατάσταση χειροτέρεψε ακόμα περισσότερο στις αρχές του Δεκέμβρη με την παράσταση των *Ορνίθων*· η διασκευασμένη σε επιθεωρησιακό ύφος κωμωδία του Αριστοφάνη αποτέλεσε τη μεγαλύτερη αποτυχία του θιάσου και ήταν αυτή που κατά κάποιο τρόπο του έ-

μιστικές καταχωρίσεις στον Τύπο, δέκα μέρες πριν την πρεμιέρα είχαν δαπανηθεί συνολικά «περί τας 200.000 δραχμών» (*Πρωία*, 23.10.1929), ενώ μόνο η κατασκευή των κοστούμιών και των σκηνικών стоίχισε πάνω από εκατό χιλιάδες δραχμές (*Πρωία*, 29.10, και *Ελεύθερον Βήμα*, 27.10.1929). Για «πρωτοφανείς δια δραματικών θιάσον δαπάνας» κάνει όμως λόγο και ο ίδιος ο Χέλμς αναφέροντας ενδεικτικά πως «αι πανοπλίας μόνον εκόστισαν 20 χιλιάδας δραχμάς» (*Ελεύθερον Βήμα*, 7.12.1929). Το γεγονός επιβεβαιώνεται, αν συγκρίνει κανείς τα κεφάλαια που διέθεσε ο θίασος για τον *Ερωτόκριτο* με τις προηγούμενες, επίσης δαπανηρές, παραστάσεις (βλ. *Εθνος*, 5.7.1929).

21. Μια πρώτη συνεργασία ανάμεσα στα δύο συγκροτήματα πραγματοποιούνταν στην παράσταση του *Ερωτόκριτου*, καθώς είχαν στρατολογηθεί αμοσθί μαθητές της Σχολής, για να καλύψουν τις ανάγκες του πολυπρόσωπου έργου. Δε γνωρίζουμε ωστόσο αν η συμμετοχή των μαθητών ήταν αίτιο ή αποτέλεσμα των συνεννοήσεων Μελά-Συναδινού. Το σίγουρο πάντως είναι ότι η συνεργασία της Ελευθέρας Σκηνής με το μοναδικό καταξιωμένο θεατρικό εκπαιδευτικό οργανισμό της χώρας είχε αυξήσει το κύρος και τη δυναμική της.

22. Πηγές μας γι' αυτή την υπόθεση αποτελούν τρεις μεταγενέστερες δημοσιεύσεις στον Τύπο: μια συνέντευξη της Κοτοπούλη στην *Πρωία* (16.1.1930), μια επιστολή του Συναδινού στην ίδια εφημερίδα την επόμενη μέρα και μια συνέντευξη του Μελά στην *Ακρόπολη* στις 19.1.1930. Απ' ό,τι φαίνεται η επιχείρηση Κοτοπούλη απέκρουσε την πρόταση για οικονομικούς λόγους.

23. Τα παράπονα των ανθρώπων του θεάτρου απέναντι στη βαριά κρατική φορολογία των δημοσίων θεαμάτων είναι συνηθισμένο φαινόμενο σε όλο το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920. Σύμφωνα με το *Εθνος* πάντως, το καλοκαίρι του 1929 η φορολογία ήταν «κτηνώδης»: «στις 55 δρχ. του εισιτηρίου αι 20 είναι φόροι διάφοροι!» (5.5.1929)· (βλ. και «Η εφετεινή θεατρική περίοδος που αρχίζει σήμερα», *Ακρόπολις*, 5.5.1929). Ο Ξενοπούλος μας πληροφορεί ότι το φθινόπωρο επρόκειτο να «μεταρρυθμισθεί ο νόμος περί φόρου δημοσίων θεαμάτων και ότι στο εξής τα θεάματα θα φορολογούνται κατ' είδος: βαρύτερα τὰ ελαφρά, ελαφρότερα τα βαρέα. Ο κ. Μελάς μάλιστα επρότεινε να μένουν ε-

δωσε τη χαριστική βολή.²⁴ Αποτυχημένη στάθηκε όμως και η προσπάθεια να θεσπιστούν απογευματινές χειμερινές παραστάσεις, για να αυξηθεί η προσέλευση του αθηναϊκού κοινού.²⁵

Μπροστά στην επικίνδυνη τροπή που είχαν πάρει τα πράγματα η Ελευθέρα Σκηνή οδηγείται σε συνθηκολόγηση: αρχικά αναγκάζεται να περάσει εκτάκτως τις εορτές των Χριστουγέννων με το εύπεπτο οικογενειακό μελόδραμα του Μωμ *Ιερή φλόγα*.²⁶ και στη συνέχεια υποχρεώνεται να παραβεί τις αρχές της ανακοινώνοντας περιοδεία.²⁷

ντελώς αφορολόγητα ένα-δύο θεατρα της πόζας που θ' αναλάμβαναν ωρισμένες υποχρεώσεις» («Θεατρικά», *Νέα Εστία*, 1.11.1929, σελ. 921). Η πρόταση του Μελά δεν έγινε όμως δεκτή, αν και φαίνεται ότι κατορθώθηκε κάποια φορολογική ελάφρυνση. Για τις αντιδράσεις του κόσμου του μουσικού και λαϊκού θεάτρου στις παραπάνω ενέργειες βλ. τα άρθρα του Ηλ. Θεοδώρου στο *Ελληνικόν Θέατρον* «Σοβαρόν θέατρον-λαϊκόν θέατρον. Η φορολογία» (87, 1.12.1929) και «Η ελάττωσις του φόρου» (89, 1.1.1930).

24. Το παραπάνω συμπέρασμα επιβεβαιώνεται από τις οκτώ μόλις παραστάσεις του έργου, την πλήρη αποσιώπηση του Μελά στην αυτοβιογραφία του, το Μυράτ (σελ. 198) αλλά και από πηγές της εποχής (βλ. και Μ. Ροδάς, «Θεατρικάί Ζυμώσεις», *Πειθαρχία*, Α', 21, 16.3.1930, σελ. 20). Η παράσταση των *Ορνίθων* είχε ωστόσο ένα αξιοσημείωτο ιστορικό αποτέλεσμα: Απασχόλησε για αρκετές μέρες τις θεατρικές στήλες του αθηναϊκού Τύπου, καθώς, με αφορμή τη διασκευή του Κουκούλα και τη σκηνοθεσία του Μελά, ξέσπασε θεωρητική διαμάχη ανάμεσα στους υπέρμαχους της ακαδημαϊκής προσέγγισης του αρχαίου κωμωδιογράφου και τους υποστηρικτές μιας περισσότερο μοντέρνας ανάγνωσης και διασκευής του (βλ. Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σσ. 399-402). Οι προβληματισμοί που αναπτύχθηκαν σημειώνουν μια μικρή τομή στην ιστορία της ελληνικής κριτικής για την αναβίωση του αρχαίου κωμωδιογράφου στη σκηνή.

25. Ο Μελάς από την αρχή ήταν της γνώμης πως, αν το δραματικό θέατρο ήθελε να επιζήσει κατά τη διάρκεια της χειμερινής περιόδου, έπρεπε να αλλάξει τις ώρες των παραστάσεων «δίνοντας τον χειμώνα μόνον απογευματινάς παραστάσεις» (*Εθνος*, 22.6.1929). Με το παραπάνω μέτρο η διεύθυνση έλπιζε ότι οι θεατές θα μπορούσαν να παρακολουθούν τις παραστάσεις του θιάσου νωρίς το απόγευμα (6:30), χωρίς να χάνουν την κοσμική δραστηριότητα των μεγάλων χειμωνιάτικων νυχτών. Σ' ένα πρώτο στάδιο οι απογευματινές δίνονταν δύο φορές τη βδομάδα (*Πρωία*, 21.11.1929). Μετά από λίγες μέρες όμως καθιερώθηκαν σε μόνιμη βάση, για να καταργηθούν τελικά στα μέσα του Δεκέμβρη (*Ελευθερον Βήμα*, 2.12.1929).

26. Ο θίασος ανέβασε την *Ιερή φλόγα*, ενώ ήταν στη σειρά για να παιχθούν η «κωμωδία της εξπρεσιονιστικής σχολής» *Αθροιστική μηχανή* του Έλμερ Ράις, η *Ζαν ντ' Αρκ* του Σω και η *Μήδεια* του Ευριπίδη «με σκηνοθεσίαν της ελευθέρας πρωτοπορίας» («Ο θεατρικός κόσμος», *Ελευθερον Βήμα*, 14.10.1929). Το έργο του Μωμ, σύμφωνα με τον κριτικό του *Εθνους* Κ. Οικονομίδη, «συμφιλιώνει, μπορεί κανείς να πη, την πλειοψηφίαν του θεατροφίλου Κοινού προς την "Ελευθέραν Σκηνήν", της οποίας αι περισσότεραι εμφανίσεις το είχαν λίγο-πολύ ξαφνιάσει» (19.12.1929). Είναι ενδεικτικό ότι η *Ιερή φλόγα*, χωρίς να έχει τη συστηματική διαφήμιση των προηγούμενων και χωρίς να είναι θεαματικό έργο, κατόρθωσε να σημειώσει 24 παραστάσεις (κινήθηκε δηλαδή στα ίδια επίπεδα με την προεμέρα του θιάσου και το έργο του Παπαντωνίου).

27. Αρχικά ο θίασος επρόκειτο να περιοδεύσει και στην Κρήτη (*Πρωία*, 27.12.1929, και *Ελευθερον Βήμα*, 28.12.1929). Τελικά όμως το δρομολόγιο άλλαξε και ο θίασος περιοδεύσε

Ο λόγος ήταν απλός: όλα τα κεφάλαια είχαν επενδυθεί στον πλούσιο εξοπλισμό των θεαματικών παραγωγών, η επιχείρηση δε διέθετε ρευστό για καινούριες και οι παραστάσεις είχαν εξαντλήσει πια τα περιθώρια της εκμετάλλευσής τους στην Αθήνα.²⁸ Έτσι, μόλις τέλειωσαν οι προγραμματισμένες παραστάσεις των *Αποτυχημένων* του Λενορμάν, ο θίασος αναχώρησε στις 22 Ιανουαρίου 1930 για την Πάτρα. Αν και αρχικά έγινε προσπάθεια να δοθεί εκπολιτιστικός χαρακτήρας στην περιοδεία, «η αναβιωτική προσπάθεια υπεχώρησεν ατάκτως και ζήτησε επειγόντως την ενίσχυσι του ελαφρού δραματολόγιου...».²⁹

Μετά τις παραπάνω εξελίξεις, η Ελευθέρα Σκηνή πήρε το δρόμο της σταδιακής διάλυσης: κατά τη διάρκεια της παραμονής της στην Πάτρα, ο Μελάς, βλέποντας πως δεν μπορεί να πραγματοποιήσει τα καλλιτεχνικά του οράματα και προωθώντας παράλληλα τα δικά του συμφέροντα γύρω από το Εθνικό, αποχωρεί ουσιαστικά από το θίασο.³⁰ Η Κοτοπούλη με την επιστροφή της στην Αθήνα

μόνο στην Πάτρα. Ανακοινώσεις για ενδεχόμενη περιοδεία του θιάσου το Δεκέμβριο είχαν εμφανισθεί έπειτα από το προβληματικό κλείσιμο της θερινής περιόδου. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε όμως αν και σε ποιο βαθμό η διεύθυνση είχε προαποφασίσει την περιοδεία του Ιανουαρίου από το φθινόπωρο.

28. «Κατά τους αριθμούς των λογιστικών βιβλίων της επιχείρησης η “Ελευθέρα Σκηνή” μέχρι του περασμένου Ιανουαρίου [1930] είχε παθητικό 580.000 δραχ.» (Μ. Ροδάς, «Θεατρικά ζυμώσεις», *Πειθαρχία*, Α΄, 22, 16.3.1930, σελ. 20).

29. Π. Καλογερίκος, *Το Ελληνικό Θέατρον*, 15.2.1930. Η Ελευθέρα Σκηνή ξεκίνησε πάντως την περιοδεία της με σκοπό να παρουσιάσει στην επαρχία τις αθηναϊκές παραστάσεις. Στόχευε «να έλθω σε επαφή με ολόκληρο το θεατρικό κοινό του τόπου και να γνωρίση την προσπάθειά της σε όλα τα σημαντικά κέντρα της ελληνικής ζωής. Και γι’ αυτό ακριβώς έχει αποφασίσει και επιχειρεί, στο μέτρο του δυνατού, σύντομες καλλιτεχνικές περιοδείες στις οποίες προσπαθεί να κρατή τας παραστάσεις της στο ύψος εκείνων που είδεν η πρωτεύουσα» (απόσπασμα από το «Πρόγραμμα Καλλιτεχνικής Περιοδείας 1929-30» του θιάσου).

30. Ο σκηνοθέτης είχε χωριστεί «ψυχικά» από το θίασο μετά από την αποτυχία των *Ορνίθων* (βλ. Μ. Ροδάς, *Πειθαρχία*, Α΄, 22, 16.3.1930, σελ. 20, και *Μυράτ*, σελ. 198). Δε θα πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι την εποχή αυτή ο Μελάς θεωρούνταν από πολλούς «ο ουσιαστικός και κύριος συνεργάτης της ιδρύσεως» του Εθνικού (βλ. Κλ. Παράσχος, «Η ίδρυσις του Εθνικού Θεάτρου», *Ακρόπολις*, 14.3.1930). Έτσι αποφάσισε να μην ακολουθήσει το θίασο και να δράσει στην Αθήνα. Οι ζυμώσεις θα φέρουν σε γρήγορη συνεννόηση το Μελά με τον Πολίτη και θα οδηγήσουν στα τέλη Φεβρουαρίου στη δημιουργία της «Εθνικής Σκηνής», που θα διαλυθεί με τη σειρά της λίγες μέρες πριν την επίσημη αναγγελία ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου από τον Γ. Παπανδρέου, 16 Μαρτίου 1930 (βλ. Μ. Ροδά *Θεατρικά Χρονικά* 1930, σσ. 60-62). Σ’ όλο το παραπάνω διάστημα ο Μελάς περίμενε απλά τη λήξη του μονοετούς συμβολαίου του, για να ολοκληρωθεί τελικά και τυμικά η αποχώρησή του από το συγκρότημα τις πρώτες μέρες του Μάρτη του 1930 (*Ακρόπολις*, 28.2.1930· βλ. και Ροδάς, *Πειθαρχία*, ό.π., σελ. 20). Παράδειγμα πάντως αναξιόπιστης ιστορικά πληροφοριοδότησης είναι ο τρόπος που παρουσιάζει την αποχώρησή του από το συγκρότημα ο ίδιος ο σκηνοθέτης (βλ. *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, σελ. 372).

επιχείρησε μια δεύτερη καλλιτεχνική περίοδο χωρίς σκηνοθέτη· η προσπάθεια όμως αποδείχθηκε μάταιη.³¹ Μετά την αποχώρηση του Μελά, οι καλλιτεχνικοί κύκλοι της πρωτεύουσας φάνηκαν απρόθυμοι να παρακολουθήσουν τη νέα εξόρμηση. Άλλωστε το ενδιαφέρον του θεατρικού κόσμου την εποχή αυτή μονοπωλούσαν η ίδρυση του Εθνικού και οι δεύτερες Δελφικές Εορτές του ζεύγους Σικελιανού. Όμως και ο ίδιος ο θίασος, έπειτα από την παρέλαση των πρωτοποριακών και θεαματικών παραγωγών της προηγούμενης χρονιάς και την αποχώρηση του σκηνοθέτη, δεν είχε πια να παρουσιάσει στην περιοχή του καλλιτεχνικού θεάτρου τίποτε καινούριο παρά μόνο τη γνωστή «επίδειξιν του ασυγκρίτου ταλάντου της μοναδικής μας τραγωδού».³² Έτσι τον Ιούλη του 1930 αποφασίστηκε μια νέα μεγάλη περιοδεία στη Βόρεια Ελλάδα. Τέλος, το φθινόπωρο ο θίασος διασπάται και κάπου εδώ σβήνει πια και τυπικά το θέμα «Ελευθέρα Σκηνή».³³ Ο θίασος, απ' ό,τι φάνηκε τελικά, όχι μόνο δεν μπορούσε να αντεπεξέλθει στις καλλιτεχνικές εξαγγελίες του, αλλά δεν ήταν καν σε θέση να ακολουθήσει την πορεία που είχε τα

31. Στην πρώτη παράσταση της δεύτερης περιόδου (11 Μάρτη 1930) η Κοτοπούλη θα εκφωνήσει έναν εναρκτήριο λόγο, όπου θα θέσει εκ νέου τους καλλιτεχνικούς στόχους του συγκροτήματος (ο λόγος της δημοσιεύθηκε στην *Πρωία* και στην *Ακρόπολη* της επομένης). Κανένα ωστόσο από τα οράματα αυτά δεν μπόρεσε να υλοποιηθεί. Εκτός από το «εξαιρετικής πρωτοτυπίας υπερμοντέρνουν έργον» του Λάγκερ *Περιφέρεια*, ο θίασος βασίστηκε αρχικά σε επαναλήψεις των επιτυχιών της προηγούμενης χρονιάς. Σ' ένα επόμενο στάδιο θα επιστρέψει στο γνωστό παλαιό ρεπερτόριο βουλευμάτων του θιάσου Κοτοπούλη (*Ο αγνός γλεντζές*, *Ισπανική νύκτα*, *Δις Φλίτ*, *Τράβα το κορδόνι*, *Ο Μαιτρέσσος*) και θα ανεβάσει μάλιστα με επιτυχία μια καινούρια φάρσα: το *Παρντόν*, *Μαντάμ των Rivoire-Coolus*. Τελευταία παραγωγή του θιάσου ήταν το εξωτικό μελόδραμα του Μωμ *Το γράμμα*. Ας σημειώσουμε τέλος πως, παρατυπώντας προς τις αρχικές εξαγγελίες του μανιφέστου σχετικά με «την κατώτερη τέχνη του κινηματογράφου», ηθοποιοί της Ελευθέρας Σκηνής (Α. Μινωτής, Γ. Γληνός, Ευ. Μαμίας, Φ. Λούη, Μ. Ραυτοπούλου, Ι. Αποστολίδης) εμφανίστηκαν στην ταινία του Βασίλη Περίδη *Για την αγάπη της* (Εθνική Φιλμ) που προβλήθηκε στο Θέατρο Κοτοπούλη τον Μάη του 1930 (βλ. Ίρις Σκαρβαίον, «Οι ντόπιες ταινίες που παιχτήκαν στην Αθήνα: *Για την αγάπη της*», *Πρωτοπορία*, 2, 5, Μάης 1930, σσ. 158-9, Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. Α', Αιγόκρω, Αθήνα, 1988, Ε' έκδ., σελ. 66).

32. «Red», «Το θέατρον: *Η Ιφιγένεια του Γκαίτε*», *Ακρόπολις*, 26.3.1930.

33. Στην *Πρωία* της 29.9.1930 συναντάμε για τελευταία φορά στον Τύπο το συγκρότημα να τιτλοφορείται «Ελευθέρα Σκηνή». Ως «Θίασος Κοτοπούλη» είχε επανεμφανιστεί ήδη από τις 15.5.1930 στο *Ελληνικόν Θέατρον*. Ο θίασος αναχώρησε από την Αθήνα στις 2 Ιουλίου με κατεύθυνση την Καβάλα και την Αλεξανδρούπολη και από την 1η Αυγούστου βρισκόταν στη Θεσσαλονίκη. Σύμφωνα με το Ροδά, «στη Μακεδονική πρωτεύουσα έπαιξε τα έργα που είχε πρωτοανεβάσει στις Αθήνας με πραγματική κοσμοπλημμύρα κάθε βράδυ σχεδόν». Στο διάστημα ολίγων μηνών η επιχείρησις είχε κερδίσει πεντακόσιες χιλιάδες δραχμές» (*Θεατρικά Χρονικά*, 1930, σελ. 53). Στη συνέχεια η Κοτοπούλη θα επιλέξει κάποιους ηθο-

προηγούμενα χρόνια.³⁴ Η Κοτοπούλη, μετά τη διάλυση της Ελευθέρας Σκηνής, θα αναγκασθεί να ανοίξει ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της και θα αναχωρήσει μαζί με ένα επιτελείο ηθοποιών στις 20 Οκτωβρίου 1930 για τις Η.Π.Α., όπου θα μείνει για ενάμιση περίπου χρόνο.³⁵

Η οικονομική κατάσταση του θιάσου προδίδει ότι το φιλόδοξο εγχείρημα δεν ήταν χτισμένο απ' την αρχή σε γερά θεμέλια. Οι πηγές μαρτυρούν ότι η πρωταγωνίστρια είχε υποθηκεύσει το σπίτι της στους Αμπελόκηπους για 500 χιλ. δρχ., για να καλυφθούν τα πρώτα, τεράστια για ένα δραματικό θιάσο της εποχής, έξοδα των θεαματικών παραγωγών.³⁶ Μέσα σε λίγους μήνες όμως δεν άργησε να εκδηλωθεί η οικονομική κρίση του θιάσου: το ταμείο έκλεινε συνεχώς με έλλειμμα, που έπειτα από τις ελληνικές υπερπαραγωγές και τους *Όρνιθες* είχε φτάσει τις 580 χιλ. δραχμές (βλ. σημ. 28). Το οικονομικό αδιέξοδο εστιαζόταν στο γεγονός ότι οι εισπράξεις ήταν μεν καλές αλλά όχι οι πρέπουσες για την απόσβεση των πρω-

ποιούς του θιάσου της και θα αναχωρήσει για την Αθήνα, ενώ ο υπόλοιπος θιάσος, υπό την ηγεσία του Μήτσου Μυράτ, θα συνεχίσει την περιοδεία του στην Κεντρική Μακεδονία (*Πρωία*, 29.9.1930). Ο θιάσος Μυράτ θα επιστρέψει στην Αθήνα το Νοέμβριο του 1930 και θα επαναλάβει με κάποιους από τους ηθοποιούς της Ελευθέρας Σκηνής (Γληνός, Μαιμιάς, Κατράκης) μερικές από τις επιτυχίες του μάλλον ξεχασμένου πλέον πρωτοποριακού συγκροτήματος.

34. Η επιχείρηση βρέθηκε την άνοιξη του 1930 σε ένα σοβαρό και διόλου πρόσκαιρο αδιέξοδο, το οποίο γινόταν περισσότερο επώδυνο μετά την επίσημη ίδρυση του Εθνικού. Απ' τη μια δεν ήταν δυνατό να εξακολουθήσει επ' αόριστον με επαναλήψεις του *Σιμούνη* ή της *Ιφιγένειας* σε συνδυασμό με εμβόλιμες φάρσες· απ' την άλλη αδυνατούσε να συνεχίσει την πρωτοποριακή του απόπειρα· ούτε όμως μπορούσε πια να επιστρέψει στο χίλιοπαιγμένο βουλεβάρτο σαλονιού των προηγούμενων δεκαετιών. Το επαγγελματικό αυτό αδιέξοδο είναι πολύ πιο σημαντικό απ' ό,τι φαίνεται με μια πρώτη ματιά και σηματοδοτεί μια ιστορική τομή και στην ιστορία του θιάσου αλλά ίσως και γενικότερα των επαγγελματικών θιάσων του τόπου. Η σημασία της επιβεβαιώνεται κατά κάποιο τρόπο, αν αναλογιστούμε απλά τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν: αναχώρηση της Κοτοπούλη για τις Η.Π.Α, συνεργασία Κοτοπούλη-Κυβέλης στα 1932/3, αποχώρηση της τελευταίας από τη σκηνή, εμφάνιση νέων θιασαρχικών σχημάτων (όπως, π.χ., της Κατερίνας και του Μουσούρη), η προσπάθεια της Κοτοπούλη στο «Rex» κ.ά.

35. Πριν την αναχώρησή της, θα δώσει στις 18 Οκτωβρίου στο θέατρο Ολύμπια την αποχαιρετιστήρια παράστασή της με την *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ. Για την αναχώρησή της βλ. «Η Κοτοπούλη στην Αμερική. Η Εθνική αποστολή του Ελληνικού Θεάτρου», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, 1.11.1930. Επίσης, Γ. Σιδέρη, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σσ. 433-4. Από την Αμερική θα επιστρέψει τον Ιανουάριο του 1932 (*Το Ελληνικόν Θέατρον*, 1.2.1932).

36. Σ. Μελάς, «Ο Οικονόμου», *Εθνος*, 18.4.1929, Μυράτ, σελ. 190.

τοφανών κεφαλαίων που είχαν επενδυθεί.³⁷ Η προσέλευση ενός ειδικού «θεατρόφιλου» κοινού, «των ολίγων, που καταλαβαίνουν κι αγαπούν το Ανώτερον», όπως έγραφε ο Ξενόπουλος, ήταν ικανοποιητική αλλά όχι αρκετή· το μεγάλο μέρος του αθηναϊκού κοινού που αναζητούσε την ψυχαγωγία δεν παρακολούθησε την προσπάθεια.³⁸ Αποδείχτηκε δηλαδή πως η σύσταση και κυρίως το μέγεθός του στα 1929 δεν μπορούσαν να στηρίξουν έναν πρωτοποριακό θιάσο. Από τη στιγμή που η επιχείρηση δεν μπορούσε να ελπίζει ούτε σε φορολογική απαλλαγή ούτε, πολύ περισσότερο, σε κρατική επιχορήγηση, αν ήθελε να αποφύγει το ναυάγιο, έπρεπε αναγκαστικά να υποκύψει στον αντικαλλιτεχνικό πειρασμό της περιοδείας και να αναστείλει τελικά τις αρχικές εξαγγελίες.

Δεν είναι στους κύριους στόχους αυτής της εργασίας να περιγράψει με ακρίβεια την καλλιτεχνική ταυτότητα των παραστάσεων του συγκροτήματος ή το καλλιτεχνικό σκηνοθετικό ιδίωμα του Μελά. Είμαστε ωστόσο υποχρεωμένοι να αναφερθούμε με συντομία στους σημαντικότερους τομείς της καλλιτεχνικής παραγωγής του θιάσου κατά την πρώτη θεατρική του περίοδο, πριν επιχειρήσουμε μια συνολικότερη ιστορική εκτίμησή του.

37. Το παραπάνω συμπέρασμα ισχύει και για τις μεγάλες εισπρακτικές επιτυχίες του θιάσου, όπως ήταν, π.χ., η παράσταση του *Ερωτόκριτου*. Ο διασκευαστής του κρητικού έπους ισχυριζόταν πως το έργο με μέσο όρο εισπράξεων 16 χιλ. δραχ. τη βραδιά είχε τις καλύτερες συνολικά εισπράξεις από όλα τα άλλα έργα που είχε παρουσιάσει στα 1929 ο θιάσος (*Ελληνικόν θέατρον*, 1.1.1930). Με την άποψη αυτή συνηγορούν και δημοσιεύματα σχετικά με τις καλύτερες εισπρακτικές βραδιές του έργου (*Πρωία*, 4 και 25.11.1929). Όμως και ο ίδιος ο οικονομικός διευθυντής του θιάσου συμφωνούσε με το Συναδινό στο ότι το έργο είχε πράγματι μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Η μοναδική αλλά σημαντική διαφωνία του Χέλμη έγκειται στο γεγονός ότι το ταμείο του θιάσου είχε παρ' όλα αυτά ζημιωθεί «λόγω των μεγάλων δαπανών της Ελευθέρας Σκηνής και της υφισταμένης φορολογίας του κράτους». Για το λόγο αυτό άλλωστε αποφάσισε να περικοπούν από την παράσταση δύο τραγουδιστές και τρεις μουσικοί («Γύρω από τον Ερωτόκριτο», *Ελεύθερον Βήμα*, 7.12.1929). Παρόμοιοι λόγοι ανάγκασαν το θιάσο, αγνοώντας «τον σεβασμό εις το κείμενον» που είχε αρχικά υποσχεθεί, να παρουσιάσει αλλοιωμένο το έργο στην Πάτρα ως διασκευή των Μυράτ-Μινωτή, για να μην πληρώσει προφανώς τα ποσοστά που αναλογούσαν στο Συναδινό. Ο τελευταίος μάλιστα αναγκάστηκε να καταφύγει στο δικαστήριο, για να δικαιωθεί (*Ελεύθερον Βήμα*, 7.2.1930, *Πρωία*, 10.2.1930).

38. «Η Ελευθέρα Σκηνή», *Νέα Εστία*, 74, 15.1.1930, σελ. 97. Αυτός ήταν άλλωστε ο βασικός λόγος για τον οποίο ο θιάσος προσπαθούσε, στη διάρκεια της ύπαρξής του, να προσελκύσει ένα ευρύτερο κοινό (με τα λαϊκά εισιτήρια, το Τριανόν, τη δημιουργία ενός λαϊκότερου καλλιτεχνικού προφίλ μετά το φθινόπωρο, τις απογευματινές παραστάσεις κλπ.).

Αναφορικά με το ρεπερτόριο, κύριος υπεύθυνος του σχεδιασμού του ήταν ο Μελάς.³⁹ Οι επιλογές του τον κατατάσσουν στο στρατόπεδο των επιγόνων του νεορομαντισμού (νεοσυμβολισμός, θεατρινισμός, εξπρεσιονισμός).⁴⁰ Σύμφωνα με τις επιδιώξεις του, όλα τα ξένα έργα που παρουσιάστηκαν παίχθηκαν για πρώτη φορά στην Ελλάδα και μάλιστα σε πλήρη συγχρονισμό με τη Δύση.⁴¹ Τα βασικά κριτήριά του ωστόσο δεν ήταν μόνο ο συγχρονισμός με τα επιτεύγματα της αντιρεαλιστικής ευρωπαϊκής πρωτοπορίας· όλα σχεδόν τα έργα που επέλεξε ο Μελάς τα είχε δει προηγουμένως σκηνοθετημένα από τους μαθητές του Κοπώ στο Παρίσι.⁴² και, το σημαντικότερο, όλα τού έδιναν τις κατάλληλες αφορμές, για να αναδειχθεί ως δεξιοτέχνης σκηνοθέτης. Αυτοί άλλωστε θα πρέπει να εί-

39. Από τα δεκατρία έργα που παρουσίασε ο θίασος τα εννέα ήταν επιλογές του Μελά (*Ντιμπούνκ*, *Σιμούν*, *Η κωμωδία της ευτυχίας*, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, *Βολπόνε*, *Καρόλ και Άννα*, *Μάγια*, *Ο όρκος του πεθαμένου*, *Όρνιθες*). Το τέλος του ταξιδιού και η Ιερή φλόγα προτάθηκαν μάλλον από τον κύκλο της Κοτοπούλη, όταν η επιχείρηση αντιμετώπισε τις γνωστές οικονομικές δυσκολίες της. Οι αποτυχημένοι και ο Ερωτόκριτος θα πρέπει να θεωρηθούν κοινό κτήμα του θιάσου.

40. Από τα εννέα έργα που πρότεινε ο Μελάς τέσσερα μπορούν να χαρακτηρισθούν ως επιγονοί του συμβολισμού (*Ντιμπούνκ*, *Σιμούν*, *Μάγια*, *Ο όρκος του πεθαμένου*), δύο εμπλέκονται στο κίνημα του γερμανικού εξπρεσιονισμού (*Ο κύκλος με την κιμωλία*, *Η επάνοδος*) ενώ τα υπόλοιπα τρία σχετίζονται με τις αναζητήσεις των αισθητιστών του «θεατρινισμού» (*Η κωμωδία της ευτυχίας*) και της αναβίωσης παλαιότερων κειμένων συμβατικού θεάτρου (*Βολπόνε*, *Όρνιθες*).

41. Ο Μελάς ήταν θερμός υποστηρικτής της εισαγωγής μοντέρνου και πρωτοποριακού ρεπερτορίου και δεν έχανε την ευκαιρία να το δηλώνει ανοιχτά με άρθρα του στο «Σημειωματάριο του Φορτούνιο» (βλ. *Έθνος*, 8.4.1929, 26.6.1929). Από τα έντεκα έργα του σύγχρονου ευρωπαϊκού δραματολογίου που παρουσίασε ο θίασος τέσσερα είχαν πρωτοεμφανισθεί στις ξένες σκηνές στο διάστημα 1920-5 και τα υπόλοιπα επτά ήταν παραγωγές της περιόδου 1925-1929. Πέντε μάλιστα απ' αυτά είχαν κάνει πρεμιέρα στο εξωτερικό στα 1928/9, ένα δηλαδή χρόνο πριν την ελληνική παράστασή τους.

42. Ο ίδιος ο Μελάς αναφέρει πως είχε δει στο Παρίσι την εβραϊκή παράσταση του *Ντιμπούνκ* (σελ. 350), το *Σιμούν* (σελ. 350), το *Βολπόνε* (357), τη *Μάγια* (358), ενώ γνωρίζουμε με βεβαιότητα πως είχε παρακολουθήσει και τους *Όρνιθες* (βλ. κριτικές των Μ. Ροδά και Κ. Οικονομίδη στις 6.12.1929 στο *Ελεύθερον Βήμα* και στο *Έθνος*). Δεν αναφέρεται ωστόσο στην αυτοβιογραφία του αν είχε παρακολουθήσει τη γαλλική παράσταση του *Ντιμπούνκ*, της *Κωμωδίας της ευτυχίας* και της *Επανάδου*, που γνωρίζουμε ότι παίχθηκαν στο Παρίσι κατά την εποχή που ζούσε εκεί. Στη γαλλική πρωτεύουσα παίχθηκαν επίσης στο παραπάνω διάστημα και τα δύο έργα που αναγγέθηκαν, αλλά τελικά δεν παραστάθηκαν από την Ελευθέρα Σκηνή: η *Αθροιστική Μηχανή* (στα 1927/8 σε σκηνοθεσία Μπατύ) και η *Ζαν ντ' Αρκ* (στα 1929 σε σκηνοθεσία Πιτοέφ). Δε γνωρίζουμε, τέλος, αν ο Μελάς είχε δει ξένη παράσταση του έργου του Κλάμπουντ.

ναι και οι βασικοί λόγοι που η πολιτική ρεπερτορίου του θιάσου κινήθηκε στο πλαίσιο της απλής ενημέρωσης, χωρίς να αφήσει ίχνη πίσω της.⁴³

Σύμφωνα με τις θεωρητικές απόψεις του Μελά, οι σκηνοθεσίες των έργων έπρεπε να στοχεύουν στη δημιουργία καλλιτεχνικών και συνάμα ατμοσφαιρικών σκηνικών εικόνων· αυτές επιτυγχάνονταν με τη σύμπραξη των σκηνικών, του φωτισμού και της μουσικής καθώς επίσης και με «τα θέλγητρα της ευρέσεως και εκπλήξεως», τα σκηνοθετικά δηλαδή τρικ που επινοούσε η καλλιτεχνική ευφυΐα του σκηνοθέτη.⁴⁴ Έχοντας τις παραπάνω ιδέες, ο σκηνοθέτης της Ελευθέρας Σκηνής περιορίστηκε στην πράξη σ' έναν καθαρά οπτικοακουστικό σχεδιασμό των παραστάσεων, μια στάση που έβρισκε άλλωστε σύμφωνη και την Κοτοπούλη (βλ. σημ. 8). Για το λόγο αυτό συνεργάστηκε με τους σκηνογράφους Κλώνη, Ν. Καστανάκη - Άγ. Σπαχή, τους ζωγράφους Βακαλό, Γουναρόπουλο και Βυζάντιο, τους μουσικούς Μ. Σκουλούδη και Μ. Βάρβογλη.⁴⁵ Έτσι στη σκηνή του θεάτρου Ομονοίας έγινε προσπάθεια να συνεργαστούν με καλ-

43. Οι πενιχρές γνώσεις μας πάνω στο θέμα της εισαγωγής του ξένου δραματολογίου στο Μεσοπόλεμο δε μας επιτρέπουν τη διατύπωση τελεσίδικων συμπερασμάτων. Απ' ό,τι φαίνεται πάντως, μόνο το *Τέλος του Ταξειδίου* και το *Σιμοίν* είχαν μια περιορισμένη επιτυχία στις αθηναϊκές σκηνές στα επόμενα χρόνια. Επίσης, με εξαίρεση ίσως το Λενορμάν (που ήταν όμως γνωστός από παλιότερα στο αθηναϊκό κοινό) και κυρίως το Μωμ, κανείς από τους άλλους ξένους συγγραφείς δεν είχε καλή σταδιοδρομία στην ελληνική σκηνή.

44. Η προσπάθεια της Ελευθέρας Σκηνής έδωσε την ευκαιρία στο Μελά να δημοσιεύσει στη στήλη του Φορτούνιο θεωρητικούς προβληματισμούς πάνω σε τεχνικά θέματα της σκηνηκής παρουσίασης των έργων συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στην εξέλιξη της νεοελληνικής σκηνοθετικής θεωρίας. Οι σκέψεις του δε διατυπώθηκαν με συστηματικό τρόπο αλλά αποσπασματικά και ευκαιριακά, για να σχολιασθούν δηλαδή οι σκηνοθετικές επιλογές του στο εκάστοτε έργο που παρουσίαζε ο θιάσος. Κάποια από τα άρθρα του όμως παρουσιάζουν γενικότερο ενδιαφέρον (βλ. «Ένα πρόβλημα των αθηναϊκών θεάτρων», «Οι δύο κίνδυνοι» και «Το αυγό του Κολόμβου» στο *Ελευθερον Βήμα*, 13, 14 και 15 Ιανουαρίου 1930 αντίστοιχα). Σύμφωνα με τους προβληματισμούς του Μελά, ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να ανήκει σε κάποια καλλιτεχνική σχολή. Η αφετηρία της τέχνης του είναι η πρακτική επίλυση των τεχνικών σκηνικών προβλημάτων που παρουσιάζει κάθε έργο. Η ολοκλήρωσή της συντελείται με την καλλιτεχνική έκφραση των τεχνικών λύσεων που επιτεύχθηκαν. Η επίλυση των σκηνικών προβλημάτων και η αναγωγή τους σε καλλιτεχνικές αξίες βασίζονται στην καλλιτεχνική ευφυΐα του σκηνοθέτη, που ανακαλύπτει τα «θέλγητρα της ευρέσεως και της εκπλήξεως». Η βάση δηλαδή της εκάστοτε σκηνοθετικής ερμηνείας, σύμφωνα με το Μελά, είναι η επινόηση εκείνων των σκηνοθετικών τρικ που θα εντυπωσιάσουν περισσότερο το θεατή. Η δε καλλιτεχνική έκφρασή τους στοχεύει στη δημιουργία της κατάλληλης «φυσικότητας», στη σκηνική δηλαδή παρουσίαση της γνήσιας ατμόσφαιρας κάθε έργου.

45. Βλ. Παράρτημα. Ο Περικλής Βυζάντιος είχε συνεργασθεί με το Μελά και παλαιότερα στις ερασιτεχνικές παραστάσεις της *Σαλώμης* και των *Επτά επί Θήβας*, όπου ο Φωκάς είχε κάνει τα κοστούμια (Μελάς, σσ. 169-171, 175-8). Ο τελευταίος είχε ξεκινήσει ως ενδυματο-

λιτεχνικό τρόπο γραμμές, χρώματα και σχήματα και να στηθούν αρχιτεκτονικοί όγκοι απέναντι σε καλλιτεχνικά ζωγραφιστά ταμπλώ.⁴⁶ Οι ηθοποιοί φόρεσαν κοστούμια γραφικά και ευφάνταστα που εξυπηρετούσαν καλλιτεχνικούς στόχους και προσπαθούσαν να εναρμονισθούν με το σκηνικό.⁴⁷ Βασικός συνεργάτης των παραπάνω

λόγος στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Φ. Πολίτη (1919). Ο Κλώνης πρωτοεμφανίστηκε ως σκηνογράφος στα 1926 στην παράσταση της οπερέτας *Μις Τσάρλεστον* του Διονύσιου Δεβάρη από το θίασο Παπαϊωάννου· στην Ελευθέρα Σκηνή τον κάλεσε, όπως φαίνεται, η Κοτοπούλη και όχι ο σκηνοθέτης, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο Μελάς, σελ. 348 (βλ. «Εξήντα χρόνια στη σκηνή: Κλεόβουλος Κλώνης», *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αποψη, Αθήνα, 1985, σελ. 144-146). Από τον κύκλο Κοτοπούλη προερχόταν και το καλλιτεχνικό δίδυμο Καστανάκης-Σπαχής, που είχαν κάνει τα σκηνικά για την παράσταση της *Εκάβης* (1927). Ο Μ. Σκουλούδης, που είχε αναλάβει τη μουσική υπόκρουση των περισσότερων παραστάσεων του θιάσου (*Ντιμπούκ*, *Σιμούν*, *Η κωμωδία της ευτυχίας*, *Ερωτόκριτος*) συνεργάστηκε στη συνέχεια με το Εθνικό θέατρο, 1932-4 (βλ. *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 9Α', σελ. 295). Ο Μάριος Βάρβογλης έγραψε τη μουσική για την παράσταση του έργου του Παπαντωνίου και για τους *Ορνίθες* γνωστός ως συνθέτης της «εθνικής σχολής», θα συνθέσει στο μέλλον μουσική για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας του Εθνικού: *Αγαμέμνων* (1932), *Πέρσαι* (1939), *Μήδεια* (1942). Σύμφωνα με το Γ. Λεωτσάκο, μαζί με τον Αιμίλιο Ριάδη και το Δημ. Μητρόπουλο θεωρείται από τους πρώτους Έλληνες συνθέτες που έγραψαν μουσική για το αρχαίο δράμα (*Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. Β', σελ. 187).

46. Σύμφωνα με γραπτές περιγραφές και φωτογραφίες από τις παραστάσεις του *Ντιμπούκ*, του *Σιμούν*, του *Βολπόνε* και του *Ορκου του πεθαμένου*, η εικαστική σύνθεση βασίστηκε κυρίως σε αρχιτεκτονικούς όγκους (κίονες, σκάλες, αψίδες) που στηθήκαν απέναντι στα καλλιτεχνικά, ζωγραφιστά ταμπλό στο πίσω μέρος της σκηνής. Αντίθετα, το ανάλογο υλικό που έχουμε για τις παραστάσεις του *Ερωτόκριτου* και της *Κωμωδίας της ευτυχίας* προσδίδει ότι το γνωστό ζωγραφιστό ταμπλό με την προοπτική έπαιξε τον κύριο ρόλο στη δημιουργία της σκηνικής εικόνας. Η εικαστική βάση δηλαδή των σκηνικών εικόνων των έργων δεν ήταν ούτε η ζωγραφική ούτε η αρχιτεκτονική αλλά μια ενδιάμεση, «ανάγλυφη», θα λέγαμε, κατάσταση, που την υποστήριζε άλλωστε και θεωρητικά ο Μελάς (βλ. «Οι δύο κίνδυνοι» *Ελευθερον Βήμα*, 14.1.1930). Αυτή συμπληρωνόταν από τα αισθητικά συμπλέγματα των ηθοποιών, που ο Μελάς τα αντιμετωπίσε ως οπτικοακουστικές αξίες της παράστασης.

47. Χαρακτηριστική ήταν η περίπτωση των υποβλητικών κοστούμιών στο *Ντιμπούκ*, που αναλογούσαν με τα χρώματα και σχήματα των σκηνικών (βλ. Α. Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, Α', σελ. 257). Στον *Κύκλο με την κιμωλία* τα κοστούμια είχαν μεγάλη ποικιλία από έντονα χρώματα και προσπάθησαν να δώσουν «ζωηράν την εντύπωσιν του εξωτισμού που διέπει όλον το έργο»· εξυπηρετούσαν δηλαδή τη γενική σκηνοθετική εμμηνεία, που στόχευε στο να εκφράσει «το απαράμιλλον χρώμα του, την εξωτικήν ποιήσιν του» (Σ. Μελάς, «Ο κύκλος», *Εθνος*, 22.6.1929, *Πρωία*, *Ελ. Βήμα*, 27.6.1929). Στον *Ερωτόκριτο* τα κοστούμια παρέμεναν στο δυτικό μεσαίωνα, γεγονός που βρήκε αντίθετος το Φ. Πολίτη (*Πειθαρχία*, 10.11.1929, Α', 4, σελ. 15) και αργότερα το Γιώργο Σεφέρη («Ερωτόκριτος», *Δοκίμεις*, σσ. 277-8). Τον ίδιο σκηνοθέτη δε φαίνεται πάντως να τον απασχόλησαν θέματα ιστορικής πιστότητας, καθώς αντιμετώπισε τα κοστούμια ενταγμένα στη γενική θεαματική

στάθηκε ένας νέος, δεξιοτεχνικός και ατμοσφαιρικός χειρισμός του φωτός,⁴⁸ ενώ τη σκηνική σύνθεση ολοκλήρωνε η κατάλληλη ηχητική επένδυση και η υποβλητική χρήση της μουσικής.⁴⁹ Για να παρουσιαστούν όμως αυτές οι σκηνικές εντυπώσεις, ο σκηνοθέτης προχώρησε συνειδητά και συστηματικά σε αυθαίρετες παρεμβάσεις στα κείμενα των θεατρικών έργων.⁵⁰

ατμόσφαιρα της παράστασης του έπους: «Έστειλα περίπατο κάθε λογική και τους [ιππότες] παρουσίασα σ' αληθινό χρωματικό όργιο μέσα σε πανοπλίες κόκκινες, γκρενά, πράσινες, κάτασπρες, που τους δίνανε αέρα φαντασμαγορικό κι εξωτικό. Το σύνολό τους απάνω στη σκηνή ήταν κάτι θαμπωτικά θεοπάλαβο» (Μελάς, σελ. 371).

48. «Ο φωτισμός, ο οποίος συνήθως υστερεί στη νεοελληνική σκηνή, υπάκουσε πιστά στο σκηνοθέτη και έπαιξε αριστουργηματικά το μέρος του στο έργο [*Ντιμπούκ*], σκορπώντας υποβλητικές ανταύγειες κι αναδείχνοντας όλες τις λεπτομέρειες που έπρεπε να ξεχωρίσουν» (Α. Θρύλος, *ό.π.*). Εντυπωσιακά ήταν τα φωτιστικά εφέ στο *Βολπόνε* «που εξέπεμπον αόρατοι προβολείς κρυμμένοι κάτω από την σκηνήν. Ο πρωτότυπος και απλούς αυτός φωτισμός, εις την πρώτην πράξιν με την εισόρμησιν του πρωινού ήλιακού φωτός και εις την τρίτην πράξιν με την παραμυθένιαν μεταμόρφωσιν ενός τενεκεδένιου πολυελαίου εις ονειρώδη φαντασμαγορικά πολυκρυστάλλα, έδωσε δύο υπέροχα “εφέ ντε λυμιέρ”» («Το Θέατρον», *Καθημερινή*, 12.7.1929, *Έθνος*, 11.7.1929).

49. Σύμφωνα με τον Κουκούλα, ο σμιούν «έδιδε την πραγματικήν εντύπωσιν του ανέμου της ερήμου και δεν είχε καμμίαν σχέση με τα κωμικά γυρίλλισματα, που ακούονται συνήθως από τα παρασκήνια μας, όταν πρόκειται να παρασταθή *θύελλα*» (*Πρωία*, 13.5.1929). Για «απλές και κατανυκτικές μουσικές συνθέσεις που δημιουργούσαν ατμόσφαιραν επιβοηθητικήν στο πνεύμα του έργου» (*Ντιμπούκ*) κάνει λόγο ο Γάριος (*Ελληνικός Ταχυδρόμος*, 14.4.1929). Στο *Σμιούν* η μουσική υπόκρουση αφορούσε «ένα μακρινό κλαρίνο στην όαση»· πέρα όμως απ' αυτό ο Μελάς είχε προσθέσει κι ένα τραγούδι «αράπικο, που το 'λεγε στην αρχή του κομματιού ένας ιθαγενής, διασκελίζοντας αργά το πλάτος της σκηνής με μια μωβ γκελεπία για δημιουργία ατμόσφαιρας». Το παραπάνω «μακροσυνυτο, χιλιοστριμμένο και χιλιοτραβηγμένο “γιαλέλι”» είχε εντυπωσιάσει το σκηνοθέτη σ' ένα ταξίδι του στην Αίγυπτο (Μελάς, σελ. 352, «Αραπιά», *Ελεύθερον Βήμα*, 14.5.1929, «Τ' Αράπικο», *Έθνος*, 14.5.1929). Στον *Ερωτόκριτο* ο «κηρικός εδαφισμός» του έργου αποδόθηκε στη σκηνή της «γκιόστρας» με κηρικά τραγούδια και χορούς —πεντοζάλη— (*Έθνος*, 25.5.1929, *Ακρόπολις*, 17.10.1929, Μελάς, σελ. 370).

50. Αυτό συνέβη ακόμα και όταν ο συγγραφέας ήταν παρών και διαμαρτυρόταν έντονα στις πρόβες. Έτσι, παρά τις συνεχείς αντιδράσεις του Παπαντωνίου, ο σκηνοθέτης αποφάσισε να εντάξει τις ποιητικές αναζητήσεις του *Όρκου του πεθαμένου* σ' ένα «θεαματικό πλαίσιο», μετατρέποντας την τρίτη εικόνα σε μουσικοχορευτική φαντασμαγορία ονειροδράματος και την τέταρτη σε μια «γγραφική» και ατμοσφαιρική απόδοση της νύχτας της Ανάστασης με καμπάνες, τροπάρια του «Χριστός Ανέστη», «κονιμούρες» και αναμμένα κεράκια (βλ. Μελάς, 367, *Ελεύθερον Βήμα*, 29 και 30.9.1929, *Ελληνικός Ταχυδρόμος*, 10.10.1929, *Βραδινή*, 8.10.1929). Επίσης, παρ' όλο που, σύμφωνα με το έργο, η δεύτερη και τρίτη εικόνα (η εμφάνιση του νεκρού αδελφού και ο χορός των νεράιδων) έπρεπε να παρασταθούν ως πραγματικές, ο Μελάς τις απέδωσε ως όνειρο που βλέπει η Αρετή (Μελάς, 367). Τέλος, παρά τις έντονες διαμαρτυρίες του συγγραφέα, αφαίρεσε ένα μεγάλο μέρος από το μονόλογο του νεκρού αδελφού για λόγους «θεατρικής οικονομίας» (*ό.π.*, σελ. 368). Η παραπάνω συμπεριφορά αποτελεί κλασική περίπτωση υποσκελισμού του συγγραφέα

Η παραπάνω εντυπωσιακή οπτικοακουστική διευθέτηση της σκηνης στάθηκε τελικά ο καλλιτεχνικός αυτοσκοπός του σκηνοθέτη· ο Μελάς, απομακρυσμένος από τους στόχους του συγγραφέα, επέλεξε το δρόμο της υπερβολής και του εντυπωσιασμού μέσα από μια παρέλαση από αισθητικούς σκηνικούς πίνακες, ηχητικά και φωτιστικά εφέ, σκηνοθετικές επινοήσεις και δεξιότητες.⁵¹ Η μαθητεία του

από τον σκηνοθέτη. Ο ίδιος ο Μελάς άλλωστε πίστευε ότι η αυτοδυναμία και η παντοδυναμία της σκηνοθετικής τέχνης του παρείχαν αυτόματα τέτοιου είδους δικαίωμα. Συγκεκριμένα, ισχυριζόταν πως η τέχνη της σκηνοθεσίας «μπορεί να πάρη απέναντι του δραματικού κειμένου αρχική ελευθερία, όταν μάλιστα παίρνεται, για ν' αποδοθή το νόημά του»· υποστήριζε μάλιστα ότι η τέχνη αυτή «μπορεί να πάρη τέτοιαν απρόοπτη έκφραση, ώστε ο ίδιος ο δημιουργός [του κειμένου] να εκπλαγεί» («Η νίκη των Ορνίθων», *Ελεύθερον Βήμα*, 9.12.1929). Με την παραπάνω συλλογιστική η σκηνική δράση στο *Ντιμπούκ* μεταφέρθηκε αθαιώτα από την Πολωνία στο Τολέδο και ο βαθιά εβραϊκός χαρακτήρας του θρησκευτικού (χασιδικού) αυτού έργου μετατράπηκε σε μια αόριστη μυστικιστική ατμόσφαιρα ναού (Μελάς, σελ. 347). Στο *Σιμόν* η γαλλική Αλγερία έγινε ελληνική Αλεξάνδρεια και οι ψυχαναλυμένοι ήρωες του Λενορμάν ακόρεστα εξωτικά ερωτικά πάθη στην Αραβία (*Έθνος*, 14.5.1929, Μελάς, σελ. 353), ενώ ο θεατρνισμός του Εβρέινωφ, αφού ο Μελάς φρόντισε «να βάλη κάποιο μικρό χερικό στο κείμενο», μετατράπηκε σε γραφικό και συναισθηματολογικό αποκηράτικο πανηγύρι (βλ. «Ο κ. Στύρος Μελάς συγγραφεύς, δια τον κ. Μελάν ηθοποιόν», *Έθνος*, 9.6.1929, Μελάς, σελ. 355, Ν. Εβρέινωφ, *Η κωμωδία της ευτυχίας*, σσ. 57-8).

51. Στο *Σιμόν* ο αισθητισμός του δε δίστασε να τον οδηγήσει στο να τοποθετήσει στην καρδιά της ερήμου «συντριβάνι με νερά, φωτισμένα με φεγγάρια και ανθόδια να κελαϊδούν [...]». Γιατί το κοινό ήθελε ομορφιά. Και αδιαφορούσε για την ακρίβεια» (Μελάς, σελ. 353). Στην *Κωμωδία της Ευτυχίας* ο εκλεκτικισμός του έφτασε στο σημείο να παραγγελλθούν οι τρεις μακέτες των σκηνικών σε τρεις διαφορετικούς σκηνογράφους (η σκηνογραφία της πρώτης εικόνας της πρώτης πράξης ήταν του Βακαλόπουλου, η δεύτερη εικόνα ήταν του Κλώνη, ενώ τα σκηνικά της δεύτερης και τρίτης πράξης ήταν του Γουναρόπουλου). Στο *Τέλος του Ταξειδιού*, ο σκηνοθετικός στόχος εξαντλούνταν στο να επιδείξει ο σκηνοθέτης «όλην την ικανότητά του εις την δημιουργίαν ήχων και φωτισμών» (*Ελεύθερον Βήμα*, 12.7.1929): Μέσα στο «ημίφως» του χαρακώματος ο Μελάς βρήκε ευκαιρία να κρύψει «μικρές ηλεκτρικές αμπούλες», για να φωτίσει τα «γραφικά» αντικείμενα του στρατιωτικού εξοπλισμού (καραβάνες, οπλοπολυβόλα κλπ.). Επίσης, άνοιξε στο αριστερό μέρος της σκηνης ένα μικρό παραλληλόγραμμο τελάρο, απ' όπου άφησε να φαίνονται «όλες οι αστραπές των εκρήξεων, όλη η χλαπαταγή των συγκρούσεων. Επίμονες δοκιμές συντόνισαν τις λάμπες με τους κρότους, την ηχητικήν εικόνα της μάχης με την οπτικήν» (Μελάς, σσ. 361-2). Στο *Βολπόνε* το σκηνοθετικό επίτευγμα ήταν η λειτουργικότητα του μοναδικού σκηνικού, «που εις την πρώτην εικόνα γίνεται αλκόβα και εις την δευτέραν αίθουσα με ανοικτόν παράθυρον, με θέαν προς το Ριάλτο, εις την τρίτην αίθουσα δικαστηρίου και εις την τετάρτην κοιτών του Βολπόνε» (*Η Καθημερινή*, 12.7.1929, και Μελάς, σελ. 357). Στη *Μάγια* και στους *Αποτυχημένους* η επιτυχία του Μελά κρινόταν από τη γοργότητα με την οποία θα κατόρθωνε να αλλάξει τις έντεκα και δεκατέσσερις αντίστοιχα εικόνες των έργων (*Ελληνικός Ταχυδρόμος*, 15.9.1929, Α. Θρύλος, ό.π., σελ. 287, *Πρωτοπορία*, Β', 3, Μαρ., 1930, σελ. 93).

στο Παρίσι τον εφοδίασε με μια σειρά από σκηνοθετικά παράδοξα και τον έκανε να πιστέψει ότι μπορεί να τα επαναλάβει στην Αθήνα.⁵² Έτσι οι καλλιτεχνικές επιλογές του θιάσου στην περιοχή της σκηνοθεσίας ταυτίστηκαν με την παρουσίαση εντυπωσιακών και ξενοφρετών σκηνοθετικών τεχνασμάτων⁵³

Η καλλιτεχνική παραγωγή του θιάσου ως προς τους ηθοποιούς επικεντρώθηκε στην εντατικοποίηση της εργασίας και στην κατάργηση του υποβολείου. Σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας, τουλάχιστον σ' ένα πρώτο στάδιο, ο αμάθητος σε παρόμοια

52. Ο Μελάς επαναλάμβανε πολλές φορές και επίμονα και την εποχή εκείνη αλλά και στην αυτοβιογραφία του τη θέση ότι δεν ανέγραψε καμία ξένη παράσταση (βλ., π.χ., *Πρωΐα*, 2.4.1929, Μελάς, σσ. 347, 352, 357). Οι πηγές που διαθέτουμε μαρτυρούν πάντως περιπτώσεις, όπου ο Μελάς ανέγραψε τις ξένες παραστάσεις. Ο ίδιος ομολογεί για τη σκηνογραφία της *Μάγια* πως έβαλε να αντιγράψουν αυτή που χρησιμοποίησε ο Μπατύ, «επειδή του ήταν αδύνατο να βρει κάτι καλύτερο» (σελ. 359). Το σκηνοθετικό τεχνασμα στο εντυπωσιακό φινάλε των *Ορνίθων* ήταν εύρημα του Ζιμμέρ και του Ντυλλέν (Φ. Πολίτης, *Πρωΐα*, 7.12.1929). Ο Ντυλλέν, ο σκηνοθέτης της γαλλικής παράστασης του έργου του Εβρέινωφ, έπαιξε το ρόλο του Φρέγκολι, όπως και ο Μελάς. Στο *Σιμοίν* ο Μελάς ανέγραψε τόσο πιστά τον Μπατύ, ώστε επανέλαβε και αυθαιρεσίες του τελευταίου στο κείμενο του Λενορμάν (βλ. την εισαγωγή του Κουκούλα στην έκδοση του έργου, σελ. 13, καθώς και τα θεατρικά προγράμματα από τις παραστάσεις του έργου στα 1929 και 1930). Τι ήταν όμως για το Μελά μια πρωτότυπη σκηνοθετική ερμηνεία πέρα από μια σκηνική επινόηση; Η αδικαιολόγητη αλλαγή του χωροχρόνου στο *Ντιμπούκ*, αποτελούσε για το σκηνοθέτη από μόνη της ένδειξη καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας, που τον απομάκρυνε από την ερμηνεία του εβραϊκού θιάσου (Μελάς, σελ. 347). Με μια παρόμοια σκηνογραφική λύση θεωρούσε πως κατάφερε να απομακρυνθεί από τη «βραδιά-δίδαγμα» της παράστασης του *Σιμοίν* από το Ζεμιέ και να μην τον ακολουθήσει ερμηνευτικά (σελ. 352). Έπειτα από τα παραπάνω θα πρέπει να συμπεράνουμε ότι ο Μελάς άλλοτε ανέγραφε τα τεχνάσματα μιας συγκεκριμένης ξένης παράστασης και άλλοτε, που ήταν και το πιο συνηθισμένο, προσάρμοζε και συναρμολογούσε με δικό του τρόπο ένα πλήθος από σκηνικά εφέ που τα είχε μεταφέρει ανάκατα από το Παρίσι.

53. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε με συντομία ότι η στάση της κριτικής ήταν σε γενικές γραμμές θετική απέναντι στη νέα θεαματική διευθέτηση της σκηνής, ιδιαίτερα στις πρώτες παραγωγές του θιάσου, όταν αντιμετώπισε με ευχάριστη και πρωτόγνωρη έκπληξη τους εντυπωσιακούς σκηνικούς πίνακες που ετοίμαζαν ο Μελάς και οι σκηνογράφοι του. Όμως μια μερίδα της κριτικής δεν είδε με καλό μάτι την παραπάνω εισβολή του θεαματικού στοιχείου και των σκηνοθετικών τεχνασμάτων. Μια από τις χλιαρές σχετικά αντιδράσεις ήταν του Αλκη Θρύλου, που έβλεπε την ολοκληρωτική επικράτηση του κινηματογράφου στη σκηνή του θεάτρου Ομονοίας, καθώς ο θιάσος χρησιμοποιούσε τα όπλα του αντιπάλου: «Η “Ελεύθερη Σκηνή” έχει συνειδητοποιήσει ότι το θέατρο, εάν θέλει να συναγωνισθεί τον κινηματογράφο και να παρατείνει την αγωνία του (γιατί πολύ φοβούμαι ότι, τώρα προπάντων που ανακαλύφθηκε και τελειοποιήθηκε ο ομιλών κινηματογράφος, το θέατρο είναι καταδικασμένο να πεθάνει), είναι υποχρεωμένο να υποταχθεί στον αντίπαλό του και να χρησιμοποιήσει τα εκφραστικά μέσα του εχθρού» (ό.π., σελ. 274). Άλλοι κριτικοί πά-

εγχειρήματα θιάσος προσπάθησε να ακολουθήσει σκληρούς ρυθμούς δουλειάς σε σχέση με το πρόσφατο παρελθόν του,⁵⁴ ενώ οι «κακομαθημένοι» επαγγελματίες ηθοποιοί του θιάσου Κοτοπούλη πειθάρχησαν στο νέο καλλιτεχνικό πρόγραμμα και έκαναν φιλότιμες προσπάθειες να παρουσιάζονται «διαβασμένοι» μπροστά στο κοινό. Κάτω από αυτές τις συνθήκες επιτεύχθηκαν νοικοκυρεμένες και ευπρεπισμένες παραστάσεις, σε σχέση με το παρελθόν, αν και ο θιάσος εξακολουθούσε να διαθέτει υποβολέα.⁵⁵ Ως προς την καθαυτό

ντως κατηγορήσαν ανοιχτά το σκηνοθέτη ότι προσπάθησε να φέρει τα «λαϊκά θεάματα» και τον «ομιλούντα κινηματογράφων επί της σκηνής ενός θεάτρου»: «Ας μείνουν οι εναλλασσόμενες για το σινεμά, οι προβολείς για τους ακροβάτες του τσίρκο, οι ζωγραφισμένες σκηνογραφίες για τους αστέρας των επιθεωρήσεων. Σ' ένα δραματικό έργο θέλουμε συγκίνηση, διάλογο και όχι τη φαντασμαγορία λαϊκών πανηγυριών» έγραφε ο Τηλέμαχος Γάριος (*Ελληνικός Ταχυδρόμος*, 15.9.1929), ενώ ο Βασίλης Ρώτας δήλωνε με πικρία την ίδια εποχή ότι «τα φανταχτερά θεαματικά κόλπα των επιθεωρήσεων, έργων άδειων, απλώς αισθησιακών, πέρασαν και στη σοβαρή σκηνή. Το κοινό παθαίνει σύγχυση. Δεν ξέρει πια να εκτιμήσει το αγνό μέταλλο, γιατί εσυνήθισε το μάτι του σε πολύ γυαλιστερά, ψεύτικα μιχλιμπίδια» («Ο τέταρτος τοίχος: η νεοελληνική σκηνή», *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.10.1929). Οι αντιδράσεις εστιάζονταν καθαρά στο ευαίσθητο θέμα της ανάμειξης «κατωτέρων θεαμάτων» στη σκηνή ενός δραματικού θιάσου καλλιτεχνικών αξιώσεων και εντάσσονται στο γενικότερο πλαίσιο καχυποψίας ή και αντίδρασης με το οποίο αντιμετώπιζαν οι περισσότεροι διανοούμενοι της εποχής τις παραπάνω διασκέδασεις, με πρώτο και καλύτερο τον κινηματογράφο (βλ. και σημ. 3).

54. Σύμφωνα με το Μελά, είχε αποφασιστεί αρχικά «η απαράβατη αρχή να μην ανεβαίνει έργο χωρίς μακρά προετοιμασία. Δηλαδή χωρίς σαράντα ως εξήντα δοκιμές...» (σελ. 346). Λίγες μέρες πριν από την «πρώτη» του *Σμιούν* ο σκηνοθέτης του θιάσου σε συνέντευξή του στον Αχ. Μαμάκη δήλωνε πως είχαν γίνει για το έργο «δεκάδες πρόβες» (*Ελευθερον Βήμα*, 5.5.1929). Σε εκτενές διαφημιστικό ρεπορτάζ για το θίασο (*Εθνος*, 5.7.1929) αναφερόταν πως είχαν γίνει 70 πρόβες για το *Ντιμπούκ* και για το *Σμιούν*, 90 για την *Κωμωδία της ευτυχίας*, 50 για τον *Κύκλο με την χιμωλία*, ενώ ο *Βολπόνε* προετοιμαζόταν επί δύο μήνες. Το καλοκαίρι όμως, όπως είδαμε, ο θιάσος δεν κατόρθωσε να πάει στην εξοχή, για να προετοιμάσει το φθινοπωρινό ρεπερτόριό του, ενώ στη συνέχεια δεν εμφανίζονται παρόμοιες πληροφορίες σχετικά με τους ρυθμούς εργασίας του θιάσου. Οι αριθμοί των προβών φαίνεται ωστόσο πως ήταν κατά πολύ μικρότεροι από αυτούς που ισχυρίζεται ο Μελάς. Στον *Όρκο του πεθαμένου* οι πρόβες θα άρχιζαν στις 18 Σεπτεμβρίου, δεκαοκτώ δηλαδή μέρες πριν από την πρεμιέρα του έργου (*Ελευθερον Βήμα*, 16, 29.9.1929). Επίσης οι πρόβες των *Ορνίθων* θα άρχιζαν στις 16 Νοεμβρίου, ενώ η πρεμιέρα δόθηκε στις 5 Δεκεμβρίου (*Πρωία*, 5.11.1929, *Ελευθερον Βήμα*, 16.11.1929). Πάντως οι ρυθμοί παραγωγής του θιάσου είχαν αλλάξει σημαντικά σε σχέση με το παρελθόν. Ο Μυράτ, για παράδειγμα, αναφέρει (σελ. 191) πως το έργο του Λενορμιάν *Στον ίσκιο του κακού* (που παραστάθηκε με καλλιτεχνικές αξιώσεις στα 1928 από το θίασο Κοτοπούλη) διαβάστηκε Σάββατο πρωί και έπειτα από την «προσαγή» της Μαρίκας ως μέρα της πρεμιέρας ορίστηκε η Τετάρτη.

55. Το θέμα της κατάργησης του υποβολέα είναι ιδιαίτερα περίπλοκο και δεν είναι η στιγμή να καταπιαστούμε εξαντλητικά εδώ. Το θέμα προβληματίζε το Μελά και στο «Θέατρον Τέχνης», όπου προσπάθησε να απαλλάξει ψυχολογικά τον ηθοποιό από το υποβολείο όχι καταργώντας τον υποβολέα αλλά κρύβοντάς τον κάπου στη σκηνή (Μελάς, σσ. 156-8). Και

καλλιτεχνική λειτουργία του όμως το συγκρότημα συνέχισε να λειτουργεί όπως στο παρελθόν. Ο Μελάς δεν αναμείχθηκε σχεδόν καθόλου στη διδασκαλία των ηθοποιών.⁵⁶ Ο θίασος συνέχισε να εργάζεται με τον παραδοσιακό τρόπο της ιεράρχησης των ηθοποιών που ακολουθούσε ο οικογενειακός θίασος Κοτοπούλη,⁵⁷ ενώ η διανομή των ρόλων γινόταν με βάση τη συνηθισμένη, συμβατική τυπο-

το Μάρτιο του 1929 ο σκηνοθέτης ισχυριζόταν με ανάλογο τρόπο ότι «η απαλλαγή από την δουλειάν προς το υποβολέον είναι το πρώτο βήμα προς μίαν καλλιτεχνικήν εκτέλεσιν» (Ελεύθερον Βήμα, 15.3.1929). Είναι διαφορετικό βέβαια πράγμα η ψυχολογική απαλλαγή από το υποβολείο και διαφορετικό η κατάργηση του υποβολέα. Οι περισσότερες κριτικές των παραστάσεων που αναφέρονται στο θέμα μάς πληροφορούν πράγματι πως οι ηθοποιοί γνώριζαν τα λόγια τους και ο υποβολέας «σχεδόν» σιωπούσε, τουλάχιστον στις πρώτες παραστάσεις του θιάσου (βλ., π.χ., τις κριτικές των Κ. Οικονομίδη [Έθνος], του Αλ. Πανταζή [Ακρόπολις] και του Φ. Πολίτη [Ελεύθερον Βήμα] μία μέρα μετά την προεμέρα του θιάσου). Ο θίασος πάντως, σύμφωνα με το πρόγραμμα όμως καλλιτεχνικής περιοδείας του, είχε υποβολέα τον Τάκη Συρανό.

56. Σε καμία από τις μαρτυρίες της εποχής δεν υπάρχει κατ' αρχήν κάποια σχετική είδηση. Όμως και στην αυτοβιογραφία του Μελά, αν και αφιερώνονται ολόκληρες σελίδες για τα σκηνικά του τεχνάσματα, υπάρχουν τρεις όλες κι όλες αναφορές για την υποκριτική, που αποτελούν κατά κάποιο τρόπο την εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Η πρώτη (σελ. 349) αναφέρεται σε ένα φωνητικό σκηνοθετικό «κόλπο»· η δεύτερη (σελ. 356) σε κατ' οίκον διδασκαλία της Χατζηπαναγιώτου· η τρίτη τέλος περίπτωση αφορά την έμπνευση του Μελά να «υψώσει στο βάθρο της κλασικής κωμωδίας» το Λογοθετίδη με το ρόλο του Βολπόνε. Ο σκηνοθέτης όμως άφησε τελικά τον ηθοποιό να δημιουργήσει μόνος του το ρόλο (σελ. 357). Και αυτή θα πρέπει να ήταν τελικά και η τακτική που ακολούθησε και με τους υπόλοιπους ηθοποιούς. Κατά πάσα πιθανότητα κάτι τέτοιο ήταν μάλιστα ξεκαθαρισμένο από την αρχή. Ας μην ξεχνάμε ότι και η ίδια η πρωταγωνίστρια τον παρουσίαζε λίγο-πολύ ως «ταχυδακτυλουργό» της σκηνής και των εξαρτημάτων της (βλ. σημ. 8)· και ήταν φυσικά αδιανόητη η περίπτωση, όπου ο Μελάς θα συμβούλευε την Κοτοπούλη σε θέματα υποκριτικής. Ας αναφέρουμε ενδεικτικά ότι παρόμοια στάση κράτησε η Κοτοπούλη ακόμα και στα 1939, όταν συνεργάστηκε με τον Κάρολο Κουν στην παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή. Ο ίδιος ο Κουν αναφέρει: «Την παράσταση αυτή δεν την έκανα εγώ αλλά η Μαρίκα[...]. Δεν μπορούσα να διορθώσω τίποτα, με είχε βασικά να τακτοποιώ θέσεις» («Η ζωή του Κάρολου Κουν» αφηγήσεις στο Σπύρο Χατζάρα», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, τεύχ. 1, χ.χ., σελ. 52). Το παραπάνω γεγονός επιβεβαιώνει και η μνήμη της Χαλκούση (Θεατρικό Ημερολόγιο, Κάκτος, Αθήνα, 1981, σελ. 77).

57. Σύμφωνα με τις αρχικές φιλοδοξίες του Μελά, η καλλιτεχνική προσπάθεια δε θα έπρεπε να αποβλέπει «εις την ανάδειξιν ωρισμένων ηθοποιών αλλά συνόλων πειθαρχούντων εις την έννοιαν της αποδόσεως της ουσίας και της ατμοσφαιράς των έργων» (Ελεύθερον Βήμα, 15.3.1929). Στην πράξη βέβαια κορυφαία και αδιαμφισβήτητη πρωταγωνίστρια ήταν φυσικά η Κοτοπούλη με συμπρωταγωνίστρές της τις αδελφές της, Φ. Λούη και Χρ. Μυράτ, καθώς επίσης την Π. Χατζηπαναγιώτου και από ένα σημείο και μετά την Κ. Κωνσταντοπούλου (Παξινού)· δευτεραγωνίστρες ήταν η Μ. Ραυτοπούλου και Κ. Ραυτοπούλου, ενώ στη βάση της πυραμίδας βρίσκονταν οι Μυρ. Ροζάν, Αμ. Λογοθετίδου, Δ. Παναγιωτίδου και Ε. Κωνσταντινίδου. Κορυφαίος πρωταγωνιστής ο Μυράτ και σε πρωταγωνιστικούς ρόλους εμφανίζονταν οι Ν. Ροζάν, Β. Λογοθετίδης, Αλ. Μινωτής, Γ. Γληνός και Ι. Αποστολίδης. Σε «δεύτερους» ρόλους οι Ευ. Μαμίας, Κ. Παπαγεωργίου και Ι. Ραυτόπουλος, ενώ σε μικρούς ρόλους εμφανίστηκαν οι Α. Σάνδης, Ε. Ξένος, Δ. Ρέντζος, Γ. Περγάκης, Γ. Γαβριηλίδης και Μ. Κατράκης.

ποίηση.⁵⁸ Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα στην περιοχή της υποκριτικής ήταν λίγα και προήλθαν, όπως και παλιά, από προσωπικές επιδόσεις των ηθοποιών. Από τους άντρες ξεχώρισαν νεότεροι ηθοποιοί που διακατέχονταν από καλλιτεχνικές προθέσεις, όπως ο Αλέξης Μινωτής και ο Γεώργιος Γληνός⁵⁹. αντίθετα, οι περισσότεροι καθιερωμένοι πρωταγωνιστές του θιάσου, όπως ο Μήτσος Μυράτ και ο Βασίλης Λογοθετίδης, φαίνεται πως δυσκολεύτηκαν να ανταπεξέλθουν στα νέα δεδομένα.⁶⁰ Από τα γυναικεία μέλη του θιάσου καμιά ηθοποιός δε φάνηκε ικανή να σταθεί δίπλα στην Κοτοπούλη⁶¹ η σαραντάχρονη πρωταγωνίστρια έδρεψε για μια ακόμα φορά μόνη της τις δάφνες στην περιο-

58. Σε ερωτικούς συμπρωταγωνιστικούς ρόλους φιλοδοξούσε να κινηθεί η Π. Χατζηπαναγιώτου (Κλοτίλδη, Α' νεράιδα, Ίρις), ενώ τους γεροντικούς ρόλους αναλάμβανε η Μ. Ραυτοπούλου (Γριά γυναίκα, Κυρά Μαρία, Η μαμά, Μία μαμή, Θεία Μαρίτσα). Ο Μυράτ εξακολουθούσε να είναι ο ζεν πρεμιέ του θιάσου (Χουάν, Λωρανσύ, Ο ζεν-πρεμιέ του θιάσου, Καρλ, Μωρίς Τάμπρετ). Νέοι επίδοξοι «γόνιδες» ήταν ο Ι. Αποστολίδης (Γκισούρ, Νέρων, Λεόνε, Ερωτόκριτος) και κάποτε και ο Μινωτής (Μιχάλης, Κόλιν Τάμπρετ). Κωμικός πρωταγωνιστής του θιάσου ήταν ο Β. Λογοθετίδης (Βολπόνε, Μάγειρας, Πεισθέτερος), ενώ ο ηλικιωμένος Ροζάν παρίστανε γέροντες (Εζρνέλ, Προφήτης, Γέρος υπάλληλος, Μανδαρίνος Μα, Κορμπάτσιο).

59. Ο Γληνός είχε τη μεγαλύτερη καλλιτεχνική του επιτυχία στο μικρό ρόλο του θερμαστή στη *Μάγια*, που τον υποδύθηκε με αβίαστο και φυσικό τρόπο (Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 15.9.1929). Ο Μινωτής άρεσε γενικά για το όμορφο στήσιμό του πάνω στη σκηνή και την υποβλητική απαγγελία των στίχων σε ποιητικά έργα, όπως τον *Ερωτόκριτο* και τους *Θρινιθες* (Θρύλος, *ό.π.*, σσ. 273-4, 279), αλλά και για το «ψυχολογημένο» του παίξιμο ως Ρίχαρντ στην *Επάνοδο* (Α. Κουνούλας, *Πρωία*, 2.9.1929). Ας σημειώσουμε τέλος ότι σύσσωμη η κριτική χαρακτήριζε ως αποκαλυπτική την πρώτη σημαντική επαγγελματική εμφάνιση του Μάνου Κατράκη (βλ. Θρύλος, *ό.π.*, σελ. 274, Φ. Πολίτης, *Πρωία*, 3.11.1929, Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 3.11.1929, καθώς και Μελάς, σσ. 370-1).

60. Αν και δεν έλειψαν οι καλλιτεχνικές επιτυχίες στον πρωταγωνιστή του θιάσου (όπως στη *Μάγια* και στην *Ιερή Φλόγα*), η κριτική συχνά καταλόγισε στο Μυράτ παλιομοδίτικο υποκριτικό ύφος, στόμφο και ρητορεία. Ο Άλκης Θρύλος, π.χ., αναφέρει πως στο ρόλο του Λωρανσύ «εξεδήλωνε το ψυχικό του τρικύμισμα μόνο μ' ένα επιφανειακό τρεμούλιασμα της φωνής» (*ό.π.*, σσ. 263-4). Ο Λογοθετίδης άλλοτε «φαρσοποιούσε» με σχετικές γκριμάτσες, κινήσεις και χειρονομίες τους ρόλους του (Μέντελ) και άλλοτε όχι (Βολπόνε), χάνοντας όμως μ' αυτό τον τρόπο τη φαντασία του (Θρύλος, *ό.π.*, σελ. 258, Φ. Πολίτης, *Ελεύθερον Βήμα*, 12.7.1929).

61. Η Κατίνα Κωνσταντοπούλου (Παξινού) αποφάσισε να αφιερωθεί οριστικά στο επαγγελματικό θέατρο με το ρόλο της Κολόμπα (*Ακρόπολις*, 7.7.1929, *Μυράτ*, σελ. 197) και στη συνέχεια προωθήθηκε σε πρωταγωνιστικούς ρόλους, όπως αυτός της Στέλλας στην *Ιερή Φλόγα*. Σύμφωνα πάντως με την κριτική, αν και διέθετε φυσικά χαρίσματα (κομψό και επιβλητικό παράστημα και θερμή και μελωδική φωνή), δεν είχε αποδείξει το ταλέντο της ως ηθοποιός και είχε ακόμα πολύ σημαντικές ελλείψεις. Βλ., για παράδειγμα, τις κριτικές για το ρόλο της Στέλλας (Θρύλος, *ό.π.*, σελ. 284, Φ. Πολίτης, *Πρωία*, 24.12.1929, Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 20.12.1929).

χή της υποκριτικής και κυρίως σε ρόλους που ήταν περισσότερο συμπυκνωμένοι με την ηλικία της.⁶²

Η Ελευθέρα Σκηνή μέσα στο μικρό χρονικό διάστημα λειτουργίας της, αν και προσπάθησε να παλέψει, όπως είδαμε, ως οργανωμένο καλλιτεχνικό θέατρο, δεν κατάφερε τελικά να υλοποιήσει τις φιλόδοξες εξαγγελίες του μανιφέστου. Ο θιάσος, όπως και στο οικονομικό επίπεδο, έφθασε και ως προς την καλλιτεχνική του παραγωγή από νωρίς στα όρια της δυναμικής του. Ίσως τα πράγματα δε θα μπορούσαν να είναι πολύ διαφορετικά, αφού στην πράξη δεν προηγήθηκε καμιά ουσιαστική ανανέωση: Ούτε νέοι ηθοποιοί προσλήφθηκαν ούτε η σκηνή και ο εξοπλισμός του θεάτρου εκσυγχρονίστηκαν.⁶³

Αν ωστόσο αποπειραθούμε να εξετάσουμε τα παραπάνω καλλι-

62. Η Κοτοπούλη παρουσιάστηκε σε ερωτικούς ρόλους, είτε ως «κόρη» (Λέα, Χάιταγκ, Αρετή, Αρετούσα [«νέα ηθοποιός» στους *Αποτυχημένους*]) είτε ως αισθησιακή και «μοιραία» γυναίκα (Αϊσά, Αννέτα, Μπέλλα-Μάγια). Εξάιρεση στα παραπάνω αποτελεί ο ρόλος της μητέρας, Κυρίας Τάμπρετ, στην *Ιερή Φλόγα*. Διθυραμβικές κριτικές για την απαγγελία και το πλούσιο μουσικό όργανο της φωνής της, που θύμιζε τις παλιές ημέρες του Βασιλικού, απέσπασε ως Λέα και κυρίως ως Αρετούσα (στο θρηνητικό μονόλογο της τρίτης πράξης). Επαινετικά λόγια είχε όμως και για το ψυχολογικό και εσωτερικό παίξιμό της στους ρόλους της Άννας (*Επάνοδος*) και της μικρής αποτυχημένης ηθοποιού (*Οι Αποτυχημένοι*). Οι μεγαλύτερες και από κοινού αναγνωρισμένες επιτυχίες της πάντως θα πρέπει να θεωρηθούν οι εμφανίσεις της στους μεγαλύτερους σε ηλικία ρόλους της Αϊσά, της Μπέλλα-Μάγια και κυρίως της Κυρίας Τάμπρετ. Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει ίσως να γίνει για το δυναμικό, σοβαρό και συγκρατημένο παίξιμό της στον τελευταίο ρόλο, που εντυπώσασε βαθιά την κριτική. Ο Πολίτης έκανε λόγο για εξαιρετική τέχνη και μεγάλη υποκριτική δημιουργία (*Πρωία*, 24.12.1929), ενώ ο Ροδάς ανέφερε ότι «μπροστά από μια τέτοια αριστοτεχνική υπόκριση πρέπει να περάσει όλος ο κόσμος σαν σε προσκύνημα» (*Ελεύθερον Βήμα*, 20.12.1929). Επαινετικά λόγια είχε να πει και ο Άλκης Θρύλος· συμπλήρωνε ωστόσο: «Ίσως να πρέπει να παρατηρεί οριστικά από τους πάρα πολύ νεανικούς ρόλους» (ό.π., σελ. 284). Ας σημειώσουμε ότι ο παραπάνω κριτικός θεώρησε ως ακατάλληλη την Κοτοπούλη για την δεκαεξάχρονη Αρετούσα. Υποστήριζε μάλιστα ότι η ηλικία της πρωταγωνίστριας παρερμήνευσε το ερωτικό περιεχόμενο του ρόλου, αφού δεν τον παρουσίασε σαν το πρώτο δροσερό έρωτα ενός κοριτσιού αλλά «σαν μια ώριμη γυναίκα που προσκολλάται στον τελευταίο έρωτα της ζωής της» (ό.π., σελ. 273).

63. Εξάιρεση αποτελούν οι ηθοποιοί Ι. Αυλωνίτης και Μ. Κατράκης. Ο πρώτος προσλήφθηκε στο θίασο στα τέλη Αυγούστου, έπαιξε στην *Επάνοδο*, αλλά δεν εμφανίστηκε σε άλλη παράσταση του θιάσου (*Αχρόπολις*, 28.8.1929). Ο Κατράκης είχε πρωτοεμφανισθεί στα 1928 στο «Θίασο των Νέων», προσλήφθηκε από την Ελευθέρα Σκηνή το φθινόπωρο του 1929 και εμφανίστηκε ως Ε' χωρικός στον *Ορχο του Πεθαμένου*. Η ανανέωση του ανθρωπίνου δυναμικού ενός βουλευαρχιδέικου θιάσου δεν απασχόλησε τους ιδρυτές ούτε στις αρχικές τους εξαγγελίες· από την πρώτη κιόλας παράσταση του συγκροτήματος επισημάν-

τεχνικά γεγονότα με τα μάτια ενός Έλληνα θεατή της εποχής, θα διαπιστώσουμε ότι η καλλιτεχνική εμπειρία που αποκόμισε ο τελευταίος από τις παραστάσεις του συγκροτήματος βρέθηκε τελικά ανανεωμένη σε σχέση με το παρελθόν. Παρ' όλο τον πρωτόγονο και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα των πειραματισμών του Μελά με τα φωτιστικά σώματα και το χειρισμό τους, σημειώθηκε εξέλιξη σε ζητήματα του φωτισμού της σκηνής. Το σημαντικότερο όμως βήμα προόδου είναι ότι η σκηνή του θεάτρου Ομονοίας έδωσε την ευκαιρία προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης σε ζωγράφους και σκηνογράφους της εποχής. Η Ελευθέρα Σκηνή αποτελεί ένα σημαντικό σταθμό στην ιστορία του επαγγελματικού θεάτρου προζας αναφορικά με την εικαστική πλευρά της παράστασης· επιχείρησε να την απομακρύνει από την τυποποίηση του βουλευβάρτου και να την αναδείξει σε πρωτότυπη και αυτόνομη καλλιτεχνική έκφραση, ισάξια των υπόλοιπων επιμέρους θεατρικών τεχνών, σύμφωνα με τις επιταγές του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου. Η προσφορά της στην ανάδυση του εικαστικού τομέα στο χώρο του δραματικού θεάτρου αποδεικνύεται, αν αναλογιστούμε απλά ότι ο Φωκάς και ο Κλώνης με την εργασία τους στο Εθνικό θα συμβάλουν αποφασιστικά στην εδραίωση της τέχνης του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου στις επόμενες δεκαετίες.

Θηκε όμως από την κριτική ή επιτακτική ανάγκη ανανέωσης του θιάσου (Φ. Πολίτης, *Ελεύθερον Βήμα*, 15.4.1929, [Αλ. Πανταζής], *Ακρόπολις*, 15.4.1929, Κ. Βελμύρας, *Πρωτοπορία*, Α, 5, Μάης 1929, σελ. 152). Παρόμοιες αντιδράσεις είχε η κριτική και για τη σκηνή και τον εξοπλισμό του θεάτρου Ομονοίας, που, φτιαγμένο για να καλύπτει τις ανάγκες ενός ρεπερτορίου με έργα σαλονιού, στάθηκε ακατάλληλο να στεγάσει φιλόδοξα θεαματικά εγχειρήματα, όπως αυτό του *Ερωτόκριτου* (βλ. Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 3.11.1929, Θρύλος, ό.π. σσ. 272-3). Για το θέατρο Κοτοπούλη βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, Αθήνα, 1994, τόμ. Β', σσ. 79-80. Παρ' όλο που ο φωτισμός έπαιξε σημαντικό ρόλο, όπως είδαμε, στις παραστάσεις του θιάσου και εντυπωσίασε πολλές φορές το κοινό και την κριτική, δεν έγινε ουσιαστικός εκσυγχρονισμός του φωτιστικού εξοπλισμού. Η *Πρωία* σε διαφημιστική καταχώριση την ημέρα της παράστασης του *Ντιμπούκ* πληροφορούσε πως «ολόκληρος ο φωτισμός της σκηνής μετερρυθμίσθη συμφώνως προς τας απαιτήσεις του νεωτέρου θεάτρου και του σκηνικού περιβάλλοντος». Μεταγενέστερες πληροφορίες όμως αναφέρουν ότι μια σημαντική κατάκτηση του σκηνικού φωτισμού, το «αρμόνιον», δεν υπήρχε: «Αρμόνιο φωτισμού, το "αρμόνιο" των ξένων θεάτρων, που επιτρέπει εις τον σκηνοθέτην ατέλειωτα παιχνίδια με τας φωτιστικάς εναλλαγάς, όπως το συνηθισμένο αρμόνιο στον αρτίστα την απόδοσι της όλης κλίμακος των ήχων, δεν υπάρχει. Κάθε φορά λοιπόν, για να εξασφαλισθή ο αναγκαίος φωτισμός, προβολείς, επινοήσεις, συνδυασμοί, έξοδα...» (*Εθνος*, 5.5.1929). Έτσι ο Μελάς έπρεπε, όπως και παλαιότερα στο Θέατρον Τέχνης, να φτιάχνει φανάρια στους «φαναρτζήδες» ή να μηχανεύεται «φωτιστικές αμπούλες» (βλ. *Μελάς*, σσ. 178-9, 357).

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο το νέο στοιχείο στην υπόθεση της Ελευθέρας Σκηνής προέρχεται από τη συνεργασία της Κοτοπούλη με το σκηνοθέτη, συνεργασία που και οι δύο τους έκριναν τότε αποτυχημένη· λίγες μέρες μετά την αποχώρηση του Μελά η πρωταγωνίστρια δήλωνε στην *Πρωία*:

«Σκηνοθέτης δεν υπάρχει δυστυχώς κανείς στην Ελλάδα. Μερικοί λογοτέχνες και τεχνοκρίτες οι οποίοι απειπειράθησαν ερασιτεχνικές προσπάθειες στο είδος αυτό, αν και βοηθούμενοι από επαγγελματικά θέατρα, απέδειξαν, παρ' όλην 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».⁶⁴

Ο Μελάς απ' την άλλη πίστευε ότι η

«υψηλή θεατρική τέχνη δεν μπορεί να πάρη όλην της την έκτασιν παρά μόνον εις οργανισμούς, οι οποίοι ασφαλίζοντες την μονιμότητα της εργασίας και απαλάσσοντες τον καλλιτέχνην από τας απασχολήσεις εμπορικών περισπασμών εμπεδώνουν παράδοσιν απολύτου σεβασμού και προσηλώσεως εις την τέχνην».⁶⁵

Η αλήθεια είναι ότι ο τρόπος με τον οποίο μεταφέρθηκαν τα παρισινά σκηνοθετικά τεχνάσματα πήρε τις περισσότερες φορές το δρόμο ενός ιστορικά αναπόφευκτου ερασιτεχνισμού. Ωστόσο, καταβλήθηκε προσπάθεια να τεθούν σε εφαρμογή μέσα στις περιορισμένες δυνατότητες του θεάτρου Ομονοίας μεγάλες ιστορικές κατακτήσεις της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας, όπως, για παράδειγμα, η καλλιτεχνική συνεργασία του τρισδιάστατου σκηνικού με τη μουσική και το φωτισμό ή ο εκλεκτικισμός και η παντοδυναμία του σκηνοθέτη. Μ' αυτή την έννοια η Ελευθέρα Σκηνή αποτελεί μια τομή, καθώς δόθηκε η δυνατότητα στη σκηνοθετική τέχνη να αρθρώσει σε μόνιμη βάση και με καλλιτεχνικές αξιώσεις τις πρώτες της συλλαβές πάνω στη σκηνή ενός επαγγελματικού δραματικού θιάσου. Μέσα από μια ιστορική προοπτική η αποτυχημένη συνεργασία της Κοτοπούλη με το Μελά αποτελεί την απαρχή των μόνιμων επαγγελματικών συνεργασιών των θιάσων πρὸς τις με σκηνοθέτες, που θα οδηγήσουν τελικά στην εδραίωση του επαγγέλματος στο ελληνικό θέατρο στα επόμενα χρόνια.⁶⁶

64. Θ. Μαλαβέτας, «Η συζήτησις περί το Εθνικόν Θέατρον», *Πρωία*, 21.3.1930.

65. Κλ. Παράσχος, «Η ίδρυσις του Εθνικού Θεάτρου», *Ακρόπολις*, 14.3.1930.

66. Ανάμεσά τους ας σημειώσουμε και αυτές της Κοτοπούλη-Κυβέλης με το Μελά πάλι στα 1932/3, με το Γιαννούλη Σαραντίδη στα 1936/7 και με τον Κάρολο Κουν στα 1939/40.

Όμως και συνολικότερα, όπως φάνηκε τελικά, το όλο εγχείρημα ήταν απ' την αρχή καταδικασμένο να μην προλάβει να κλείσει πάνω από ένα χρόνο ζωής. Η οικονομική βάση του αποδείχθηκε αδύναμη, η επαγγελματική οργάνωση και προετοιμασία του ανύπαρκτες, οι καλλιτεχνικοί στόχοι του ασαφείς· και το ιδεολογικό στίγμα του προγράμματός του ένα θολό αναμύσημα νεορομαντικών απόψεων των αρχών του αιώνα. Στο σημείο αυτό δε θα πρέπει να ξεχνάμε πως, παρ' όλες τις καλλιτεχνικές της προθέσεις, η Ελευθέρα Σκηνή φτιάχτηκε τελικά βεβιασμένα και ευκαιριακά, κάτω από την πίεση που δημιουργούσε η επικείμενη ίδρυση του Εθνικού. Η εξαιρετικά σύντομη και αποτυχημένη όμως πορεία της δεν αναιρεί την ιστορική της σημασία και τη θέση της στη θεατρική ιστορία του τόπου. Αποτελεί την τελευταία βραχύβια καλλιτεχνική εξόρμηση πριν από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου και ολοκληρώνει σε επαγγελματική βάση μια εξέλιξη που ξεκίνησε ημεροασιτεχνικά στα 1918/9 με το Ωδείο Αθηνών και την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου. Αποτελεί όμως και μια πρώτη απόπειρα συμμόρφωσης και ανασυγκρότησης του θεάτρου πρόζας σύμφωνα με τις νέες διεθνείς και ελληνικές συγκυρίες· μια διαδικασία που όμως θα συστηματοποιηθεί, όταν θα ωριμάσουν και οι συνθήκες, στα τέλη της δεκαετίας του 1930.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:
ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΛΟΓΙΟ «ΕΛΕΥΘΕΡΑΣ ΣΚΗΝΗΣ»⁶⁷

67. Το παρακάτω παραστασιολόγιο αναφέρεται μόνο στις πρεμιέρες του θιάσου. Συγκεκριμένα, δίνονται πληροφορίες για την ημερομηνία της πρεμιέρας, τον τίτλο του έργου, το συνολικό αριθμό παραστάσεων που έκανε στην Αθήνα, τα ονόματα του συγγραφέα, του μεταφραστή ή διασκευαστή και του σκηνογράφου και ενδυματολόγου. Τέλος, δίνονται πληροφορίες για τις πρεμιέρες των έργων στο εξωτερικό και ιδιαίτερα στο Παρίσι καθώς και στοιχεία για τις εκδόσεις των έργων στην Ελλάδα. Για τη σύνταξη του χρησιμοποιήθηκαν τα θεατρικά προγράμματα της Ελευθέρας Σκηνής, ο ημερήσιος και περιοδικός Τύπος, τα απομνημονεύματα του Μελά και του Μυράτ καθώς επίσης: (1) Οι μελέτες των Dorothy Knowless, *French Drama of the Inter-War Years, 1918-1939* (London, 1967), J. L. Styan, *Max Reinhardt* (Cambridge, 1982) και N. Worall, *Modernism to Realism on the Soviet Stage* (Cambridge, 1989)· (2) οι θεατρικές εγκυκλοπαίδειες και τα λεξικά *The Oxford Companion to the Theatre* (ed. Ph. Hartnoll, 1967), *The Reader's Encyclopedia of World Drama* (eds. J. Gassner & E. Quinn, New York, 1969), *Enciclopedia dello Spettacolo* και Samuel L. Leiter, *The Great Stage Directors*, New York, 1994.

1. Πρεμιέρα: 13.4.1929

Τίτλος: *Ντιμπούκ*

Συγγραφέας: Ansky (Shloyme Zayni Rappaport)

Μετάφραση: Αντώνης Νίκας

Διασκευή:

Σκηνογράφος: Κλεόβουλος Κλώνης

Ενδυματολόγος: Κλεόβουλος Κλώνης

Αριθμός παραστάσεων: 22

Διανομή:

Μ. Κοτοπούλη (Λέα), Γ. Γληνός (Σέντερ), Χρ. Μυράτ (Φραντέ), Π. Χατζηπαναγιώτου (Ζίτλα), Κ. Ραυτοπούλου (Μάσσια), Μ. Μυράτ (Χουάν), Γ. Γεωργόπουλος (Ενώχ), Ν. Ροζάν (Ραββίνος Εζρυνέλ), Ι. Αποστολίδης (Ραββίνος Σαμφών), Αλ. Μινωτής (Ο Μαντατοφόρος), Ι. Ραυτόπουλος (Μέιρ), Α. Σάνδης (Α΄ Διάκονος), Κ. Παπαγεωργίου (Β΄ Διάκονος, Μιχαήλ), Ε. Ξένος (Γ΄ Διάκονος, Ναχμάν), Δ. Ρέντζος (Ασσήρ), Ευ. Μαμίας (Μενασή), Β. Λογοθετίδης (Μέντελ), Μ. Ραυτοπούλου (Η γρήα γυναίκα).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Γράφτηκε στα 1914 και πρωτοπαρουσιάστηκε από το θίασο «Βίλνα» στη Βαρσοβία στις 9.12.1920. Η παράσταση όμως με την οποία απέκτησε παγκόσμια φήμη ήταν αυτή του Εβγκένι Βαχτάνγκωβ με το θίασο/στούντιο της Χαμπίμα (παράρτημα του «Θεάτρου Τέχνης» της Μόσχας) στα 1922. Παρουσιάστηκε και από τον Γκαστόν Μπατύ στο «Στούντιο των Ηλυσίων» στα 1928.

2. Πρεμιέρα: 11.5.1929

Τίτλος: *Σιμοίν*

Συγγραφέας: Henry-René Lenormand

Μετάφραση: Λέων Κουκούλας

Διασκευή:

Σκηνογράφος: Κλεόβουλος Κλώνης

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 46

Διανομή:

Μ. Μυράτ (Λωρανσύ), Γ. Γληνός (Ο Αγάς), Ι. Αποστολίδης (Γκισούρ), Αλ. Μινωτής (Ο ελεγκτής), Κ. Παπαγεωργίου (Ο εισπράκτωρ), Ευ. Μαμίας (Ο παραλήπτης του ταχυδρομείου), Ν. Ροζάν (Ο προφήτης), Ν. Μαρίνης (Ο γέρος Αββάς), Ι. Ραυτόπουλος (Αλής, αράτης δούλος του Λωρανσύ), Α. Σάνδης (Αζίζ, νομάς σααμπί), Γ. Περγάκης (Ο νέγρος τραγουδιστής), Γ. Γαβριηλίδης (Το Αραπόπουλο), Δ. Ρέντζος (Α΄ Μοζαμπίτης), Ε. Ξένος (Β΄ Μοζαμπίτης), Μ. Κοτοπούλη (Αΐσα), Π. Χατζηπαναγιώτου (Κλοτίλδη Λωρανσύ), Κ. Ραυτοπούλου (Το κορίτσι του δρόμου).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Πρωτοπαρουσιάστηκε από τον Γκαστόν και το Φερμέν Ζεμιέ στην «Κομεντί Μονταίν» στις 21.12.1920· έπειτα από επιτυχημένες επαναλήψεις στο «Οντεόν» και στο «Τεάτρ Πιγκάλ» από το Ζεμιέ πήρε θέση στο δραματολόγιο της «Κομεντί Φρανσαίς» στα 1937 σε σκηνοθεσία Γκαστόν Μπατύ. Εκδόθηκε στη μετάφραση του Κουκούλα στα 1944 από τον Γκοβόστη.

3. Πρεμιέρα: 5.6.1929

Τίτλος: *Η κωμωδία της ευτυχίας*

Συγγραφέας: Nikolai Evreinow

Μετάφραση: Γ. Κότσικας Διασκευή:

Σκηνογράφοι: Κλ. Κλώνης - Γ. Βακαλόπουλος - Γ. Γουναράκος

Ενδυματολόγος: Γ. Γουναράκος

Αριθμός παραστάσεων: 20

Διανομή:

Σ. Μελάς (Δρ. Φρέγκολι), Ν. Ροζάν (Ο γέρος υπάλληλος), Αλ. Μινωτής (Φεντόρ, παιδί του), Μ. Μυράτ (Ο ζεν-πρεμιέ), Κ. Παπαγεωργίου (Ο θιασάρχης), Γ. Γληνός (Ο ρεξισέρ), Ευ. Μαμίας (Ο ηλεκτρολόγος), Ι. Αποστολίδης (Νέρων), Β. Λογοθετίδης (Ο κωμικός Βιτέλιος), Ι. Ραυτόπουλος (Πετρώνιος), Ν. Μαρίνης (Λουκιανός), Γ. Περράκης (Σκλάβος), Μ. Κοτοπούλη (Αννέτα-η κωφάλαλη), Π. Χατζηπαναγιώτου (Λύδια), Μ. Ραυτοπούλου (Κυρά-Μαρία), Μ. Ροζάν (Η παιδαγωγός), Αμ. Λογοθετίδου (Ποπλία), Δ. Παναγιωτίδου (Λυγία).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Παραστάθηκε για πρώτη φορά στο γαλλικό θέατρο από το Σαρλ Ντυλλέν στο «Ατελιέ» το 1926. Εκδόθηκε στα ελληνικά τον Ιούνιο του 1929 από τον οίκο Παπαδημητρίου στη μετάφραση με την οποία παίχθηκε. Η έκδοση υπάρχει στο Θεατρικό Μουσείο.

4. Πρεμιέρα: 27.6.1929

Τίτλος: *Ο κύκλος με την κωμωλία*

Συγγραφέας: Klabund (Alfred Henschke)

Μετάφραση: Διασκευή:

Σκηνογράφοι: Ν. Καστανάκης - Άγγ. Σπαχής

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 13

Διανομή:

Μ. Κοτοπούλη (Τσαγκ-Χαϊτάγκ), Χρ. Μυράτ (Γιου Πέη), Αμ. Λογοθετίδου (Κυρία Τσαγκ), Μ. Ραυτοπούλου (Ένα κορίτσι τείσπωλειού), Π. Χατζηπαναγιώτου (Ένα κορίτσι τείσπωλειού), Ν. Ροζάν (Μανδαρίνος Μα), Ι. Αποστολίδης (Ο πρίγκιψ Πάο), Β. Λογοθετίδης (Τσούου-Τσου, δικαστής), Γ. Γληνός (Τσαγκ, γραμματέας δικαστηρίου), Αλ. Μινωτής (Τσαγκ-Λιγκ), Ευ. Μαμίας (Τονγκ, έμπορος λευκής σαρκός), Κ. Παπαγεωργίου (Α' Δουλευταίης), Ι. Ραυτόπουλος (Β' Δουλευταίης), Α. Σάνδης (Ο Ποιητής), Ν. Μαρίνης (Τελετάρχης), Γ. Περράκης (Α' Στρατιώτης), Δ. Αυγείας (Β' Στρατιώτης).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Πρωτοπαρουσιάστηκε στις 20 Οκτωβρίου 1925 στο «Ντούτσες Τεάτερ» του Βερολίνου σε σκηνοθεσία Μαξ Ράινχαρτ.

5. Πρεμιέρα: 10.7.1929

Τίτλος: *Βολπόνε*

Συγγραφέας: Ben Jonson δοκ.: Jules Romains Stefan Zweig

Μετάφραση: Διασκευή:

Σκηνογράφος: Κλεόβουλος Κλώνης

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 34

Διανομή:

Β. Λογοθετίδης (Βολπόνε, πλούσιος έμπορος), Μ. Μυράτ (Μόσκας, έμπιστός του), Ευ. Μαμίας (Βολτόρε, συμβολαιογράφος), Γ. Γληνός (Κορβίνο, πρματευτής), Ν. Ροζάν (Κορμπάτιο, τοκογλύφος), Ι. Αποστολίδης (Λεόνε, γιος του), Κ. Παπαγεωργίου (Ο δικαστής), Ι. Ραυτόπουλος (Αρχιαστυνόμος), Α. Σάνδης (Α' δούλος του Βολπόνε), Γ. Περγάκης (Β' δούλος του Βολπόνε), Φ. Λούη (Εταίρα), Κ. Παξινού (Κολόμπα, γυναίκα του Κορβίνο).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Η πρεμιέρα του έργου δόθηκε το 1928 στο «Ατελιέ» σε σκηνοθεσία Σαρλ Ντυλέν.

6. Πρεμιέρα: 9.8.1929

Τίτλος: *Το τέλος του ταξιδιού*

Συγγραφέας: Robert Cedric Sherriff

Μετάφραση: Γ. Συριώτης - Σ. Ν. Σωτηριάδης Διασκευή:

Σκηνογράφος:

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 45

Διανομή:

Ν. Ροζάν (Στάνοπ, διοικητής του λόχου), Γ. Γληνός (Όσμπορν, αξιωματικός του λόχου), Ι. Αποστολίδης (Τρότερ, αξιωματικός του λόχου), Α. Σάνδης (Ίμπερτ), Μ. Σιμόπουλος (Ράλεϋ), Κ. Παπαγεωργίου (Ο συνταγματάρχης), Ι. Ραυτόπουλος (Ο επιλοχίας), Β. Λογοθετίδης (Μαίζον, μάγειρος), Γ. Γεωργόπουλος (Χάρντν, αξιωματικός άλλου συντάγματος), Ευ. Μαμίας (Ένας Γερμανός στρατιώτης), Φ. Αργυρόπουλος (Ένας στρατιώτης του λόχου), Φ. Βαλσαμάκης (Ένας στρατιώτης του λόχου).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Το έργο γράφτηκε στα 1928 και αποτελεί το πρώτο θεατρικό έργο που καταπιάστηκε με τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο γνωρίζοντας ευρωπαϊκή επιτυχία. Το έργο εκδόθηκε στα 1935 σε μετάφραση Π. Ραφαλιά. Στην τελευταία αυτή μορφή υπάρχει στο Θεατρικό Μουσείο.

7. Πρεμιέρα: 31.8.1929

Τίτλος: *Η επάνοδος ή Καρλ και Άννα*

Συγγραφέας: Frank Leonard

Μετάφραση: Μ. Μυράτ - Ε. Χέλμης Διασκευή:

Σκηνογράφος:

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 14

Διανομή:

Μ. Κοτοπούλη (Άννα), Μ. Μυράτ (Φρανκ), Α. Μινωτής (Ριχάρδος), Γ. Περγάκης (Α' αιχμάλωτος και Ο σύζυγος), Φ. Αργυρόπουλος (Β' αιχμάλωτος), Ι. Αυλωνίτης (Ο επιθεωρητής του στρατοπέδου), Εμ. Κόκκος (Α' φρουρός αιχμαλώτων), Γ. Ρώης (Β' φρουρός αιχμαλώτων), Φ. Λούη (Μαρία, φίλη της Άννας), Π. Χατζηπαναγιώτου (Η αδελφή της Μαρίας).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Ο συγγραφέας διασκεύασε το ομώνυμο μυθιστόρημά του σε δράμα στα 1929 και παρουσιάστηκε με επιτυχία την ίδια χρονιά στο «Τεάτρ ντε λ'Αβενύ» σε σκηνοθεσία Γκαστόν Μπατύ. Από διαφημιστική αγγελία της *Πρωίας* (1.2.1930) πληροφορούμαστε ότι το έργο εκδόθηκε στα 1930 από τον εκδοτικό οίκο Θεοδωρίδη - Λαμπαδαρίδη.

8. Πρεμιέρα: 13.9.1929

Τίτλος: *Μάγια*

Συγγραφέας: Simon Gantillon

Μετάφραση:

Διασκευή:

Σκηνογράφος:

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 14

Διανομή:

Μ. Κοτοπούλη (Μπέλλα), Α. Σάνδης (Ο ναυτικός, Ο ζωγράφος), Φ. Λούη (Ουρανία), Χρ. Μυράτ (Φρόσω), Κ. Ραυτοπούλου (Ιντα), Γ. Γεωργόπουλος (Αλβέρτος), Π. Χατζηπαναγιώτου (Φιρίνα), Δ. Παναγιωτίδου (Η πλύστρα), Αμ. Λογοθετίδου (Η μανάβισσα), Γ. Περγάκης (Ένας εργάτης ναυπηγείου), Μ. Ραυτοπούλου (Η μαμά), Φ. Αργυρόπουλος (Βαλεντίνος), Ευ. Μαρμίας (Ο διερμηνεύς), Α. Μινωτής (Ο Νορβηγός, Ο κελυσστής), Ι. Αποστολίδης (Ερνέστος), Γ. Γληνός (Ο θερμαστής), Φ. Βαλασμάκης (Ο άνθρωπος με το κασκέτο), Μ. Μυράτ (Ο Ινδός), Ι. Ραυτόπουλος (Ο Σίντι, Ο παίκτης του μπάντζο).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Πρωτοπαρουσιάστηκε με μέτρια επιτυχία από τον Γκαστόν Μπατύ στις 2 Μαΐου 1924 στο «Στούντιο των Ηλυσίων» και επαναλήφθηκε θριαμβευτικά στις 12 Ιανουαρίου 1927.

9. Πρεμιέρα: 7.10.1929

Τίτλος: *Ο όρκος του πεθαμένου*

Συγγραφέας: Ζαχαρίας Παπαντωνίου

Μετάφραση:

Διασκευή:

Σκηνογράφοι: Ν. Καστανάκης - Άγγ. Σπαχής

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 27

Διανομή:

Ν. Ροζάν (Κωνσταντίνης), Γ. Γληνός (Σπύρος, Πανάγος - πνεύμα του δάσους), Αλ. Μινωτής (Μιχάλης), Ι. Αποστολίδης (Φλόκος), Ευ. Μαρμίας (Θωμάς), Ι. Ραυτόπουλος (Α' ξυ-

λοκόπος), Α. Σάνδης (Β' ξυλοκόπος), Ν. Μαρίνης (Α' χωριάτης), Ι. Κόκκος (Β' χωριάτης), Γ. Περράκης (Α' χωρικός), Φ. Αργυρόπουλος (Β' χωρικός), Ε. Ξένος (Γ' χωρικός), Μ. Κοτοπούλη (Αρετή), Μ. Ραυτοπούλου (Θεία - Μαρίτσα), Κ. Ραυτοπούλου (Φανούλα, 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).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Το έργο εκδόθηκε το 1932 από το Δημητράκο με πρόλογο του Νικολάου Λάσκαρη.

10. Πρεμιέρα: 1.11.1929

Τίτλος: *Ερωτόκριτος*

Συγγραφέας: Βιτσέντζος Κορνάρος

Διασκευή: Θόδωρος Συναδινός

Σκηνογράφος: Περικλής Βυζάντιος

Ενδυματολόγοι: Περικλής Βυζάντιος - Αντώνης Φωκάς

Αριθμός παραστάσεων: 45

Διανομή:

Μ. Μυράτ (Ο ποιητής), Ν. Ροζάν (Ηρακλής), Φ. Λούη (Αρτέμη), Μ. Κοτοπούλη (Αρετούσα), Κ. Παπαγεωργίου (Πεζόστρατος), Ι. Αποστολίδης (Ερωτόκριτος), Γ. Γληνός (Πολύδωρος), Χρ. Μυράτ (Φροσύνη), Αλ. Μινωτής (Ο μαντατοφόρος), 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. Γεωργανάς (Νικόστρατος), Θ. Τράγκας (Γλυκάρετος), Ν. Βολάνης (Σπιδόλιοντας), Ε. Κόκκος (Πιστόφορος), Α. Σάνδης (Δρακόκαρδος), Μ. Κατράκης (Χαρίδημος), Ευ. Μαμίας (Πισέντης), Ι. Ραυτόπουλος (Αρχηγός των σολντάτων), Δ. Ρέντζος (Ο Γραμματικός).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

11. Πρεμιέρα: 5.12.1929

Τίτλος: *Θρηθες*

Συγγραφέας: Αριστοφάνης

Μετάφραση:

Διασκευή:

Σκηνογράφος: Κλεόβουλος Κλώνης

Ενδυματολόγος: Κλεόβουλος Κλώνης

Αριθμός παραστάσεων: 8

Διανομή:

Β. Λογοθετίδης (Πεισθέτερος), Ευ. Μαμίας (Ευελπίδης), Μ. Μυράτ (Τσαλαπετεινός), Γ. Γληνός (Α' Κορυφαίος), Αλ. Μινωτής (Β' Κορυφαίος), Κ. Παπαγεωργίου (Ιερείς), Ι. Αποστολίδης (Ποιητής), Ι. Ραυτόπουλος (Μέτων, Ποσειδών), Α. Σάνδης (Πολιτικός, Γ' Άγγελος), Δ. Ρέντζος (Ο λειτουργός της Θέμιδος), Ν. Ροζάν (Στρατηγός), Μ. Κατράκης (Κήρυξ, Ηρακλής), Ν. Βολάνης (Προμηθεύς, Οικονομολόγος), Γ. Περράκης (Τριβαλός),

Π Χατζηπαναγιώτου (Τρις), Κ. Ραυτοπούλου (Αηδών), Φ. Αργυρόπουλος (Α' Άγγελος), Γ. Γεωργόπουλος (Β' Άγγελος), Δ. Αυγείας (Τρυποφράχτης), Μ. Νικολαΐδου (Βασίλεια).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Η κωμωδία του Αριστοφάνη είχε παρουσιαστεί στις 25 Ιανουαρίου 1928 στο «Ατελιέ» σε διασκευή Ζιμμέρ και σκηνοθεσία Σαρλ Ντυλλέν.

12. Πρεμιέρα: 18.12.1929

Τίτλος: *Ιερή φλόγα*

Συγγραφέας: Somerset William Maugham

Μετάφραση: Νέλλη Κανελλίδου

Διασκευή:

Σκηνογράφος: Κλεόβουλος Κλώνης

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 24

Διανομή:

Μ. Κοτοπούλη (Κυρία Τάμπρετ), Κ. Παξινού (Στέλλα Τάμπρετ), Χρ. Μυράτ (Μις Ουέιλαντ-νοσοκόμος), Ε. Κωνσταντινίδου (Άλλις-υπηρέτρια), Μ. Μυρράτ (Μωρίς Τάμπρετ), Ν. Ροζάν (Λοχαγός Λικόντα), Γ. Γληνός (Ιατρός Χάρβεστερ), Αλ. Μινωτής (Κόλιν Τάμπρετ).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Πρωτοπαρουσιάστηκε στο «Μπελάσκο Θήατερ» της Ουάσιγκτον στις 12 Νοεμβρίου 1928.

13. Πρεμιέρα: 11.1.1930

Τίτλος: *Οι αποτιχημένοι*

Συγγραφέας: Henry - René Leormand

Μετάφραση: Μήτσος Μυράτ

Διασκευή:

Σκηνογράφος:

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 19

Διανομή:

Μ. Κοτοπούλη, Μ. Μυράτ, Γ. Γληνός, Αλ. Μινωτής, Ευ. Μαρίας, Β. Λογοθετίδης.

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Από τις πρώτες επιτυχίες του Λενορμάν, γράφτηκε στα 1915 και παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 16 Ιανουαρίου 1920 στη Γενεύη από το Ζωρζ Πιτσέφ και στη συνέχεια στο «Τεάτρ ντεζ αρτ».

14. Πρεμιέρα: 11.3.1930

Τίτλος: *Η σκουριά*

Συγγραφείς: Β. Κίρσον - Α. Ουσπένσκι

Μετάφραση: Αθηνά Σαραντίδη Διασκευή:

Σκηνογράφος: Κλεόβουλος Κλώνης

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 14

Διανομή:

Μ. Κοτοπούλη (Νίνα Βερχάνσκαγια), Χρ. Μυράτ (Βάρια Πιτισκίνα), Φ. Λούη (Φένια Γίντινα), Π. Χατζηπαναγιώτου (Λίζα Γρακόβα), Κ. Παξινοῦ (Μάνια), Μ. Ραυτοπούλου (Κωνσταντίν Τερέχιν), Μ. Μυράτ (Φεντόρ Φεντόρωφ), Αλ. Μινωτής (Βασίλης Πέρτσεφ), Ι. Αποστολίδης (Πέτρος Λιάμιν), Ευ. Μαμίας (Ο σπυριάφης), Κ. Παπαγεωργίου (Βοσνιεσένσκυ), Γ. Γεωργόπουλος (Αντρέι), Α. Σάνδης (Δημήτρης Λιενώφ), Γ. Δήμου (Λιούτκωφ), Ν. Οικονομόπουλος (Μπεσέντα), Ε. Ξένος (Αρτέμις Κρουγλιακώφ), Ι. Ραντόπουλος (Παμφίλωφ - νεόπλουτος, Ο Γραμματεὺς), Ν. Λεπενιώτης (Ο ε-πιστάτης).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Το ἔργο παίχθηκε την προηγούμενη χρονιά στο Παρίσι.

15. Πρεμιέρα: 20.5.1930

Τίτλος: *Η περιφέρεια*

Συγγραφέας: Frantisek Langer

Μετάφραση: Διασκευή:

Σκηνογράφος: Κλεόβουλος Κλώνης

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 4

Διανομή:

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Το ἔργο γράφτηκε στα 1925 και ήταν η μεγαλύτερη επιτυχία που γνώρισε ο τσέχος συγγραφέας ἔξω από τα σύνορα της πατρίδας του.

16. Πρεμιέρα: 29.5.1930

Τίτλος: *Παρντόμ, Μαντάμ*

Συγγραφείς: André Rivoire - Rom. Coolus

Μετάφραση: Ι. Τσαμαδού Διασκευή:

Σκηνογράφος: Κλεόβουλος Κλώνης

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 25

Διανομή:

Μ. Κοτοπούλη (Υβόννη Τουρνάλ), Φ. Λούη (Λουλού Μπερνώ), Π. Χατζηπαναγιώτου (Ζερμαίν), Β. Λογοθετίδης (Τουρνάλ - Υπουργός), Μ. Μυράτ (Μωρίς Σερβιέρ), Ι. Ραντόπουλος (Γκερούλ), Ευ. Μαμίας (Κρούζυ), Ν. Οικονομόπουλος (Κος, Γκαρμπούρ - Κλητήρες), Ν. Λεπενιώτης (Λουδοβίκος, υπηρέτης).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

17. Πρεμιέρα: 26.6.1930

Τίτλος: *Το γράμμα*

Συγγραφέας: Somerset William Maugham

Μετάφραση:

Διασκευή:

Σκηνογράφος:

Ενδυματολόγος:

Αριθμός παραστάσεων: 3

Διανομή:

Ν. Ροζάν (Κρόσμπυ), Μ. Κοτοπούλη (Λέσλυ Κρόσμπυ - γυναίκα του), Μ. Μυράτ (Τζόυς - δικηγόρος), Γ. Γληνός (Ογκ-Τσι-Σεγκ - γραμματέας του), Ι. Ραντόπουλος (Ονίδεως - αστυνόμος), Μ. Ροζάν (Κυρία Τζόυς), Χρ. Μυράτ (Κυρία Πάφκερ - δεσμοφύλαξ), Ευ. Μαμίας (Τσουγκ-Χι), Ν. Οικονομόπουλος (Κινέζος υπηρέτης), Ν. Λεπενιώτης (Κινέζος υπηρέτης), Γ. Δήμου (Χάμοντ).

Ξένες παραστάσεις - Εκδοτικά:

Πρωτοπαρουσιάστηκε στις 24 Φεβρουαρίου 1927 στο «Πλεχάουντ Θήατερ» του Λονδίνου.

ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΙΚΑΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΗ ΤΗΣ

Η ενασχόληση με τις βιβλιοθήκες ιδιωτών για την ανεύρεση στοιχείων και την επαλήθευση πληροφοριών που συνθέτουν και εμπλουτίζουν τον ιστό της βιογραφίας τους αποτελεί ενδεδειγμένη και, όχι σπάνια, ιδιαίτερα αποδοτική μέθοδο ιστορικής έρευνας. Αν σε κάποιες από τις περιπτώσεις η βιβλιοθήκη αποτελεί το μοναδικό τεκμήριο για την ανασύνθεση του μικρόκοσμου του κτήτορα, σε κάποιες άλλες η έρευνα ξεκινά από την πρόκληση της επωνυμίας, για να ικανοποιήσει τελικά την ανάγκη διασταύρωσης και ελέγχου πηγών άνισων και πολλές φορές αντιθετικών μεταξύ τους. Η ύπαρξη ενός συγκεκριμένου σώματος βιβλίων που υποδεικνύει αναγνωστικές τάσεις, ειδολογικές προτιμήσεις, ιδεολογικές επιλογές αλλά και σχέσεις με πρόσωπα και ομάδες αναδεικνύεται τότε σε μία επιπλέον μαρτυρία για τη θέση του κατόχου τους μέσα σε ένα δεδομένο κοινωνικό περιβάλλον.¹

Ο συνδυασμός των στοιχείων που επιβάλλεται από την ποικιλία των πηγών και τον επαγγελματικό ή κοινωνικό ρόλο του κατόχου κατευθύνει σε μεγάλο βαθμό τη μεθοδολογία αλλά και το ζητούμενο της μελέτης των βιβλίων του. Όταν μάλιστα πρόκειται για πρόσωπο ευρύτατα γνωστό, όπως συμβαίνει στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπου ιδιοκτήτης των βιβλίων είναι η Μαρίκα Κοτοπούλη, οι συνιστώσες των ήδη γνωστών στοιχείων για τη ζωή και τη σχέση της με το θέατρο σηματοδοτούν τα ερείσματα και προσανατολίζουν σε μεγάλο βαθμό την πορεία της έρευνας.

Γόνος γνωστού θιασαρχικού ζεύγους η Μαρίκα Κοτοπούλη (1887-1954) υπήρξε μάρτυρας, από την πρώτη κιόλας στιγμή της

1. Για το τεκμήριο βιβλιοθήκη και μια μεθοδολογία προσέγγισής του βλ. Αλέξης Πολίτης, «Τέσσερις ιδιωτικές βιβλιοθήκες μέσου τύπου. 18ος αιώνας», *Τετράδια Εργασίας*, 9, Αθήνα: Κ.Ν.Ε (Ε.Ι.Ε), 1987, κυρίως σσ. 133- 9.

γέννησής της, της αντίξοξης ζωής των ηθοποιών στο τέλος του περασμένου αιώνα και βίωσε όλες τις εξελίξεις και μεταλλάξεις του θεάτρου την εποχή της σταδιακής του ενηλικίωσης από τις πρώιμες δομές του 19ου αιώνα στον επαγγελματισμό του 20ού. Εν τούτοις, όπως συχνά συμβαίνει στο χώρο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, πλήθος ερωτηματικών και αμφιβολιών συνοδεύουν τη βιογραφία και τις θεατρικές δραστηριότητες της καλλιτέχνιδας, καθώς απουσιάζει μία εμπεριστατωμένη και λεπτομερής μελέτη για τη ζωή και τη θεατρική της πορεία.² Η συγκέντρωση βιβλίων της Μαρίκας Κοτοπούλη στο Θεατρικό Μουσείο, μολοντί αδυνατεί, εξαιτίας της αποσπασματικότητας του υλικού και του μικρού δείγματος, να μας αποκαλύψει με ασφάλεια την εικόνα της βιβλιοθήκης της και ενδεχομένως τη συμπεριφορά της ως αναγνώστριας, κατορθώνει να αναδειχθεί σε μία νέα πηγή στοιχείων για τη ζωή και την καριέρα της. Η παρούσα εργασία αποτελεί μία πρώτη παρουσίαση του υλικού που συνιστά η, συμβατικά ονομαζόμενη, Βιβλιοθήκη της Μαρίκας Κοτοπούλη³ και υποδεικνύει, στο μέτρο που επιβάλλουν οι ιδιαιτερότητες του υλικού, πιθανές μεθόδους χρήσης και αξιοποίησής της. Τα ίδια αυτά βιβλία προσφέρουν στον μελετητή και μία δεύτερη, εξίσου σημαντική και σαφέστερα πιο προσωπική, πηγή πληροφοριών. Πρόκειται για τις αφιερώσεις που φέρουν στις σελίδες τους αρκετοί από τους τόμους της ηθοποιού και που επιτρέπουν, ως ένα βαθμό πάντοτε, τη σκιαγράφηση του πλέγματος των σχέσεών της με την πνευματική και καλλιτεχνική Αθήνα των αρχών του αιώνα.

2. Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Μαρίκα Κοτοπούλη, 25 χρόνια από τη ζωή της. Σχέδιο Βιογραφίας», *Μνήμων*, 12 (1989), σ. 44.

3. Στην κατοχή του Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, γνωστότερου ως Θεατρικού Μουσείου, υπάρχει δακτυλόγραφος κατάλογος της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη. Τα βιβλία της ηθοποιού έχουν ενσωματωθεί πλέον στη βιβλιοθήκη του Μουσείου, εν τούτοις, η σχετική ένδειξη στον υπό μορφή δελτίων κατάλογο της Βιβλιοθήκης του Θεατρικού Μουσείου αποκαλύπτει την προέλευσή τους. Οι ποσοτικές σταθμίσεις και τα στοιχεία που παραθέτονται στο παρόν δημοσίευμα προέρχονται από νέο κατάλογο που συνέταξε το Μάρτη του 1990· ο κατάλογος αυτός περιλαμβάνει όσα από τα βιβλία του δακτυλόγραφου καταλόγου εντοπίστηκαν και αναγνωρίστηκαν ως μέρος της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη με κριτήρια την αφιέρωση προς την χήτρα, τη σφραγίδα του θεάτρου Κοτοπούλη, τον αύξοντα αριθμό που δηλώνει την παράδοση του κάθε βιβλίου στο Μουσείο από την Ολυμπία Παπαδούκα, τη χρονολογία έκδοσης, το δέσμο, στοιχεία «εσωτερικά» δηλαδή που εμφανίζονται κατ' επανάληψη στα αντίτυπα της ηθοποιού.

Τη συλλογή του Μουσείου σήμερα συγκροτούν τα βιβλία που μετέφερε κατά διαστήματα εκεί η Ολυμπία Παπαδούκα από τον Μάιο του 1968 και για δεκαπέντε περίπου χρόνια. Στις λευκές σελίδες στο τέλος του βιβλίου του Χρήστου Ζαλοκώστα *Το περιβόλι των Θεών* η μαθήτριά της Κοτοπούλη καταγράφει το ξεκίνημα της προσπάθειάς της και την αιτία που την οδήγησε σε αυτήν: «Όσα βιβλία φέρουν τή σφραγίδα του Θεάτρου Μ. Κοτοπούλη ξεχωρίστηκαν και σφραγίστηκαν σήμερα 24-V-1968 από Όλυμπία Παπαδούκα. Όλα τα σφραγισμένα έχουν αφιέρωση στη Μαρίκα (ύπήρχανε πολύ λίγα σφραγισμένα από πριν). Θά είναι ντροπή νά περιφέρονται στο δημοπρατήριο για... πελάτες, όπως συνέβη πριν δύο μήνες: κάποιος βρήκε στο δημοπρατήριο διάφορα έντυπα, βιβλία κ.λπ. της Μαρίκας και τὰ ἀγόρασε. Εἶπε στὴ Λαμπιέρη –πού μὲν τὸ διεβίβασε– ὅτι ἔχει στὴ διάθεσή μας ὅ,τι ἀγόρασε καὶ ὅ,τι ἄλλο ἔχει γιὰ τὴ Μαρίκα καὶ πὺ πιθανόν νά χρειαστεῖ γιὰ τὰ βιβλία “Μαρίκα”». Η Ολυμπία Παπαδούκα επέλεξε τα πρώτα βιβλία από το γραφείο του Χέλμη στην οδό Κάνιγγος, ενώ στη συνέχεια απέσπασε και ορισμένα από το σπίτι της Κοτοπούλη. Ήδη όμως ένα μέρος της βιβλιοθήκης της ηθοποιού είχε καταλήξει στα χέρια άγνωστων κατόχων μέσω δημοπρατηρίου ή παλαιοβιβλιοπωλείων, ενώ ένα άλλο, σύμφωνα με την προφορική μαρτυρία της Παπαδούκα, βρίσκεται στα χέρια των κληρονόμων του ζεύγους Κοτοπούλη-Χέλμη.

Επομένως, οι 443 τόμοι που βρίσκονται στο Μουσείο σε καμία περίπτωση δεν αποτελούν το σύνολο της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη. Είναι τα βιβλία εκείνα που η Ολυμπία Παπαδούκα επέλεγε να μεταφέρει με κριτήριο την αφιέρωση προς την ηθοποιό. Το κριτήριο αυτό σύντομα φαίνεται ότι έπαψε να παίζει καθοριστικό ρόλο, αφού από το σύνολο των εκδόσεων μόνον 175 φέρουν αφιέρωση στη Μαρίκα Κοτοπούλη. Συνολικά ο αριθμός των εντύπων της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη στο Θεατρικό Μουσείο ανέρχεται σε 517 εκδόσεις,⁴ ενώ σε τίτλους ξεπερνά σημαντικά τους 600 εξαιτίας του με-

4. Στα έντυπα της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη περιλαμβάνονται ακόμη κάποια τεύχη περιοδικών (*Ποικίλη Στοά*, 1885 και 1889, τρία τεύχη της *Νέας Ζωής*, τα *Φύλλα Τέχνης του Φραγκέλιου*, τεύχη 9 και 10, *Κριτική και Ποίηση*, αφ. IV, και *Le Monde Illustré*, αφ. 29) και το *Μακεδονικόν Ημερολόγιον* του 1913. Δεν είναι μόνο το μικρό και στην ουσία τυχαίο δείγμα των περιοδικών αυτών εκδόσεων που επιτρέπει εικασίες και μόνο για την αναγνώστριά Κοτοπούλη –το *Μακεδονικόν Ημερολόγιον* του 1913, λ.χ., θα μπορούσε να συσχετιστεί με την παρουσία και δράση του Δραγούμη στη Μακεδονία την εποχή εκείνη– αλλά και η βούληση του επιλογέα στην περίπτωση τούτη που εξηγεί και πάλι την ύπαρξη των συγκεκριμένων

γάλου –συγκριτικά με το συνολικό αριθμό των βιβλίων– ποσοστού συλλογικών εκδόσεων θεατρικών κυρίως έργων που είχε στην κατοχή της η καλλιτέχνης.

Ο μεγαλύτερος όγκος της Βιβλιοθήκης είναι βιβλία γραμμένα σε ελληνική γλώσσα. Το 40% του συνόλου αποτελούν τα θεατρικά έργα, ελληνικά και ξένα. Στο ποσοστό αυτό πρέπει να προστεθούν και οι 23 διαφορετικές εκδόσεις, μεταφράσεις κυρίως αλλά και πρωτότυπα, των δραμάτων της κλασικής αρχαιότητας.⁵ Μικρός πραγματικά είναι ο αριθμός των μελετών και απομνημονευμάτων που αφορούν στο θέατρο· τα δεκατρία αυτά βιβλία, άνισα και ανομοιογενή μεταξύ τους, δεν κατορθώνουν να πιστοποιήσουν το ενδιαφέρον της ηθοποιού σε ζητήματα θεωρητικού προβληματισμού και ερμηνείας της θεατρικής πράξης.⁶ Τη μερίδα του λέοντος στο υπόλοιπο 60% του συνόλου των βιβλίων καταλαμβάνουν ποιητικές συλλογές και πολύ λιγότερο πεζογραφήματα. Ελάχιστα ή ακόμη και μοναδικά είναι τα βιβλία τα σχετικά με την ιστορία, την τέχνη, τη θρησκεία, τη μουσική, τη γλώσσα ή οι μελέτες για τη λογοτεχνία.

τευχών στη συλλογή του Μουσείου. Είναι προφανές ότι η χειρόγραφη αφιέρωση στη *Νέα Ζωή* του Ιουνίου 1922 και ένα άρθρο για την επίσκεψη της Κοτοπούλη στα γραφεία του ίδιου περιοδικού στην Αλεξάνδρεια το Μάρτη του 1914 (*Νέα Ζωή*, περίοδος Δ', τόμ. ΙΧ, αρ. 1, σ. 96) παρακινεί την Ολυμπία Παπαδούκα να ξεχωρίσει τούτα τα τεύχη από τα υπόλοιπα της *Νέας Ζωής* που πιθανότατα κατείχε η ηθοποιός. Για τον ίδιο λόγο συμπεριλήφθηκε στα βιβλία της Κοτοπούλη ένα τεύχος του περιοδικού *Thalassa* (Revue mensuelle des valeurs méditerranéennes, Décembre 1954), που κυκλοφορεί μετά το θάνατό της: Η Marie-Louise Asserin στη στήλη *Lettres d' Athènes* (σσ. 65-68) ανακοινώνει στο κοινό του περιοδικού το θάνατο της Κοτοπούλη και επαινεί το ταλέντο και τη μεγάλη προσφορά της στο ελληνικό θέατρο. Το περιοδικό, όπως υποδεικνύει σχετική σημείωση στη σελίδα του τίτλου, απέστειλε στους οικείους της Κοτοπούλη η ίδια η συντάκτις του δημοσιεύματος.

5. Πρόκειται κυρίως για τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Η ύπαρξη κάποιων ακόμα συγγραφέων της αρχαιότητας στους τόμους της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη (Όμηρος, Ανακρέων, Πίνδαρος, Ξενοφών, Πλάτων, Αριστοτέλης) καταδεικνύει μία μάλλον συμβατική σχέση μαζί τους: πρόκειται είτε για μεταφράσεις που της έχουν χαρίσει οι ίδιοι οι μεταφραστές (λ.χ. ο *Πίνδαρος* σε μετάφραση Παναγή Λεκατσά - Αθήνα 1938) είτε για χρονολογικά όψιμες και ασυνήθιστες μάλλον εκδόσεις (π.χ. Αριστοτέλης, *Politika*, Istanbul, 1944) που απομακρύνουν οποιονδήποτε ισχυρισμό για εμπειριστατωμένη ενασχόληση με την κλασική αρχαιότητα.

6. Ανάμεσά τους Κ. Ν. Σάθας, *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών, ήτοι εισαγωγή εις το Κρητικόν Θέατρον* (Βενετία, 1878), Ν. Ι. Λάσκαρης, *Μαθήματα της Ιστορίας του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου*, τόμ. 1 (1925), Π. Κατσέλης, *Σαίξπηρ Ι. Οθέλλος* (Νόημα και Χαρακτήρες, χ.χ.), Κ. Κουν, *Η κοινωνική θέση και αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης* (ανάπτυπο από διάλεξη του 1943), Μ. Φωτόπουλος, *Μπουλούκια* (1940), Γ. Γληνός, *Ωρες σκηνής* (1953), Aug. Graven, *La jeunesse de Fanny*

Οι επαγγελματικές αναζητήσεις, συνεπώς, σε επίπεδο δραματολογικής ενημέρωσης φαίνεται ότι καθοδηγούσαν και προσδιόριζαν τα διαβάσματα της Κοτοπούλη. Οι απαιτήσεις μιας επιτυχημένης υποκριτικής και θιασαρχικής καριέρας προσανατόλιζαν το ενδιαφέρον της αναγνώστριάς σε ό,τι εξυπηρετούσε κατά βάση ανάγκες ρεπερτορίου. Αντίθετα, ένα μέρος των ποιητικών συλλογών και πεζογραφημάτων που περιέχονται στη Βιβλιοθήκη δεν κατάφερε ποτέ να τραβήξει την προσοχή της. Πολλά από τα βιβλία αυτά, όπως υποδηλώνουν οι χειρόγραφες αφιερώσεις, έχουν χαρίσει στην ηθοποιό οι ίδιοι οι δημιουργοί τους. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν μοιραία τα περισσότερα βιβλία με άκοπες τις σελίδες τους.

Οι εκδόσεις που περιλαμβάνει η Βιβλιοθήκη Κοτοπούλη χρονολογικά προέρχονται από την εποχή κατά την οποία έζησε η ίδια η ηθοποιός. Βέβαια ο παλαιότερος τόμος της βιβλιοθήκης είναι μία βενετσιάνικη έκδοση του 1761 με κωμωδίες του Carlo Goldoni,⁷ είναι όμως και η μοναδική έκδοση του 18ου αιώνα που φαίνεται να είχε στην κατοχή της. Ο κύριος κορμός της συλλογής απαρτίζεται από βιβλία που έχουν εκδοθεί τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Δεν είναι, εν τούτοις, αμελητέος ο αριθμός αυτών που η έκδοσή τους χρονολογείται τον δέκατο ένατο και περιλαμβάνει ονόματα σημαντικών ανθρώπων του θεάτρου αλλά και των γραμμάτων του δεύτερου μισού κυρίως του περασμένου αιώνα: Σούτσοι, Ορφανίδης, Βυζάντιος, Βερναρδάκης, Ζαμπέλιοι, Βασιλειάδης, Ραγκαβής, Ροΐδης, Σουρής, Αντωνιάδης, Παπαρηγόπουλος.⁸

Kemble (Paris, 1880), Ed. Schneider, *Eleonora Duse* (Paris, 1925). Σε όσες από τις εκδόσεις απουσιάζει ο τόπος, τόσο εδώ όσο και στις υπόλοιπες παραπομπές σε βιβλία της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη, εννοείται η Αθήνα.

7. Carlo Goldoni, *Delle Comedie di Carlo Goldoni*, τόμ. VII, Venezia, 1761.

8. Οι τίτλοι που ακολουθούν αντιστοιχούν στα βιβλία των συγκεκριμένων συγγραφέων που περιλαμβάνει η Βιβλιοθήκη Κοτοπούλη: Αλ. Σούτσοι, *Ο Ασώτος* (χ.τ., χ.χ.), *Η μεταβολή της Γ' Σεπτεμβρίου* (1844³), *Ο Περιπλανώμενος - Η Αγγελία - Τα Δικαστικά* (1858), *Απομνημονεύματα ποιητικά επί του ανατολικού πολέμου* (1857)· Π. Σούτσοι, *Ο Μεσσίας ή τα Πάθη Ιησού Χριστού* (1839), *Τα Απαντα*, τ. 1 (1851), *Οδοιπόρος* (1892)· Θ. Ορφανίδης, *Ο Μένιππος* (1836 – Β' μέρος 1837), *Ο Τοξότης* (1844), *Ποιήσεις*, τ. Α' (1859)· Δ. Κ. Βυζάντιος, *Βαβυλωνία* (χ.χ.), *Ο Σινάνης* (Ερμούπολη, 1875)· Δ. Βερναρδάκης, *Κυψελίδα* (Λευψία, 1860), *Φαύστα* (χ.χ., χ.τ.)· Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, 2 τόμοι (Ζάκυνθος, 1860), Σ. Ζαμπέλιος, *Οι Κρητικοί γάμοι* (εν Τουρινώ, 1871)· Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Αττικά Νύκτες I* (1884³), *Αττικά Νύκτες II* (1882³)· Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απαντα τα Φιλολογικά*, τόμοι Γ' (1874), Δ' (1874), παράρτημα τόμου Ε' (1879), ΙΒ' (1885), ΙΘ' (1889)· Ε. Ροΐδης, *Η Πάπισσα Ιωάννα* (Βουκουρέστι, 1876), *Τα Είδωλα* (1893)· στα βιβλία της Κοτοπούλη υπάρχει και η έκδοση των *Ειδώλων* του 1913· Γ. Σουρής, *Ποιήματα Α'* (1882), Β' (1892), Γ' – Δ' (1887),

Το αν η Κοτοπούλη αγόρασε η ίδια εκείνα τα βιβλία του 19ου αιώνα που κυκλοφόρησαν πολύ πριν από τη γέννησή της και που ενδεχομένως θα απαιτούσαν περισσότερο κόπο, για να τα εντοπίσει και αποκτήσει κανείς, ή τα κληρονόμησε από την οικογένειά της δεν είναι εύκολο να εξακριβωθεί. Οι διαρκείς μετακινήσεις των ηθοποιών γονιών της σε συνάρτηση με τη δυσχερή οικονομική κατάσταση που συχνά αντιμετώπιζαν δεν δημιουργούσαν ιδανικές συνθήκες για τη συγκρότηση βιβλιοθήκης. Παρ' όλα αυτά, ειδικά για κάποια θεατρικά έργα, γεννιέται εύλογα η σκέψη ότι αποτελούσαν μέρος της οικογενειακής βιβλιοθήκης και μέσω αυτής κατέληξαν στα χέρια της πρωταγωνίστριας. Κατά τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του στη σκηνή του 19ου αιώνα το ζεύγος Δημητρίου Κοτοπούλη ερμήνευσε ρόλους σε έργα των Αντωνιάδη, Βερναρδάκη, Ι. Ζαμπέλιου. Οι χρονολογίες έκδοσης των βιβλίων των παραπάνω συγγραφέων καθιστούν δυνατή την απόκτησή τους από τον πατέρα Κοτοπούλη, προκειμένου μάλιστα να καλύψουν επαγγελματικές ανάγκες δικές του και της γυναίκας του.

Από το σύνολο πάντως της Βιβλιοθήκης ένα μόνο έντυπο φέρει την υπογραφή του Κοτοπούλη: πρόκειται για το *Όνειρο θερινής νυκτός* του William Shakespeare σε γαλλική μετάφραση Letourneur (*Le Songe d' une nuit d' été*, Paris 1881). Για δύο ακόμα γαλλικές μεταφράσεις του διάσημου συγγραφέα (*La Tempête*, μτφ. Letourneur, Paris, 1881, και *La vie et la mort de Richard III*, Paris, 1882) γεννιέται δικαιολογημένα, λόγω των στοιχείων της έκδοσης, η σκέψη ότι προέρχονταν από τη βιβλιοθήκη του Δημητρίου Κοτοπούλη. Υπάρχει, τέλος, ένα ακόμη γαλλικό βιβλίο, το *Turquie* των Jouannin-Gaven (Paris, χ.χ.) που έχει χαρίσει ο ίδιος ο πατέρας στην κόρη του.⁹ Εκδόσεις στη γαλλική γλώσσα άλλωστε είναι οι περισσότεροι από τους ξενόγλωσσους τόμους της Κοτοπούλη, που ε-

Ε' (1910), ΣΤ' (1902): Α. Αντωνιάδης, *Άγις ο Ευδαμίδα* (1875), *Οδυσσεύς Ανδρούτσος* (1886), *Σκεντέρμπεης ο Βασιλεύς των Ηπειρωτών* (1889), *Αθηναΐς* (1892), *Η κατάρα της μάνας* (1892³), *Ο Διάκος και το Χάνι της Γραβιάς* (1893), *Θεμιστοκλής ο Αθηναίος* (1893), *Μαυρογένης ο Ηγεμών της Βλαχίας* (1896): Κ. Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, 2 τόμοι (1860): υπάρχει μία ακόμα έκδοση της *Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους* (τόμ. Β', Γ', Δ', Ε', ΣΤ') του 1925.

9. «Στήν κόρη μου Μαρίκα. Δημ. Κοτοπούλης». Αφιέρωση του Δ. Κοτοπούλη στην κόρη του υπάρχει και στο γνωστό λεύκωμα που ο ίδιος έφτιαξε για την Κοτοπούλη και περιλαμβάνει δημοσιεύματα από τον Τύπο σχετικά με τη θεατρική της σταδιοδρομία: «Πρός τήν αγαπητήν μου κόρην Μαρίαν - Βασιλικήν. Σου εύχομαι εἰς τόν βίον σου νά γίνεις κατά πάντα ὁμοία ἐμοῦ ἐξαιρέσει τῆς τύχης μου. Ὁ πατήρ σου. Δημ. Κοτοπούλης».

πιπλέον συγκεντρώνει στα ράφια της βιβλία στα αγγλικά, γερμανικά, ιταλικά και τουρκικά. Η γαλλική αναδεικνύεται έτσι σε γλώσσα «επικοινωνίας» ανάμεσα σε πατέρα και κόρη και ταυτόχρονα σε δείκτη μίας κουλτούρας που κατίσχυσε στο καλλιτεχνικό μέλλον της ηθοποιού ως κατάλοιπο της οικογενειακής αλλά και της ευρύτερα πολιτισμικής παράδοσης του ελληνικού 19ου αιώνα.

Κάποια από τα βιβλία του προηγούμενου αιώνα και ελάχιστα των αρχών του 20ού, ομολογουμένως εκδόσεις πολυτελείς και προσεγμένες, προέρχονται από τη βιβλιοθήκη του Γεωργίου Αναστασιάδη¹⁰ που, όπως δείχνουν οι αφιερώσεις προς τον κτήτορα, συνδεόταν στενά με τους ποιητικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής εκείνης.¹¹ Τα βιβλία αυτά ενδέχεται να χαρίστηκαν στην Κοτοπούλη ή ακόμα και να αγοράστηκαν από την ίδια την ηθοποιό, εφ' όσον υπάρχουν δύο τουλάχιστον λόγοι ικανοί να τραβήξουν το ενδιαφέρον της στις συγκεκριμένες εκδόσεις: ορισμένα από αυτά ανήκαν στη Δραματική Βιβλιοθήκη του Αναστασιάδη, όπως δείχνει η ιδιόχειρη υπογραφή του κτήτορα, επρόκειτο δηλαδή για δραματικά κείμενα του 19ου αιώνα που εύλογα θα προκαλούσαν την προσοχή της· επιπλέον όλοι οι τόμοι της συλλογής Αναστασιάδη είναι δεμένοι με ιδιαίτερη επιμέλεια, χαρακτηριστικό εν γένει της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη που προτιμούσε την κόκκινη δερματόδετη ράχη, για να συγκεντρώνει διαφορετικές εκδόσεις έργων του ίδιου συγγραφέα.¹²

10. Τα βιβλία της Βιβλιοθήκης Κοτοπούλη που έχουν σφραγίδα ή υπογραφή του Αναστασιάδη είναι: 1. Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Αττικά Νύκτες* I-II (βλ. εδώ, σημ. 8)· 2. Γ. Δροσίνης, *Ιστοί Αράχνης* (1880), *Σταλακτίται* (1881), *Ειδύλλια* (1884), *Αμάραντα* (1890)· 3. *Εκλογή Δημοτικών Ασμάτων* (1902)· 4. *Λεύκωμα επί τη συμπληρώσει της τριακονταετηρίδος του φιλολογικού σταδίου του Χαράλαμπους Αννίνου* (1900)· 5. Γ. Μαρκοράς, *Ποιητικά Έργα* (1890), *Μικρά Ταξείδια* (1892)· 6. Α. Προβελέγγιος, *Το μήλον της έριδος* (1871), *Ποιήματα Α'* (1896)· 7. Γ. Στρατήγης, *Νέα ποιήματα* (1892), *Τραγούδια του Σπιτιού* (1901), *Μακεδονικά Τραγούδια* (1905)· 8. C. Goldoni, *Εκλεκτότεραι Κωμωδίαί*, τ. Β', μτφ. Ι. Καρατζάς (1838).

11. Ο Αριστομένης Προβελέγγιος του χαρίζει τον πρώτο τόμο των *Ποιημάτων* του με την αφιέρωση «τῷ φίλῳ καλλιτέχνῃ Γ. Ἀναστασιάδῃ», ενώ ο Γεράσιμος Μαρκοράς στην αφιέρωσή του στα *Μικρά Ταξείδια* επαινεί τα καλλιτεχνικά του προσόντα: «Στόν μοναδικόν μας καλλιτέχνην ἐν τῇ ἀπαγγελίᾳ καὶ ἀγαπητόν φίλον Γεώργιον Ἀναστασιάδην». Οι περισσότεροι, ούτως ή άλλως, από τους τόμους Αναστασιάδη έχουν αφιέρωση προς τον κτήτορα.

12. Τα έργα, λ.χ., του Αντωνιάδη (βλ. εδώ, σημ. 8) ή του Χαρ. Ἀννίνου, *Εδώ κι εκεί* (1884), *Η Νίκη του Λεωνίδα* (1898), *Οδυσσεύς Ανδρούτσος* (1904)) είναι δεμένα όλα σε έναν τόμο με την ένδειξη «Θέατρον» στη ράχη τους· όμως, όπως αποδεικνύουν η χρονολογία, η αρίθμη-

Ο αριθμός των ελληνικών δραματικών κειμένων, που περιλαμβάνει η συλλογή των βιβλίων της Κοτοπούλη στο Μουσείο, αυξάνεται σημαντικά από τις εκδόσεις της Θεατρικής Βιβλιοθήκης Φέξη σε επιμέλεια Νικολάου Λάσκαρη. *Σεβέρος Τορέλλης, Ο γέρω-Μαρτέν, Οι δύο λοχίαι, Αι δύο ορφαναί, Γουλιέλμος ο Αχθοφόρος, Ιωσίας ο Ακτοφύλαξ* είναι μερικοί μόνο από τους τίτλους των έργων που κυριαρχούσαν στη σκηνή του περασμένου αιώνα και καταλαμβάνουν σημαντικό χώρο στα ράφια της βιβλιοθήκης της. Τα παραπάνω κείμενα, όπως και όλα τα υπόλοιπα της Θεατρικής Βιβλιοθήκης Φέξη που έχει στην κατοχή της, έχουν εκδοθεί μέσα στην πρώτη πενταετία του 20ού αιώνα, την εποχή δηλαδή που η ίδια γνώριζε την επιτυχία σε ρόλους του κλασικού ρεπερτορίου στο σανίδι του Βασιλικού Θεάτρου. Δεν αποκλείεται και τούτα τα βιβλία να προήλθαν από την οικογένεια ή να αποκτήθηκαν με παρότρυνση των γονιών της που εξακολουθούσαν να δίνουν παραστάσεις τα χρόνια αυτά. Φανερώνουν όμως ταυτόχρονα την ενημέρωση και εξοικείωση της ηθοποιού με το μελοδραματικό ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων του 19ου αιώνα το οποίο, όσο κι αν η ίδια δεν υπηρέτησε ως θιασάρχης, εν τούτοις γνώριζε πολύ καλά από την εποχή της μαθητείας δίπλα στον πατέρα της.

Τα θεατρικά έργα ξένων συγγραφέων που περιλαμβάνει η Βιβλιοθήκη της Κοτοπούλη στο σύνολό της είναι περισσότερα από τα ελληνικά. Από τις εκδόσεις του 19ου αιώνα ξεχωρίζουν κείμενα όπως οι τραγωδίες του Alfieri και του Voltaire, τα δραματικά έργα του Metastasio, οι κωμωδίες του Goldoni, τα άπαντα του Schiller και του Shakespeare,¹³ που υποδεικνύουν την πρόθεση της ηθοποιού

ση των σελίδων ή ακόμα και η ποιότητα του χαρτιού, πρόκειται για διαφορετικές εκδόσεις που κυκλοφόρησαν μεμονωμένα. Το ότι τα βιβλία αυτά έχουν δεθεί, προτού φθάσουν στο Θεατρικό Μουσείο, αποδεικνύεται από τον έναν και μοναδικό αυξοντα αριθμό της Ολυμπίας Παπαδούκα που φέρει κάθε τόμος και όχι κάθε έργο ξεχωριστά· επομένως ως τέτοια αποσπάστηκαν από τη βιβλιοθήκη της Κοτοπούλη και μεταφέρθηκαν στο Μουσείο. Επιπλέον, το ότι το δέσιμο αυτό δεν περιορίζεται μόνο στα βιβλία του Αναστασιάδη καθιστά εξίσου απίθανη την περίπτωση να πρόκειται για ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της δικής του Βιβλιοθήκης. Το αν τη συμπεριφορά αυτή απέναντι στα βιβλία υιοθέτησε κάποιος άλλος μέσα από το οικείο περιβάλλον της Κοτοπούλη και όχι η ίδια στην παρούσα φάση φαίνεται δύσκολο να εξακριβωθεί. Υπέρ της άποψης ότι επρόκειτο για την ίδια την ηθοποιό φαίνεται να λειτουργεί και η αφιέρωση του Ι. Δραγούμη που ακολουθεί και στην οποία μαρτυρείται η προσοχή που έδειχνε η Κοτοπούλη στην περιποιημένη έκδοση.

13. V. Alfieri, *Tragedie* (Trieste 1857)· *Théâtre de Voltaire*, τόμ. 1–8 (Paris, 1836)· P. Metastasio, *Opere I* (Prato, 1820), *Opere drammatiche e poetiche II, VII-VIII, XI-XII* (Torino,

να γνωρίσει τους μεγάλους δραματικούς συγγραφείς του παρελθόντος, είτε αυτούς που σηματοδότησαν τις απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου είτε αυτούς που σφράγισαν την εξέλιξη της ευρωπαϊκής δραματοουργίας. Την τάση βέβαια αυτή υπονομεύει το γεγονός ότι η προσέγγιση γίνεται μέσα από άπαντα και συλλογικές εκδόσεις, συχνά μάλιστα στη γλώσσα του πρωτότυπου, που είθισται να χρησιμοποιούνται περισσότερο ως βιβλία αναφοράς και ενίοτε βιτρίνας, παρά υποδηλώνουν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του κατόχου τους για τα συγκεκριμένα αναγνώσματα.

Οι τίτλοι και μόνο ορισμένων θεατρικών έργων της Βιβλιοθήκης της Μαρίκας Κοτοπούλη δίνουν το στίγμα των ρόλων που ζωντάνεψε ιδιαίτερα δε σ' ό,τι αφορά στο ξένο ρεπερτόριο: Ηλέκτρα, Ιφιγένεια, Μάγδα, Σαλώμη. Έργα και μεταφράσεις των Hoffmannsthal, Goethe, Sudermann, Wilde, Ibsen, O' Neil μαρτυρούν όχι το συλλεκτικό ενδιαφέρον για τους συγγραφείς αυτούς αλλά τη ζωντανή επαγγελματική σχέση της με τις ηρωίδες τους. Στα βιβλία του Θεατρικού Μουσείου υπάρχει ένας τόμος που τιτλοφορείται *La Petite Illustration Théâtrale* και περιλαμβάνει γαλλικά θεατρικά έργα σε εκδόσεις *Illustration Théâtrale* και *Petite Illustration*.¹⁴ Η πληροφορία ότι η Κοτοπούλη αντλούσε από τα περιοδικά αυτά τα έργα του γαλλικού βουλευβάργου, που κατά κόρον ανέβαζε στην αρχή της θιασαρχικής της καριέρας, ενισχύεται από τα περιεχόμενα του τόμου αυτού. Δύο τουλάχιστον έργα, *Ισραήλ* του Bernstein και *Φλόγα* του Kistemaekers,¹⁵ ξέρουμε ότι παίζονται στο ανακαινισμένο θέατρο της

1829)· εκτός από τις δύο εκδόσεις έργων του Goldoni, που αναφέρθηκαν προηγουμένως, στη συλλογή υπάρχει ακόμη και το C. Goldoni, *Scelta...*, I–II (Livorno, 1816)· F. Schiller, *Sämtliche Werke* (Stuttgart und Tübingen, 1828), *Schillers Werke*, 10 τόμοι (Leipzig, χ.χ.) και ακόμη *Les Brigands*, μτφ. Raymond Dhaleine (Paris, 1924)· *The Complete works of Shakespeare*, 3 τόμοι (London, χ.χ.)· για τα υπόλοιπα έργα του Shakespeare που υπάρχουν στη Βιβλιοθήκη Μ. Κοτοπούλη, βλ. *εδώ*, σημ. 16.

14. Εβδομαδιαίο περιοδικό θεατρικής κίνησης (συνέχεια του *L' Illustration*) που δημοσίευε, σχεδόν αμέσως μετά την πρεμιέρα, το κείμενο της παράστασης των παρισινών θεάτρων. Από το τέλος Μαρτίου 1913 το ίδιο περιοδικό μετονομάζεται σε *La Petite Illustration*. Τα θεατρικά έργα που περιλαμβάνει ο τόμος της Κοτοπούλη είναι κυρίως του 1913. Αξίζει να προσέξουμε ότι ο τίτλος στη ράχη του τόμου είναι αυτός που πήρε το ίδιο περιοδικό –*La Petite Illustration Théâtrale*–, όταν άρχισε και πάλι να εκδίδεται, μετά από μία διακοπή πέντε περίπου χρόνων, το Μάρτιο του 1919. Συνεπώς, τα έργα αυτά δέθηκαν όλα μαζί μετά το 1919 και μάλιστα από κάποιον ενημερωμένο στα θεατρικά αναγνώστη.

15. Το έργο του Henry Bernstein *Ισραήλ* (*Israël*) ανεβαίνει για πρώτη φορά στις 13.10.1908 στο θέατρο Réjane του Παρισιού και εκδίδεται από το *Illustration Théâtrale* στις 28.11.1908· η *Φλόγα* (*La Flambee*) του Henri Kistemaekers παίζεται στο παρισινό Porte-Saint-Martin στις 2.12.1911 και εκδίδεται για πρώτη φορά στις 16.3.1912.

Νέας Σκηνής από το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, το δεύτερο μάλιστα στις 23 Απριλίου 1912, δηλαδή ένα μόλις μήνα μετά την πρώτη του έκδοση.

Από τους ξένους θεατρικούς συγγραφείς τα πρωτεία στη Βιβλιοθήκη της διεκδικεί ο Shakespeare. Οι μεμονωμένες εκδόσεις των έργων του,¹⁶ όσο κι αν καλύπτουν ένα σχετικά περιορισμένο αριθμό των δραμάτων του, αποκαλύπτουν την προτίμηση της ηθοποιού στο διάσημο Βρετανό, τον οποίο πρωτογνώρισε στο σανίδι του Βασιλικού Θεάτρου στο ξεκίνημα της καριέρας της. Όταν ο Νίκος Βέλμος της χαρίζει το βιβλίο του *Ο Ερωτόπαθος Τραγουδιστής* με την αφιέρωση «Μιά ανάμνηση στην άλησμόνητη Ίερεία του Βασιλικού Θεάτρου», αναφέρεται σε εκείνη την, κοινή και για τους δύο, εποχή μύησης στον Shakespeare, όπως επιβεβαιώνει σχόλιο τυπωμένο στη δεύτερη σελίδα της παραπάνω έκδοσης: «Λυποῦμαι γιατί στὸν ἐξοχώτερο καλλιτέχνη τῶν ἡμερῶν μου καὶ δάσκαλό μου Θωμά Οἰκονόμου δέν ἀφιέρωσα τὸ πρῶτο μου βιβλίο, ἀφοῦ ἐκεῖνος ἦταν ἀφορμὴ ἀπαραίτητο νά ἔχω στή ζωή μου τὸ διάβασμα τοῦ Σαίξπηρ. Μά ἡ ἐκτίμησή μου, θαρρῶ, δέν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἀφιερῶματα, γιατί τόσο μεγαλώνει, ὅσο περισσότερο ἐννοῶ τὸν ποιητή».

Το 1909 στο πρώτο της κιόλας ταξίδι στην αγγλική πρωτεύουσα μαζί με τον Ίωνα Δραγούμη η Κοτοπούλη αποκτά τους τρεις τόμους των απάντων του Shakespeare. Ο ίδιος ο Δραγούμης καταθέτει στον πρώτο τόμο την αγάπη της Μαρίκας για τον άγγλο δραματικό συγγραφέα, την προτίμησή της στις περιποιημένες εκδόσεις, αλλά και τη μαγεία των ημερών εκείνων:

«Κοντά στὸν Πύργο τοῦ Λονδίνου τὸ βιβλίο αὐτὸ τὸ ἀγοράσαμε μαζί μέ τή Μαρίκα Κοτοπούλη σ' ἓνα παλαιοπωλεῖο, γιατί τῆς ἄρεσε ἡ ἔκδοση. Δέν ξέρω γιατί τῆς ἄρεσε· ἴσως ἐπειδὴ ἦταν παλιά, ἴσως ἐπειδὴ ἐκείνη τὴν ἡμέρα ὅλα τῆς ἄρεσαν, γιατί μ' ἀγαποῦσε περισσότερο ἀπὸ τίς ἄλλες μέρες. Μά προπάντων ἤθελε νά ἔχει ἓνα Σαίξπηρο δικό της, γιατί εἶναι γι' αὐτήν "μεγάλος" ὁ Σαίξπηρος καὶ ἔπαιξε πολλές του κωμωδίες καὶ τραγωδίες στό Βασιλικὸ Θέατρο ἄλλοτε. Κανένας δέν εἶναι γι' αὐτήν

16. Εκτός από τα άπαντα του Shakespeare και τις τρεις γαλλικές μεταφράσεις που αναφέρθηκαν προηγουμένως η Κοτοπούλη είχε μία ακόμη γαλλική μετάφραση, *Antoine et Cléopatre*, μτφ. André Gide (Paris, 1925), και έξι ελληνικές: *Αμλέτος*, μτφ. Ι. Πολυλάς (1889), *Ο έμπορος της Βενετίας*, μτφ. Α. Πάλλης (1893), *Οθέλλος*, μτφ. Ι. Δ. Μανώλης (Κων/πολη, 1873), και τρεις μεταφράσεις της *Τρικυμίας*: Π. Καβάφη (Κων/πολη, 1874), Κων. Θεοτόκη (Αλεξάνδρεια, 1914) και Γ. Οικονομίδη και Σ. Κεντ (χ.χ.). Τη συλλογή συμπληρώνουν τα *Σονέτα* σε μετάφραση Μ. Κ. Μαγκάκη (1911).

σάν τόν Σαιξπήρ, οὔτε ὁ ἀγαπημένος της. Γι' αὐτὰ ὅλα τῆς τόν ἐχάρισα ἐγὼ πού γιὰ μένα οἱ χαρές καί οἱ λύπες της εἶναι δικές μου. Λόντρα, 20 τοῦ Δεκέμβρη 1909. Ἰων Δραγούμης».¹⁷

Ο λυρισμός του ποιητή και η λατρεία του άντρα προς τη γυναίκα Κοτοπούλη επιβεβαιώνονται σε κάθε αφιέρωση του Δραγούμη προς την ηθοποιό. Είναι γι' αυτόν «ἡ ψυχὴ πού ἀγάπησε καί πού θά εἶναι πάντα μέσα του», και που μαζί της διόρθωσε τη *Σαμοθράκη*, ὅπως και πάλι ο ίδιος αποκαλύπτει σε αφιέρωση στην πρώτη έκδοση του βιβλίου του το 1909.¹⁸ Στη συλλογὴ των βιβλίων της Κοτοπούλη στο Θεατρικὸ Μουσείο υπάρχουν δέκα βιβλία που ανήκαν στον Δραγούμη και προφανῶς παρέμειναν στη βιβλιοθήκη της ἀπὸ την εποχὴ της συμβίωσής τους.

Οι αφιερώσεις στα βιβλία της ηθοποιού προσφέρουν νέες δυνατότητες αξιοποίησης του υλικού, καθὼς φωτίζουν μία ἄλλη πλευρά των σχέσεων της Μαρίκας Κοτοπούλη με τους λόγιους της εποχῆς της. Πολλοί είναι εκείνοι που θα θεωρήσουν τιμὴ τους να διαβαστεῖ, πόσο μάλλον να παρουσιαστεῖ στη σκηνή, τὸ ἔργο τους ἀπὸ τη μεγάλη «ιέρεια της τέχνης», ὅπως συχνά την αποκαλούν, και για τοῦτο σπεύδουν να της το χαρίσουν. Αναμφίβολα κάποιες ἀπὸ τις αφιερώσεις αυτές δεν κατορθώνουν να ξεφύγουν ἀπὸ τη συμβατικότητα μιας τέτοιας κίνησης, ἐνῶ κάποιες ἄλλες αποκαλύπτουν, ἐστὼ και ἐμμέσως, τις ιδιοτελεῖς προθέσεις του συγγραφέα ἢ μεταφραστή. Δε θα ἦταν ἰσῶς υπερβολή να υποθέσουμε ὅτι οἱ τρεῖς μεταφράσεις της *Μῆδειας* του Ευριπίδη που στέλνουν στην Κοτοπούλη τρεῖς διαφορετικοὶ μεταφραστές –η Μυρτιώτισσα το 1933, ο Κ. Κουραβέλος το 1936 και η Εὐφη Μπαστιά το 1940– πέρα ἀπὸ αὐτὸ που ἐπιβάλλει μία φιλικὴ γνωριμία, ἐνέχουν μέσα τους και τὸ στοιχείο της πρόκλησης προς τη θεατρίνα, προτείνοντάς της ἐμμέσως ἕναν ἄλλο σπουδαῖο τραγικὸ ρόλο.

17. Ο Δραγούμης σε κάθε ἕναν ἀπὸ τους τόμους ἀποτυπώνει τις εἰκόνες και τα συναισθήματα της ἡμέρας εκείνης: «Αὐτὸς εἶναι ὁ δεῦτερος τόμος τοῦ Σαιξπήρου πού ἀγοράσαμε μαζί με τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη σ' ἕνα παλαιοπωλεῖο κοντὰ στὸν Πύργο τοῦ Λονδίνου, ἕνα πολὺ ὁμορφο ἀπόγευμα τῆς ζωῆς μου»· και καταλήγει: «Νά καί ὁ τρίτος τόμος τοῦ Σαιξπήρου πού ἀγοράσαμε με τὴν Μαρίκα Κοτοπούλη ἕνα δειλινὸ σ' ἕνα παλαιοπωλεῖο κοντὰ στὸν Πύργο τοῦ Λονδίνου. Ἱστορικός ὁ Σαιξπήρος. Ἱστορικά καί τὰ δράματα τοῦ τόμου αὐτοῦ. Ἱστορικός καί ὁ Πύργος. Μά καί ἡ μέρα γιὰ μένα ἱστορική, ἡ μέρα πού ἤμαστε ἐκεῖ κοντὰ στὸν ποταμὸ καί ὁ συννεφιασμένος οὐρανὸς σταχτὺς μᾶς ἔβωνε περισσότερο τοὺς δύο ξενιτεμένους μέσα στὴ μεγαλύτερη πολιτεία τοῦ κόσμου».

18. Την ἐκδοση της *Σαμοθράκης* του 1926 ἔδωσε στην Κοτοπούλη ο ἀδελφός του Ἴωνα, Φίλιππος Δραγούμης, ὅπως φανερώνει και πάλι ἡ αφιέρωση.

Η εκτίμηση πάντως και ο θαυμασμός που τρέφουν σημαντικοί άνθρωποι των γραμμάτων και της τέχνης για την ίδια την Κοτοπούλη και την αξεπέραστη ερμηνεία της επιβεβαιώνεται σε πολλές από τις αφιερώσεις. Ο Κωστής Παλαμάς, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο Νικόλαος Λάσκαρης, η Καλλιρρόη Παρρέν, ο Παύλος Νιρβάνας, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Βασίλης Ρώτας, ο Πλάτων Ροδοκανάκης, ο Γιάννης Σκαρίμπας επαινούν την καλλιτέχνίδα και εκδηλώνουν εγγράφως το σεβασμό και το δέος τους μπροστά στο υποκριτικό της ταλέντο.

Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος δίνει στην Κοτοπούλη τη δεύτερη αναθεωρημένη έκδοση της μετάφρασης της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Goethe το 1916 με την αφιέρωση: «Στή δεσποινίδα Μαρίκα Κοτοπούλη, τήν πρώτη καί μόνη πού τή ζωντάνεψε σ' ελληνική φωνή». Όταν την άνοιξη του 1930 ο Henri Lenormand καταφτάνει στην Αθήνα προσκεκλημένος της ηθοποιού, που μέσα από το σχήμα της Ελευθέρας Σκηνής παρουσίασε τα έργα του στο ελληνικό κοινό, θα γράψει γι' αυτήν στον έκτο τόμο των απάντων του: «Στην κυρία Μαρίκα Κοτοπούλη, στη μεγάλη καλλιτέχνίδα που πίστεψε σε μένα, που με επέβαλε στον τόπο της και που μου δίνει σήμερα τη χαρά να είναι για μένα Αϊσά, Ελέ και Ιφιγένεια. Με βαθύ θαυμασμό και ευγνωμοσύνη. Henri Lenormand. Αθήνα, Μάιος 1930».¹⁹ Η αφιέρωση τούτη πρέπει να γράφτηκε με την ευκαιρία της ευεργετικής παράστασης της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* που έδωσε η Κοτοπούλη προς τιμήν του γάλλου συγγραφέα στις 6 Μαΐου και η οποία υμνήθηκε από τους κριτικούς.

Η Μαρίκα Κοτοπούλη υπήρξε από τους ανθρώπους του θεάτρου που υποστήριξαν με μεγάλη συνέπεια τη δημοτική γλώσσα. Ο κύκλος των δημοτικιστών βρήκε στο πρόσωπό της μία σημαντική σύμμαχο. Ο Γιάννης Ψυχάρης τής στέλνει τα βιβλία του από το Παρίσι,²⁰ εκφράζοντας κάθε φορά τα φιλικά του αισθήματα και ταυτόχρονα προωθώντας τους νεωτερισμούς του στη νεοελληνική γραμματική,²¹ ενώ ο Δημήτριος Ταγκόπουλος θα την αποκαλέσει

19. Η αφιέρωση στα γαλλικά.

20. Το *Ταξίδι μου* (Αθήνα, 1905) είναι το μόνο ελληνικό από τα τέσσερα βιβλία του Ψυχάρη που υπάρχουν στη Βιβλιοθήκη Κοτοπούλη. Τα υπόλοιπα τρία είναι στα γαλλικά: *Au fils tué à l'ennemi* (Paris, 1915), *Salome et la décollation de Saint Jean Baptiste* (Paris, 1915) και *Fio. etti per Francesca* (Paris, 1925).

21. «Τής μεγάλης κι αγαπητής Μαρίκας» με οξεία στη γενική στο *Fioretti per Francesca*.

«μεγάλη τεχνίτρα και δημοτικίστρια» στο έργο του *Ο Αρχισυντάκτης* (1913).

Εκείνο όμως που αξίζει κανείς να αποπειραθεί είναι να παρακολουθήσει τις μετακινήσεις της Κοτοπούλη και του θιάσου της μέσα από την ημερομηνία και τον τόπο αφιέρωσης των βιβλίων που της χαρίζουν. Συνειδητοποιεί ότι συχνά καταδεικνύουν με ακρίβεια το δρομολόγιο που ακολουθούσε στις περιοδείες της στον ευρύτερο ελληνικό χώρο και μπορούν, έτσι, να συγκεκριμενοποιήσουν ημερομηνίες, να κατευθύνουν την έρευνα ή να λειτουργήσουν ενισχυτικά για την επιβεβαίωση μιας πληροφορίας.

Η Κοτοπούλη το Νοέμβριο του 1908 βρίσκεται στην Πόλη για παραστάσεις. Ο Άγγελος Σημηριώτης, συνεπαρμένος από την παρουσία της εκεί, της χαρίζει το βιβλίο του *Τα Μαύρα Κρίνα* (1905) με έκδηλο το θαυμασμό του: «Μέ την προσφορά των “Κρίνων” στήν καλλιτέχινι Δεσποινίδα Μαρίκα Κοτοπούλη Χαιρετισμός. “Ό,τι ήκουσα είναι πολύ· ό,τι προσμένω μέ συντρίβει· λίγο ακόμη κ’ ή ψυχή σας ξεπερνά τήν ψυχή· είσθε ή Εύρυθυμη, ή Δυνατή καί ή Μεγάλη· ένας λαός σπαράζει μέσα σας ή μαίνεται ένας θεός. Σάς τρομάζω! Πόλη, 4 Νοεμβρίου 1908». Η παρουσία της νεαρής πρωταγωνίστριας τράβηξε, πριν σχεδόν αρχίσουν οι παραστάσεις, την προσοχή του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου της Κωνσταντινούπολης για τον οποίο ενσάρκωσε προσδοκίες και λαχτάρες του ελληνισμού ολόκληρου.²²

Τον χειμώνα του 1922-23 ο θιάσος της Κοτοπούλη φεύγει για περιοδεία. Τον Ιανουάριο του 1923 το ίδιο σχήμα επιστρέφει στην Αθήνα και ξεκινά τις παραστάσεις του χωρίς την πρωταγωνίστρια που παραμένει μέχρι τον Απρίλιο στην Αίγυπτο. Ο Γιάννης Σιδέρης στο λεύκωμα *Η Μαρίκα Κοτοπούλη 30 χρόνια θιασάρχης (1909-1939)* γράφει ότι η ηθοποιός εμφανίστηκε στο θέατρό της στην Αθήνα στις 8 Απριλίου.²³ Ο Κ. Ν. Κωνσταντινίδης, εν τούτοις, στις 3

22. Δεν είναι τούτη η αφιέρωση, που στοχεύει μεν στην κολακεία και ίσως ίσως στη γνωριμία με την Κοτοπούλη, η μόνη που υψαινίσσεται την αντιμετώπισή της ως σύμβολο των ιδανικών πόθων του έθνους· τόσο ο Δραγούμης όσο και ο Α. Σουλιώτης-Νικολαΐδης, που γνώρισαν την πρωταγωνίστρια την ίδια εποχή, αντικρύζουν στο πρόσωπό της τη γνήσια ελληνική ψυχή. Βλ. Ε.- Α. Δελβερούδη, «Μαρίκα Κοτοπούλη...», σ. 55.

23. Στο λεύκωμα καταγράφονται στοιχεία του δραματολογίου του θιάσου Κοτοπούλη τα τριάντα αυτά χρόνια. Το βράδυ της 8ης Απριλίου παρουσιάζεται στο Θέατρο Κοτοπούλη το έργο του Σάιχνερ *Πίστις - Πατρίς* σε διασκευή Β. Αργυρόπουλου· οι σχετικές πληροφορίες στη χρονιά 1923.

Απριλίου στην Αλεξάνδρεια θα της δώσει το πρώτο τεύχος της νέας περιόδου της *Νέας Ζωής* και θα σημειώσει: «Στή Μεγάλη μας Καλλιτέχνιδα Μαρίκα Κοτοπούλη. Μ' αγάπη καί θαυμασμό. Για τή «Νέα Ζωή»». Αν η Κοτοπούλη βρίσκεται μέχρι τις 3 Απριλίου στην Αλεξάνδρεια, δημιουργούνται έντονες αμφιβολίες για τη συμμετοχή της στην παράσταση της Αθήνας.

Ο ισχυρισμός ότι ο Κωνσταντινίδης της έδωσε προσωπικά το περιοδικό ξεκινά καταρχάς από λεπτομέρειες που συνδέονται με το συγκεκριμένο τεύχος και την ίδια την αφιέρωση. Το τεύχος έχει εκδοθεί ήδη από τον Ιούνιο της προηγούμενης χρονιάς και αν ο Κωνσταντινίδης ή κάποιος άλλος από τα στελέχη της *«Νέας Ζωής»* σκόπευε να της το στείλει, θα το είχε ήδη κάνει. Επιπλέον, στα δύο άλλα βιβλία που χάρισε ο Κ. Ν. Κωνσταντινίδης στην Κοτοπούλη (*Βάλσαμα*, Αλεξάνδρεια 1923, και *Από τον Απόλλωνα στ' Απόλλωνα της Ρόδου*, Αλεξάνδρεια, 1935) δεν καταγράφει ούτε τόπο ούτε ακριβή ημερομηνία στο κείμενο της χειρόγραφης αφιέρωσης. Οι πρακτικές της αφιέρωσης δεν επιτρέπουν κωδικοποίηση, αλλά η υπόδειξη του τόπου και του χρόνου συνοδεύει συνήθως στιγμές ξεχωριστές, που προκαλούν μελλοντικά τη μνήμη και τονίζουν την ιδιαιτερότητα των συγκεκριμένων βιωμάτων.

Ο Τύπος της εποχής τελικά βοηθά στην εξακρίβωση της ημερομηνίας αναχώρησης της Κοτοπούλη από την Αίγυπτο και αποδεικνύει βάσιμες τις αμφιβολίες που γέννησε η αφιέρωση για την έναρξη των παραστάσεων της στην Αθήνα. Η Κοτοπούλη εμφανίζεται τακτικά το πρώτο δεκαήμερο του Απριλίου στην Αλεξάνδρεια και σύμφωνα με τον *Κυριακάτικο Ταχυδρόμο* δίνει τις δύο τελευταίες της παραστάσεις την Κυριακή του Πάσχα, 8 Απριλίου, και τη Δευτέρα της Διακαινησίμου (9.4.1923) στο θέατρο Αλάμπρα της πόλης.²⁴

Στο φύλλο της 15ης Απριλίου της ίδιας εφημερίδας δημοσιεύεται μάλιστα φωτογραφία της Κοτοπούλη από τον έρvano για την περιθάλψη που διοργάνωσαν «αί κυρίαι καί δίδες τοῦ «μικροῦ τριαντάφυλλου»» τη Μεγάλη Παρασκευή (6.4.1923) και για τον οποίο «ἡ καλλιτέχνης δὲς Μαρίκα Κοτοπούλη... εἰργάσθη ἐπίσης.»²⁵ Στο ίδιο

24. *Κυριακάτικος Ταχυδρόμος* Αλεξάνδρειας, Κυριακή, 8 Απριλίου 1923, σ. 3: Η ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΕΙΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΛΑΜΠΡΑ ΣΗΜΕΡΟΝ ΔΙΔΕΙ ΔΥΟ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ: ὥρα 5 μ.μ.: *Ξανθές... Μελαχρινές*. Ἑσπερινή: ὥρα 9.30 μ.μ.: *Ἡ Σκιά*. Ἀὔριον, ἑσπερινή: ὥρα 9.30 μ.μ.: *Ὁ Κλέπτης*.

25. *Κυριακάτικος Ταχυδρόμος*, 15.4.1923, σ. 1.

φύλλο, τέλος, η εφημερίδα σχολιάζει την αναχώρηση της «υπερόχου τραγωδοῦ... πού ἐχάρισεν ἀληθμονήτους στιγμάς καλλιτεχνικῶν συγκινήσεων» στο κοινό της πόλης και την εκτίμηση και το θαυμασμό που η *Νέα Ζωή* επέδειξε στην ηθοποιό με πλήθος εκδηλώσεων: «Ἡ “Νέα Ζωή” ἔδειξε ποικιλοτρόπως τήν ἀγάπην καί τόν θαυμασμόν πού τρέφει πρὸς τήν μεγάλην μας καλλιτέχνηδα. Ἐκτός τοῦ δείπνου, τό ὅποιον προσέφερε πρὸ ἡμερῶν εἰς τήν Βίλλα “Ἑλβετία” τῆς Ἰμβραημίας, τῆς ὥραιας ἀνθοδέσμης μέ τά κόκκινα τριαντάφυλλα, πού τῆς προσέφερε κατὰ τήν παράστασιν τῆς “Δασκαλίτσας”, τήν ἐκάλεσεν τήν Τρίτην εἰς μεταμεσονύκτιον ἀποχαιρετιστήριον συμπόσιον εἰς τήν Ἑλληνικὴν Λέσχην.²⁶ Ὁ Κωνσταντινίδης εἶχε λοιπόν πολλές ευκαιρίες να της δώσει το τεύχος της *Νέας Ζωῆς* –πιθανότατα αυτό ἐγινε στο δείπνο στη Βίλλα Ἑλβετία– και να γίνει ἔτσι η αἰτία για την εξακριβωση μίας πληροφορίας²⁷

Οι αφιερώσεις στη Μαρίκα Κοτοπούλη είναι ένα κεφάλαιο της βιβλιοθήκης της που μπορεί να βρει ποικίλες εφαρμογές, ειδικά αν τοποθετηθεί κάθε μία από τις περιπτώσεις μέσα σ’ ένα ευρύτερο πλαίσιο σχέσεων. Μέσα από τις χειρόγραφες αφιερώσεις των βιβλίων της, τις σύντομες ή τις φλύαρες, ξεπηδά ολοζώντανη η καλλιτεχνική και λογοτεχνική Αθήνα των αρχών του αιώνα. Η Κοτοπούλη είναι η γυναίκα εκείνη που απολαμβάνει την εκτίμηση και το σεβασμό όλων των επώνυμων της διανόησης, αν και είναι η εκπρόσωπος ενός επαγγέλματος που τουλάχιστον στα πρώτα της βήματα αντιμετώπιζε ακόμα την καχυποψία και την περιφρόνηση της κοινωνίας.

Οι αμφιβολίες για την αντιπροσωπευτικότητα της συλλογής αυτής σε σχέση με το σύνολο της πραγματικής βιβλιοθήκης της ηθοποιού περιορίζουν τη δυνατότητα εξαγωγής συνολικών συμπερασμάτων και υπογραμμίζουν κάθε στιγμή το μεταβλητό και επισφαλές των δεδομένων. Οι παρούσες ενδείξεις μιλούν για μία βιβλιοθήκη που

26. Ο.π., σ. 3.

27. Προφανώς ο Σιδέρης παρασύρεται από την αναγγελία της επιστροφής της Κοτοπούλη και της συμμετοχής της στο *Πίστις - Πατρίς* που δημοσιεύει ο ημερήσιος Τύπος των Αθηνών. Βλ., λ.χ., *Εσπερινή*, 7.4.1923, αρ. 8041, σ. 3. Η ίδια εφημερίδα στην κριτική της 10ης Απριλίου, αρ. 8042, σ. 3, για την παράσταση του *Πίστις - Πατρίς* στο Θεάτρου Κοτοπούλη, δεν αναφέρεται διόλου στην πρωταγωνίστρια, για να επαναλάβει τα περί αναμονής της εμφάνισής της μετά από περίοδο μακράς απουσίας στις 17.4, αρ. 8049, σ. 3. Η Κοτοπούλη φαίνεται ότι θα εμφανιστεί τελικά στην Αθήνα στις 3 Μαΐου στο έργο του Χαντς Μύλλερ *Μέσ’ απ’ το Βούρκο*. Βλ. *Εσπερινή* 3.5, αρ. 8064, σ. 3, και κριτική στις 4.5.1923, αρ. 8065, σ. 3.

στηρίχτηκε πάνω στα χνάρια της οικογενειακής παράδοσης και συμπληρώθηκε με γνώμονα τις επαγγελματικές δραστηριότητες και ανάγκες της κτήτορος. Είναι ολοφάνερα η βιβλιοθήκη ενός ανθρώπου αφιερωμένου στο θέατρο, που ζει και αναπνέει πάνω στη σκηνή, γεγονός που επηρεάζει καταλυτικά τα ενδιαφέροντα και τις αναγνωστικές της επιλογές. Ο θιασαρχικός ρόλος της Κοτοπούλη, η κυριαρχική παρουσία της στον χώρο της θεατρικής τέχνης αλλά και το κοινωνικό της εκτόπισμα καθορίζουν την εικόνα της Βιβλιοθήκης της, που αποτελεί μια πηγή άκρως προσωπική και ιδιάζουσα, εν τούτοις, απόλυτα ικανή να συμβάλει στη σκιαγράφηση της προσωπικότητάς της και να φωτίσει ποικίλες πλευρές της καριέρας της.

Ευχαριστώ πολύ το Θεατρικό Μουσείο που έθεσε στη διάθεσή μου το υλικό για την εργασία αυτή, την Ολυμπία Παπαδούκα που με εφοδίασε με τις λεπτομέρειες της προσπάθειάς της και τους Ελίζα-Άννα Δελβερούδη και Αλέξη Πολίτη που παρακολούθησαν με ενδιαφέρον και προσοχή όλα τα στάδια της ενασχόλησής μου με τη Βιβλιοθήκη Κοτοπούλη.

ΜΑΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ

Η ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΣΥΡΙΑΝΟΥ ΤΥΠΟΥ (1896-1927)

Λίγο πριν μπει η Μαρίκα Κοτοπούλη στο κτίριο που θα τη δεξιώνονταν το Λύκειο των Ελληνίδων, εδώ στην Ερμούπολη, στάθηκε για μια στιγμή μπροστά μας, στο συμμαθητή μου Λεωνίδα Αγγέλου και σ' εμένα, και χαμογελώντας γλυκά μας είπε: «Καλησπέρα, παιδιά μου!»! Ήταν κοντούλα και πολύ μελαχρινή.

Αυτή ήταν όλη κι όλη η σχέση μου με τη μεγάλη ηθοποιό. Δεν ξέρω για ποιο λόγο δεν πήγαμε με τη μητέρα μου στις παραστάσεις της.

Η δεύτερη φορά που τη «συνάντησα» ήταν στην κηδεία της τον επόμενο χρόνο. Και ήταν η πρώτη φορά που διέσχισα μαζί με τη λαοθάλασσα τόσο μεγάλο μέρος της Αθήνας εγώ, ένα δεκαπεντάχρονο επαρχιωτόπουλο, με τον μπαλτά ακόμη της Ερμούπολης σφηνωμένο στο κεφάλι μου, από τη Μητρόπολη ως το Α' Νεκροταφείο. Θυμάμαι πολύ καλά τους ηθοποιούς που παραβρίσκονταν. Η Κυβέλη, θυμάμαι, ότι πάνω από το μαροκέν μαύρο της φόρεμα φορούσε ένα τεράστιο κολιέ με άσπρες πέτρες.

Η τρίτη συνάντηση έγινε τριάντα χρόνια μετά, όταν άρχισα να ασχολούμαι με το θέατρο στην Ερμούπολη. Δεν είμαι ιστορικός του θεάτρου ούτε θεατρολόγος. Απλώς «συρράπτω» με πολύ κόπο το πρωτότυπο υλικό και το παραδίδω για μελέτη, ελπίζοντας και στη χρησιμότητά του και στην αξία του. Και, όπως κάθε πρωτογενής εργασία, θα έχει τις όποιες ελλείψεις της. Ευτυχώς όμως πάντα βρίσκονται εκείνοι που την αξιοποιούν ή τη συμπληρώνουν με καλή ή κακή θέληση, αδιάφορο. Συγχωρήστε μου μόνο το συναισθηματισμό, όταν μιλώ για τη Σύρα. Εμείς που ζούμε μακριά της μιλάμε πάντα για τη Σύρα όπως οι πρόσφυγες μιλούν για τη Σμύρνη...

Για την περίοδο 1896-1927 μέχρι στιγμής έχω βρει 59 λήμματα 7 εφημερίδων, που γράφουν είτε για το θίασο του πατέρα της «Πρόοδος» είτε για

κείνην. Το 1953 το χαρίζω στον κ. Σταύρο Βαφία, που ήταν ένας από τους θεατές και του 1927, της προτελευταίας δηλαδή επίσκεψης της Μαρίκας Κοτοπούλη στην Ερμούπολη.

Αναλυτικά έχουμε: Τρεις επισκέψεις με το θιάσο του πατέρα της «Πρόοδος», 1896, 1897 και 1902. Για το 1896 βρέθηκαν 17 λήμματα (εφ. «Απόλλων» 6, εφ. «Πατρίς» 6, εφ. «Ήλιος» 5). Για το 1897 10 λήμματα (εφ. «Απόλλων» 3, εφ. «Ήλιος» 3, εφ. «Πατρίς» 4). Για το 1902 έχουμε 4 λήμματα στην εφ. «Πατρίς», που τα έχω συμπεριλάβει στον πρώτο τόμο *Το Θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*.

Οι επόμενες πέντε επισκέψεις της έγιναν με προσωπικό της θιάσο.

Για το 1907 της αφιέρωσαν 10 λήμματα (εφ. «Απόλλων» 7, εφ. «Πατρίς» 3).

Για το 1909 επίσης 10 (εφ. «Γλωσσοκοπάννα» 1, εφ. «Εφημερίς» 5, εφ. «Πατρίς» 4).

Για το 1913 4 λήμματα (εφ. «Παλιγγενεσία»).

Για το 1925 2 λήμματα (εφ. «Θάρρος»).

Για το 1927 2 λήμματα (εφ. «Θάρρος»).

(Το λήμμα της εφ. «Φοίνιξ» της 12.12.1897 δεν το λογαριάζω, γιατί δεν προέρχεται από αυτοψία. Το βρήκα στον Λάσκαρη, στο περ. *Παρασκήνια*, στο τεύχος το αφιερωμένο στην Κοτοπούλη).

Πρέπει να υπενθυμίσω τούτο το παράλογο που συνέβαινε, άγνωστο για πόσα χρόνια, με τις εφημερίδες της Ερμούπολης. Επειδή η επιτροπή του θεάτρου «Απόλλων» δεν έδινε εισιτήρια δωρεάν εισόδου στους δημοσιογράφους, εκείνοι τους εκδικούνταν με τη σιωπή τους. Δεν έγραφαν ούτε μία λέξη για τις παραστάσεις ενός θιάσου!

Ευτυχώς που στα 1902 η εφ. «Πατρίς» είχε την πρόνοια να γράψει για τούτο το σύμπτωμα, αλλιώς δεν υπήρχε περίπτωση να το μάθουμε. (Τα καθέκαστα τα αναφέρω στον πρώτο τόμο του *Το Θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*). Τα πράγματα γίνονται όμως δύσκολα μετά το 1915. Όχι μόνο δεν υπάρχουν θεατρικά προγράμματα αλλά ούτε καν εφημερίδες, που, αν βρεθούν, υποθέτω ότι δε θα αναφέρουν τίποτα σχετικό. Παράδειγμα η επίσκεψη του θιάσου της Κυβέλης στα 1911. Δεν έγραφαν λέξη, παρ' όλα τα εγκώμια που της είχαν γράψει στα 1904, όταν πήγε στην Ερμούπολη ως πρωταγωνίστρια της «Νέας Σκηνης». Ευτυχώς υπάρχει μια δημοσιευμένη επιστολή ενός «αγανακτισμένου ηθοποιού», όπως υπογράφει, και έτσι μαθαίνουμε την ύπαρξη του θιάσου.

Άλλο παράδειγμα: Το Φεβρουάριο του 1914 κατέφθασε στην Ερμούπολη η Ελληνική Οπερέτα του Παπαϊωάννου. Μόνο η εφ. «Ερμουπολί-

της» γράφει και μάλιστα εγκώμια. Και αυτό το μαθαίνουμε από την εφ. «Το Βήμα», που κακίζει τον «Ερμουπολίτη» για το «καθημερινόν λιβανωτό». Εφημερίδα «Ερμουπολίτης» όμως δεν υπάρχει. Το «Βήμα» αρκέστηκε να γράφει μόνο την άφιξη του θιάσου ως εξής: «Εφθασεν σήμερον η Ελληνική οπερέττα του κ. Παπαϊωάννου». Αυτό μόνο.

Στα 1913 τρίτη επίσκεψη της Κοτοπούλη με προσωπικό της θιάσου τον 20ό αιώνα και, αφού ήταν ήδη καταξιωμένη πανελληνίως πρωταγωνίστρια, μόνο η εφ. «Παλιγγενεσία» της αφιέρωσε τέσσερα μικρά σημειώματα. Ίσως να συνετέλεσε και ο αντιβενιζελισμός της, αλλά δεν μπορού να πω ότι η «Παλιγγενεσία» ήταν «δικιά της».

Πέρα απ' αυτά υπάρχει εδώ μια δαιμονική σύμπτωση. Λίγες μέρες πριν αρχίσει η Κοτοπούλη τις παραστάσεις της στο Θέατρο «Απόλλων», εδώ, σ' αυτό το σημείο της Λέσχης «Ελλάς» που στέκομαι, έδινε ρεσιτάλ με μονολόγους και ποιήματα καταχειροκροτούμενη (ίσως και για το ποίημα στο «στρατηλάτη» βασιλιά Κωνσταντίνο ΙΒ΄) η μεγαλύτερη δόξα του 19ου αιώνα, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. Η προηγούμενη επίσκεψη της Παρασκευοπούλου στην Ερμούπολη ήταν στα 1895, όταν έπαιζε στο θερινό θέατρο «Ορφεύς» Βαποριών.

Θα σας διαβάσω μερικές κριτικές που γράφτηκαν κατά καιρούς στις συριανές εφημερίδες για το θιάσο του πατέρα της και για την ίδια την Κοτοπούλη. Πρώτα του 1896, όταν ήταν εννέα χρόνων και ακολουθούσε τους γονείς της:

Τὸ ὥραϊον δρᾶμα τοῦ κ. Μιχαήλ Ζώρα *Τὰ Ἀνόμοια* ἐπαναληφθὲν κατὰ τὴν παρελθούσαν ἐβδομάδα ἐπέτυχε καὶ πάλιν καὶ τοῦτο τιμᾷ τὰ μέλη τοῦ θιάσου «Πρόοδος», διότι ἀμέσως κατενόησαν τὸ πνεῦμα τοῦ συγγραφέως καὶ τὸν χαρακτῆρα τῶν προσώπων ἅτινα ὑπεκρίνοντο. Μετὰ τὸ δρᾶμα τοῦτο ὁ Ὅθελλος τοῦ Σαΐκσπηρ κατὰ τὴν ἐσπέραν τῆς Πέμπτης τῆς παρελθούσης ἐβδομάδος ἀπέδειξε καὶ πάλιν τὰ ἔξοχα προτερήματα περὶ τὸ ὑποκρίνεσθαι τοῦ κ. Κοτοπούλη καὶ τὸ εὐρὺ καὶ ὥραϊον μέλλον ἐπὶ τῆς σκηνῆς διὰ τὴν δεσποινίδα Βασιλείαν Στεφάνου. Παρασταθὲν τὸ δρᾶμα τοῦτο κατὰ μετάφρασιν τοῦ εἰρημένου κ. Κοτοπούλη ἐκρίθη καὶ κατὰ τὸ λεκτικὸν αὐτοῦ ἄψογον. Τὰς ἐκ τοῦ Ὅθελλου τραγικὰς ἐντυπώσεις διεδέχθη ἢ ἐκ τοῦ *Γενικοῦ Γραμματέως* ἰλαρότης κατὰ τὴν ἐσπέραν τοῦ Σαββάτου. Ἡ κωμωδία αὕτη, γνωστὴ εἰς τὸ ἐνταῦθα κοινὸν ἐκ τοῦ θιάσου τοῦ κ. Καρδοβίλλη, ἤρρεσεν καὶ πάλιν παριστανωμένη μὲ ὅλην τὴν ἀποτυχίαν εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῶν ἀσμάτων, ὀφειλομένην ὁμως εἰς τοὺς μουσικοὺς, μὴ καταγινομένους καὶ εἰς κατ' ἰδίαν μελέτην τῶν μερῶν των. Ἡ ἐσπέρα τῆς Κυριακῆς ἐπίσης ἐν

κωμωδίαῖς διήλθεν. Ἡ ἀθάνατος κωμωδία τοῦ Μολιέρου Ὁ ἀρχοντοχωριάτης ἐπαίχθη ὠραία· ὁ κ. Γ. Νικηφόρος ἦτο πραγματικῶς ὁ ἥρωας τῆς σκηνῆς· εἶναι ὁ καταλληλότερος ἠθοποιὸς διὰ τὸ πρόσωπον τοῦ Ἀρχοντοχωριάτου. Μετὰ τοῦτο ἡ μικρὰ θυγάτηρ τοῦ κ. Κοτοπούλη Μαρίκα ἀπήγγειλε ὠραῖον ποίημα τοῦ Παράσχου «Ἡ ἐπάνοδος τῆς μητρός». Ἡ ὠραία τῆς ἀπαγγελίας καὶ τὸ θάρρος τῆς ἀπέσπασαν ζωηρὰ χειροκροτήματα ἐκ μέρους τοῦ κοινοῦ, τῇ προσέφερον δὲ καὶ ὠραῖον στέφανον ἐκ λευκῶν ρόδων.

Τέλος Ὁ Μῆλος τῆς ἔριδος, ἑτέρα ὠραία κωμωδία διὰ τὴν νόστιμον πλοκὴν τῆς, κλείει τὴν θεατρικὴν ταύτην ἐσπέραν καὶ σὺν τούτοις καὶ τὴν 20ὴν παράστασιν τοῦ λαμπροῦ θιάσου «Πρόοδος» ἀποχαιρετῶντος τὴν πόλιν μας διὰ προσθέτου παραστάσεως τῆς Νίκης τοῦ Λεωνίδα κατὰ τὴν ἐσπέραν τῆς προχθεσινῆς Δευτέρας.

Ἐφ. «Ἀπόλλων», 16.5.1896

Τὸ πρῶτον δεκαήμερον τοῦ μηνὸς Νοεμβρίου τὸ θέατρον «Ἀπόλλων» ἀνοίγει τὰς πύλας του εἰς τὸ κοινόν, παραχωρηθὲν εἰς Ἑλληνικὸν θίασον ὑπὸ τοὺς κ.κ. Ζάννον καὶ Κοτοπούλην. Αἱ ἔθνικαὶ περιστάσεις ἐπέβαλον σιγὴν εἰς τὰ θέατρα ἐπὶ ὀκτάμηνον περίπτου καὶ ἡ σιγὴ αὕτη περιττὸν κρίνομεν νὰ εἰπωμεν κατὰ πόσον ἐπέδρασεν ὑλικῶς καὶ εἰς τὸν κλάδον τοῦτον τῶν ἐπαγγελμάτων, ἐφ' ᾧ καὶ εἰς λόγος περισσότερος ἦδη περὶ τῆς ὑποστηρίξεως τῆς Ἑλληνικῆς σκηνῆς.

Ὁ θίασος τῶν κ. Ζάννου καὶ Κοτοπούλη, ἐκ πρωτευόντων προσώπων ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον συγκροτηθεῖς, θὰ τέρψη καὶ διδάξῃ ἀπὸ τῆς σκηνῆς τοῦ «Ἀπόλλωνος» κατὰ τὸν χειμῶνα τοῦτον δι' ἔργων ἐκ τῶν δοκιμωτέρων καὶ νεωτέρων. Ἐν τῷ θιάσῳ τούτῳ πολλοὶ καὶ ἱκανοὶ μαχηταὶ συνηνώθησαν: Τσίντος, Λαζαρίδης, Χρυσάφης, Καζούρης, Δαμάσκος, Κοτοπούλης, Ζάννος κ.λπ. Εἶναι πρόσωπα συγκρατοῦντα ἀκροατήριον ἀκίνητον καὶ εἰς τὴν σκηνὴν προσηλωμένον ἐπὶ πολὺ, καὶ εὐτυχεῖς δυνάμεθα νὰ λογιζώμεθα ὅτι ἐφέτος θὰ ἔχωμεν θίασον ἀνάλογον πρὸς τὰς ἀξιώσεις μας.

Παραθέτομεν ἤδη ἔργα τινὰ ἐκ τῶν δοθησομένων κατὰ τὴν περίοδον ταύτην, ἐξ ὧν δύναται νὰ κρίνῃ τὸ κοινὸν ὅτι τῶντι ἡ θεατρικὴ αὕτη περίοδος προμηνύεται ἐκ τῶν καλλιτέρων:

Προμηθεὺς – Γελωτοποιὸς τοῦ Βασιλέως – Μετανοοῦσαι μητέρες – Ἀγὼν περὶ ὑπάρξεως – Φουρσαμπῶ – Ἡ καταστροφή τῶν Γιαννιτσάρων – Νιόβη – Σταυροφόροι – Ἄνδρες-Γυναῖκες – Ἀριθμὸς 13 (κωμωδία τρίπρακτος) – Ἀλεποῦ – Τὸ φρόνιμο καὶ τὸ τρελλό – Ἐγγονάκι (κωμωδία τρίπρακτος) – Σοῦτ (κωμωδία τρίπρακτος) – Μεσιτικὸν γραφεῖον (κωμωδία τρίπρακτος) – Ὑπὸ τὰς στέγας (κωμωδία τρίπρακτος) – Ἐσω-

τερικόν δάνειον – Πενθερά – Νίκη τοῦ Λεωνίδα (κωμωδίαί τρίπρακτοι) – Ἀρχισιδηρουργός κ.λπ.

Παραστάσεις θὰ δοθῶσι τεσσαράκοντα, τετράκις τῆς ἐβδομάδος. Αἱ συνδρομαὶ δὲ ἐκανονίσθησαν εἰς πολὺ χαμηλὴν τιμὴν, ὥστε πολλοὶ νὰ δύνανται ν' ἀπολαύσωσι τοῦ θεάτρου.

Ἐφ. «Ἀπόλλων», 22.10.1897

[...] Μαρίκα Κοτοπούλη, ἡ χαριτωμένη, τῆς ὁποίας ἡ ἀπαγγελία ἀφῆκεν ἐν τῷ παρελθόντι ἀνεξαλείπτους εἰς τὸν γράφοντα τὰς γραμμὰς ταύτας ἐντυπώσεις καὶ τὴν ἀκράδαντον πεποίθησιν ὅτι, ἂν τὸ μέλλον ἐδικαιοῦτο τόσον εὐοίωνους ἀπαρχάς, ἡ δεσποινὶς Κοτοπούλη ἡμέραν τινὰ θὰ ἐλάμβανεν ἐν χειρὶ τὰ σκῆπτρα τῆς ἐλληνικῆς σκηνῆς...

Ἐφ. «Φοῖνιξ», 12.12.1897

Τὸ θέατρόν μας ἀπὸ τοῦ παρελθόντος Σαββάτου ἤρξατο λειτουργοῦν μὲ θίασον ἐλληνικὸν δραματικὸν περιλαμβάνοντα τοὺς δοκιμωτέρους ἠθοποιούς. Τρία μέχρι τοῦδε ἔργα ἐδόθησαν. *Φρανσιγιόν* τὸ πρῶτον, εἶτα τὸ *Τζιτζίκι* καὶ χθὲς τὸ *Ξεπόρτισμα*. Ἡ ἀπαρχὴ αὕτη πολὺ εὐνοϊκῶς ἐκρίθη καὶ οἱ συμπολίται μας, ὅσοι παρηκολούθησαν τὰς τρεῖς ταύτας παραστάσεις, ἔμειναν πολὺ εὐχαριστημένοι. Δὲν ἀναφέρομεν σήμερον ὀνομαστὶ τοὺς καλοὺς ἠθοποιούς τοῦ θιάσου τούτου, ἐπιφυλασσόμεθα διὰ τὸ προσεχές, ὅτε καὶ πλείοτερα ἔργα θὰ δώσωσι καὶ πλείοτερον θ' ἀναδειχθῶσιν. Ὁ θίασος οὗτος πρέπει νὰ ὑποστηριχθῇ, διότι τῷ ἀξίζει, ἐὰν ἐκ τῆς μέχρι τοῦδε δράσεώς του κρίνομεν.

Ἐφ. «Ἀπόλλων», 21.3.1907

Ἀπὸ τοῦ παρελθόντος Σαββάτου ἤρξατο τῶν παραστάσεων τοῦ ὁ περὶ τοῦ κ. Κοτοπούλη [sic] Δραματικὸς Θίασος ἐκτελέσας τὴν *Φρανσιγιόν*, τὸ *Τζιτζίκι*, τὸ *Ξεπόρτισμα* καὶ σειρὰν κωμωδιῶν. Κατὰ τὰς μέχρι τοῦδε παραστάσεις τὸ τε δραματολόγιον καὶ ἡ ὑπόκρισις ὑπερήρξαν. Ἰδίως ἡ ὑπόκρισις τῆς δεσποινίδος Μαρίκας Κοτοπούλη, ἥτις καὶ διαρκῶς ἐπισπᾷ τὰ δίκαια χειροκροτήματα τοῦ κοινοῦ. Καὶ τὸ λοιπὸν προσωπικὸν ὁμῶς ἀρέσκει πολὺ. Καὶ μόνον τινὲς αὐτοῦ ἀμφοτέρων τῶν φύλων δέονται μείζονος μελέτης.

Ἐφ. «Πατρίς», 24.3.1907

Μετὰ μεγάλης ἐπιτυχίας διεξάγονται αἱ παραστάσεις τοῦ παρ' ἡμῖν δραματικοῦ θιάσου. Ἐν ταύταις δίκαια προκαλεῖ χειροκροτήματα πάντοτε ἡ κυρία Μαρίκα Κοτοπούλη, ἠθοποιὸς καλλίστη ἀλλὰ καὶ μεγάλου μέλλοντος. Αὕτη οὐ μόνον εὐφυῖαν δεικνύει μεγίστην, ἀντισταμβανομένη

τῶν ρόλων οὓς ὑποκρίνεται, ἀλλὰ καὶ ἐνσαρκοῦνται τὰ πρόσωπα καὶ μελετᾶ πολὺ τοὺς χαρακτῆρας καὶ τὰ μέρη τῆς καὶ ὑποκρίνεται φυσικώτατα.

Ἐφ. «Πατρίς», 7.4.1907

Κατόπιν τῶν τόσων ἐνεργειῶν, ἃς κατέβαλεν ἡ Ἐπιτροπὴ τοῦ παρ' ἡμῖν Θεάτρου πρὸς μετάκλησιν Θιάσου ἐνταῦθα κατὰ τὴν χειμερινὴν περίοδον, καὶ τῶν τόσων ἀποτυχιῶν περὶ τὴν ἐξεύρεσιν καταλλήλου τοιούτου, φαίνεται ὅτι αἱ ἐνέργειαι αὐτῆς ἐστέφθησαν ὑπὸ ἐπιτυχίας, παραχωρηθέντος τούτου, ὡς ἐπληροφορήθημεν, κατὰ τὴν περίοδον τῆς Μ. Τεσσαρακοστῆς εἰς τὸν κράτιστον τῶν Ἑλληνικῶν Θιάσων ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τῆς πεφημισμένης καλλιτέχνιδος δεσποινίδος Μαρίκας Κοτοπούλη καὶ τῆς ἰσαξίου συναδέλφου αὐτῆς κ. Φύρστ, ὅστις θέλει δώσῃ σειρὰν εἰκοσιπέντε παραστάσεων. Εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τῶν ἐνεργειῶν τῆς Ἐπιτροπῆς δέον νὰ ἔλθῃ συνεπικουρος καὶ ἡ ὑποστήριξις τοῦ φιλομούσου κοινοῦ τῆς πόλεως μας, προκειμένου ἀφ' ἐνὸς νὰ ὑποστηριχθῇ θιάσος περιλαμβάνων πρόσωπα τῆς ἀξίας τῶν ἀποτελούντων αὐτὸν δοκίμων ἠθοποιῶν, νὰ λυθῇ δὲ καὶ ἀφ' ἑτέρου ἡ μονοτονία καὶ ἡ νάρκη εἰς ἣν εἴχομεν, μοναδικὴν ταύτην φορὰν, καταδικασθῇ κατὰ τὰς μακρὰς καὶ ἀνιαρὰς τοῦ χειμῶνος νύκτας, ὅπερ ἀποτελεῖ μοναδικὸν καὶ πρωτοφανὲς φαινόμενον εἰς τὰ Θεατρικὰ τῆς Σύρου χρονικά.

Ἐφ. «Πατρίς», 31.1.1909.

Αἱ θεατρικαὶ παραστάσεις ἐν τῷ ἡμετέρῳ θεάτρῳ τοῦ καλλίστου Θιάσου Κοτοπούλη-Φύρστ ἐξακολουθοῦσι μετὰ τῆς αὐτῆς ἐπιτυχίας πάντοτε. Τὰ μέχρι τοῦδε παρασταθέντα ἔργα ἐστέφθησαν πάντα ὑπὸ πλήρους ἐπιτυχίας, τρανότατα μαρτυροῦσης τὴν ἀξίαν τῶν ἀποτελούντων τὸν θιάσον προσώπων. Ἡ κοινωνία ἡμῶν, ἥτις ὑπὲρ πᾶσαν ἄλλην εἶνε εἰς θέσιν νὰ κρίνῃ καὶ νὰ ἐκτιμᾷ περὶ θεάτρου, δὲν λείπει σύσσωμος νὰ παρίσταται εἰς τὰς παραστάσεις καὶ ἀπροκαλύπτως νὰ ἐκφράζεται περὶ τῶν μυστῶν τῆς Ἑλληνικῆς σκηνῆς, τοιοῦτον ἐπιδεικνυόντων ζῆλον πρὸς ἀνύψωσιν αὐτῆς. Ἡ Ἐπιτροπὴ τοῦ Θεάτρου εἶνε ἀξία θερμῶν συγχαρητηρίων, εἰς τὴν μέριμναν καὶ τὰς ἐνδελεχεῖς προσπάθειάς τῆς ὁποίας ὀφείλεται ἡ ἐπιτυχία τοιούτου Θιάσου τὰ μάλα εὐαρέστου καὶ συμπαθοῦς τῇ πόλει.

Ἐφ. «Πατρίς», 28.2.1909

Τὴν προσεχῇ Τρίτην ἀφικνεῖται ἐνταῦθα ἡ ἑξοχος καλλιτέχνης κυρία Μαρίκα Κοτοπούλη, ὅπως δώσῃ τριάκοντα συνεχεῖς παραστάσεις εἰς τὸ δημοτικὸν θέατρον «Ἀπόλλων». Ὡς ἐπληροφορήθημεν, σχεδὸν ἅπαντα

τὰ θεωρεῖα καὶ καθίσματα ἐνοικιάσθησαν καθ' ὅλην τὴν περίοδον, ἵνα θαυμάσωσι τὴν παγκοσμίου φήμης καὶ πάντοτε διαπρέπουσαν ἑξοχὸν καλλιτέχνηδα κυρίαν Κοτοπούλη. Περί ταύτης ἰδιαιτέραν μνείαν θέλομεν κάμει ἐν καιρῷ.

Ἐφ. «Παλιγγενεσία», 7.12.1913

Σ.τ.Ε. Ἰδιαίτερη μνεία ἡ εφ. «Παλιγγενεσία» δεν ἔκανε. Ἐκτός και αν εννοεῖ τα δυο τρία πληροφοριακά σημειωματάκια της. Π.χ.:

Κατόπιν τηλεγραφήματος τῆς ἀρίστης ἡθοποιοῦ ἐρασιτέχνης καὶ πρωταγωνιστρίας τῆς Ἑλληνικῆς σκηνῆς κ. Μαρίκας Κοτοπούλη πρὸς τὴν ἐπιτροπὴν τοῦ παρ' ἡμῖν θεάτρου «Ἀπόλλων», αὕτη ἀφικνεῖται τὴν προσεχῇ Τετάρτην, ἵνα δώσῃ τὰς προαγγελθείσας 30 παραστάσεις ἐν τῷ ἀνωτέρῳ θεάτρῳ. Ἐναγωνίως τὸ Φιλόμουσον τῆς τε Ἑρμουπόλεως καὶ Σύρου Κοινὸν ἀναμένει τὴν ἑξοχὸν πρωταγωνίστριαν.

Ἐφ. «Παλιγγενεσία», 14.12.1913

Ὑπέροχος ἡ χθεσινὴ πρώτη τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη. Ἡ ἀφθαστος καλλιτέχνης ἐδέσμευσε τὸ ἀκροατήριόν της. Θαῦμα ἐκτελέσεως. Θαῦμα ἐμφανίσεως. Θαῦμα μιμήσεως. Ἀλλὰ καὶ θαῦμα τουαλετῶν, ὅπως ἐβεβαίουν αἱ κυρίαι. Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη μᾶς ἐχάρισε μίαν καλλιτεχνικὴν ἀπόλαυσιν ἀπὸ ἐκείνας ποὺ ἔχομεν νὰ ἰδοῦμε χρόνια τώρα. Ὁ κ. Μυράτ, ὅπως πάντοτε, μᾶς ἔδειξεν ὅλο τὸ σπάνιο καλλιτεχνικὸ του τάλαντον. Τὸ ἔργον *Ἡ Στοργή* ἐκ τῶν πλέον δυνατῶν. Τὸ πυκνὸν ἀκροατήριον ἐχειροκρότησεν ἐνθουσιωδῶς τὴν κ. Κοτοπούλη καὶ ἐχαιρέτισε μὲ ἀληθινὸν ἐνθουσιασμόν καὶ ἀγάπην τὴν ἐμφάνισιν τῆς καλλιτέχνης τὴν ὁποίαν θεωρεῖ ὑπερηφάνως καὶ ὥς ὀλίγον Συριανήν. Οἱ λοιποὶ ἡθοποιοὶ ἔπαιξαν ἐπίσης τέλεια. Ἀπόψε δίδεται ἡ κωμωδία *Φίλησέ με* εἰς τὴν ὁποίαν παίζει καὶ ἡ κ. Κοτοπούλη.

Ἐφ. «Θάυρος», 16.12.1927



*Η Μαρίκα Κοτοπούλη ανάμεσα στα νεότερα μέλη του Λυκείου
των Ελληνίδων της Σύρου το Σεπτέμβριο 1953.
(Φωτογραφία. Χ. Κόγκινος - Αρχείο Λυκείου Ελληνίδων Σύρου)*

ΣΤΑΥΡΟΣ Ι. ΒΑΦΙΑΣ

Πρώην Δήμαρχος Έρμούπολης

Η ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΣΤΗΝ ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ.
ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ ΜΙΑΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ
ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑΣ

Ο φίλτατος κ. Μάνος Έλευθερίου εκάλυψε με την υποδειγματική ανθολόγησή του από τον Συριανό Τύπο ό,τι χρειαζόταν να μείνει ιστορικά καταγραφόμενο σχετικό με τη Σύρο και με μιὰ από τις κορυφαίες μορφές του νεώτερου Έλληνικού Θεάτρου, τη Μεγάλη μας Μαρίκα Κοτοπούλη.

Μὰς ξενάγησε σὲ μιὰ περασμένη ἐποχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τῆς Σύρου με κυριαρχοῦσα τὴ μορφή τῆς ἀξέχαστης ἱέρειας τοῦ θεάτρου μας. Σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ τελείωσε με τὴν τελευταία ἐμφάνιση ἐπὶ τῆς σκηνῆς τοῦ Συριανοῦ «Ἀπόλλωνα», τὸ 1953, τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη καὶ με τὴ διακοπὴ, τὸν ἐπόμενο χρόνο, τῆς λειτουργίας τοῦ ἱστορικοῦ μας θεάτρου, ὕστερα ἀπὸ 90 χρόνια ἀπὸ τὴν ἰδρυσὴ του (1864).

Εἶχα τὴν τύχη νὰ παρακολουθήσω, τὸ 1953, τὶς τελευταῖες αὐτὲς παραστάσεις με τὰ δύο ἀριστουργήματα, τὴ «Μὶς Μείμπελ» τοῦ Σέριφ καὶ τὴ «Σκιά» τοῦ Νικοντέμι, καὶ νὰ γράψω σχετικὰ κριτικὰ σημειώματα στὴν ἐφημερίδα «Θάρος», τῆς ὁποίας ἀπὸ τὸ 1946 ἦμουν ἐκδότης καὶ διευθυντής. Τὰ δημοσιεύματα αὐτὰ θὰ ἤθελα νὰ μεταφέρω σήμερα ἐδῶ σὰν μαρτυρία γιὰ τὸ τέλος μιᾶς μεγάλης καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας, τῆς σταδιοδρομίας τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη, γιὰ τὴν ὁποία καὶ γιὰ τὸ θέατρο τῆς Έρμούπολης εἶχαμε οἱ Συριανοὶ τὴν εὐτυχία νὰ ὀργανωθῇ ἡ σημερινὴ πνευματικὴ πανδαισία μέσα στὰ πλαίσια τῶν Σεμιναρίων τῆς Έρμούπολης 1994.

Ὡς ἕνας ἀπὸ τοὺς παλιοὺς Συριανοὺς ποὺ ζήσανε με ἀγάπη καὶ ὑπερφάνεια τὴ θεατρικὴ ζωὴ τοῦ τόπου μας, αἰσθάνομαι τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφράσω προηγουμένως ταπεινὰ τὶς εὐχαριστίες μου πρὸς ὅλους ἐκείνους ποὺ εἶχαν τὴν ἐμπνευση τῆς ὀργανώσεως καὶ συντέλεσαν στὴν πραγματοποίησιν τοῦ παρόντος θεατρικοῦ Συμποσίου καὶ σὲ ὅλους τοὺς ἐκλεκτοὺς συνέδρους ποὺ εἶχαν τὴν καλοσύνη νὰ λαμπρύνουν με τὴ συμμετοχὴ καὶ τὴν πνευματικὴ τους εἰσφορὰ τὴ διεξαγωγὴ του. Καὶ τέλος

και στους άλλους άφανεϊς συντελεστές, με προεξέχοντα τόν διαπρεπή ιστορικό του Κέντρου Νεοελληνικών Έρευνών πολύτιμο φίλο κ. Βασίλη Παναγιωτόπουλο.

Άλλά άς έλθωμε στα κείμενα που έγραφα με την εύκαιρία της άφίξεως στη Σύρο της Μαρίκας Κοτοπούλη τó 1953.

Στό φύλλο της 18ης Μαρτίου έγραφα:

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Η ΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΚΑΙ Η ΣΥΡΟΣ

Σάν προσκύνημα πρós την καλλιτεχνική της πατρίδα πρέπει νά θεωρήσωμε οί Συριανοί την αύριανή άφιξη στην πόλι μας της μεγάλης μας τραγωδού Κας Μαρίκας Κοτοπούλη, ή όποία, μικρή παιδούλα, πρωτοανέβηκε στη σκηνή στο Δημοτικό μας Θέατρο. Υπάρχουν όμως και παλαιότεροι, «προγονικοί», καλλιτεχνικοί δεσμοί της Κας Κοτοπούλη με τη Σύρο. Η μητέρα της, άπόφοιτος του Άρσακείου, πρωτοδιορίστηκε δασκάλα στη Σύρο, όπου έ γνώρισε τόν ήθοποιό Δ. Ταβουλάρη, ό όποιος και την προέτρεψε νά εγκαταλείψη τό διδασκαλικό έπάγγελμα και νά άνεβή στη σκηνή, πράγμα τό όποιον και έκαμε στο 1874. Άργότερα, σέ μιá περιοδεία στην Κωνσταντινούπολι, γνώρισε τόν ήθοποιό Δ. Κοτοπούλη, με τόν όποιο και παντρεύτηκε.

Η Σύρος, που προηγήθη στη θεατρική ανάπτυξη και αυτών των Άθηνων, υπήρξε μιá από τις λίγες έπαρχιακές πόλεις που έπεσκέπτετο ή Κα Μαρίκα Κοτοπούλη στίς καλλιτεχνικές της τουρνέ. Έτσι στα 1902 τη βλέπομε σέ προγράμματα του θεάτρου μας νά εμφανίζεται με τόν Έλληνικόν Δραματικόν Θίασον «Πρόοδος» των γονέων της εις τά έργα «Ποιούς βάζομε σπίτια μας» ως Εύα, «Η μικρούλα» ως Ξανθή, «Σαμπινιόλ με τό στανιό» ως Αγγελική, «Ο Άρχισιδηρουργός» ως Κλαίρη, «Η Έρυθρά Τήβεννος» ως Γιαννέτα, «Δικαίωμα ό Έρως;» ως Βέρθα, «Τό Μνημείον του Μακαρίτου» ως Ελένη, «Η Άνδρεΐνη» ως Άνδρεΐνη, «Οί Φουρσαμπώ» ως Μαρία Λετελιέ, «Ο Λαγός» ως Μαρίκα, κ.λπ.

Μετά πέντε χρόνια, στα 1907, τη βλέπομε, πρωταγωνίστρια πιά, και εύθυς μετά τόν γυρισμό της από τό Παρίσι, όπου έμεινε λίγους μήνες, σέ μιá νέα σειρά προγραμμάτων του θεάτρου μας με τόν ίδιο θίασο. Τότε έπαιξε στα έργα «Φρανσιγιόν» ως Φρανσίνα ντε Ριβερόλ, «Τό Χρυσό μου» ως Άντουανέττα Μαντουρέ, «Τό Ταξίδι των Μπερλυρών» ως Καικυλία, «Ξεχωριστή Κρεββατοκάμαρα» ως Νικολέττα, «Ο Άρχισιδηρουργός» ως Κλαίρη (τιμητική της) κ.λπ.

Ύστερα από δυό χρόνια ίδρυσε δικό της θίασο στην Άθήνα και τόν χειμώνα του ίδιου έτους έκαμε τουρνέ στην Κωνσταντινούπολι, Σύρα και Βόλο.

Δέν ἔχομε πρόχειρα στοιχεῖα πότε ξανάρθε στὴ Σύρο ἡ Κα Κοτοπούλη κατὰ τὰ ἐπακολουθήσαντα χρόνια, κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ὁποίων ἐμεσουράνησε τὸ καλλιτεχνικὸ τῆς ταλέντο, ὥστε οἱ κριτικοὶ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης νὰ τὴ χαρακτηρίζουν ὡς «δόξα τῆς Ἑλληνικῆς σκηνῆς», «θαῦμα σκηνικῆς σαγήνης», «ἀληθινὴ ἐνσάρκωσι τῆς μεγάλης τέχνης καὶ ἰδανικὸν τῆς Ἑλληνικῆς σκηνῆς», «μοναδικὴ τῆς Ἑλλάδος τραγωδὸς» κ.λπ. Τὴ θυμόμαστε ὁμῶς στὰ 1927 ποὺ ἦρθε γιὰ μιὰ σειρὰ παραστάσεων στὸν «Ἀπόλλωνα». Στὸ «Θάρρος» τῆς 2ας Δεκεμβρίου 1927 καταχωρίστηκε τὸ κάτωθι σημείωμα:

«Μετ' εὐχαριστήσεως θ' ἀκούση ἡ κοινωνία μας ὅτι τὸ Θέατρον "Ἀπόλλων" παρεχωρήθη ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς διὰ σειρὰν 20 παραστάσεων εἰς τὴν κ. Μαρίαν Κοτοπούλη. Οὕτως ἐπιφυλάσσονται διὰ τὸν χειμῶνα ἀπολαυστικαὶ παραστάσεις, ὅπου τὸ ταλέντο τῆς μεγάλης καλλιτέχνιδος θὰ γοητεύῃ τοὺς ἀκροατάς.

Ἡ ὑπέροχος καλλιτέχνις, δι' ἣν ἡ Σύρος ὑπερηφανεύεται ὅτι ὑπῆρξεν ἡ πρώτη πόλις ἣτις ἐχειροκρότησε τὸ δαιμόνιον τάλαντόν της, ὅταν παιδίσκη διὰ πρώτην φορὰν ἐξῆλθεν εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ "Ἀπόλλωνος", ἠθέλησε, ἀποδεικνύουσα τὴν ἀγάπην της διὰ τὴν Σύρον, παρὰ τὴν ἀρχὴν της, νὰ κάμῃ μίαν ἐξαίρεσιν διὰ τὸ θέατρόν μας, μὲ τὸ ὅποιον τὴν συνδέουν τόσαι ἀναμνήσεις. Καὶ μᾶς ἔρχεται μετὰ τοῦ θιάσου της, ὅστις περιλαμβάνει τοὺς ἀριστεῖς τῆς Ἑλληνικῆς σκηνῆς. Εἴμεθα βέβαιοι ὅτι ἡ κοινωνία μας θὰ τιμῇ ὡς πρέπει τὴν δόξαν τοῦ σημερινοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου».

Ὅταν ἄρχισαν αἱ παραστάσεις, τὸ «Θάρρος» κατεχώρισε τὸ κάτωθι σημείωμα – ἐκκλείσμα τοῦ ἐνθουσιασμοῦ τῶν Συριανῶν γιὰ τὴ μεγάλη καλλιτέχνιδα:

«Ὑπέροχος ἡ χθεσινὴ πρώτη τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη. Ἡ ἄφθαστος καλλιτέχνις ἐδέσμευσε τὸ ἀκροατήριόν της. Θαῦμα ἐκτελέσεως. Θαῦμα ἐμφανίσεως. Θαῦμα μιμήσεως. Ἀλλὰ καὶ θαῦμα τουαλετῶν, ὅπως ἐβεβαίουν αἱ κυραὶ. Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη μᾶς ἐχάρισε μίαν καλλιτεχνικὴν ἀπόλαυσιν ἀπὸ ἐκείνας ποὺ ἔχομε νὰ ἰδοῦμε χρόνια τώρα. Ὁ κ. Μυράτ, ὅπως πάντοτε, μᾶς ἐδειξεν ὅλον τὸ σπάνιον καλλιτεχνικὸν τοῦ ταλέντου. Τὸ ἔργον – ἡ Στοργή – ἐκ τῶν πλέον δυνατῶν. Τὸ πυκνὸν ἀκροατήριον ἐχειροκρότησεν ἐνθουσιωδῶς τὴν Κα Κοτοπούλη καὶ ἐχαιρέτισε μὲ ἀληθινὸν ἐνθουσιασμόν καὶ ἀγάπην τὴν ἐμφάνισιν τῆς καλλιτέχνιδος τὴν ὁποίαν θεωρεῖ ὑπερηφάνως καὶ ὡς ὀλίγον Συριανήν».

Ἐπέρασαν ἀπὸ τότε εἰκοσιπέντε χρόνια. Καὶ ὁμῶς, ἡ Κα Κοτοπούλη δὲν ἐξέχασε τὴ Σύρον. Κατάφορτη ἀπὸ δόξα καὶ τιμές, ἀκούραστη στὸ σῶμα καὶ στὴν ψυχὴ, ξανάρχεται στὴν προσφιλεῖ τῆς πόλιν, στὴν ὁποία

έδοκίμασε τόσες καλλιτεχνικές συγκινήσεις, για να χαρίση και στους σημερινούς Συριανούς την ευχαρίστησιν να την χειροκροτήσουν.

Τὴν εὐχαριστοῦμε γιὰ τὴν εὐνοια αὐτῇ.

Ὁ γερασμένος «Ἀπόλλων» μας, σκυθρωπὸς γιὰ τὴν κακοποίησί του κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, ὕστερα ἀπὸ τὴν παληὰ του δόξα, θὰ χαμογελάσῃ αὐριο βράδυ ἀπὸ ἀγαλλίασι.

ΣΒΑΦ.

Καὶ στὴ συνέχεια, στὸ φύλλο τῆς 23ης Μαρτίου 1953, τοῦ «Θάρους», ἔγραφα:

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ Ο ΘΙΑΣΟΣ ΜΑΡΙΚΑΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ

Πραγματικὴ μυσταγωγία ἡ πρώτη ἐμφάνισις τὴν περασμένη Πέμπτῃ τῆς Κας Κοτοπούλῃ στὸ Δημοτικὸ μας θέατρο. Τὸ πολυπληθὲς ἀκροατήριον ποῦ, διψασμένο γιὰ ἓνα ἀξιόλογο θέατρο, ἀντάξιο τῆς Σύρου μὲ τὴν παλὴν θεατρικὴ παράδοσι, γέμισε ἀσφυκτικὰ τὴν πλατεία καὶ τὰ θεωρεῖα τοῦ «Ἀπόλλωνος», κρατοῦσε ἀκόμη καὶ τὴν ἀναπνοή του ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποῦ ἀνοιξε ἡ αὐλαία. Καὶ μόνον ὅταν ἐμφανίσθηκε στὴ σκηνή ἡ Κα Κοτοπούλῃ ὡς Μὶς Μέμπελ, τὴ γαλήνῃ τῆς αἰθούσης τοῦ θεάτρου συγκλόνισε ἓνα ἐνθουσιαστικόν, ἓνα γάργαρο, παρατεταμένο χειροκρότημα ποῦ δὲν ἦταν ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ θορυβώδη, γνωστά, συμβατικὰ χειροκροτήματα. Ἦταν ἓνα χειροκρότημα ποῦ ἔβγαινε κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὴν ψυχὴ τῶν Συριανῶν, ποῦ μὲ ὑπερηφάνεια καμάρωναν τὴν παλὴν γνώριμη τῆς σκηνῆς τοῦ «Ἀπόλλωνος».

Κι ὅταν τὸ χειροκρότημα ἐκεῖνο ἐκόπασε –γιὰ νὰ ἐπαναλαμβάνεται μόνον, τὸ ἴδιο ἐνθουσιαστικόν, στὸ τέλος κάθε πράξεως–, ἡ ἴδια γαλήνῃ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν ἔκστασι μὲ τὴν ὁποία τὸ ἀκροατήριον παρακολουθοῦσε τὴ μεγάλη καλλιτέχνιδα στὴν ἐρμηνεία τοῦ ρόλου τῆς, ποῦ ἦταν τὸ δράμα μιᾶς γυναίκας ποῦ δὲν ἐδίστασε νὰ διαπράξῃ ἀδελφοκτονία, προκειμένου νὰ δώσῃ τὴν εὐτυχία στὰ φτωχὰ παιδιά καὶ σὲ ἀγαπημένα πρόσωπα τοῦ περιβάλλοντός τῆς, χωρὶς μέχρι τέλους νὰ καμφθῇ πρὸ τῆς εὐθύνης ποῦ, πέραν ἀπὸ τίς προβλέψεις τῆς, προέκυψαν.

Ἀντάξιοι πρὸς τὴ μεγάλη καλλιτέχνιδα ὑπῆρξαν οἱ συνεργάται τῆς Β. Ζουμπουλᾶκη ὡς Μαίρη, Σ. Ὀλύμπιος ὡς Πῆτερ, Π. Ζερβὸς ὡς κηπουρός, Τ. Βανδῆς ὡς δικηγόρος, Σ. Βόκοβιτς ὡς γιατρός, ποῦ μὲ πολλὴ χαρὰ τὸν ξανάδαν οἱ παιδικοὶ του φίλοι, ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος μὲ ἀληθινὴ στοργὴ ξανάδε τὴ Σύρο, ποῦ τὸν ἐφιλοξένησε στὰ παιδικὰ του χρόνια, Γ. Νέζος ὡς ἐφημέριος, Δ. Διαμαντίδου ὡς γυναίκα του, καὶ Γ. Ὀλυμπίου ὡς ὑπηρέτρια τῆς Μὶς Μέμπελ. Καλοὶ ἐπίσης στοὺς μικροὺς ρόλους

των ή Μ. Γεράρδου ως υπηρέτρια του ήφημερίου και ό Ν. Γκουζούλης ως άστυνόμος.

Ή «Μίς Μείμπελ» ξαναδόθηκε με την ίδια έπιτυχία την Παρασκευή. Τό Σάββατο και την Κυριακή δόθηκε με μεγάλη έπιτυχία ή τελευταία πολιτική σάτυρα των κ.κ. Χρ. Γιαννακοπούλου-Άλ. Σακελλαρίου «Θανάσάκης ό Πολιτευόμενος», στην όποία δέν λαμβάνει μέρος ή Κα Κοτοπούλη. Απόψε και αύριο θά δοθούν αί δύο τελευταίαι παραστάσεις του θιάσου με τό άριστούργημα του Ντ. Νικοντέμι «Σκιά», στο όποϊον πρωταγωνιστεί ή Κα Κοτοπούλη.

Έτσι, με τρία μόνο έργα, τελειώνει ή τουρνέ της Κας Κοτοπούλη στη Σύρο. Κρῖμα.

Άς ευχηθούμε νά την ξαναδοῦμε πολὺ σύντομα στο νησί μας.

ΣΒΑΦ.

Κατά τή διάρκεια της έδώ παραμονής του θιάσου, τό Λύκειο των Έλληνίδων Σύρου έδωσε προς τιμήν της Μαρίκας Κοτοπούλη δεξίωση στην αίθουσά του. Σχετικά καταχωρίστηκε στο «Θάρρος» της 5ης Άπριλίου 1953 τό παρακάτω δημοσίευμα:

ΔΕΞΙΩΣΙΣ ΤΗΣ Κας ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΕΙΣ ΤΟ ΛΥΚΕΙΟΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ

Ός άνηγγείλαμεν διά του προηγούμενου φύλλου μας, τό Λύκειον Έλληνίδων Σύρου έδωσεν εις την αίθουσάν του, την 23ην παρ., τσάι προς τιμήν της Κας Μαρίκας Κοτοπούλη.

Παρευρέθησαν τό Διοικητικόν Συμβούλιον του Λυκείου και τό Τμήμα Νεανίδων, ό Δήμαρχος Έρμουπόλεως κ. Έπ. Παπαδάμ, ό Ταξίαρχος και ή Κα Τσιτσεκλή, ή Κα Δουδουμοπούλου, του κ. Νομάρχου άπουσιάζοντος εις Τήνον, και στενός κύκλος γνωρίμων της καλλιτέχνιδος και εκπροσώπων των γραμμάτων και της τέχνης.

Τήν έκλεκτήν καλλιτέχνίδα προσεφώνησεν ή Πρόεδρος του Λυκείου Κα Άγγελική Ε. Τόζου ως εξής:

«Άξιότιμος Κα Κοτοπούλη

Διερμηνεύουσα τά αισθήματα της ιδιαίτερας χαράς και ευχαριστήσεως του Διοικητικού Συμβουλίου και όλων των μελών του Λυκείου Έλληνίδων Σύρου, σάς έκφράζω θερμάς αυτών ευχαριστίας διά την τιμήν που μάς έκάματε νά έλθετε εις την σημερινήν συγκέντρωσιν, την όποϊαν έθεωρήσαμεν επιβεβλημένον νά διοργανώσωμεν προς τιμήν σας, ως έλαχίστην εκδήλωσιν του προς ύμās μεγάλου θαυμασμού μας. Δέν άποτελεί ή συγκέντρωσις αυτή τυπικήν φιλοφροσύνην προς την πλέον

διακεκριμένη Ἱέρειαν τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου, διὰ τὴν ὁποίαν κάθε διανοουμένη Ἑλληνίδα αἰσθάνεται δικαιολογημένην ὑπερηφάνειαν, ἀλλὰ ἀποτελεῖ μίαν εὐχάριστον εὐκαιρίαν, διὰ νὰ ἐκδηλώσωμεν τὴν χαρὰν τοῦ Λυκείου μας, τὴν ὁποίαν εἶμαι βεβαία ὅτι συμμερίζεται ὁλόκληρος ἡ κοινωνία τῆς Σύρου, ποὺ σὰς ξαναβλέπει ὕστερα ἀπὸ 25 χρόνια εἰς τὴν Σύρον. Νομίζω δὲ ὅτι δικαίως αἰσθάνεται ὅτι τὴν συνδέουν μαζί σας ἰδιαίτεροι δεσμοί, δημιουργηθέντες κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ μεγάλου σας ξεκινήματος ὡς καλλιτέχνης καὶ διατηρηθέντες στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, κατὰ τὸ ὅποιον ἡ μουσοτραφῆς κοινωνία τῆς καλῆς ἐκείνης ἐποχῆς εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ σὰς χειροκροτήσῃ τόσες φορὲς ἐπὶ τῆς σκηνῆς τοῦ ἱστορικοῦ τῆς Θεάτρου, ποὺ γνώρισε τόσες καὶ τόσες δόξες, ἀπὸ τίς ὁποῖες ἓνα μεγάλο μέρος δικαιωματικὰ σὰς ἀνήκει.

Δὲν θέλω νὰ σὰς κουράσω διερμηνεύουσα τὰ αἰσθήματα τῆς βαθυτάτης ἐκτιμήσεως καὶ τοῦ πρὸς ὑμᾶς θαυμασμοῦ μας, τὰ ὁποῖα εἶμαι βεβαία ὅτι διαισθάνεσθε. Γι' αὐτὸ ἀρκοῦμαι νὰ σὰς βεβαιώσω ὅτι εἴμεθα πολὺ εὐτυχεῖς καὶ ὑπερήφανες ποὺ σὰς βλέπομε μετὰ ὑμῶν».

Ἡ Κα Κοτοπούλη ἐξέφρασε τὰς εὐχαριστίας τῆς διὰ τὰς ἐκδηλώσεις τῶν Συριανῶν καὶ τὴν συγκίνησίν τῆς ποὺ ξαναβρίσκεται στὴ Σύρον, ὅπου πρωτοανέβηκε στὴ σκηνή, νήπιο ἀκόμη. Δὲν εἶμαι βέβαια, εἶπε, Συριανή, ἀλλὰ αἰσθάνομαι σὰν νᾶμαι Συριανή.

Ἡ δεξίωσις διήρκεσεν ἐπὶ δίωρον περίπου, διεξαχθεῖσα εἰς ἀτμόσφαιραν ἐγκαρδιότητος. Κατὰ τὴν διάρκειαν αὐτῆς ἔπαιξε πιάνο ἡ Δίς Παλαιολόγου, ἡ δὲ Δίς Ρ. Δράκου ἀπήγγειλε μὲ πολλὴν ἐπιτυχίαν «Τὸ Τραγούδι τοῦ Τρελλοῦ» τοῦ Παλαμᾶ.

Αὐτὰ εἶχα γράψῃ τότε. Ὅμως σήμερα, ὕστερα ἀπὸ 40 χρόνια καί, θὰ ἤθελα νὰ σχολιάσω ὁρισμένα σημεῖα ἀπὸ ὅσα γράφτηκαν στὸ «Θάρρος», ἰδιαίτερα ὅσον ἀφορᾷ τὴν πρώτη ἐμφάνισιν τῆς Μαρίκας Κοτοπούλης ἐπὶ σκηνῆς: Ἐπὶ χρόνια οἱ Συριανοὶ εἶχαμε τὴν ψευδαίσθησιν ὅτι ἡ πρώτη ἐμφάνισιν στὴ σκηνὴ τῆς Μαρίκας Κοτοπούλης ἀποτελοῦσε προνόμιον τῆς Σύρου. Κι αὐτὸ δὲν ἀφήναμε εὐκαιρία ποὺ νὰ μὴν τὸ ἀναφέρουμε. Ἔτσι στὸ «Θάρρος» τοῦ 1927 – ἀκόμα ἡ ἐφημερίδα δὲν ἀνῆκε σὲ μένα – ἐγράφη, ὅπως διάβασα παραπάνω: «Ἡ ὑπέροχος καλλιτέχνης, δι' ἣν ἡ Σύρος ὑπερηφανεύεται ὅτι ὑπῆρξεν ἡ πρώτη πόλις ἣτις ἐχειροκρότησε τὸ δαιμόνιον τάλαντόν τῆς, ὅταν παιδίσκη διὰ πρώτην φορὰν ἐξῆλθεν εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ “Ἀπόλλωνος”, ἠθέλησε, ἀποδεικνύουσα τὴν ἀγάπην τῆς διὰ τὴν Σύρον...» κ.λπ.

Θὰ σημειώσω ἐδῶ ὅτι τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, τὸ 1927, μαθητὴς ἀκόμη στὴν τελευταία τάξιν τῆς τότε Ἑμπορικῆς Σχολῆς, ἦμουν μετὰ 2–3 μαθητῶν ποὺ, ἐξοικονομήσαντες τὸ εἰσιτήριο, παρακολούθησαμε λάθρα

ἀπὸ ἓνα θεωρεῖο τῆς γ' σειρᾶς τὴν πρώτη παράσταση τῆς Κοτοπούλης. Ὅμως δὲν ξεφύγαμε ἀπὸ τὸ αὐστηρὸ βλέμμα κάποιου καθηγητῆ, ὁ ὁποῖος τὸ ἀνέφερε στὸν διευθυντὴ τῆς Σχολῆς κι ἐκεῖνος μὲ τὴ σειρά του ἔκαμε ὑπαινιγμὸ στὴν τάξη ὅτι «κάποιοι μαθηταὶ ἐθεάθησαν χθὲς βράδυ νὰ θεατρίζωνται καὶ εἰδοποιοῦνται νὰ μὴ συνεχίσουν». Ἔτσι ἡ παρακολούθησις τῶν παραστάσεων, καὶ ἂν ἀκόμη ὑποτεθῇ ὅτι θὰ ἐξοικονομοῦσαμε τὰ πρὸς ἀγορὰν τῶν εἰσιτηρίων, διεκόπη ἀδόξως.

Ὅμως ἡ ἰδέα ὅτι ἡ Κοτοπούλη ἀνέβηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ σκηνὴ θεάτρου στὴ Σῦρο ἦταν ἔμμονη. Τὸ 1953, πού ἦλθε γιὰ τελευταία φορὰ στὴ Σῦρο καὶ γιὰ τελευταία φορὰ ἀνέβηκε στὴ σκηνὴ θεάτρου τεματίζουσα μιὰν ἐνδοξη σταδιοδρομία, τότε πού εἶχε περιέλθει στὰ χέρια μου ἡ συλλογὴ παλαιῶν θεατρικῶν προγραμμάτων πού μοῦ κατέλιπε μὲ τὴ διαθήκη του τὸ 1941 ὁ τελευταῖος τῶν πέντε υἱῶν τοῦ Κ. Βαφία, ὁ αἰμνηστος Ἐλευθέριος Βαφίας, τότε πού εἶχα τὰ προγράμματα, ξεχώρισα ἓνα στὸ ὁποῖο ἀναφέρετο ὅτι θὰ παρουσιάζετο στὴ σκηνὴ «ἡ μικρὰ θυγάτηρ τοῦ κ. Δ. Κοτοπούλη Μαρίκα» καὶ τὸ ἐδειξά στὴ μεγάλη μας Καλλιτέχνηδα στὴ δεξίωση πού τῆς προσέφερε τὸ Λύκειο τῶν Ἑλληνίδων Σύρου τὸ 1953, γιὰ τὴν ὁποία μίλησα παραπάνω. Ἡ Κοτοπούλη εἶδε τὸ πρόγραμμα, συγκινήθηκε καὶ μ' ἐρώτησε ἂν μπορῇ νὰ τὸ κρατήσῃ. Θυμᾶμαι ἀκόμη ὅτι βρέθηκα σὲ δύσκολη θέση καὶ ὕστερα ἀπὸ μικρὴ σιγὴ βρῆκα τὸ κουράγιο νὰ τὴν παρακαλέσω ν' ἀφήσῃ αὐτὴ τὴν τιμὴ στὴ Σῦρο. Ἐκείνη χαμογέλασε εὐγενικά.

Μ' αὐτὴ τὴν ἰδέα, λοιπόν, ὅτι ἡ Κοτοπούλη πρωτοανέβηκε στὴ σκηνὴ τοῦ «Ἀπόλλωνα» τῆς Σύρου ἐτρεφόμεθα μέχρι πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια. Ὅμως τελευταία, μὲ τὸ βιογραφικὸ σημείωμα τοῦ κ. Κ. Γεωργουσόπουλου στὸ Λεξικὸ τῆς Ἐκδοτικῆς Ἀθηνῶν καὶ κυρίως μὲ τὴ χθεσινὴ ὑπέροχη ὁμιλία τοῦ κ. Ἀνεμογιάννη, τὰ πράγματα ξεκαθάρισαν. Ἔτσι ἀπὸ τὸν μῦθο ἔμεινε τὸ τελευταῖο μόνο μέρος, ὅτι ἡ Μεγάλῃ Ἱέρεια τοῦ Θεάτρου Μαρίκα Κοτοπούλη, συνδεδεμένη ὅπωςδήποτε στενὰ μὲ τὴ Σῦρο καὶ τὸ θέατρό της (ἀφοῦ κοριτσάκι ἐννέα χρόνων, στὰ 1896, ἐμφανίστηκε στὸν «Ἀπόλλωνα»), ἐτελείωσε ἐδῶ στὴ Σῦρο, στὸ ἴδιο θέατρο τοῦ «Ἀπόλλωνα», τὴν καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομίαν μὲ τὴ «Σκιά» τοῦ Νικοντέμι.

Εἶναι κι αὐτὸ κάτι τὸ σημαντικὸ γιὰ μᾶς τοὺς Συριανούς. Κάτι πού θὰ θυμόμαστε παντοτινά.

Σὰς εὐχαριστῶ.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΦΕΝΕΡΛΗ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΠΟΛΗ (1828-1864)

Στη βιβλιογραφία της ιστορίας του Ελληνικού Θεάτρου έχει ήδη επισημανθεί το γεγονός ότι οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις έγιναν στην Ερμούπολη σε ξύλινο θέατρο.¹ Αυτόνομη και ασύνδετη όμως η πληροφορία αυτή, δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για μια ιδιαίτερη ανεξάρτητη προς την οικοδομική κατάσταση, τον περιβάλλοντα χώρο και την ιστορία του πρώτου οικισμού της Ερμούπολης. Πράγματι το ξύλινο θέατρο ή, καλύτερα, οι ξύλινες κατασκευές που στέγασαν το θέατρο πριν από την οικοδόμηση του θεάτρου «Απόλλων» (1864) δεν αποτελούσαν παρά μέλη του ξύλινου κορμού της αρχικής πόλης. Στα πρώτα της βήματα η πόλη των προσφύγων ήταν ολόκληρη καμωμένη από ξύλο.

Όταν μετά την καταστροφή της Χίου το 1822 έφθασαν στη Σύρο οι πρόσφυγες, οι Χιώτες, και στη συνέχεια ακολούθησαν (1824-1828) οι Ψαριανοί, οι Σμυρνιοί, οι Κυδωνιάτες, η έκταση που περιλαμβάνει η σημερινή πόλη ήταν σχεδόν έρημη. Το μεγαλύτερο μέρος της παραλίου ζώνης, σε βάθος πενήντα μέτρων από τη σημερινή ακτή, καλυπτόταν από αβαθή θαλάσσια ύδατα, ενώ όλη αυτή η περιοχή ως παράλιο ανήκε στο δημόσιο.² Αντίθετα οι επίσης έρημοι γύρω λόφοι, όπου το έδαφος προσφερόταν περισσότερο για εγκατάσταση, αποτελούσαν ιδιοκτησίες των Συριανών, οι οποίοι,

1. Νικ. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήναι, 1939, τόμ. Β', σ. 106. Ανδρέας Θ. Δρακάκης, «Το ξεκίνημα του Νεοελληνικού Θεάτρου (Ερμούπολις-Σύρα 1826-1861)», ΔΙΕΕ, τόμ. 22, Αθήνα, 1979. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 1994, τόμ. Β', σ. 207.

2. Κατά το διάστημα της Τουρκοκρατίας απαγορευόταν η ανοικοδόμηση στις παράλιες περιοχές οι οποίες ανήκαν στο κράτος. Η τήρηση των σχετικών διατάξεων ανήκε στη δικαιοδοσία του Καπουδάν Πασά. Βλ. Έγγραφο του εκτάκτου Επιτρόπου Κυκλάδων Αλεξ. Κατακουζηνού προς τον Ι. Καποδίστρια της 7/8/1829 (στα γαλλικά). Α. Ε. Βακαλόπουλος, «Κυκλαδικά», περ. *Ελληνικά*, τόμ. 40, τχ. 2, 1989, σ. 354.

στην αρχή τουλάχιστον, δεν ήταν πρόθυμοι να τις εκχωρήσουν στους πρόσφυγες με μισθώσεις ή αγοραπωλησίες. Η ανάγκη των περισσότερων και ευποροτέρων εποίκων να εξασκήσουν το επάγγελμά τους, το διαμετακομιστικό εμπόριο, υπερέκρασε όλες τις αντιξοότητες που παρουσίαζε ο γεωγραφικός χώρος και κυρίως το ιδιοκτησιακό καθεστώς. Έτσι μόνη λύση υπήρξε η επιχωμάτωση της αβαθούς θαλάσσιας περιοχής, όπου οι εργασίες άρχισαν αμέσως και έγιναν με στοιχειώδη χειρωνακτικά μέσα.³ Σε σύντομο σχετικά χρονικό διάστημα καθένας ατομικά, και ανάλογα προς το τμήμα που είχε καταλάβει, «μόλωνε» με δικά του έξοδα τη θαλάσσια περιοχή. Με τον τρόπο αυτό καλύφθηκε και απετέλεσε στέρεο έδαφος μια έκταση 23.080,5 τετραγωνικών πήχεων,⁴ πάνω στην οποία κατασκευάστηκαν οι πρώτες ξύλινες εγκαταστάσεις των προσφύγων, κυρίως τα «μαγαζιά», οι αποθήκες δηλαδή των εμπορών, και στον όροφό τους οι κατοικίες. Στην ανέγερση της νέας πόλης πήραν μέρος σχεδόν όλοι οι τεχνίτες και κυρίως όσοι εξειδικεύοντο στις ξυλουργικές εργασίες, όπως τη ναυπηγική.⁵

Η εικόνα της νέας αυτής πόλης δεν είχε φυσικά καμία απολύτως σχέση με τη σημερινή. Στην αυθαίρετα κτισμένη περιοχή της πρώτης εγκατάστασης κυριαρχούσε η άναρχη δόμηση, οι λαβυρινθώδεις στενωποί που φιλοξενούσαν τις ξύλινες σκάλες των ανωγίων και ταυτόχρονα έδιναν στα νερά της βροχής φυσική διέξοδο προς τη θάλασσα. Ήταν ακόμη εμφανής η έλλειψη ελευθέρων δημοσίων χώρων καθώς επίσης και η απουσία παραλιακής οδού. Τη θέση του παραλιακού δρόμου, «της αιμασιάς», κατελάμβαναν οι αποθήκες και κυρίως το Ναυπηγείο, που εκτεινόταν από την κατάληξη της σημερινής οδού Ερμού περίπου ως το χείμαρρο της Λαλακιάς, όπου σήμερα η Πυροσβεστική.⁶ Κύριος δρόμος πρόσβασης στην παραλιακή αυτή πόλη ήταν η θάλασσα, η μεγάλη υδάτινη λεωφόρος

3. Ι. Βλαχογιάννης, *Χιακόν Αρχαίον*, Αθήνα, 1910, τόμ. 5, σ. 22.

4. Καταμέτρηση του 1852, Έγγραφο Γ. Μεταξύ της 7ης Ιουλίου 1852 προς το επί των Εσωτ. Υπουργείο, ΓΑΚ, Υπουργείο Εσωτερικών, Σχέδιο Πόλεως, Νομός Κυκλάδων, φ. 51.

5. Angeliki Fenerli, «Les premiers constructeurs de navires à Hermoupolis, 1823-1835» στα Πρακτικά του Συμποσίου *The evolution of wooden shipbuilding in the Mediterranean (18th and 19th centuries)*, Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ 1993, φ. 26.

6. Φωτογραφία της αποτύπωσης από το πρωτότυπο, που σώζεται στο Αρχείο Χαρτών του Υπουργείου Χωροταξίας, βλ. στα ΓΑΚ, Αρχαία Νομού Κυκλάδων [από το σημείο αυτό κι έπειτα θα χρησιμοποιούνται τα αρχικά ΑΝΚ], σχδθ. 1, αριθ. 120, με τίτλο: Plan de la Ville d' Hermoupolis sur l'île de Syra (copie d'après le levé du Lieutenant du Genie L. de Weber) avec le nouveau tracé des rues de cette ville, projeté par le Lieutenant du Genie G. Weiler, 1837.

που την ένωνε με την Ανατολή και την Ευρώπη, απ' όπου έφθαναν και έφευγαν τα εμπορεύματα.

Από το 1824, οπότε θεμελιώθηκε ο ναός της Μεταμόρφωσης, η Μητρόπολη, και από το 1825, με την ανέγερση του Νοσοκομείου, άρχισε να υποχωρεί η επιμονή του ντόπιου στοιχείου σχετικά με το ιδιοκτησιακό καθεστώς, έτσι ώστε γύρω από τα εσωτερικά υψώματα του λιμανιού, πάνω σε ενοικιαζόμενα οικόπεδα των Συριανών, ο αρχικός οικισμός των προσφύγων όλο και περισσότερο απλωνόταν.⁷ Μικρά χωματοσκεπασμένα ισόγεια, διαστάσεων συχνά ενός σημερινού δωματίου, κατασκευασμένα από πρόχειρα υλικά ή ξύλο, που στις καλύτερες περιπτώσεις επενδύοντο με σοβά, ήταν τα πρώτα σπίτια των λαϊκών κυρίως στρωμάτων, εργατών του λιμανιού και του καρνάγιου. Βασικά μειονεκτήματα του νέου οικισμού η έλλειψη ποσίμου ύδατος και αποχέτευσης, η διασπορά μέσα στην πόλη ποικίλων επαγγελματικών δραστηριοτήτων, από τη βυρσοδεψία ως τους αλογόμυλους⁸, και, τέλος, η πλημμελής καθαριότητα, καθώς τα οικιακά ζώα κυκλοφορούσαν ελεύθερα σ' όλη την έκτασή της.⁹

Η προχειρότητα των κατασκευών, η προσωρινότητα της εγκατάστασης και η κατάσταση του «καταυλισμού» δεν θα επέτρεπαν ίσως να αναζητήσουμε το θέατρο σ' αυτή την πόλη. Ωστόσο δεν έλειπαν από την αρχή κάποιες μορφές ψυχαγωγίας, συμπληρωματικές προς το κατοπινό θέατρο, που πρέπει να προσέφεραν από το 1822 οι πρώτοι πρόσφυγες μουσικοί¹⁰ και ίσως με τη δραστηριότητα

7. Σχέδιο εγγράφου της Δημογεροντίας Ερμουπόλεως προς τη Νομαρχία Κυκλάδων. Αχρονολόγητο. Ι. Βλαχογιάννης, *Χιακόν Αρχείον*, ό.π., σ. 71.

8. Γύρω από την πλατεία Όθωνος, σημερινή πλατεία Μιαούλη, ως το 1848 τουλάχιστον, λειτουργούσε εκτός των άλλων και αλογόμυλος. Βλ. ANK, Ψηφίσματα Δημοτικού Συμβουλίου (Κατάστιχα), ΔΒ/Ψ1 της 3/1/1848, με το οποίο απαγορεύεται να υπάρχουν «πέριξ της πλατείας του Όθωνος... αλογόμυλοι, καπηλεία και φούρνοι καθώς και το να ανοιγνύνουν λάκκους αποπάτων εκτός αυτής και εντός αυτής».

9. Ιδιαίτερα ενοχλητική, ως το 1850 τουλάχιστον, υπήρξε η κυκλοφορία των χοίρων μέσα στην πόλη. Είναι χαρακτηριστικό ότι, για να απαλλαγεί η πόλη από την παρουσία τους, η αστυνομία είχε λάβει εντολή να τους σκοτώνει επί τόπου. Εφ. «Ο Ερμής», αριθ. φύλ. 219 (29 Μαΐου 1843), και εφ. «Αίολος», αριθ. φύλ. 325 (30 Οκτ. 1850).

10. Στο Δημοτολόγιο του Δήμου Ερμούπολης επισήμανα τις εξής αφίξεις: 1. Σταμάτιος Παπύλλας, Χίος, 33 χρόνων, μουσικός, άφιξη 1822, 2. Μόσχος Ψαθάς, Αντίτης, 21 χρόνων, κιθαρωδός (δηλώνει ότι ήρθε το 1821), 3. Ζαχαρίας Κανελιάς, Πελοποννήσιος, 26 χρόνων, μουσικός, άφιξη 1822, 4. Γεώργιος Ν. Ελευθεριάδης, χωρίς τόπο προέλευσης, 27 χρόνων, μουσικός, άφιξη 1824, 5. Αναγνώστης Θεοδώρου, Κυδωνιάτης, 36 χρόνων, μουσικός, άφιξη 1825, 6. Γεώργιος Νικολάου, Σμυρνιός, 27 χρόνων, μουσικός, άφιξη 1826, 7. Μιχαήλ Βέβε, χωρίς τόπο προέλευσης, 27 χρόνων, μουσικός, άφιξη 1827, 8. Θεόδωρος Γλύκας, Χίος, 21 χρόνων, κιθα-

τους συνετέλεσαν στη δημιουργία ευνοϊκού κλίματος για την υποδοχή του.

Κατά τη δεκαετία 1828-1838 μπορούμε να διακρίνουμε μια νέα φάση εξέλιξης της πόλης, όπου στο προσκήνιο εκτυλίσσεται το μεγάλο έργο της οριστικής εγκατάστασης των προσφύγων· υπενθυμίζω εδώ την αποτυχημένη εκστρατεία για την ανακατάληψη της Χίου του 1828 και την αμφιθυμία που δημιούργησε στους εμπόρους η επιλογή της Αθήνας το 1833 ως πρωτεύουσας του κράτους, με την συνεπαγόμενη επικράτηση του Πειραιά ως του πρώτου λιμανιού της χώρας. Για τη φάση λοιπόν αυτή τίθεται ένα ερώτημα: Ποια ήταν η θέση του θεάτρου σ' αυτή την πόλη; Το ερώτημα μπορεί να δεχθεί δύο ειδών απαντήσεις: Η πρώτη σχετίζεται με τις παραστάσεις και η δεύτερη με το οίκημα που στεγάστηκαν.

Το κοινό της Ερμούπολης κατά τη δεκαετία 1828-1838, και νωρίτερα ακόμη, περνάει μία περίοδο μύησης στο θέατρο, καθώς έρχεται σε επαφή τόσο με το ελληνικό ρεπερτόριο όσο και με άλλα θεάματα που προσφέρονται στην πόλη. Έμμεση επίδραση στη μύηση είχαν ακόμη και κάποια πρόσωπα, όπως ήταν λόγου χάρη η συγγραφέας θεατρικών έργων Ευανθία Καϊρη, η αδελφή των γνωστών στην κοινωνία της Ερμούπολης Θεόφιλου και του εμπόρου Δημητρίου Καϊρη. Έναν ανάλογο, αλλά πιο άμεσο ρόλο μύησης του κοινού στο ελληνικό θέατρο, έπαιξε ο αγωνιστής και ηθοποιός Θεόδωρος Αλκαίος. Ο Αλκαίος είναι ένα ζωντανό πρόσωπο του ελληνικού «δράματος» όχι μόνο ως ηθοποιός, αλλά γιατί ως αγωνιστής πρωταγωνίστησε στα συμβάντα της εκστρατείας για την ανακατάληψη της Χίου. Μετά την αποτυχία της εκστρατείας κυκλοφορεί στην πόλη έχοντας ακόμη ζωσμένη τη σπάθα του, αρνείται να την αποχωριστεί, διαμαρτύρεται, διεκδικεί αποζημιώσεις, σύρει στα δικαστήρια τους δημογέροντες, μέμφεται τους Χιώτες.¹¹ Με την παράσταση μάλιστα του δικού του έργου *Ο Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη* και των επεισοδίων που δημιουργήθηκαν, όταν ειρωνεύτηκε τους Χιώτες (στις 31 Μαρτίου του 1829), μετέτρεψε άθελά του βέ-

ρωδός, άφιξη 1828, 9. Κωνσταντίνος Χ" Κυρίκου, χωρίς τόπο προέλευσης, 35 χρόνων, μουσικός, άφιξη 1829. Βλ. ANK, Δημοτολόγιο, αρθ. 1) 313, 2) 1114, 3) 393, 4) 717, 5) 1107, 6) 613, 7) 220, 8) 1127, 9) 345.

11. Ανδρέας Θ. Δρακάκης, *ό.π.*, σ. 37, 38, 44· πβλ. και Ανδρέα Θ. Δρακάκη, «Αι πρώται Βουλευτικά Εκλογαί εις την Σύρον», ανάπτυπο από την εφημερίδα «Θάρρος», φύλλα 411-412/1962, σ. 9-10, όπου αναφέρονται τα σχετικά με τη συμμετοχή του Αλκαίου στην εκστρατεία ανακατάληψης της Χίου, την παράσταση και τα επεισόδια του 1829.

βαια τους θεατές σε πρωταγωνιστές του θεάτρου, που, σύμφωνα με τις περιγραφές, «οι πιο αγανακτισμένοι εκείνη τη στιγμή πετούσαν τις καρέκλες στη σκηνή».¹²

Θα σταθώ σ' αυτό το σημείο, για να δώσω μια σειρά νέων πληροφοριών σχετικών τόσο με το ζήτημα του οικήματος όσο και των παραστάσεων, προερχόμενη από μια συμβολαιογραφική πράξη της 16ης Φεβρουαρίου 1829, που απόκειται στο Ιστορικό Αρχείο Ερμούπολης.¹³ Το θέατρο στο οποίο παίχτηκε *Ο Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη* ήταν το «*Μαγαζείον*», η αποθήκη δηλαδή του Ιθακήσιου κτηματία-εμπόρου Γεώργιου Σφυρή. Η πληροφορία αυτή εναρμονίζεται με όσα αναφέρει ο Τιμολέων Αμπελάς λέγοντας ότι «*Μετά την έλευσιν του Κυβερνήτου... αίθουσά τις καταστήματος μετεβλήθη εις Θέατρον...*».¹⁴ Δεν επρόκειτο όμως για μια απλή ξύλινη αποθήκη που με την ευκαιρία αυτής της παράστασης και μόνο μετατράπηκε σε θέατρο. Το ίδιο «*Μαγαζείον*» είχε νοικιάσει νωρίτερα ο Σταύρος Νικολαΐδης και ο Ιωάννης Καστρίσιος που το «*κατέστησαν... θέατρον*» και διευθύνετο «*παρ' αυτών*».¹⁵ Επειδή όμως θέλησαν να παραιτηθούν, εσυμφώνησαν με τον Παύλο Παλαιολόγο να πληρώσουν εξ ημισίας το υπόλοιπο του ενοικίου ως το

12. Ανδρέας Θ. Δρακάκης, *ό.π.*, σ. 43.

13. ANK, συμβολαιογράφος Σκαρλάτος Μάξιμος, βιβλ. 3, αριθ. 2815. Βλ. τη συμβολαιογραφική πράξη που δημοσιεύουμε στο τέλος της μελέτης.

14. Τιμολέων Αμπελάς, *Ιστορία της Νήσου Σύρου*, Εν Ερμούπολει 1874, σ. 623. Με την ανεύρεση του Συμφωνητικού Γ. Σφυρή αποκτούμε την πρώτη έγκυρη πληροφορία για την ύπαρξη θεατρικής αίθουσας στην Ερμούπολη. Μετά από αυτό η παλαιότερη υπόθεση του Ανδρέα Δρακάκη, *ό.π.*, σ. 33, για τη χρησιμοποίηση αίθουσας Καφενείου (Λέσχης ή Καζίνο) για τις πρώτες θεατρικές παραστάσεις χρειάζεται να επαναξεταστεί. Πάντως η διατύπωση του Αμπελά «*αίθουσά τις καταστήματος*», ο οποίος γράφει σαράντα χρόνια αργότερα και είχε ίσως την πληροφορία από σχετική προφορική μαρτυρία, παραπέμπει φυσικότερα στο «*Μαγαζείον*» του Σφυρή παρά σε κάποια αίθουσα Καφενείου-Καζίνο. Σχετικά με τις κατοπινές δραστηριότητες του Γεώργιου Σφυρή γνωρίζουμε ότι το 1835 είχε καταφύγει στη δικαιοσύνη εναντίον της διαλυθείσας ασφαλιστικής εταιρείας «Φιλεμπορική Ασφάλεια» υπό τη διεύθυνση του Λουκά Ράλλη. Βλ. ANK, Πρωτοδικείο, Πολιτικά Αποφάσεις της 1/7/1835. Το 1840 ο ίδιος ήταν ο «εργολάβος» τροφοδοσίας των υπό καραντίνα διαμενόντων στο Λοιμοκαθατήριο. Βλ. ANK, συμβολαιογράφος Ανδρέας Δαυΐδ, λυτά, αριθ. 11313 της 9/12/1840.

15. Η ιδιότητα των διευθυντών, που αναφέρεται στο έγγραφο, μπορεί να υποδηλώνει ίσως και κάποια σχέση των Νικολαΐδη και Καστρίσιου με τα πρόσωπα των υποκριτών του θιάσου τους. Μήπως λοιπόν εδώ έχουμε να κάνουμε με δύο νέους άγνωστους ως τώρα ηθοποιούς, των οποίων η ιδιότητα επικαλύφθηκε στο έγγραφο από κείνη του διευθυντή, του θεατρώνη δηλαδή; Γιατί στην περίπτωση του Παλαιολόγου τουλάχιστον παρατηρούμε ότι ο όρος υποκρύπτει διττή ιδιότητα, θεατρώνης και ηθοποιός ταυτόχρονα.

τέλος¹⁶ Μαρτίου του 1829, κατά το αρχικό συμφωνητικό που είχαν συνάψει οι δύο πωλητές με τον Γεώργιο Σφυρή. Επώλησαν ακόμη στον Παύλο Παλαιολόγο «όλα τα θεατρικά πράγματα, έπιπλα, σκεύη κ.τ.λ., κατά τον υπ' αυτών υπογεγραμμένον κατάλογον,¹⁷ [και] έδωσαν προς αυτόν και όλην την εν τώ Ελληνικώ αυτό θέατρω παρεχομένην ξυλικήν... διά τιμής γροσίων 800». Νομίζω ότι με το συμβολαιογραφικό αυτό έγγραφο βρισκόμαστε στην πίστα ανίχνευσης κάποιων παραστάσεων ελληνικού ρεπερτορίου που προηγήθηκαν των παραστάσεων του Θεόδωρου Αλκαίου. Ταυτόχρονα όμως θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι το θεατρικό έργο που είχαν ανεβάσει οι Σταύρος Νικολαΐδης και Ιωάννης Καστρίσιος πριν από τις παραστάσεις του Αλκαίου πλαισιωνόταν και από τα απαραίτητα σκηνικά, αυτό τουλάχιστον προϋποθέτουν η επικεφαλίδα του εγγράφου «Πωλητήριον σκευών θεάτρου» και η φράση «θεατρικά πράγματα...». Τα σκηνικά αυτά που χρησιμοποιήθηκαν από τους Νικολαΐδη-Καστρίσιο ταίριαζαν, φαίνεται, στο πατριωτικό έργο που πρόκειται να ανεβάσει ο Θεόδωρος Αλκαίος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η ανάδειξη του Παύλου Παλαιολόγου¹⁸ ως επιχειρηματία, αφού αυτός κλείνει τη συμφωνία και υπογράφει ως αγοραστής των σκηνικών, ενώ ως τώρα ο Παλαιολόγος θεωρείτο περισσότερο ως μέλος του θιάσου.¹⁹ Εξάλλου το ύψος της τιμής πώλησης, 800 γρόσια, δεν ήταν ευκαταφρόνητο· την ίδια περίοδο το μίσθωμα ενός καφενείου με έπιπλα, σκεύη και δύο δωμάτια στον όροφό του στοίχιζε 1.300 γρόσια την εξαμηνία.²⁰

16. Η ημερομηνία των επεισοδίων, που σημειώθηκαν κατά την τελευταία παράσταση *Ο Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*, συμπίπτει με εκείνη της λήξης του συμφωνητικού. Από την ειδοποίηση των συνδρομητών της 19ης Απριλίου 1829 φαίνεται όμως ότι ο θιάσος του Αλκαίου είχε παρατείνει το συμφωνητικό ενοικίασης της αποθήκης Σφυρή και πέραν της 31ης Μαρτίου 1829.

17. Ο κατάλογος δεν επισυνάπτεται δυστυχώς στο πωλητήριο.

18. Από το ίδιο έγγραφο αναδεικνύεται και το βαπτιστικό όνομα του Παλαιολόγου, πράγμα που επιτρέπει κάποια διαλεύκανση των βιογραφικών του στοιχείων. Ο Παύλος Κ. Παλαιολόγος δεν υπήρξε ένα τυχαίο πρόσωπο. Καταγόταν από την Αγχίαλο και ήταν εμπορός. Το 1821 κατηχήθηκε στη Φιλική Εταιρία από τον Σταμάτιο Κουμπάρη στην Οδησσό. Βλ. Ιωάννου Φιλήμονος, *Δοκίμιον περί της Ελληνικής Επαναστάσεως*, Αθήναι, 1859, τόμ. 1, σ. 406· πβλ. και Τάκης Κανδηλώρος, *Ο Αρματολισμός της Πελοποννήσου, 1500-1821*, Αθήναι, 1924, σ. 421.

19. Ανδρέας Θ. Δρακάκης, *ό.π.*, σ. 39.

20. Η σύγκριση έγινε μόνο με βάση τα ποσά. Το σχετικό συμβόλαιο: ANK, συμβολαιογράφος Σκαρλάτος Μάξιμος, βιβλ. 3, αριθ. 2692, 18/1/1829.

Ήταν άραγε τα 800 γρόσια του Παλαιολόγου ή μήπως ανήκαν και στον Αλκαίο με τον οποίο, μετά τη ματαίωση των παραστάσεων, συνυπέγραφαν, ως «*διευθύνται*» στις 19 Απριλίου 1829²¹ την ειδοποίηση για την επιστροφή των συνδρομών; Το ερώτημα αυτό δεν είναι το μόνο που μένει αναπάντητο. Ίσως η πιο συστηματική ερευνητική αναζήτηση μας δώσει μια πιο ολοκληρωμένη εξήγηση.

Από την ως τώρα διερεύνηση του Ιστορικού Αρχείου πάντως δεν φαίνεται τι απέγινε όλος αυτός ο εξοπλισμός του θεάτρου. Ξαναχρησιμοποιήθηκε άραγε η αποθήκη του Σφυρή, μήπως το 1830 αξιοποιήθηκαν τα σκηνικά και τα έπιπλα από το θίασο των Ματζουράνη - Καλόγνωμου;²²

Ανάλογη προς την αποθήκη του Σφυρή πρέπει να ήταν και η αίθουσα που είδε το 1836 και περιέγραφε παραθέτοντας και την κάτοψή της ο Γερμανός περιηγητής de Pückler Muskau. Ο ίδιος αναφέρει ότι ήταν μια «*αληθινή αίθουσα θεαμάτων με πλατεία και δύο σειρές θεωρείων με πολυελαίους*», αλλά «*μικρά, πτωχή και ελλεινού σχήματος*»,²³ καθώς μάλιστα τη συγκρίνει με την ξύλινη παράγκα που χρησίμευε ως θέατρο στην Αθήνα, δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για κάποιο λίθινο οικοδόμημα. Την αντίθετη όμως εικόνα, ως προς τα υλικά κατασκευής, παρέχει για το 1840 ο Buchon,²⁴ λέγοντας ότι το θέατρο της Σύρου είναι καμωμένο από ξύλο... και, αν έπαιρνε φωτιά, η καλύτερη λύση θα ήταν να πηδήσει κανείς από τα χαμηλά παράθυρά του. Προσθέτει ακόμη ότι στο εσωτερικό φέρει «*δύο σειρές θεωρεία υπερκείμενα*». Υποστηρίχθηκε

21. Ανδρέας Θ. Δρακάκης, *ό.π.*, σ. 45.

22. Τιμολέον Αμπελάς, *ό.π.*, σ. 623, Λάσκαρης *ό.π.*, σ. 106-107, και Δρακάκης, *ό.π.*, σ. 52-53. Για το βαπτιστικό όνομα του Καλόγνωμου τίθεται ένα ερώτημα: Ονομαζόταν πράγματι Γεώργιος, όπως αναφέρουν οι Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 106, και Δρακάκης *ό.π.*, σ. 51, ή έφερε κάποιο άλλο βαπτιστικό όνομα; Διότι στη χειρόγραφη προκήρυξη της 19/11/1830 που δημοσιεύει ο Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 115, το αρχικό του βαπτιστικού του Καλόγνωμου σημειώνεται στη θέση της υπογραφής του με Π. Αν έχει διασταυρωθεί από αλλού το όνομα Γεώργιος Καλόγνωμος, τότε βρισκόμαστε μπροστά σε ένα γνωστό πρόσωπο της Ερμουπολίτικης κοινωνίας. Ο Γεώργιος Καλόγνωμος, σύμφωνα με τα στοιχεία του Δημοτολογίου, ήρθε στην Ερμούπολη το 1822 από τη Σμύρνη, γεννήθηκε το 1795 και ήταν δικηγόρος. ANK, αριθ. Δημοτολογίου 94, και στο Αρχείο Δημοτολογίου βλ. την αυτόγραφη αίτησή του, 27/12/1833, όπου δηλώνει ως επάγγελμα «*συνήγορος*». Στην Ερμούπολη ασκούσε από το 1835 ως κύριο επάγγελμα τη δικηγορία. Βλ. Αρχείο Πρωτοδικείου των ετών 1835 κ.ε.

23. Νικ. Ι. Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 118, και Ανδρέας Δρακάκης, *ό.π.*, σ. 56-57.

24. J. A. Buchon, *La Grèce continentale et la Morée. Voyage séjour et études historiques en 1840 et 1841*. Paris 1843, σ. 46.

ήδη ότι το θέατρο αυτό δεν θα μπορούσε να είναι αποκλειστικά ξύλινο, διότι τα θεωρεία «δεν ήταν εύκολο να κατασκευαστούν, αν δεν υπήρχαν χτιστές βάσεις»· το ίδιο επιχείρημα επιστρατεύεται και για τη σκηνή.²⁵ Σ' αυτή την πόλη όμως όλα μπορούσαν να κατασκευαστούν από ξύλο. Υπήρχαν οι ικανότατοι τεχνίτες της ξυλοναυπηγικής αλλά και οι ξυλουργοί που γνώριζαν παραδοσιακά να κατασκευάζουν τους γυναικωνίτες των εκκλησιών και με την ίδια τεχνική θα μπορούσαν να στηρίξουν τα θεωρεία.

Ωστόσο οι πληροφορίες που σχετίζονται με τη στέγαση του θεάτρου τόσο στην αποθήκη του Γ. Σφυρή αλλά και οι ανεπιβεβαιώτες υποθέσεις για τη φιλοξενία του θεάτρου σε καφενείο-λέσχη,²⁶ όσο και στο πιο συγκροτημένο οίκημα της περιγραφής Muskau και Buchon δημιουργούν την εντύπωση ότι οι χώροι υποδοχής του θεάτρου δεν είναι πάντα δεδομένοι, σταθεροί και κατάλληλοι. Οι διαπιστώσεις αυτές, αν και παρουσιάζουν μια συγκεχυμένη κατάσταση, δεν αποτελούν ιδιαιτερότητα, αλλά εναρμονίζονται και συμβαδίζουν με την πορεία εξέλιξης αυτής της πόλης.

Με την επιλογή το 1833 της Αθήνας ως πρωτεύουσας του κράτους και την επικείμενη καθιέρωση του Πειραιά ως του κύριου εμπορικού λιμανιού της χώρας, η προσωρινότητα και η αμφιθυμία για την παραμονή στην Ερμούπολη αρχικά θα ενταθεί, αλλά τελικά οι Ερμούπολιτες θα απαντήσουν ανταγωνιστικά προς τον Πειραιά: Η Ερμούπολη δεν μπορούσε παρά να αποτελεί το κύριο εμπορικό λιμάνι της χώρας κι αυτό θα γινόταν ευρύτερα αποδεκτό μόνο αν διέθετε μόνιμες εγκαταστάσεις. Το σκεπτικό αυτό δεν διατυπώθηκε ποτέ τόσο άμεσα, υπολανθάνει μέσα στα έγγραφα, στα αιτήματα των εμπόρων προς την κυβέρνηση για την κατοχύρωση του κεκτημένου δικαιώματός τους να ασκούν το εμπόριο στην επικράτεια.²⁷ Το 1834²⁸ επαληθεύεται από την έναρξη των έργων για την ανοικοδόμηση των αποθηκών της διαμετακόμισης του Φάρου στο στόμιο του λιμανιού. Επαληθεύεται το 1834-1835 από την τοπογράφηση της Ερμούπολης που έγινε από το Βαυαρό μηχανικό L. de Weber με αντικειμενικό σκοπό τη χάραξη ρυμοτομικού και πολεοδομικού

25. Ανδρέας Θ. Δρακάκης, *ό.π.*, σ. 57

26. Ανδρέας Θ. Δρακάκης, *ό.π.*, σ. 33.

27. Βλ. *Διάλογο* (Ν. και Χ.) στην εφημ. «Εποχή» της 6ης Δεκεμ. 1834, *Ναυπλία*: δημοσιεύεται από τον Ι. Βλαχογιάννη στο *Χιακόν Αρχείο*, τόμ. 5, σ. 151 κ.ε..

28. Τιμολέων Αμπελάς, *ό.π.*, σ. 634. Ι. Βλαχογιάννης, *Χιακόν Αρχείο*, *ό.π.*, σ. 77-78. Πβλ. και Ι. Τσανιός - Α. Κόγκου, *Ερμούπολη*, Αθήνα, 1980, σ. 65 και 74.

σχεδίου.²⁹ Επιβεβαιώνεται επίσης από την πλατύτερη αλλά πρόχειρη ανοικοδόμηση που άρχισε να πραγματοποιείται, χωρίς καν να υπάρχει σχέδιο πόλης, με σκοπό τη διάσωση των κατελημμένων από τις ξύλινες εγκαταστάσεις εδαφών στο πρόχωμα. Τη διάσωση των αρχικών ιδιοκτησιών προσπάθησε να εξασφαλίσει και η Δημογεροντία το 1834 με τις εισηγητικές της προτάσεις για το σχέδιο πόλεως υποδεικνύοντας στενούς ελικοειδείς δρόμους, δύο μόνο μεγάλες πλατείες και τα κύρια δημόσια κτήρια της πόλης. Στις εισηγήσεις όμως της Δημογεροντίας δεν γινόταν καθόλου λόγος για ανέγερση θεάτρου.³⁰

Το θέατρο ως μόνιμο οίκημα, αναπόσπαστο μέλος της Ερμούπολης, κάνει την εμφάνισή του για πρώτη φορά το 1839 μέσα στα βασιλικά διατάγματα, με τα οποία ορίστηκε η πολεοδομική και ρυμοτομική μορφή της πόλης· πιο συγκεκριμένα στη διάταξη με την οποία καθιερώνονται οι σημαντικότεροι δημόσιοι δρόμοι της πόλης αναφέρεται και η «οδός Θεάτρου».³¹

Παρά την περιορισμένη αναφορά του θεάτρου στα διατάγματα, πάνω στη χειρόγραφη αποτύπωση της Ερμούπολης, στην οποία με ένα μεγεθυντικό φακό μπορεί να διακρίνει κανείς την πολεοδομική μορφή της αρχικής πόλης, όπως την αποτύπωσε το 1834-1835 ο Βαυαρός μηχανικός Weber,³² ο μηχανικός του κράτους von Weiler χάραξε τις νέες ρυμοτομικές γραμμές. Σημείωσε στη συνέχεια τις πλατείες, τη θέση του δημαρχείου, τα δημόσια κτήρια γενικότερα και τέλος όρισε τη μόνιμη θέση του θεάτρου,³³ που έμελλε να κτιστεί 27 χρόνια αργότερα. Το πολεοδομικό σχέδιο έγινε από όλους αποδεκτό, γιατί τόσο για τους κοσμοπολίτες εμπόρους όσο και για όσους έβλεπαν αυτή την πόλη ως το κυρίαρχο λιμάνι ανάμεσα στην Ανατολή και στη Δύση το θέατρο ήταν ένα αναπόσπαστο μέρος της, ένα λειτουργικό οικοδόμημα, όπως το δημαρχείο, το χρηματιστήριο, τα δικαστήρια, το τελωνείο, το λοιμοκαθαστήριο.

29. Έγγραφο της 29 Janvier/10 Fevrier 1836, Le Secretaire d'Etat à sa Majesté le Roi. ΓΑΚ, Οθωνικό Αρχείο, Υπουργ. Εσωτ., φ. 227.

30. ANK, Δημογεροντία, βιβλ. 3. Εξερχόμενα Νοεμβρίου 1834.

31. Βασιλικό Διάταγμα 18/30 Αυγ. 1837 και συμπληρ. διάταξη της 2/14 Αυγ. 1839. Βλ. Β. Διατάγματα περί του σχεδίου της Ερμουπόλεως. Εν Ερμουπόλει, [εκ] του τυπογραφείου της Πατρίδος (χωρίς χρονολογία) [από τα ονόματα των συνδρομητών πρέπει να έχει τυπωθεί μετά το 1867].

32. ANK, φωτογραφία της αποτύπωσης του Weber, βλ. υποσημ. 6.

33. Βλ. τη λεζάντα πάνω στο «Plan de la ville d' Hermoupolis sur l'île de Syra... 1837», όπου δίνονται οι αντιστοιχίες των κεφαλαίων γραμμάτων του σχεδίου, το λατινικό γράμμα Η αντιστοιχεί στο Théâtre, ANK, σχδθ. 1, αριθ. 120.

Στο διάστημα που μεσολάβησε από την εκπόνηση του σχεδίου ως την ολική εφαρμογή του, η οποία διήρκεσε χρόνια και δέχτηκε πολλές τροποποιήσεις, η πόλη της Ερμούπολης σε σχέση με το θέατρο περνάει σε μια άλλη φάση, την εξοικείωση. Κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της φάσης αποτελεί η πύκνωση και ποικιλία εμφάνισης θιάσων, πράγμα που επέβαλε τη χρησιμοποίηση διαφόρων σημείων της πόλης για τη στέγαση θεαμάτων ή θεατρικών παραστάσεων τόσο του ελληνικού ρεπερτορίου, όσο και του ιταλικού μελοδράματος. Τα τοπογραφικά σημεία όμως αυτά καλύφθηκαν και με το χρόνο εξαφανίστηκαν, εξαιτίας των διαδοχικών πολεοδομικών και οικοδομικών αλλαγών. Η χάραξη των δρόμων, η ανοικοδόμηση νέων δημοσίων και ιδιωτικών κτηρίων κ.τ.λ. επικάλυψαν πάνω στα παλαιά τοπογραφικά διακριτικά σημεία της πόλης, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται, δικαιολογημένα σήμερα, πολλά προβλήματα ταύτισης όχι μόνο σε σχέση με τα οικήματα αλλά ακόμη και με τις ευρύτερες τοποθεσίες που φιλοξένησαν το θέατρο. Ωστόσο το νέο αυτό στρώμα που επικάλυψε τον πολεοδομικό και οικοδομικό ιστό της αρχικής πόλης δεν είναι εντελώς αδιαπέραστο· μπορούμε να το προσπελάσουμε χάρη στο Ιστορικό Αρχείο της Ερμούπολης και ιδιαίτερα στα δικαιοπρακτικά έγγραφα, το σχέδιο πόλης, τα δημοτικά έργα, τα σχεδιαγράμματα κ.τ.λ.

Από την έρευνα των δικαιοπρακτικών εγγράφων παρατηρούμε, λόγου χάρη, ότι ένα από τα οικήματα που στέγαζαν το θέατρο είχε γίνει τοπογραφικό σημείο της πόλης: Ο Γεώργιος Νάζος, ζαχαροπώλης, πουλάει το 1838 ένα σπίτι άνωθεν του θεάτρου.³⁴ Λίγο αργότερα, τον Ιανουάριο του 1842, η Τριανταφυλλιά χήρα του Γεωργίου Παπάζογλου μεταβιβάζει ένα σπίτι άνωθεν του θεάτρου.³⁵ Αλλά, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, και το ίδιο το θέατρο, το τοπογραφικό σημείο των παραπάνω πωλητηρίων, αυτό προφανώς που περιέγραψαν ο Pückler Muscau και ο Buchon, μπορούμε να το συναντήσουμε το 1838, μέσα στα δικαιοπρακτικά έγγραφα του Ιστορικού Αρχείου της Ερμούπολης.³⁶ Βρίσκεται σε ιδιοκτησιακή διαδικασία μεταβατική, ανάλογη με αυτή που περνάει και η πόλη. Πιο αναλυτικά: Ο Απόστολος Ρέγκος,³⁷ «κτηματίας» δανείζεται για ένα χρό-

34. ANK, Συμ/φος Ανδρέας Δανῆδ, λντά, αριθ. συμβ. 7052.

35. ANK, Συμ/φος Ανδρέας Δανῆδ, λντά, αριθ. συμβ. 11820.

36. ANK, Συμ/φος Ανδρέας Δανῆδ, λντά, αριθ. συμβ. 6735 της 22/2/1838.

37. Ο Ανδρ. Θ. Δρακάκης αναφέρει, ό.π., σ. 56, βασιζόμενος σε δημοσίευμα του Α. Χούμη από την εφ. «Ήλιος» του 1901 ότι το θέατρο αυτό «κτίστηκε» το 1835 με απόφαση του «ντόπιου επιχειρηματία Απόστολου Ρέγκου». Αναφέρει ακόμη ότι κακώς ο Χούμης υπο-

νο από την Αικατερίνη χήρα Ζαφύρογλου 1.150 τάλιρα δίστηλα Ισπανίας και «προς ασφάλειάν» της βάζει υποθήκη «το ιδιόκτητόν του θεάτρον γειτονεύον όπισθεν και έμπροσθεν με δημοσίους δρόμους και προς μεσημβρίαν συνεχόμενον με οικίαν...» του. Υποθηκεύει ακόμη «το έδαφος του θεάτρου... την οικίαν [του] με το έδαφος της, γειτονεύουσα όπισθεν και έμπροσθεν με δημοσίους δρόμους, προς βορράν συνεχομένην με το αναφερόμενον θέατρον...». Αυτή είναι η εικόνα του θεάτρου που μας παρέχει για πρώτη φορά ένα επίσημο έγγραφο! Στο ίδιο συμφωνητικό όμως, παρά την ύπαρξη σημείων προσανατολισμού για τη θέση του θεάτρου, παραλείπεται η συνοικία στην οποία βρισκόταν· πράγμα φυσικό, αφού για την περίοδο αυτή η τοποθεσία του ήταν πασίγνωστη και αναγνωρίσιμη από τον καθένα· το θέατρο προσδιόριζε τότε την ευρύτερη περιοχή, γιατί ήταν ένα από τα διακριτικά τοπογραφικά σημεία της πόλης.

Παράλληλα, συνεχίζει το έγγραφο, σε περίπτωση μη εξοφλήσεως του δανείου, ο ιδιοκτήτης του θεάτρου δίνει το δικαίωμα στην Αικ. Ζαφύρογλου να εκπλειστηριάσει τα ακίνητά του· πράγμα που πρέπει να συνέβη τρία χρόνια αργότερα, μετά τη συμβολαιογραφική εντολή ενεργοποίησης της συμφωνίας της 18ης Απριλίου 1841.³⁸ Ωστόσο οι όροι του συμφωνητικού δεν έβαζαν εμπόδια στην ενοικίαση του θεάτρου και επομένως οι επισκεπτόμενοι την πόλη θίασοι μπορούσαν να παίζουν εκεί. Έτσι οι περιγραφές του Pückler Muscau και του Buchon, οι οποίοι είχαν περιηγηθεί τη Σύρο το 1836 και το 1840 αντιστοίχως, μπορεί να απεικονίζουν το ίδιο θέατρο, εκείνο της ιδιοκτησίας Ρέγκου· με μία διαφορά, την συμφωνία τους ως προς τα υλικά κατασκευής του, ο πρώτος υπονοούσε ότι δεν ήταν ξύλινο και ο δεύτερος, ο Buchon, ανέφερε το αντίθετο ακριβώς. Αλλά η ιστορία αυτού του θεάτρου δεν σταματάει εδώ. Το 1840 τόσο μέσα από το Ευρετήριο, όσο και από τα

στηρίζει ότι ο Ρέγκος είχε έρθει από τη Σμύρνη. Ο Ρέγκος ήταν Συριανός ορθόδοξος και ανήκε σε μία από τις ορθόδοξες οικογένειες, που ζούσαν επί Τουρκοκρατίας στη Σύρο, ό.π., σ. 56, υποσ. 69. Χωρίς να αποκλείεται να είχε ταξιδέψει στη Σμύρνη, ο Απ. Ρέγκος ήταν πράγματι ένας από τους ορθοδόξους Συριανούς, γεννήθηκε το 1790 στην Άνω Σύρο, ήταν εγγεγραμμένος στο μητρώο του ορθοδόξου ναού του Αγ. Νικολάου και κατ' επάγγελμα χρυσοχός. Το 1834 εγγράφεται στο *Δημοτολόγιο του Δήμου Ερμούπολης* και εκτός από τα παραπάνω δηλώνει έγγαμος. Στις 28/2/1839 ο Απόστολος Ρέγκος με το επάγγελμα «ωρολογάς» υπογράφει ως μάρτυρας στο υπ' αριθ. 397 συμβόλαιο. Βλ. ANK, συμ/φος Ανδρέας Δαυΐδ, *Δημοτολόγιο*, αριθ. 512, και *Αρχείο Δημοτολογίου*, αριθ. 512.

38. Idem.

λυστά δικαιιοπρακτικά έγγραφα του Ανδρέα Δαυΐδ εμφανίζεται στα μισθωτήρια θεάτρου ένα διαφορετικό πρόσωπο, ο ξυλέμπορος Κυριακός Αλεξίου, ο οποίος δίνει προς το «Θεατρώνη» Βασίλειο Σανσώνη, κάτοικο Αθηνών, το «ενταύθα θέατρο και διάφορα εν αυτώ σκεύη» για έξι μήνες προς 150 δρχ. το μήνα.³⁹ Η πληροφορία αυτή μπερδεύει λίγο τα πράγματα, γιατί ξέρουμε ότι το θέατρο του Ρέγκου ήταν υποθηκευμένο από το 1838, αλλά βέβαια δεν είχε αλλάξει ακόμη χέρια ιδιοκτησίας. Πώς λοιπόν υπογράφει το συμφωνητικό ένα άλλο πρόσωπο και με ποια ιδιότητα; Η απάντηση είναι απλή: Ο Κυριακός Αλεξίου ήταν ενοικιαστής του θεάτρου και μάλιστα πριν από τη συμφωνία του με τον Σανσώνη της 19ης Νοεμβρίου 1840.⁴⁰

Ανεξάρτητα πάντως προς τη διαδικασία των παραπάνω ενοικιάσεων και υπενοικιάσεων, το μισθωτήριο των Αλεξίου-Σανσώνη έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί αποτελεί την πρώτη έγκυρη πηγή τεκμηρίωσης για την αρχιτεκτονική διαρρύθμιση του εσωτερικού χώρου του θεάτρου αλλά και γενικότερα για τις «ευρωπαϊκές προδιαγραφές» του. Οι πληροφορίες του μισθωτηρίου για την εσωτερική διαρρύθμιση αφορούν την κατάσταση στην οποία βρισκόταν το θέατρο ως τη στιγμή υπογραφής του συμβολαίου (10/11/1840). Ήταν για την εποχή του και για τις συνθήκες αυτής της πόλης ένα πραγματικό θέατρο, όπως περίπου παρουσιάζεται στο σκαρίφημα και στην περιγραφή του Muskau και κυρίως σ' εκείνη του Buchon. Πιο αναλυτικά: Είχε δύο σειρές υπερχείμενα θεωρεία με 60 ξύλινα καθίσματα και 24 πάγκους στην πλατεία. Διέθετε ακόμη 4 σκηνογραφίες, 1 επισκήνιο, 12 ημισκήνια μεταχειρισμένα, πράγμα που δείχνει προγενέστερη χρήση σε παραστάσεις, πριν από τη χρονιά υπογραφής του μισθωτηρίου. Στην ιδιοκτησία του Κυριακού Αλεξίου ανήκαν και τα θεωρεία. Το γεγονός αυτό μπορεί να σημαίνει ότι ο ενοικιαστής Κ. Αλεξίου τα είχε κατασκευάσει με δικά του έξοδα ή ότι τα είχε αποκτήσει με αγορά. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις ο Αλεξίου διατηρούσε για τον εαυτό του το δικαίωμα της εκμετάλλευσης των θεωρείων, τα οποία κατά το παρόν συμφωνητικό παραχωρούσε στον Σανσώνη, με την προϋπόθεση ότι μετά τη λήξη του συμβολαίου ο δεύτερος υποχρεούτο να τα παραδώσει στην κατάσταση που τα παρέλαβε. Δύσκολα επομένως και ο ιδιοκτήτης του

39. ANK, συμβ. Ανδρέας Δαυΐδ, Ευρετήριο 26, αριθ. 11230.

40. Βλ. το ανέκδοτο συμφωνητικό Κυριακού Αλεξίου με τον Βασίλειο Σανσώνη της 19/11/1840, αριθ. 11230, που δημοσιεύουμε στο τέλος αυτής της μελέτης.

θεάτρου Απόστολος Ρέγκος θα μπορούσε να διακόψει τη συμφωνία υπενοικίασης με τον Κυριάκο Αλεξίου, διότι κινδύνευε να βρεθεί με ένα θέατρο χωρίς θεωρεία, ή, προκειμένου να διατηρήσει την εσωτερική διαρρυθμισή του, θα ήταν υποχρεωμένος να τα αγοράσει. Πρόκειται φυσικά για κάποιο καθεστώς περιορισμένης συνιδιοκτησίας, του οποίου δεν γνωρίζουμε τις λεπτομέρειες. Εκτός τούτων το οίκημα του θεάτρου πλαισιωνόταν από δύο ακόμη αρχιτεκτονικά μέρη, την είσοδό του και ένα σχετικά μεγάλο καφενείο.

Ωστόσο η κατάσταση του κτηρίου δεν ικανοποιούσε, φαίνεται, τον ενοικιαστή, τον Σανσώνη, ο οποίος έκρινε απαραίτητο να κάνει κάποιες αλλαγές. Έτσι με το νέο συμφωνητικό που υπέγραφαν οι δύο συμβαλλόμενοι προβλέπονταν ορισμένες βελτιώσεις τόσο στον εσωτερικό διάκοσμο, όσο και στον ωφέλιμο χώρο του για την εξασφάλιση μεγαλύτερων ανέσεων. Ο Σανσώνης υποσχόταν «να ταβανώση με σκουρέτα τόσο μέρος της στέγης του θεάτρου όσον εκτείνονται αι εις το έδαφος αυτού κείμεναι μπάνκαι· να σκεπάση με πανί την στέγη των θεωρείων του πρώτου πατώματος...», για να μην πέφτουν προφανώς οι σκόνες από τα υπερκείμενα θεωρεία· να κάνει ό,τι ακόμη θεωρούσε απαραίτητο για τον «καλλωπισμό» του. Αλλά οι βελτιώσεις δεν περιορίζοντο μόνο σ' αυτά τα σημεία· επεκτείνοντο στη μετατροπή όλου του στοιχειώδους κλίμακας θεατρικού συγκροτήματος, με σκοπό την αύξηση ίσως του ωφελίμου χώρου του και ιδιαίτερα της στενής, σύμφωνα με τον Muskau, εισόδου του. Πιο αναλυτικά, όπως αναφέρει το συμφωνητικό, ο θεατρώνης «θέλει συμπαραλάβει και ενώσει με το Θέατρον το καφενείον αυτού του Θεάτρου, απ' όπου θέλει κάμει την είσοδον... και την ενεστώσαν είσοδον του Θεάτρου θέλει την επεκτείνει, δια να χρησιμεύση ως καφενείον». Όταν τελείωσαν οι μετατροπές αυτές, άρχισαν οι παραστάσεις: ήταν οι παραστάσεις με το μελόδραμα *Κλάρα Ρόζεμπεργκ* και πρωταγωνίστρια τη Ρίτα Μπάσσο που παρακολούθησε ο Buchon, μόλις έφθασε στην Ερμούπολη, στις αρχές Δεκεμβρίου 1840· και με την ευκαιρία αυτή περιέγραψε το θέατρο.⁴¹ Γι' αυτό ακριβώς το θέατρο, όπως το μετεσκεύασε ο Σανσώνης, μιλάει ο Buchon. Η στενή είσοδος, που παρατήρησε ο Muskau το 1836, είχε αλλάξει και δεν δημιούργησε στον Buchon την ίδια αντίδραση· μόνο η στενότητα των διαδρόμων τον ενόχλησε και τον φόβιζε το ενδεχόμενο της φωτιάς, γιατί, όπως ανέφερε, το θέατρο ήταν ξύλινο.⁴²

41. J. A. Buchon, *ό.π.*, p. 46. Πβλ. και Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 125, υποσ. 1.

42. J. A. Buchon, *ό.π.*, p. 46.

Από τις μετατροπές και βελτιώσεις του Σανσώνη επωφελείτο ο Κυριακός Αλεξίου, αφού δεν ήταν υποχρεωμένος να συμμετέχει στις δαπάνες. Αντίθετα μάλιστα, σύμφωνα με τους όρους του συμφωνητικού, γινόταν κύριος όλων των προσθηκών και ταυτόχρονα εξασφάλιζε την εκμετάλλευση του καφενείου για την πώληση «ποτών», αναψυκτικών, κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Τόσο ο Αλεξίου όσο και ο Ρέγκος, ως ιδιοκτήτες του θεάτρου, είχαν το δικαίωμα να χρησιμοποιούν για τον εαυτό τους ή για άλλους από ένα θεωρείο και δωρεάν τέσσερα εισιτήρια. Προβλεπόταν επίσης ότι ο Σανσώνης με τη λήξη του μισθωτηρίου θα έπαιρνε μαζί του όσες σκηνές, ημισκηνία, επισκηνία, φορέματα υποκριτών, λάμπες και λύχνους είχε κατασκευάσει στο διάστημα χρήσης του θεάτρου.

Την ίδια περίοδο οι ξένοι μελοδραματικοί θιάσοι εγκαθίστανται για περισσότερο χρονικό διάστημα στην Ερμούπολη, παραμένουν και το χειμώνα και, εκτός των παραστάσεων, συμβάλλουν ευκαιριακά στη διασκέδαση της πόλης. Στη διάρκεια των Απόκριω του 1841 βρίσκεται στην Ερμούπολη ο Ιταλός Ραφαήλ Νότσης, ο «*διευθυντής του ενταύθα θεάτρου καί της εν ταυτώ μουσικής που υπόσχεται να χορηγήση*» στους Βασίλειο Γιαννούτζο και Ζαννή Σκυλίτζη, κοσμητορές της Εμπορικής Λέσχης, 9 μουσικά όργανα, για να παίξουν σε 12 νυκτερινούς χορούς έναντι αμοιβής 1.800 δραχ. Την ίδια ορχήστρα χρησιμοποίησε και η Λέσχη των Ερμουπολιτών.⁴³ Δεν θα σταθώ στα ονόματα των μουσικών ούτε στο εμπορικό πνεύμα που διέπει αυτό το συμφωνητικό· θα επισημάνω μόνο το γεγονός της εξοικείωσης των οργανωμένων κοινωνικών ομάδων της Ερμούπολης με τους μελοδραματικούς θιάσους που περνούσαν από την πόλη.

Ωστόσο η εξοικείωση των κατοίκων της πόλης με το θέατρο δεν υπήρξε πάντα θετική. Όταν, λόγω χάρη, το 1840 ο δήμος σχεδιάζει να οικοδομήσει και τρίτο δημοτικό σχολείο και αντιμετωπίζει το πρόβλημα εξεύρεσης οικοπέδου, μία τοπική εφημερίδα πρότεινε να κτιστεί το σχολείο στον τόπο, όπου «*εδιορίσθη εις το σχέδιον δια να ανεγερθή το θέατρον*».⁴⁴ Πράγματι, υπήρχε ακόμη μεγάλη στενότητα χώρου, μια και η εφαρμογή του σχεδίου πόλεως είχε ήδη αρχίσει από το 1838-1839 με την κατεδάφιση των ξυλίνων.⁴⁵ Αλλά

43. ANK, συμβ. Ανδρέας Δανῖδ, Ευρετήριο 26, αριθ. 11387.

44. Εφ. «Εφημερίς των Αγγελιών και Δικαστικών», αριθ. φύλ. 8, έτος Α', Σύρα, 24 Σεπ. 1840.

45. Ι. Τσανλός-Α. Κόκκον, *Ερμούπολη*, Αθήνα, 1980, σ. 66.

η ανοικοδόμηση των λιθίνων όλο και περισσότερο καθυστερούσε, προκειμένου να ενοποιηθούν τα μικρά οικοπέδα μεταξύ τους και να αποκτήσουν τον ωφέλιμο οικοδομήσιμο χώρο, όπως προέβλεπε το σχέδιο. Η ατέλειωτη αυτή διαδικασία σερονόταν στα διάφορα σημεία της πόλης τουλάχιστον για μια εικοσαετία.

Σ' αυτή την κατεδαφιζόμενη και υπό ανοικοδόμηση πόλη οι διερχόμενοι θίασοι, κυρίως οι μελοδραματικοί, πάντα κάπου έβρισκαν να στεγαστούν. Τον Ιούνιο του 1843 στην εφημερίδα «Ερμής»⁴⁶ γίνεται λόγος και πάλι για το θέατρο της πόλης με αφορμή κάποιες παραστάσεις μελοδράματος: «*Η Ερμούπολις*» γράφει ο συντάκτης της εφημερίδας «*ηξιώθει να ακούση εις το μικρόν θέατρόν της, την Κ. Λουκρητίαν Μαρκόνην...*». Είναι εμφανές ότι η είδηση αναφέρεται στο θέατρο του Ρέγκου. Αλλά γιατί, αναρωτιέται κανείς, αυτός ο χαρακτηρισμός για το θέατρο; Μήπως το «*μικρόν*» ετέθη εδώ σε αντιδιαστολή με τις μεγάλες μελοδραματικές ικανότητες της κυρίας Λουκρητίας Μαρκόνη, τις οποίες ο αρθρογράφος εξυμνεί στη συνέχεια; Και όμως, ο χαρακτηρισμός του αρθρογράφου ήταν δυνατό να τεθεί, αν υπήρχε εκείνη τη στιγμή κάποιος μεγαλύτερος χώρος, που διατίθετο ως αίθουσα θεάτρου. Πράγματι η τελευταία υπόθεση μπορεί να βρει αντίκρισμα σε όσα διηγείται ο Gérard de Nerval στο ταξιδιωτικό του. Ο ίδιος αναφέρει ότι σε κάποια αίθουσα, με «*θεωρεία*» μάλιστα, παρακολούθησε την παράσταση του Μάρκου Μπότσαρη τον Ιανουάριο του 1843⁴⁷ και επρόκειτο, όπως λέει, για την αίθουσα της λέσχης. Ξένος και περαστικός καθώς ήταν από την Ερμούπολη, δεν θα μπορούσε να ασχοληθεί περισσότερο με τη θέση της λέσχης. Ωστόσο από τις μελέτες,⁴⁸ που αφορούν στον τρόπο σύνταξης του ταξιδιωτικού του Gérard de Nerval, φαίνεται ότι ο συγγραφέας του *Voyage en Orient* δεν κατέγραφε πάντα με ακρίβεια τη δική του εμπειρία. Αλλά με αφορμή τη διέλευσή του ή ακόμη με βάση κάποια φευγαλέα εντύπωση που σχημάτιζε επί τόπου συμπλήρωνε το ταξιδιωτικό του καταφεύγοντας στις πληροφορίες προγενέστερων ταξιδιωτών ενσωματώνοντάς τις σιωπηρά. Κάπως έτσι, φαίνεται, συνέβη και στην περίπτωση του κειμένου του που αφορά στη Σύρο, γι'

46. Εφ. «Ο Ερμής», 19/6/1843, αριθ. φύλ. 222, σ. 3.

47. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, εκδ. Julliard, Paris 1964, τόμ. 1. Για την άφιξη του στη Σύρο βλ. *Presentation par Fr. Herbault*, p. 8. Για τα θεωρεία το κείμενο αναφέρει ακριβώς: «*les plus belles loges*»· βλ. στο ίδιο, p. 123.

48. Βλ. το συλλογικό τόμο *Vers l' Orient par la Grèce avec Nerval et d' autres voyageurs*, Textes recueillis par Loukia Droulia et Vasso Mentzou, 1993.

αυτό και η συσσωμάτωση των προγενέστερων πληροφοριών καθιστά δυσδιάκριτα όσα είδε και κατέγραψε ο ίδιος ως αυτόπτης μάρτυρας. Για το ξεκαθάρισμα πάντως των δύο διαφορετικών επιπέδων που χαρακτηρίζουν το κείμενο του Gérard de Nerval και ειδικότερα των σχετικών με τη Σύρο απαιτείται, νομίζω, ιδιαίτερη ερευνητική προσέγγιση, που δεν έχει τη θέση της εδώ. Ανεξάρτητα ίσως προς τα παραπάνω προβλήματα, δεν θα μπορούσαμε για την περίπτωση που μας ενδιαφέρει να μη σταθούμε στο γεγονός ότι το 1843 ως χώρος παραστάσεων αναφέρεται η «Λέσχη», δηλαδή κάποιο από τα μεγάλα καφενεία της πόλης στο οποίο σύχναζε μια ορισμένη κοινωνική και επαγγελματική κατηγορία ατόμων. Άλλωστε είναι ήδη γνωστό ότι τα μεγάλα καφενεία προσφέροντο από πλευράς χώρου και λειτουργικότητας για την εξυπηρέτηση ανάλογων συγκεντρώσεων κατά τον περασμένο αλλά και το σημερινό αιώνα. Ενδεχομένως λοιπόν η «Λέσχη» να αποτελούσε μια εναλλακτική λύση στέγασης του θεάτρου, όταν το θέατρο του Ρέγκου ήταν κλεισμένο, κατειλημμένο κ.τ.λ. Και εδώ τίθεται φυσικά το ερώτημα σε ποιο σημείο της πόλης βρισκόταν αυτός ο χώρος, από τον οποίο έβρασε ίσως ο Gérard de Nerval και με τη λογοτεχνική του ευαισθησία τον ανήγαγε στον υπ' αριθμόν ένα συντελεστή της καλλιτεχνικής ζωής της πόλης. Η απάντηση πηγάζει και πάλι από αρχειακό υλικό. Πιο αναλυτικά στα τοπογραφικά σχεδιαγράμματα της Ερμούπολης μπορούμε να εντοπίσουμε δύο οικήματα που φιλοξενούσαν τις παραπάνω αναφερθείσες λέσχες και ήταν σε σχετικά μικρή απόσταση μεταξύ τους. Το 1841 η «Λέσχη των Ερμούπολιτών» στεγαζόταν στην οικία Ιωάννου Δαμόφλη, η οποία συνόρευε με την οικία Χριστόφορου Βλησίδη. Η τελευταία ήταν κοντά στην καθολική εκκλησία, την εν λειτουργία και σήμερα «Ευαγγελίστρια».⁴⁹ Το 1841 επίσης η δεύτερη λέσχη, η «Εμπορική»,⁵⁰ βρισκόταν στην Αγορά και σύμφωνα με ένα μεταγενέστερο σχεδιάγραμμα του 1861 στεγαζόταν στην ιδιοκτησία του εμπόρου Κωνσταντίνου Γεραλόπουλου· πιο συγκεκριμένα, βρισκόταν επί της οδού Αγοράς, απέναντι στις ιδιοκτησίες Κ. Παγκάλου,⁵¹ προς την πλευρά της θάλασσας, πολύ κοντά στο σημερινό ξενοδοχείο «Ερμής». Επομένως, αν θεωρήσουμε ότι το κείμενο του

49. ANK, Πρωτοδικείο, Πολιτικά αποφάσεις, αριθ. 103, 19/6/1841, και Τ/Σχέδιο Πόλεως, φ. 15, «Σχέδιον ή Απόσπασμα του Σχεδίου Ερμούπολεως» του Εμμ. Ζ. Ψύχα, μηχανικού της πόλεως, 23 Νοεμβρίου 1843.

50. ANK, Προτάσεις του Δημάρχου, Δ/Β 1*, αριθ. 71, 3/9/1841, και ΓΑΚ, Υπουργ. Εσωτ., Σχ. Πόλεως, Νομός Κυκλάδων, φ. 51, Σχεδιάγραμμα της 29ης Ιουνίου 1861, Διεύθυνσις του Μηχανικού Κυκλάδων, υπογραφή δυσανάγνωστη.

51. ΓΑΚ, Υπουργ. Εσωτ., Νομός Κυκλάδων, φ. 51, Σχεδιάγραμμα της 29/6/1861.

Gérard de Nerval διατηρεί κάποια στοιχεία προσωπικής μαρτυρίας, ειδικά σε σχέση με τη χρήση της «Λέσχης» για θεατρικές παραστάσεις, τότε θα πρέπει να δεχτούμε ότι μία από αυτές τις λέσχες αποτελούσε εφεδρικό χώρο στέγασης του θεάτρου. Την ίδια χρονιά, όταν αναγγέλλεται η άφιξη του Λεωνίδα Καπέλλου,⁵² στην ειδησεογραφία δεν τίθεται κανένα θέμα μεγέθους σχετικά με το θέατρο ούτε επίσης ανακύπτει η ύπαρξη κάποιου άλλου χώρου στέγασης· καταχωρείται μόνο η εξής μνεία που κατά πάσαν πιθανότητα παραπέμπει στο θέατρο του Ρέγκου: «έλαβεν χώραν εις το ενταύθα θέατρον η παράστασις του Αριστοδήμου...».⁵³ Ενώ λοιπόν για το 1843 θα μπορούσαμε να ανακουφιστούμε από τη διαπίστωση ότι το κύριο θέατρο της πόλης εξακολουθεί να είναι του Ρέγκου, ότι η παρεμβολή του «μικρού» και των περί «Λέσχης» του Gérard de Nerval στήριζαν την υπόθεση για μεγαλύτερες δυνατότητες υποδοχής του θεάτρου και σε άλλα σημεία της πόλης, ξαφνικά τον επόμενο χρόνο τα πράγματα αλλάζουν.

Το 1844 συνέβη κάτι καταστροφικό και ταυτόχρονα λογικό, μέσα στα πλαίσια των οικοδομικών μεταλλαγών αυτής της περιόδου: Το θέατρο «μεταβλήθέν... εις φυλακάς... κατέστη εν από τα λαμπρά φιλανθρωπικά καταστήματα της πόλεώς μας» αναγγέλλει, χωρίς να ειρωνεύεται ο συντάκτης της εφημερίδας «Αίολος».⁵⁴ Φαίνεται πως ο πλειστηριασμός της περιουσίας Ρέγκου είχε συντελεστεί, η ακίνητη ιδιοκτησία του πέρασε σε άλλα χέρια και στη θέση του παλαιού θεάτρου «ανηγέρθησαν» οι φυλακές. Το μικρό θέατρο της Ερμούπολης δεν υπήρχε πια, τη θέση του κατείχε από τον Οκτώβριο του 1844 ένα από τα «λαμπρά φιλανθρωπικά καταστήματα». Μέσα στη γενικότερη ανασύσταση της πόλης μετεβλήθη και το θέατρο «δια της επιστάσις του [δικηγόρου] κ. Βασιλοπούλου» και της «επιτήρησης της οικοδομής» από τον Ν. Φουρναράκη σε ένα οικοδόμημα διαφορετικής λειτουργίας. Το νέο κτήριο, κατά την περιγραφή του συντάκτη της είδησης, «διαίρειτο σε ανώγειον και κατώγειον· και εις μεν το ανώγειον υπάρχουν τέσσαρες λαμπραί αίθουσαι, δια τους ανήκοντας εις το εμποροδικεῖον υποδίκους, δια τα πλημμελήματα,

52. Ο Λεωνίδας Καπέλλος καταγόταν από τη Σμύρνη. Βλ. εφ. «Ο Ερμής», 7/8/1843, αριθ. φύλ. 229.

53. Η παράσταση αυτή έγινε στις 8 Αυγούστου του 1843. Βλ. εφ. «Ο Ερμής», 14/8/1843, αριθ. φύλ. 230.

54. Εφ. «Αίολος», 28/10/1844. Την υπόδειξη της είδησης στην εφ. «Αίολος» οφείλω στο δικηγόρο κ. Θωμά Δρίκο και από τη θέση αυτή τον ευχαριστώ.

δια τα πταίσματα, και δια τας γυναίκας ... Εις δε το κατώγειον υπάρχει μία, δια τους επί κακουργήμασιν υποδίκους, μεγάλη αίθουσα τόσον δυνατά οικοδομημένη, ώστε καταντά αδύνατος πάσα εξ αυτής δραπέτευσις...». Είναι εμφανές ότι δεν πρόκειται για κάποια οικοδομική διασκευή που υπέστη το θέατρο αλλά για διάλυση της παλαιάς κατασκευής και ανοικοδόμηση νέου κτηρίου. Συνέβη δηλαδή στο θέατρο ό,τι ακριβώς ίσχυσε και για τις υπόλοιπες παλαιές πρόχειρες εγκαταστάσεις της πόλης.

Οι ιδιωτικές αυτές φυλακές που κατασκευάστηκαν, για να νοικιαστούν στο κράτος, διατηρήθηκαν στα κατοπινά χρόνια (1900)⁵⁵ με το όνομα του τελευταίου ιδιοκτήτη ή υπαλλήλου τους, του Τζιβάρα. Σήμερα στη θέση τους, όπου η γωνία των οδών Ηπείρου και Πετροκόκκινου,⁵⁶ έχουν κτιστεί σπίτια. Αυτή ήταν η μοίρα του πρώτου «πραγματικού» θεάτρου της Ερμούπολης.

Αλλά το ακόμη περισσότερο άστεγο θέατρο δεν σταματάει την πορεία του μέσα στη διαμορφούμενη πόλη. Ιδιαίτερα μάλιστα, όταν σταθεροποιήθηκε η ατμοπλοϊκή συγκοινωνία ανάμεσα στην Ευρώπη (Γαλλία, Ιταλία) και την Ανατολή ή την Αίγυπτο, η Ερμούπολη είχε γίνει το κύριο σημείο ανταπόκρισης για όλους τους διερχομένους⁵⁷ και έτσι δινόταν η ευκαιρία στους θιασάρχες να προγραμματίσουν τις παραστάσεις τους κατά τη συχνότητα διέλευσης των ατμοπλοίων. Στις 29 Σεπτεμβρίου 1845,⁵⁸ όταν το θέατρο του Ρέγκου δεν υπήρχε πια, έφθασε από την Αλεξάνδρεια η ακροβατική κομπανία του Ιωάννη Φινάρδου και την επομένη έδινε ακροβατικές παραστάσεις στη θέση Τερψιθέα, στα Βαπόρεια,⁵⁹ με «*Παιγνίδια Ινδικά*», με «*διαφορα πηδήματα θανατηφόρα*» κ.τ.λ. Από την αγγελία της εφημερίδας, που διαφημίζει την έλευση της ακροβατικής κομπανίας, δεν

55. ANK, Τ/Δημ. Έργα, φ. 32, Ο αρχιτέκτων του Δήμου Δ.[ημήτριος] Ελευθεριάδης προς τον Δήμαρχον, 24/1/1900. Για την ονομασία φυλακές Τζιβάρα βλ., Ανδρέας Θ. Δρακάκης, ό.π., σ. 56, υποσ. 69.

56. Η οδός Πετροκόκκινου είναι κάθετος στην οδό Χίου. Τα σπίτια αυτά βρίσκονται ανηφορίζοντας αριστερά μετά το σημερινό εργαστήριο λουκουμοποιίας Λειβαδάρα.

57. Από το 1833 ήδη η Ερμούπολη είναι το κέντρο ανταπόκρισης για τα ατμοπλοϊκά δρομολόγια που ξεκινούσαν από Μασσαλία και μέσω Λιβόρνου, Τσίβιτα Βέκκια, Νάπολης κατευθύνοντο στη Μάλτα και από κει προς την Κων/πολη, Σμύρνη ή για τα ατμόπλοια που έφευγαν από τον Πειραιά με προορισμό την Αλεξάνδρεια. Βλ. Marchebeus, Architecte du Gouvernement, *Voyage de Paris à Con/ple par bateau à vapeur*, Paris, 1839, σ. 188, 269.

58. Εφ. «Αίολος», 29 Σεπ/βρίου 1845, αρ. φύλ. 59.

59. Για την ταύτιση της τοποθεσίας Τερψιθέα με την αντίστοιχή της στα Βαπόρεια βλ. ANK, Τ/σχ. Πόλεως, φ. 43, «Διάγραμμα μεταρρυθμίσεως του σχεδίου της Ερμουπόλεως κατά την

φαίνεται αν υπήρχε στο σημείο αυτό κάποιος κατάλληλα διασκευασμένος χώρος που θα στέγαζε το θέαμα. Ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη ότι ο καιρός αρχίζει να χαλάει από τις αρχές Οκτωβρίου, ότι η τοποθεσία είναι ανεμοδαρμένη, και αν σ' αυτά προσθέσουμε μια λεπτομέρεια της αγγελίας, σχετική με την «τιμή της α' θέσεως των θεωρείων...», τότε μπορεί να υποθέσουμε ότι σ' αυτό το σημείο, την Τερψιθέα δηλαδή, υπήρχε κάποια υποτυπώδης δυνατότητα υποδοχής θεαμάτων. Οι μεταγενέστερες αρχειακές μαρτυρίες μάς πληροφορούν ότι η θέση αυτή παρουσίαζε «ανωμαλίες του εδάφους», οι οποίες δεν ισοπεδώθηκαν κατά την οριστική διαμόρφωση του χώρου.⁶⁰ Αυτές οι ανωμαλίες του εδάφους δημιουργούσαν ίσως τις προϋποθέσεις για την ύπαρξη ενός στοιχειώδους και ταυτόχρονα σταθερού χώρου παραστάσεων κάποιων διερχομένων ακροβατών, θαυματοποιών κ.λ.π.

Αργότερα, από την εφημερίδα «Αίολος» πάλι, μαθαίνουμε ότι κατά το χειμώνα του 1852 κάποιος στεγασμένος χώρος λειτουργούσε ως το κύριο θέατρο στην πόλη και φιλοξενούσε το ιταλικό μελόδραμα. Επρόκειτο, φαίνεται, για ένα πρόχειρο οίκημα και, όπως μάλιστα στο κείμενο της εφημερίδας δεν προσδιορίζεται η θέση του, η εξακρίβωση του χώρου εγκατάστασης του ιταλικού μελοδράματος το 1852 καθίσταται προς το παρόν αδύνατη. Η εφημερίδα παρέχει εν τούτοις κάποιες σύντομες πληροφορίες για τη διαρρύθμιση του εσωτερικού χώρου του: «*Το κατάστημα του θεάτρου είναι λίαν στενόν και ο παραμικρός θόρυβος ενοχλεί τους ακροατάς... και διακόπτει την σειράν των υποκριτών και της μουσικής...*». Σ' ένα άλλο επίπεδο η στενότητα χώρου προκαλούσε μεγάλες δυσκολίες στην κίνηση των υποκριτών, διότι σύμφωνα με το ίδιο άρθρο «*πολλά των απαιτουμένων τοις ελλείπωσι και ιδίως η ευρυχωρία της σκηνής...*». Αλλά αυτή η κατάσταση δεν εμπόδιζε, όπως αναφέρει ο αρθρογράφος, «*να διασκεδάζωμεν ολίγας ώρας της αναπαύσεώς μας, τας οποίας άλλως πως δεν έχομεν να ενασχολήσωμεν*».⁶¹ Οι κάτοικοι της Ερμούπολης δεν είχαν απλά και μόνο εξοικειωθεί με το θέατρο, το είχαν αγκαλιάσει, το απολάμβαναν!

συννοικία Βαπόρια 25/11/1887», όπου αναφέρεται πλατεία Τερψιθέας ή Βαπόρια. Ο Ανδρέας Θ. Δρακάκης, ό.π., σ. 66, υποθέτει ότι η θέση Τερψιθέα βρισκόταν «πίσω από το σημερινό ξενοδοχείο Ερμής», αλλά η πληροφορία του Σχεδίου Πόλεως πρέπει να θεωρηθεί ακριβής.

60. ANK, Τ/Δημ. Έργα, φ. 33, Έκθεση του νομομηχανικού Α. Τριανταφύλλη της 5/7/1880.

61. Εφ. «Αίολος», 19/1/1852, αριθ. φυλ. 389.

Στην πρώτη πλατεία που σχηματίστηκε στην πόλη, την πλατεία Όθωνος, σημερινή πλατεία Μιαούλη, ο Εμμανουήλ Ροΐδης, όπως γράφει στα διηγήματά του, θα απολαύσει ως μαθητής τις ταχυδακτυλουργίες και τους σαλτιμπαγκισμούς του Ιταλού θαυμαστοποιού Γιαμπατίστα.⁶² Τον Απρίλιο του 1853 στην πλατεία Όθωνος, που εκείνη τη στιγμή από τις εφημερίδες αναφέρεται και ως πλατεία θεάτρου,⁶³ η οικογενειακή επιχείρηση του Γερμανού Λαμπεργέρ με άδεια του δήμου ανέγειρε ξύλινο αμφιθέατρο, προκειμένου να εγκαταστήσει το τσίρκο της. Ο Λαμπεργέρ παρέμεινε στην Ερμούπολη όλη τη θερινή περίοδο δίνοντας διάφορες παραστάσεις με ιππικές επιδείξεις⁶⁴ και «πλαστικές εικόνες»⁶⁵ [tableaux vivants]. Δεν επρόκειτο φυσικά για θέατρο αλλά για ένα μεικτό θέαμα· το θέατρο σ' αυτή την περίπτωση είναι παρόν με την προσωρινή μετονομασία που δίνουν οι εφημερίδες στην πλατεία Όθωνος. Εξάλλου η ιππική εταιρεία του Λαμπεργέρ στις 25 Αυγούστου 1853⁶⁶, με την ευκαιρία της «αισίας» επιστροφής της βασίλισσας Αμαλίας στην Ελλάδα, παρουσίασε πάνω από την «πλατεία των Βαποριών» πυροτεχνήματα. Ήταν η πρώτη φορά που παρουσιάστηκαν στην πόλη μέσα σε συμπλέγματα «τα αρχτικά στοιχεία των ονομάτων των Α.Α. Μ.Μ. και

62. Κλέων Παράσχος, *Εμμανουήλ Ροΐδης*, Βασική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1952, σ. 9.

63. Μέσα από το δημοσίευμα της εφημερίδας «Αίολος» (9/5/1853, αριθ. φύλ. 454) για τη θέση ανέγερσης ξυλίνου αμφιθέατρου «εν τη πλατεία του Όθωνος» από τη θεατρική εταιρεία Λαμπεργέρ μπορούμε να αντλήσουμε την πληροφορία της μετωνυμίας και να ταυτίσουμε την ονομασία «πλατεία θεάτρου», που αναφέρεται και από άλλες εφημερίδες.

64. Κατά τη συνέχεια της ερευνητικής μου εργασίας στο Ιστορικό Αρχείο της Ερμούπολης (Αύγουστος 1995), ήρθαν στην επιφάνεια μερικά νέα στοιχεία που δεν είχα το χρόνο να επαληθεύσω. Σε συμφωνητικό του συμβολαιογράφου Ανδρ. Δανιῆδ, με αυξ. αριθ. 15370 της 10/7/1843, παραπομπηθέν στο φάκελο με αυξ. αριθ. 29201–29400, το οποίο δεν ολοκληρώθηκε με τις υπογραφές των συμβαλλομένων και φέρει την ένδειξη «το παρόν είναι άκυρον», αναφέρονται τα εξής: ο Αυγουστίνος Κοπς, λεπτουργός, «ιδιοκτήτης ενός ξυλίνου Αμφιθέατρου κειμένου ενταῦθα όπισθεν της οικίας Παπαδοῦκα δίδει αυτό υπό μίσθωσιν προς τον Ιταλό Γεώργιο Κοκκίνη υποδορομέα... δια να δώση εντός αυτού... και οι συν αυτό τριάκοντα παραστάσεις υποδορομίας και σχοινοβατικής κατά το τρέχον έτος». Το ξύλινο αυτό αμφιθέατρο αποτελείτο «εκ του κύκλου και των καθισμάτων αυτού, εκ τεσσάρων δωμάτων και ενός υποστασίου δέκα ἰππων». Ωστόσο η περιγραφή αυτή που επιτρέπει να φανταστούμε την ὑπαρξη ενός οργανωμένου χώρου παραστάσεων τσίρκου δεν έχει αφήσει ἰχνη στη βιβλιογραφία, πράγμα περίεργο. Μια πιο σχολαστική έρευνα θα επιτρέψει να διακρίνουμε ίσως την αυτονόμηση αυτού του χώρου ή το συσχετισμό του με την πλατεία Όθωνος, όπου το 1853 ἐλάμβαναν χώρα ιππικές επιδείξεις.

65. Εφ. «Αίολος», 11 Απριλίου 1853, αρ. φύλ. 451, 9 Μαΐου 1853, αρ. φύλ. 454, 13 Ιουν. 1853, αρ. φύλ. 459.

66. Εφ. «Αίολος», 29/8/1853, αριθ. φύλ. 467.

εξεικονίσθησαν διάφορα σχήματα οίον ναοί, πηγαί, ροδαί, όφεις κ.τ.λ.».

Ωστόσο λίγο αργότερα, το 1858, γίνεται και πάλι λόγος για στεγασμένο χώρο υποδοχής του μελοδράματος και ίσως να πρόκειται για κείνο το «λίαν στενόν» θέατρο που συναντήσαμε πιο πάνω. Οι παραστάσεις άρχισαν το Μάιο του 1858 με τον *Τροβατόρε* του Verdi, συνεχίστηκαν τον Ιούνιο με την *Τραβιάτα* και την 1η Ιουλίου σταμάτησαν. Η αστυνομία υποχρεώθηκε να τις διακόψει, επειδή συγκεντρωνόταν πολύς κόσμος «και ο νότιος άνεμος μπορούσε να προκαλέση επιδημικές νόσους». Εν τούτοις κατά τα γραφόμενα των εφημερίδων το πιο λογικό θα ήταν να πάνε οι γιατροί στο θέατρο «να ίδουν την έκτασιν και την εκ ξύλων κατασκευήν απωθούσαν το θερμογόνον». ⁶⁷ Με βάση το προηγούμενο απόσπασμα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι και το τελευταίο θέατρο της Ερμούπολης που λειτουργούσε σε κλειστό χώρο το 1858 και προηγήθηκε του θεάτρου «Απόλλων» ήταν κι αυτό ξύλινο. Στο ποσοστό λοιπόν που το σχέδιο ανοικοδόμησης της πόλης δεν ολοκληρώνεται, παρατείνεται και η διάρκεια παραμονής κάποιων ξυλίνων κατασκευών στις οποίες συμπεριλαμβάνονται και οι χώροι στέγασης του θεάτρου. Η προχειρότητα των κατασκευών δεν είχε μόνο δυσμενείς επιπτώσεις στην ποιότητα των παραστάσεων αλλά, όπως φανερώνουν τα παραπάνω, και στην υγεία των θεατών.

Η λογική της προφύλαξης των θεατών από τους ανέμους επικράτησε και στη σκέψη του αρχιτέκτονα Pierre Sampò, όταν ξεκίνησε τη διαμόρφωση του χώρου ανέγερσης του σημερινού θεάτρου και, σε αντίθεση προς τις υποδείξεις του υπουργείου, έστρεψε την είσοδό του προς την ανατολή. ⁶⁸ Έτσι εξασφαλίστηκαν ομαλότερες συνθήκες προσέλευσης και αποχώρησης του κοινού, όταν την πόλη σαρώνουν οι άγριοι βοριάδες. Με την οικοδόμηση του θεάτρου το 1864 τελείωσε η μακρόχρονη περιπέτεια των άστεγων θιάσων, τελείωσαν ακόμη οι πρόχειρες εγκαταστάσεις υποδοχής του, γιατί η ίδια η πόλη είχε αρχίσει να αποκτά την οριστική μορφή που απολαμβάνουμε σήμερα.

67. Εφ. «Τηλέγραφος των Κυκλάδων», 27/5/1858, αριθ. φύλ. 150, 17/6/1858, αριθ. φύλ. 152, 1/7/1858, αριθ. φύλ. 165.

68. ANK, Τ/Δημ. Έργα, φ. 21.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ⁶⁹

1. [ANK, Συμβολαιογράφος 'Ανδρέας Δαυΐδ, λυτά]

ἀριθ. 2813 – Πωλητήριον Σκευῶν θεάτρου.

Παρά τοῦ ἡμετέρου Γραφείου τοῦ προσωρινοῦ Δημοσίου Μνήμονος τῆς Νήσου Σύρου, σήμερον παρόρησιασθέντες ἐξ ἑνός μέρους οἱ κύριοι Σταύρος Νικολαΐδης καὶ Ἰωάννης Καστρίσιος, καὶ ἐξ ἄλλου ὁ Κύριος Παῦλος Παλαιολόγος ἐφάνερόσαν καὶ ἐδηλοποίησαν, ὅτι οἱ πρότοι ἔχοντες ἐνοικιασμένον τὸ Μαγαζεῖον τοῦ κυρίου Γεωργίου Σφηρῆ κατέστησαν αὐτὸ θέατρον κοινόν καὶ διευθύνετο παρ' αὐτόν ἄχρι τούδε. Θελήσαντες ὁμως νὰ παραιτηθῶσιν ἐσυμφώνησαν μετὰ τοῦ Ἀνωτέρου Κυρίου Παύλου Παλαιολόγου, καὶ παραιτήσαντο αὐτὸ πρὸς αὐτόν, μέ συμφωνεῖαν ὅτι νὰ πληρώσωσιν ἀμφοτέρω τὰ μέρη ἐξημισίας τὸ ἐλείπον τοῦ ἐνοικίου ἀπὸ σήμερον ἕως τὴν α' τοῦ ἐλευσομένου Μαρτίου ὅπου τελειώνει ἡ προθεσμία των πρώτων, καὶ ὁ δεῦτερος νὰ κάμῃ καλλὰ μέ τὸν οἰκοκύριον τοῦ Μαγαζίου διὰ τὸν ἐφεξῆς καιρόν. Μετὰ τοῦτο ἐσυμφώνησαν αὐτοὶ οἱ δύο με τὸν Κύριον Παῦλον παλαιολόγον, καὶ ἐπώλησαν πρὸς αὐτόν, ὅλλα τὰ θεατρικὰ πράγματα, ἔπιπλα, σκευὴ κ.τ.λ. κατὰ τὸν παρ' αὐτόν ὑπογεγραμμένον κατάλογον ἔδωσαν πρὸς αὐτόν, ὁμοίως καὶ ὅλλην τὴν ἐν τῷ ἐλληνικῷ αὐτῷ θεάτρῳ παρεχομένην ξυλικήν, ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπώλησαν διὰ τιμῆς γροσίων ὀχτακωσίων ἥγουν γρ. 800 ἐλεύθερη ἀπὸ κάθε χρέος ὑποθήκην, εἴτε ἐνόχλησιν ἀπότινος. Καὶ λαβόντες οἱ πωληταὶ αὐτοὶ παρὰ τοῦ αγοραστοῦ τὰ ῥιθέντα χρήματα, μνήσκουσι ἀλλώτριον καὶ ἀποξενομένοι ἐκ τοῦ θεάτρου αὐτοῦ, καὶ τοῦ πράγματος ἔμπροσθεν ἡμῶν καὶ κατωτέρω ὑπογραφόμενοι εἰς ἔνδειξιν ἀντιγράφου διδωμένου τῷ Κυρίῳ Παλαιολόγῳ τοῦ παρόντος πωλητηρίου σφραγιστόν παρ' ἡμῶν καὶ ἐνυπόγραφον. ἐν Σύρῃ τῇ 16 Φεβρουαρίου 1829.

σταυρακίς Νικολαΐδης
Ἰωάννης Καστρίσιος

2. [ANK, Συμβολαιογράφος Ἀνδρέας Δαυΐδ, λυτά]

Ἀριθμός ἑνδεκα χιλιάδες Διακόσια τριάκοντα.

69. Σημ. Κατὰ τὴ δημοσίευσιν των παρακάτω ἐγγράφων διατηρήθηκε ἡ ὀρθογραφία, ὁ τόνισμός καὶ ἡ στίξις τῶν πρωτοτύπων.

Ἐν ὀνόματι τοῦ Βασιλέως τῆς Ἑλλάδος Ὁθωνος.
ὁ Συμβολαιογράφος Α. Δαυῖδ εἰδοποιῶ ὅτι

Συμφωνητικόν.

Ἐπαρουσιάσθησαν ενώπιον ἐμοῦ τοῦ Συμβολαιογράφου Ἑρμουπόλεως Ἀνδρέου Δαυῖδ, κατοικούντος εἰς ταύτην τὴν πόλιν, καὶ ἐνώπιον τῶν ἀκολουθῶν Ἀναφερομένων μαρτύρων, ἕξ ἐνός μέρους ὁ κύριος Βασίλειος Σανσώνης, κατοικῶν εἰς Ἀθήνας Θεατρῶνης τὸ ἐπάγγελμα, περὶ τῆς ταυτότητος τοῦ ὁποῖου ἐπληροφορήθη ἀπὸ τῶν μάρτυρας, ἕξ ἐτέρου δέ, ὁ Κύριος Κυριακός Ἀλεξίου ξυλέμπορος γνωστός μου, κάτοικος ἐδῶ, ἄσχετοι συγγενείας μέ ἐμέ, καὶ ἠτήσαντο τὴν σύνταξιν τοῦ παρόντος ἐγγράφου, μέ τὸ ὁποῖον ομολογοῦν ὅτι οἰκειοθελῶς Ἐσυμφώνησαν τὰ ἀκολουθῶν: Πρῶτον, ὁ Κύριος Κυριακός Ἀλεξίου, ὦν ἐνοικιάτωρ τοῦ ἐνταῦθα θεάτρου, ὦν προσέτι ιδιοκτῆτης τῶν ἐντὸς αὐτοῦ τοῦ θεάτρου θωρίων (ὑᾶῃ), εἴκοσι τεσσάρων μπάνκων, τεσσάρων σκηνογραφίων, ἐνός ἐπισκηνίου, δώδεκα ἡμισκηνίων, οἰκειοθελῶς δίδει ὑπὸ ἐνοίκιον πρὸς τὸν κύριον Βασίλειον Σανσώνην, τὸ εἰρημένον θέατρον, μέ τὰ ἐντὸς αὐτοῦ εὑρισκόμενα καὶ ἀναφερθέντα σκεῦη, διὰ ἕξ μῆνας ὀλοκλήρους ἀρχομένους ἀπὸ αὐρίον. Δεύτερον, ἐνοίκιον ἐσυμφωνήθη μετὰ τῶν, πρὸς ἑκατὸν πεντήκοντα Δραχμὰς τὸν μῆνα, προπληρωτέον κατὰ δυμηνίαν. Τρίτον ὁ Κύριος Σανσώνης ὑπόσχεται νὰ πληρώσῃ αὐρίον τὸ ἐνοίκιον τῆς πρώτης δυμηνίας. Τέταρτον ὁ Κύριος Σανσώνης ὑπόσχεται νὰ κάμῃ τὰς ἀκολουθοῦς ἐπισκευὰς μέ ἔξοδά του, ἐντὸς τοῦ εἰρημένου Θεάτρου, ἥτοι. Νὰ ταβανώσῃ μέ σκουρέτα, τὸσον μέρος τῆς στέγης τοῦ Θεάτρου, ὅσον ἐκτείνονται αἱ εἰς τὸ ἔδαφος αὐτοῦ κείμεναι μπάνκαι, νὰ σκεπάσῃ μέ πανί, τὴν στέγην τῶν θωρίων (ὑᾶῃ) τοῦ πρώτου πατώματος, καὶ νὰ κάμῃ ἕξ ἰδίων τοῦ πᾶν ὅ,τι ἄλλο νομίσῃ ἀναγκαῖον, διὰ τὸν καλλοπισμὸν τοῦ θεάτρου. Πέμπτον ὅλαι αὐταὶ αἱ ἐπισκευαὶ ὅσαι ἀναφέρονται εἰς τὸ προηγούμενον ἄρθρον, καὶ ὅσας ἄλλας ἤθελε κάμῃ ὡς εἴρηται ὁ Κύριος Σανσώνης, θέλουν μένει μετὰ τὴν πτώσιν τῶν ἕξ μηνῶν, πρὸς ὄφελος τοῦ Κυριακοῦ Ἀλεξίου, χωρὶς νὰ ἔχῃ δικαίωμα ὁ Κύριος Σανσώνης νὰ ἀπαιτήσῃ ἀπ' αὐτόν δικαίωμα πληρωμῆς ἢ ἀποζημιώσεως δι' αὐτάς. Ἑκτον ὁ Κύριος Σανσώνης, θέλει συμπαράλαβῃ καὶ ἐνώσῃ μέ τὸ Θέατρον τὸ καφενεῖον αὐτοῦ τοῦ Θεάτρου, ἀπ' ὅπου θέλει κάμῃ τὴν εἴσοδον τοῦ Θεάτρου καὶ τὴν ἐνεστῶσαν εἴσοδον τοῦ Θεάτρου, θέλει τὴν ἐπεκτείνει διὰ νὰ χρησιμεύσῃ καφενεῖον. Ὅλαι δέ αὐταὶ αἱ ἐπισκευαὶ θέλουν γείνει μέ ἔξοδα τοῦ Κυρίου Σανσώνη, καὶ εἰς τὸ τέλος τῶν ἕξ μηνῶν θέλουν μένει πρὸς ὄφελος τοῦ Κυρίου Κυριακοῦ Ἀλεξίου χωρὶς οὗτος νὰ εἶναι υπόχρεος νὰ ἀποζημιώσῃ τὸν Κύριον Σανσώνη δι' αὐτάς

τάς ἐπισκευάς. Εβδομον. Επιφυλάττεται τό δικαίωμα πρὸς τόν Κύριον Κυριακόν Αλεξίου νά ἐχῃ πρὸς ὄφελός του τό ρηθέν Καφενεῖον διὰ νά πωλῇ αὐτός ἢ ἄλλος τις ἀντ' αὐτοῦ, ποτὰ κατὰ τήν διάρκειαν τῶν θεατρικῶν παραστάσεων, διαρκούντων τῶν ἑξ αναφερομένων μηνῶν. Ὁγδοον. Επειδὴ κατὰ τήν διάρκειαν τῶν ἑξ μηνῶν, ὁ Κύριος Σανσώνης θέλει δίδει πρὸς ὄφελος του καί δια λογαριασμόν του θεατρικὰς παραστάσεις ἐντός τοῦ εἰρημένου Θεάτρου, τούτου ἕνεκα εἰς ἐκάστην θεατρικὴν παράστασιν, ὑπόσχεται νά παραχωρῇ ἀμίσθως πρὸς τόν Κυριακόν Αλεξίου, καί πρὸς τόν ἰδιοκτήτην τοῦ Θεάτρου τόν Κύριον Αποστόλον ῥέγκον ἢ πρὸς οὔστινας ἀντ' αὐτῶν παρουσιασθούν, ἓνα θωρίον (ὑᾶῃ) καί τέσσερα εἰσητήρια πρὸς ἕκαστον ἑξ αὐτῶν τῶν Κυρίων Κυριακοῦ Αλεξίου καί Αποστόλου ῥέγκου. Ἐννατον, ὅσας σκηνάς, ἡμισκηνία, καί επισκηνία, ὅσα φορέματα ὑποκριτῶν, καί ὅσας λάμπας καί λύχνους κατασκευάσῃ ὁ Κύριος Σανσώνης πρὸς χρῆσιν τοῦ Θεάτρου, εἰς τό τέλος τῶν ἑξ μηνῶν, θέλει λάβει ταῦτα πάντα μεθ' ἑαυτοῦ. Δέκατον, ὁ Κύριος Σανσώνης εἰς τό τέλος τῶν ἑξ μηνῶν ὑπόσχεται νά παραδῶσῃ πρὸς τόν Κύριον Κυριακόν Αλεξίου, ἐν καλῇ καταστάσει ὅπως εἶναι τώρα τά θωρία (ὑᾶῃ) καί ταῖς μπάνκαις, τὰς δέ σκηνογραφίας, ἡμισκηνία καί επισκηνίον θέλει τά παραδῶσῃ (ὑᾶῃ) μισότριβα ὅπως εἶναι τώρα. Ἐνδέκατον. Επειδὴ ἐντός τῶν θωρίων (ὑᾶῃ) ὑπάρχουν ἐξήκοντα καθίσματα ξύλινα ὁ Κύριος Σανσώνης ὑπόσχεται νά τά επιστρέφῃ καί αὐτά πρὸς τόν Κύριον Κυριακόν Αλεξίου. Δωδέκατον, ὁ Κύριος Σανσώνης ὁμολογεῖ ὅτι παρέλαβε σήμερον τό εἰρημένον Θεάτρον καί τά ἐντός αὐτοῦ εὗρισκόμενα περὶ ὧν ἔγινε λόγος εἰς τόν πρῶτον καί ἐνδέκατον παράγραφον τοῦ παρόντος συμβολαίου. Δέκατον τρίτον. Οἱ συμβαλλόμενοι ὑπόσχονται νά φυλάξουν τήν παρούσαν συμφωνίαν τῶν, καί ὅστις τήν παραβῇ θέλει ἀποζημιῶναι τόν ἕτερον, δι' ὅσας ζημίας ὑποφέρει, αἱ ὁποῖαι ζημίαι θέλουν αποφασισθεῖ καί προσδορισθεῖ ἀπὸ πραγματογνώμονας τοὺς ὁποίους θέλουν διορίζει οἱ συμβαλλόμενοι. Εἰς ἔνδειξιν ἐγένετο τό παρόν συμβόλαιον, ἐν Ἐρμουπόλει Σύρου, εἰς τό γραφεῖον μου κείμενον εἰς τήν ὁδόν ἀγοράς, καί ἀναγνωσθέν εὐκρινῶς καί μεγαλοφώνως εἰς ἐπήκοον τῶν συμβαλλομένων, καί τῶν ἐπὶ τούτου προσκληθέντων μαρτύρων, κατοίκων ἐδῶ, γνωστῶν μου πολιτῶν Ἑλλήνων, ἀσχέτων συγγενείας μέ αὐτοὺς καί ἐμέ, μαρτυρούντων τήν θέλησίν των καί τήν ταυτότητα τοῦ Κυρίου Σανσώνη, λέγω τῶν Κυρίων Ἰωσήφ Καπιλλέτη μουσικοῦ, καί Πολυζῶη Πολυζωΐδη γραφέως, ὑπογράφεται ἰδιοχείρως ὑφ' ὅλων καί ἐμοῦ σήμερον τῇ δεκάτῃ Νοεμβρίου τοῦ χιλιοστοῦ ὀκτακοσιοστοῦ τεσσαρακοστοῦ ἔτους, ἡμέρα Κυριακὴ ὥρα ἐνδεκάτη πρὸ μεσημβρίας εἰς τό ρηθέν γραφεῖον μου.

Basilio Sansoni. Ἄ. Δαυῖδ.

Κυριάκος Ἀλεξίου.

Ἰωσήφ Καπιλέτης.

Π. Πολυζωΐδης.

Ἐντέλλεται δέ, πρὸς πάντα μέν κλητῆρα νά ἐκτελέσῃ ζητηθεῖς τό παρὸν συμβόλαιον, πρὸς πάντας δέ τοὺς εἰσαγγελεῖς νά συνεργήσωσι τό καθ' ἑαυτοὺς, καί πρὸς πάντας τοὺς Διοικητάς καί ἀξιωματικούς τῆς Δημοσίου Δυνάμεως νά δώσωσι χεῖρα βοηθείας ὅταν νομίμως ζητηθῶσιν. Πρὸς βεβαίωσιν τούτου ἐσφραγίσθη τό παρὸν, συνταχθέν ὑπ' ἐμοῦ του Συμβολαιογράφου Ἑρμουπόλεως Σύρου Ἀνδρέου Δαυΐδ. ἐξ Ἑρμουπόλεως Σύρου, τῇ Δεκάτῃ τετάρτῃ Φεβρουαρίου τοῦ Χιλιοστοῦ Ὀκτακοσιοστοῦ τεσσαρακοστοῦ πρώτου ἔτους ἡμέρα Παρασκευή μετὰ μεσημβρίαν.

Ο Συμβολαιογράφος.

Ἀ. Δαυΐδ.

[Πλαγίως] ἔγεινεν ἡ παράδοσις ἐνός μόνου ἀπογράφου πρὸς τόν Κύριον Κυριακόν Ἀλεξίου.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΛΟΥΚΟΥ

ΤΟ ΣΥΡΙΑΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΟΙΝΟ (19ος αι.)

[Παρέμβαση]

Το θέατρο «Απόλλων» αποτελούσε έναν από τους πολλούς σταθμούς ενός δικτύου θεάτρων που, όπως προκύπτει από πληροφορίες του Ιστορικού Αρχείου Ερμούπολης και άλλων πηγών, απλωνόταν κυρίως στην Ανατολική Μεσόγειο και τροφοδοτούνταν από την ιταλική όπερα. Τέτοιοι σταθμοί-λυρικά θέατρα υπήρχαν στο Κάιρο, στη Βηρυτό, στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη, στα Επτάνησα και αλλού.

Προφανώς η κατασκευή του θεάτρου «Απόλλων» ήταν τέτοια, που να εξυπηρετεί τις ειδικές ανάγκες της όπερας. Φαίνεται ότι ήταν γνωστές κάποιες διαστάσεις για τη σκηνή, το προσκήνιο, την πλατεία και τα θεωρεία. Τις διαστάσεις αυτές, κυρίως της σκηνής, οι οποίες εξυπηρετούσαν τη σκηνική οικονομία (κινήσεις και χειρονομίες των ηθοποιών) καθώς και, προπάντων, την ακουστική πρέπει να τις έπαιρναν υπόψη τους τόσο οι αρχιτέκτονες αυτών των θεάτρων όσο και οι δημιουργοί των έργων. Έτσι ίσως εξηγείται το γεγονός ότι πολλοί ιταλικοί θιάσοι την επόμενη κιόλας μέρα από την άφιξή τους άρχιζαν τις παραστάσεις τους, χωρίς δηλαδή να προηγείται κάποια πρόβα.

Αυτό δεν συνηγορεί με την πλατιά ριζωμένη πεποίθηση ότι ο «Απόλλων» είναι ένα μικρό αντίγραφο της Σκάλας του Μιλάνου. Όπως αποδεικνύεται και από όσα αναφέρει στη διατριβή της η Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, αυτό είναι μία πλάνη.¹

Είναι πολύ χρήσιμο να γνωρίσουμε την ιστορία της ιταλικής όπερας και μάλιστα των ησσόνων ιταλικών θιάσων, που όργωναν τη Μεσόγειο και συντελούσαν στη διάδοσή της. Φαίνεται ότι στην Ιταλία το 19ο αιώνα η όπερα ήταν μια τέχνη τόσο ανεβασμένη, όχι

1. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, Αθήνα, 1994, σ. 213.

μόνο καλλιτεχνικά αλλά και οργανωτικά, ώστε να εξάγεται και σ' άλλες χώρες. Οι θιάσοι δεν χωρούσαν πλέον στις θεατρικές στέγες που υπήρχαν. Η προσφορά εργασίας στο επάγγελμα του ηθοποιού ήταν μεγάλη. Γι' αυτό και η μόνη διέξοδος ήταν το κοινό των άλλων μεσογειακών πόλεων.

Σε σύγκριση με τους φτωχούς θιάσους των γειτονικών τους χωρών, οι Ιταλοί είχαν τη δυνατότητα να στήνουν πρόχειρα και προσωρινά θέατρα, που φαίνεται ότι ήταν κάτι σαν τα σημερινά τσίρκα,² να παρουσιάζουν πραγματικά σκηνικά και κοστουμια, γυναικές ηθοποιούς και μια ακουστική τέρψη φωνών και οργάνων. Ήταν ασυναγώνιστοι. Αν σκεφθεί κανείς ότι η όπερα θεωρείτο το πληρέστερο έργο τέχνης, επειδή ένωνε τη μουσική, το χορό, τις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία, οι Ιταλοί κέρδιζαν την υψηλότερη θέση στον τομέα του πολιτισμού.

Η θεματολογία των έργων τους (ηρωισμοί, πόλεμοι, υποθέσεις παρμένες από τις αρχαίες μυθολογίες, κυρίως την ελληνική, οι όμοιοι εθνικοί πόθοι Ιταλών και Ελλήνων για εθνική αποκατάσταση) βοηθούσε το ελληνικό κοινό να ταυτίζεται με όσα διαδραματίζονταν επί σκηνής. Δεν είναι τυχαίο επομένως που οι Ερμουπολίτες έκαναν δική τους την ιταλική όπερα.

Η επαγγελματική νοοτροπία των ιταλικών θιάσων αποδεικνύεται και από την οργάνωσή τους. Υπήρχαν πράκτορες με γραφεία, τυπωμένα επιστολόχαρτα κλπ., οι οποίοι εγγυώνταν την ποιότητα και υπευθυνότητα των θιάσων αυτών. Η Σύρα, εξάλλου, ήταν σε θέση να απαιτεί αυτή την υπευθυνότητα και την ποιότητα. Ανάμεσα στους αστούς κατοίκους της υπήρχαν άτομα που θεωρούσαν υποχρέωσή τους να κατέχουν ορισμένες γνώσεις, όχι μόνο εγκυκλοπαιδικές. Ο καλλιεργημένος Ερμουπολίτης όφειλε να γνωρίζει από ναυτιλιακά μέχρι τον Θεοβάντες. Οι μελομανείς ανάμεσα σ' αυτούς γνώριζαν λεπτομέρειες, όπως πόσα και ποια όργανα απαιτούσε η κάθε όπερα, τι είδους και πόσες φωνές, και ήξεραν να παραγγέλλουν τόσους μόνον τραγουδιστές και μουσικούς όσοι ήταν απαραίτητοι για το ανέβασμα ενός ή και περισσότερων έργων. Κάθε γνωστό λυρικό έργο είχε ορισμένες προδιαγραφές, όπως συγκεκριμένο αριθμό, ποσοτικά και ποιοτικά, τραγουδιστών και οργάνων.

2. Ανδρέας Δρακάκης, «Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις-Σύρα, 1826-161)», *Δελτίο Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τ. 22 (1979), σσ. 64, 65.

Όλα αυτά ήταν γνωστά. Αν άλλαζαν, άλλαζαν πολύ αργά μέσα στο χρόνο. Το 19ο μάλιστα αιώνα, που υπήρξε η μητέρα πολλών έργων της όπερας, δεν είχαν γίνει αισθητές μετατροπές σ' αυτά και ήταν γνωστός ο τρόπος εκτέλεσής τους. Άλλωστε από το ανέβασμά τους στις ιταλικές σκηνές μέχρι το παίξιμό τους στην Ερμούπολη δεν μεσολαβούσε μεγάλο διάστημα.

Η επιτροπή του θεάτρου «Απόλλων» αποτελούσε ένα είδος εκπροσώπων του κοινού, εκλεγμένων από τις αρχές ανάμεσα στους επαΐοντες Ερμούπολίτες. Ποιο ήταν όμως αυτό το κοινό; Είναι αναγκαίο να το γνωρίζουμε, γιατί το θέατρο δεν το κάνει μόνο η σκηνή αλλά και η πλατεία.

Η συριανή κοινωνία μπορεί να μη δημιούργησε αξιόλογους θιάσους όπως η αθηναϊκή, αλλά δημιούργησε το θέατρο «Απόλλων», που η σημασία του βρίσκεται πέρα από τους τοίχους, τα βελούδινα καθίσματα και τους πολυελαίους. Είναι πριν απ' όλα τεκμήριο της ύπαρξης ενός θεατρικού κοινού με γούστο και άποψη. Πώς όμως διαμορφώθηκε αυτό το κοινό;

Γνωρίζουμε ότι πολύ πριν από την ίδρυση του «Απόλλωνα» παρήλασαν από τη Σύρα πολλοί ελληνικοί και ιταλικοί θίασοι. Αυτή η θεατρική θητεία (από την άποψη του θεατή) δημιούργησε ένα έμπειρο κοινό με οξύ θεατρικό κριτήριο. Για να καταλάβουμε την αγάπη τους για την όπερα, πρέπει να φαντασθούμε τον άνθρωπο εκείνης της εποχής, του οποίου η ακοή δεν είχε ακόμη μολυνθεί από τα υψηλά ντσειμπέλ των μεγαφώνων και των μοτοσυκλετών, ενώ ο δυνατότερος ήχος που είχε ακούσει ήταν το σφύριγμα του αέρα. Οι τραγουδιστές κέρδιζαν με το σπαθί τους την εκτίμηση του κοινού. Και αν κάποιος ηθοποιός ή θίασος αποδεικνυόταν κατώτερος των προσδοκιών του, δεν υπήρχε γι' αυτόν καλλιτεχνικό αύριο στο νησί.

Εδώ θα πρέπει να εξετάσουμε και κείνο το πάρε-δώσε σκηνής και πλατείας. Όλα αυτά τα χρόνια, μέχρι την εμφάνιση του κινηματογράφου, ο «Απόλλων» υπήρξε για τους Συριανούς το πολιτιστικό πρότυπο: στη γλώσσα, στο ντύσιμο, στις ιδέες, στις διασκέδασεις, στα παιδικά παιχνίδια. Και αυτό για όλες τις κοινωνικές τάξεις. Διότι κανείς δεν αποκλειόταν από τις παραστάσεις. Ακόμα τώρα οι Συριανοί ακούν τους παλαιότερους να χρησιμοποιούν λέξεις ή φράσεις που παραπέμπουν σε θεατρικές ορολογίες. Οι παλιές φωτογραφίες μάς λένε πολλά για ενδυματολογικές απομιμήσεις. Ακολουθούν οι μεγαλοστομίες, οι πόξες και οι θεατρινισμοί στην καθημερινή ζωή. Κομμάτια από άριες τραγουδιόνταν στις διασκέδασεις αλλά και στους δρόμους. Στα παιδικά παιχνίδια άκουγες αυ-

τούσια αποσπάσματα θεατρικών έργων. Δεν είναι λοιπόν περίεργο που ένα κοινό που ήξερε, καταλάβαινε και ζούσε μέσα στο θέατρο και που μέσα σ' αυτό γαλουχήθηκε μπόρεσε να περάσει σε δυσκολότερα είδη θεάτρου, όπως είναι η πρόζα και μάλιστα ο Ίψεν.

Στη σύντομη αυτή παρέμβασή μου για το συριανό θεατρικό κοινό αναγκαστικά διατύπωσα κάποιες πρώτες υποθέσεις, μη λησμονώντας φυσικά την πολλαπλότητα των προβλημάτων που αντιμετωπίζει όποιος ασχολείται με την ιστορία του θεάτρου.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ

Η ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ (1829-1839)

Θέλω νά υπενθυμίσω, αρχίζοντας, πώς οί πρώτες θεατρικές παραστάσεις σέ ἐλεύθερο ἑλληνικό ἔδαφος δέν ἔγιναν στή Σύρα ἀλλά σέ γειτονικά νησιά τῶν Κυκλάδων. Τό πρῶτο θεατρικό γεγονός, ὅσο γνωρίζουμε, εἶναι ἡ παράσταση τοῦ *Φιλοκτήτη* στήν Τήνο τό 1822 ἀπό ἐρασιτέχνες νέους οἱ ὁποῖοι θά ἀξιοποίησαν, ὑποθέτουμε, τή γνωστή ἀπό τίς παραστάσεις τῆς Ὀδησσοῦ (1818) διασκευή τοῦ Ν. Πίκκολου. Ὑπάρχουν ἐπίσης πληροφορίες γιά διάσπαρτες ἐρασιτεχνικές παραστάσεις, πάλι στήν Τήνο καί τή Σαντορίνη, τό 1825 καί τό 1826. Ὡστόσο αὐτές οἱ ἀπό κάθε ἄποψη ἐνδιαφέρουσες πρωτοβουλίες δέν φαίνεται νά εἶχαν συνέχεια.¹

Σύμφωνα μέ ὁρισμένες κάπως ἀόριστες ἐνδείξεις, καί στή Σύρα τό 1827 ἢ 1828 ἔγιναν πιθανόν παρόμοιες σποραδικές ἐκδηλώσεις, μέ τίς ὁποῖες δέν θά ἀσχοληθῶ στήν ἀνακοίνωσή μου.² Θά ἀφιερῶσω τό χρόνο πού μοῦ ἔχει παραχωρηθεῖ στίς ὁργανωμένες, στίς συγκροτημένες θεατρικές κινήσεις, πού βεβαιωμένα ἀναπτύχθηκαν στή Σύρα τό 1829, τό 1830 καί τό 1836.

1. Ἡ μαρτυρία γιά τήν παράσταση τοῦ *Φιλοκτήτη* τό 1822 στήν Τήνο ὀφείλεται στόν Maxime Raybaud, *Mémoires sur la Grèce*, τόμ. Β', Παρίσι, 1825, σ. 141. Βλ. καί Κυρ. Σιμόπουλος, *Πῶς εἶδαν οἱ ξένοι τήν Ἑλλάδα τοῦ '21*, τόμ. Α', Ἀθήνα, 1979, σ. 306. Γιά τίς παραστάσεις τό 1825-1826 στήν Τήνο καί Σαντορίνη οἱ πληροφορίες προέρχονται ἀπό τόν ἑλληνικό Τύπο τῆς ἐποχῆς. Βλ. πρόχειρα Ν. Λάσκαρης, *Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου*, τόμ. Α', Ἀθήνα, 1938, σσ. 261-262.

2. Πληρύτερες πληροφορίες στή μελέτῃ τοῦ Ἀνδρέα Δρακάκη «Τό ξεκίνημα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου» στό *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καί Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας*, τόμ. 22 (1979), σσ. 23-77. Τά παλαιότερα γνωστά στοιχεῖα εἶχε καταγράψει ὁ Ν. Λάσκαρης, *Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου*, τόμ. Β', Ἀθήνα, 1939, σσ. 102-124. Πρβλ. ἐπίσης Γ. Βαλέτας, *Θεόδωρος Ἀλκαῖος-Ὁ βάρδος καί καπετάνιος τοῦ Εἰκοσιένα. Τά πρῶτα θεατρικά*, Ἀθήνα, 1971, σσ. 34-51, καί τό *Ἀφιέρωμα στό θέατρο τῆς Ἐρμούπολης τοῦ περ. Συριανά Γράμματα*, ἀρ. 1-2 (1988).

Είναι σέ όλους γνωστό ότι, ὅπως καί τή ραγδαία οικονομική της ἀνάπτυξη, ἔτσι καί τήν πολιτιστική (καί θεατρική) ἀνθήση ἡ Σύρα τήν ὀφείλει στούς πρόσφυγες καί στούς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων, πού, γιά ν' ἀποφύγουν τοὺς διωγμούς, συνέρρευσαν στό νησί ἀπό πολλές περιοχές τοῦ ὑπόδουλου ἑλληνισμοῦ. Ἀντίστοιχα μέ τόν κοινωνικό διαμορφώθηκε καί ἓνας περίγυρος πνευματικός πού εὐνοοῦσε τίς θεατρικές πρωτοβουλίες. Ἀπό τίς Κυδωνίες στή Σύρα βρῆκε καταφύγιο ἐκεῖνα τά κρίσιμα χρόνια ἡ Εὐανθία Καΐρη, ἡ συγγραφέας τοῦ *Νικήρατου* (1826), πού θά παίζεται ἀργότερα μέ τόν τίτλο *Ἡ ἄλωση τοῦ Μεσολογγίου* καί εἶναι τό πρῶτο τυπωμένο θεατρικό κείμενο μέ θέμα ἓνα ἐπεισόδιο τοῦ Ἀγώνα. Στή Σύρα, ἀπό τή Σμύρνη, βρέθηκε ὁ Γεώργιος Ναύτης καί στήν Ἑρμούπολη, μᾶλλον, ἔγραψε τήν τραγωδία *Ὁ Θάνατος τοῦ Καραϊσκάκη* (1828),³ ἓνα πρωτόλειο, πού ὥστόσο ἐμελλε νά ἀξιολογηθεῖ στίς θεατρικές παραστάσεις στήν Ἑρμούπολη καί στήν Ἀθήνα τό 1836 καί 1837. Θά δοῦμε παρακάτω ὅτι καί τά πρωτότυπα δράματα τοῦ Θεόδωρου Ἀλκαίου (*Ὁ θάνατος τοῦ Μάρκου Μπότσαρη* κ.ἄ.) καθώς καί καινούριες μεταφράσεις ξένων ἔργων συνδέονται μέ τή θεατρική κίνηση στήν Ἑρμούπολη. Ἡ καινούρια πόλη ἔγινε ἓνα μικρό φυτώριο παραγωγῆς θεατρικῶν κειμένων, πού στήριξαν τό ξεκίνημα τῆς ἐλληνικῆς σκηνῆς.

Κυρίως ἔγινε κέντρο θεατρικῆς δραστηριότητος, τοῦ ὁποῖου ἡ ἀκτινοβολία ξεπέρασε τά ὅρια τοῦ νησιοῦ. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ ἀπήχηση τῶν παραστάσεων στίς μαρτυρίες τῶν ξένων περιηγητῶν. Εἶναι ἐνδιαφέρον νά κάνουμε μιά συνοπτική ἀνασκόπηση.

Γιά τήν περίοδο πού ἀποτελεῖ τό πλαίσιο τῆς ἀνακοίνωσής μου τουλάχιστον πέντε ξένοι ταξιδιώτες ἢ ἐπισκέπτες ἔγραψαν καί γιά τό θέατρο τῆς Σύρας ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Θά τοὺς ἀπαριθμήσω πολύ σύντομα, ἀποφεύγοντας, ἐκτός ἀπό μιά περίπτωση, νά σχολιάσω τίς ἀνακρίβειες, κυρίως σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τίτλους ἔργων ἢ συγγραφεῖς, πού ἐντοπίζουμε σέ ὀρισμένα κείμενα.

Πρῶτος ὁ ἄγγλος περιηγητής Mac Farlane κάνει λόγο γιά παράσταση ἔργου μέ τόν τίτλο *Μάρκος Μπότσαρης* πού δόθηκε στή Σύρα τό 1827.⁴

Ἀκολουθεῖ ὁ γάλλος φιλέλληνας Edouard Grasset, ὁ ὁποῖος ἀπό τό

3. Ὁ Γ. Ναύτης (ἢ Γεώργιος-Ἀναξαγόρας Ναύτης) ἔμεινε στή Σύρα ἀπό τό 1824 ὥς τό 1828. Βλ. Ἀνδρέας Δραγάκης, *Ἱστορία τοῦ οἰκισμοῦ τῆς Ἑρμουπόλεως*, τόμ. Β', Ἀθήνα, 1983, σ. 129. Ἐφυγε στήν Ἰταλία, γιά νά σπουδάσει νομικά τό 1828, καί ἐκεῖ, στό Λιβόρνο, τύπωσε τό θεατρικό του κείμενο. Ἡ Ἑρμούπολη δέν διέθετε ἀκόμα τυπογραφεῖο.

4. Mac Farlane, *Constantinople in 1828*, 2η ἐκδ., τόμ. Β', Λονδίνο, 1829, σ. 293.

1822 είχε μείνει αρκετά χρόνια στην Ελλάδα· στο βιβλίο του *Souvenirs de Grèce*, όπου με πολλά στοιχεία θέλει να προβάλει την πνευματική ανάκαμψη του νέου Έλληνισμού, κάνει μνεία και μιάς θεατρικής παράστασης σέ καζίνο της Ερμούπολης τό 1829. Ο συγγραφέας του θεατρικού έργου, λέει ο Grasset, πρωταγωνιστούσε ο ίδιος σ' αυτή την παράσταση.⁵

Αρκετά χρόνια αργότερα, τό Νοέμβριο του 1836, επισκέφτηκε τή Σύρα ο γερμανός περιηγητής πρίγκιψ Pückler-Muskau. Αυτός πρώτος κατέγραψε ένα σημαντικό άλμα προόδου πού συντελέστηκε. Ἡ Ερμούπολη, πρίν από τήν Ἀθήνα, απέκτησε στεγασμένο θεατρικό οικόδομημα, ξυλόκτιστο μέν ἀλλά ἀπολύτως ἀξιοπρεπές, μέ πλατεία, δύο σειρές θεωρείων, κανονική σκηνή καί λοιπά. Ὁ γερμανός περιηγητής εἶδε τόν ἑλληνικό θίασο νά παίζει τόν Βροῦτο τοῦ Βολταίρου καί μᾶς ἄφησε μιά ἐνδιαφέρουσα περιγραφή τῆς παράστασης.⁶

Τέταρτος ὁ γάλλος περιηγητής J. Buchon τόν Δεκέμβριο τοῦ 1840 διαπιστώνει καί αὐτός μέ ἱκανοποίηση πώς ἡ Ερμούπολη διαθέτει κανονικό θέατρο, ἔστω λίγο ἄβολο, καί στή συνέχεια σχολιάζει εὐνοϊκά τήν παράσταση πού παρακολούθησε. Μόνο πού τώρα στό θέατρο ἔπαιζε ἰταλικός θίασος μελοδράματος· οἱ ἑλληνικές παραστάσεις εἶχαν σταματήσει.⁷

Πέμπτη μαρτυρία εἶναι ἡ ἀφήγηση τοῦ γάλλου συγγραφέα Gérard de Nerval στό βιβλίο του *Voyage en Orient*, ὁ ὁποῖος πέρασε ἀπό τή Σύρα τό 1843. Καί ἐνῶ, σύμφωνα μέ πολλές ἐνδείξεις, τό 1843 δέν γίνονταν πιά ἑλληνικές παραστάσεις, ὁ Nerval περιγράφει παράσταση, πού λέει ὅτι ὁ ἴδιος παρακολούθησε: Εἶδε νά παίζεται στή σκηνή τοῦ καζίνου τῆς Ερμούπολης τό δράμα τοῦ Ἀλέξανδρου Σούτσου *Μάρκος Μπότσαρης*.⁸ Ἄν καί σέ ὁρισμένα σημεία ἡ ὄντως γλαφυρή καί συναρπαστική περιγραφή τοῦ Nerval προκαλοῦσε ἀπορίες (π.χ. γιατί ἡ παράσταση νά γίνεται στό καζίνο καί ὄχι στό κανονικό θέατρο;), ἐν τούτοις ὅλοι οἱ παλαιότεροι μελετητές τήν ἀποδέχονταν.⁹

5. Edouard Grasset, *Souvenirs de Grèce*, Nevers, 1838, σσ. 119-120. Ἀπό τά συμφραζόμενα μποροῦμε νά ὑποθέσουμε πώς ὁ συγγραφέας καί ἠθοποιός στόν ὁποῖο, κατά τόν Grasset, «ἡ Ελλάδα ὀφείλει τήν προσωρινή ἰδρυση τοῦ πρώτου τῆς θεάτρου» εἶναι ὁ Θεόδωρος Ἀλκαίος.

6. Pückler-Muskau, *Entre l' Europe et l' Asie. Voyage dans l' Archipel*, τόμ. II, Παρίσι, 1840, σσ. 40-42. Πρβλ. πρῶχειρα Ν. Λάσκαρης, *Ἱστορία*, τόμ. Β', ὁ.π., σσ. 118-121.

7. J. Buchon, *La Grèce continentale et la Morée en 1840 et 1841*, Παρίσι, 1847, σσ. 46-47.

8. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, τόμ. I, Παρίσι, 1867, σσ. 33-34.

9. Πρβλ. Ν. Λάσκαρης, *Ἱστορία*, ὁ.π., σ. 117, καί Ἄνδρ. Δρακάκης, «Τό ξεκίνημα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου», ὁ.π., σσ. 63-64. Ὁ Λάσκαρης ἐσφαλμένα γράφει πώς ὁ Nerval ἐπισκέφθηκε τή Σύρα τό 1840 ἀντί τοῦ ὁρθοῦ 1843.

Τώρα ήρθε η στιγμή να λυθεί το μυστήριο. Ξένοι έρευνητές έχουν από καιρό διαπιστώσει πώς ο γάλλος ρομαντικός συγγραφέας, την ώρα που έγραφε τα περιηγητικά του κείμενα, δεν περιοριζόταν αποκλειστικά στις προσωπικές του εμπειρίες, αλλά χρησιμοποιούσε και βιβλιογραφία. Και για να το πω πιο σύντομα: Το απόσπασμα από το βιβλίο *Voyage en Orient* του Nerval, όπου γίνεται λόγος για την παράσταση του έργου *Μάρκος Μπότσαρης*, αποτελεί συρραφή-συγκόλληση δύο ανεξάρτητων παραγράφων από το βιβλίο του Edouard Grasset. Μιας παραγράφου όπου ο Grasset αναλύει το κείμενο της τραγωδίας του Άλέξανδρου Σούτσου *Μάρκος Μπότσαρης* και της άλλης –της πιο σημαντικής περικοπής– όπου ο Grasset καταγράφει την παράσταση, που φαίνεται να παρακολούθησε ο ίδιος στο καζίνο της Ερμούπολης το 1829. Γι' αυτό και ο Nerval, αντιγράφοντας πιστά τον Grasset, μάς ξαναγυρίζει 14 χρόνια πίσω και κάνει λόγο πάλι για παράσταση στο καζίνο.¹⁰

Επομένως η μαρτυρία του Nerval είναι μύθος, ωστόσο οφείλουμε να διαπιστώσουμε πώς, ανεξάρτητα από εμπνεύσεις ρομαντικές ή μυθιστορηματικά κίνητρα, όποιος ξένος αποφάσισε να γράψει εκείνη την εποχή για την απελευθερωμένη Ελλάδα αισθανόταν κατά κάποιον τρόπο την ανάγκη να μιλήσει και για την αναγέννηση του θεάτρου, που όντως είχε ξεκινήσει από την Ερμούπολη.

Ας δοῦμε τώρα πολύ σύντομα ποιοι ὑπῆρξαν οἱ πρωτεργάτες αὐτῆς τῆς θεατρικῆς ἀναγέννησης ἢ, ἂν θέλετε, οἱ δημιουργοὶ τοῦ «μύθου» γιὰ τὴ θεατρικὴ ἀνθήση στὴν Εἰρμούπολη. Θὰ περιοριστῶ, ὅπως εἶπα, στὶς τρεῖς βεβαιωμένες, συγκροτημένες θεατρικὲς κινήσεις, ποὺ ἀναπτύχθηκαν διαδοχικὰ στὴ Σύρα ἀπὸ τὸ 1829 ὥς τὸ 1839. Πρῶκειται, πρῶτον, γιὰ τὴ θεατρικὴ πρωτοβουλία ποὺ διήρκεσε λίγους μῆνες, πιθανόν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 1828 ἀλλὰ βεβαιωμένα ὥς τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1829, καὶ ποὺ ἐμπνευστὴς τῆς ἦταν ὁ ἠθοποιὸς Θεόδωρος Ἀλκαῖος, γνωστὸς ἀπὸ τὴ δράση του στὸν προεπαναστατικὸ ἐλληνικὸ θίασο στὸ Βουκουρέστι. Ὑστερα ἀκολούθησε ὁ θίασος τῶν Ματζουράνη-Καλόγνωμου, ποὺ ἐργάστηκε ἀπὸ τὸ 1830 ὥς τὸ 1833. Καὶ τέλος ὁ θίασος τοῦ Χαράλαμπου Μιχαλόπουλου, ποὺ μέ τὴ δράση του ἀπὸ τὸ 1836 ὥς τὸ 1839 ἀποτελεῖ τὴν κορύφωση τῆς θεατρικῆς δραστηριότητος.

10. Γιὰ τὴ «μέθοδο» ποὺ ἐφαρμόζει ὁ Nerval στὴν περίπτωση ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ βλ. Guy Riegert, «Sources et ressources d' une île. Syra dans le "Voyage en Orient" de Nerval», στὸ περ. *Révue d' Histoire Littéraire de la France*, τόμ. 81, 1981, σσ. 919-943. Πρὸβλ. ἐπίσης τὴν ἔκδοση *Τρεῖς Γάλλοι ρομαντικοὶ στὴν Ελλάδα* (Λαμαρτίνος, Νερβάλ, Γκωτιέ), μετ. Βάσως Μέντζου, Ἀθήνα, 1990. Τὸ ἐπίμαχο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Nerval στὶς σσ. 113-114 καὶ τὸ σχόλιο τῆς μεταφράστριάς μετ' εἰς ἐπιβαλλόμενες ἐπιφυλάξεις στὴ σ. 197.

Γιά τη σειρά των παραστάσεων, στίς όποιες πρωταγωνιστούσε ο Θεόδωρος Ἀλκαῖος, ιδιαίτερα γιά τίς παραστάσεις τῆς τραγωδίας του *Ὁ θάνατος τοῦ Μάρκου Μπότσαρη*, ξέρουμε πώς ἀνακόπηκε βίαια καί ἄδοξα τόν Ἀπρίλιο τοῦ 1829, ἀλλά δέν γνωρίζουμε πότε ἀκριβῶς ἄρχισε. Ἴσως εἶναι διαφωτιστικό ἓνα στοιχεῖο πού προέρχεται ἀπό τήν ἀλληλογραφία τοῦ Γεώργιου Σερούιου, ὁ ὁποῖος βρίσκεται ἀρχές Νοεμβρίου 1828 στήν Αἴγινα καί ἀλληλογραφεῖ μέ τόν ἐγκατεστημένο στή Σύρα Ἰωάννη Πάγκαλο.¹¹ Ἀπαντώντας σέ ἐπιστολή τοῦ Ἰωάννη Πάγκαλου (ἡ ὁποία δυστυχῶς δέν σώθηκε), ὁ Σερούιος γράφει: «Μέ ἀναφέρεις καί περί συστάσεως θεάτρου ἐν Σύρα». Καί ἀμέσως παρακάτω ὁ Σερούιος προτείνει γιά τό θέατρο αὐτό τίς τραγωδίες τοῦ Βολταίρου, πού εἶχε μεταφράσει ὁ ἴδιος, καθώς καί δύο πρωτότυπα δικά του ἔργα. Παίρνει τό θάρρος μάλιστα νά ζητήσει ἀπό «τούς πράκτορας τοῦ θιάσου» δύο χιλιάδες γρόσια γιά μεταφραστικά καί συγγραφικά δικαιώματα, ὅπως θά λέγαμε σήμερα.¹² Ἡ φράση «περί συστάσεως θεάτρου» μπορεῖ νά σημαίνει πώς ὁ θίασος ἦταν στά σκαριά ἤδη τόν Νοέμβριο τοῦ 1828. Πάντως ἡ συγκρότησή του φαίνεται πώς σχεδιαζόταν σέ ἐπαγγελματική βάση, ἐπρόκειτο δηλαδή γιά θεατρική ἐπιχείρηση, διαφορετικά ὁ Σερούιος δέν θά τολμοῦσε νά προβάλει οἰκονομικές ἀπαιτήσεις.

Ἀρχές Ἀπριλίου τοῦ 1829, στή διάρκεια μιᾶς παράστασης τῆς τραγωδίας *Ὁ θάνατος τοῦ Μάρκου Μπότσαρη* (ἔργο τοῦ Ἀλκαίου καί μέ πρωταγωνιστή τόν ἴδιο), ὁ θιασάρχης, πού βρισκόταν σέ ἀντιδικία μέ τούς Χιώτες δημογέροντες στή Σύρα, βρῆκε τήν εὐκαιρία νά λύσει τίς διαφορές μαζί τους ἐξυβρίζοντάς τους ἀπό σκηνῆς. Πρόσθεσε στό κείμε-

11. Ὁ Γεώργιος Σερούιος εἶναι δάσκαλος, ἄνθρωπος τῶν γραμμάτων, γνωστός κυρίως ὡς μεταφραστής τραγωδιῶν τοῦ Βολταίρου, πού παίχτηκαν τά προεπαναστατικά χρόνια ἀπό τοὺς ἑλληνικοὺς θιάσους στό Βοικουρέστι καί στήν Ὀδησσό. Γιά τό ἔργο του βλ. Βασ. Τωμαδάκης, *Γεώργιος Σερούιος ἢ Σέρβιος (1783-1849). Βίος καί ἔργον*, Ἀθήνα, 1977. Συμπληρωματικά στοιχεῖα γιά τή δράση τοῦ Σερούιου στή μελέτη τῆς Ἄννας Ταμιτάκη «Ὁ Γεώργιος Σερούιος, μεταφραστής τοῦ Βολταίρου», τώρα στήν ἐκδοση *Ἡ νεοελληνική δραματολογία καί οἱ δυτικές τῆς ἐπιδράσεις*, Ἀθήνα, 1993, σσ. 75-89. Ὁ Ἰω. Πάγκαλος, φίλος καί ἐξ ἀγγιστείας συγγενῆς τοῦ Σερούιου, εἶναι ἀγωνιστής, βουλευτής στίς πρώτες Ἐθνοσυνελεύσεις καί ἐκείνη τή στιγμή μέλος τῆς Διευθυντικῆς Ἐπιτροπῆς Αἰγαίου Πελάγους, ἐγκατεστημένος στή Σύρα.

12. Ἡ ἐπιστολή μέ ἡμερ. 7.11.1828 σώζεται στό Ἀρχεῖο Σερούιου, στά ΓΑΚ, καί δημοσιεύεται ὁλόκληρη ἀπό τόν Βασ. Τωμαδάκη, ὁ.π., σσ. 178-179. Δέν ὑπάρχουν πληροφορίες γιά τήν τύχη τῆς πρότασης τοῦ Σερούιου. Μέ βάση τά στοιχεῖα πού μέχρι σήμερα γνωρίζουμε, οἱ μεταφράσεις του καί τά δύο πρωτότυπα ἔργα του *Ἰουλία* καί *Λοιμωχία* δέν ἐμφανίζονται στό ρεπερτόριο τῶν παραστάσεων στήν Ἐρμούπολη οὔτε στήν Ἀθήνα τό 1836-1837.

νο μιά φράση προσβλητική γιά τούς Χιῶτες. Ἦγινε μεγάλο σκάνδαλο, πού προκάλεσε τήν ἐπέμβαση τῶν ἀρχῶν, καί τό θέατρο ἔκλεισε.¹³

Τό ἐπεισόδιο εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα χαρακτηριστικό γιά τό κλίμα τῆς ἐποχῆς: αὐθαιρεσία τοῦ θιασάρχῃ ἀπό τή μιᾶ πλευρά, αὐθαιρεσία τῆς ἐξουσίας ἀπό τήν ἄλλη. Ὡστόσο τό σκάνδαλο ἔγινε ἀφορμή νά ἀνταλλάξουν καταγγελίες καί διαμαρτυρίες οἱ ἐνδιαφερόμενοι ἢ θιγόμενοι καί ἔτσι ἀπό τά κείμενα αὐτά μποροῦμε νά ἀντλήσουμε κάποιες πληροφορίες γιά τή δράση τοῦ θιάσου. Ἄς προσέξουμε κυρίως ἓνα σημαντικό σημείο. Ἀνακοινώνοντας τό τέλος τῶν παραστάσεων, ὁ Θεόδωρος Ἀλκαῖος εἰδοποιοῦσε τούς συνδρομητές πού «ἐπλήρωσαν τήν συνδρομήν των» νά ἔρθουν «νά τήν λάβωσι ὀπίσω».¹⁴

Αὐτό τό σύστημα τῶν συνδρομῶν γιά θεατρικές παραστάσεις τό συναντάμε ἐδῶ πρώτη φορά στήν ἑλληνική θεατρική πρακτική. Ἦταν βέβαια διαδεδομένο στήν Εὐρώπη, ἀλλά γνωστό καί στά Ἑπτάνησα, ὅπου τό ἐφάρμοζαν οἱ περιοδεύοντες ἰταλικοί θιάσοι (στήν Κέρκυρα εἰδικά). Τό πιθανότερο εἶναι πῶς ἀπό τά Ἑπτάνησα θά τό γνῶριζε ἐκεῖνος πού θέλησε νά τό ἐφαρμόσει καί στήν Ἑρμούπολη. Ὅμως τό σύστημα τῶν συνδρομητῶν προϋποθέτει σχεδιασμένη, προγραμματισμένη σειρά παραστάσεων καί μᾶς δίνει τήν ἐνδειξη πῶς ὁ θιάσος τοῦ Ἀλκαίου λειτουργοῦσε ὡς κανονική θεατρική ἐπιχείρηση.¹⁵ Ἐξάλλου ὁ Ἀλκαῖος χαρακτηρίζει τό συγκρότημά του «πρωτοσύστατον ἐνταῦθα καί μόνον εἰς τήν Ἑλλάδα Ἑλληνικόν θέατρον», ἐνῶ ἄλλοῦ τό ἀποκαλεῖ «καύχημα τῆς Ἑρμουπόλεως καί τοῦ Ἑθνους ὅλου».

Τό πρωτοσύστατον ἑλληνικόν θέατρον τοῦ Ἀλκαίου, ὅπως καί τό ἐπόμενο θεατρικό συγκρότημα τῶν Ματζουράνη-Καλόγνωμου, στέγασε τίς παραστάσεις του ὄχι σέ κανονικό θεατρικό κτίριο ἀλλά σέ μιᾶ πρόχειρα μετασκευασμένη αἶθουσα καφενεῖου ἢ καζίνου τῆς Ἑρμούπολης.

Στήν ἀναφορά του πρὸς τόν Καποδίστρια ὁ Ἀλκαῖος γράφει πῶς ἡ

13. Στήν ἀναφορά πού ὑποβάλλει στόν Καποδίστρια ὁ Ἐκτακτος Ἐπίτροπος Βορείων Κυκλάδων Ν. Καλλέργης γίνεται λόγος καί γιά ἄλλες παραστάσεις, ὅπου «διά διαφόρων σατυρισμῶν» ὁ Ἀλκαῖος ἔθιγε τούς Χιῶτες καί ἐτάραττε «τήν κοινήν ἡσυχίαν». Γιά τά γεγονότα αὐτά βλ. Νικ. Ε. Καραντινός, «Θεατρικόν ἐπεισόδιον τοῦ 1829» στό περ. *Ἠὼς*, Β' (1940), σσ. 33-35, καί Γ. Βαλέτας, *Θεόδωρος Ἀλκαῖος*, ὁ.π., σσ. 34-51.

14. Τά κείμενα πού μᾶς ἐνδιαφέρουν δημοσιεύονται ἀπό τόν Νικ. Ε. Καραντινός, ὁ.π., σ. 34, καί ἀπό τόν Γ. Βαλέτα, ὁ.π., σσ. 40-41.

15. Σύμφωνα μέ τήν παράδοση, μαζί μέ τόν Ἀλκαῖο στή Σύρα βρισκόνταν ἡ σύζυγός του Μαριγώ Ἀλκαίου (ἐπίσης ἡθοποιός ἀπό τόν θιάσο τοῦ Βουζουρεστίου τό 1819), ὁ νεαρός γιός του Ξενοφῶν καί ὁ ἀδελφός του Εἰσπράτιος. Γιά τόν τελευταῖο καθώς καί γιά τόν Π. Παλαιολόγο, πού συνυπογράφει τίς ἀνακοινώσεις τοῦ θιάσου ὡς συνδιευθυντής, δέν ὑπάρχει ἀπολύτως κανένα ἐξακριβωμένο στοιχεῖο γιά τή συμμετοχή τους στίς παραστάσεις.

ανάγκη τόν «ἐβίασε» νά συνθέτει καί νά μεταφράζει τραγωδίες «διά τό νεοσύστατον Ἑλληνικόν θέατρον». Μετά τόν θάνατο τοῦ Θεόδωρου Ἀλκαίου (1833), ὁ γιός του Ξενοφῶν Ἀλκαῖος, ἐπίσης ἠθοποιός, ἐξέδωσε τά κείμενα τοῦ πατέρα του μέ τήν ἐξῆς σειρά: *Ὁ θάνατος τοῦ Μάρκου Μπότσαρη* (1841), *Πιττακός ὁ Μιτυληναῖος* (1849) καί *Ἡ Ἀλωσις τῶν Ψαρῶν* (1853), ἐνῶ στὸν πρόλογο τῆς πρώτης ἐκδόσεως τοῦ *Μάρκου Μπότσαρη* ὁ ἐκδότης ἀναφέρει καί ἄλλα ἔργα τοῦ Θεόδωρου Ἀλκαίου πού δέν τυπώθηκαν καί τῶν ὁποίων τά ἴχνη δέν σώζονται. Νόμιμο εἶναι νά υποθέσουμε πῶς ὁ Ἀλκαῖος θά εἶχε συμπεριλάβει στό δραματολόγιο τοῦ θιάσου του τίς δικές του συνθέσεις. Πιθανότατα θά χρησιμοποίησε καί ἄλλα πρωτότυπα (ὅπως ὁ Ἀχιλλεύς τοῦ Ἀθ. Χριστόπουλου) ἢ μεταφρασμένα ἔργα πού ὁ ἴδιος ἐγνώριζε ἀπὸ τὴ θητεία του στὸν θίασο τοῦ Βουκουρεστίου τὸ 1819-1820.

Γιὰ τίς μεταφράσεις τοῦ Ἀλκαίου δέν γνωρίζουμε τίποτε, ἐκτός ἀπὸ μία περίπτωση πού θέλω νά ἀναφέρω ἐδῶ: Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1840 στὴν Ἀθήνα ἀναγγέλθηκε πῶς θά παιχτεῖ ἡ κωμωδία τοῦ Μολιέρου *Ἀκούσιος ἰατρός* «μεταφρασθεῖσα εἰς τὴν ἑλληνικὴν διάλεκτον παρὰ τοῦ Θ. Ἀλκαίου». ¹⁶ Ἄν κάποτε ἀποκτήσουμε τὴ βεβαιότητα πῶς ὁ μεταφραστής εἶχε ἀνεβάσει τὸν *Ἀκούσιο ἰατρό* τὸ 1829 μέ τὸν θίασό του στὴν Ερμούπολη, τότε ὁ Ἀλκαῖος θά πρέπει νά ἀναγνωριστεῖ ὡς ὁ πρῶτος καλλιτέχνης πού μετέφερε ἔργο τοῦ «Ἀριστοφάνους τῆς Γαλλίας» στὴν ἑλληνικὴ σκηνή. ¹⁷

Ἡ ἐπόμενη θεατρικὴ κίνηση, ἡ ἐπιχείρηση τῶν Γ. Ματζουράνη καί Π. Καλόγνωμου, εἶχε μεγαλύτερη διάρκεια· κράτησε, πιθανόν μέ διαλείμματα, ἀπὸ τὸ 1830 ὡς τὸ 1833. Καί αὐτὴ στηρίχθηκε στό σύστημα τῶν συνδρομῶν, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ μοναδικό ντοκουμέντο πού σώθηκε σχετικὰ μέ τὴ δράση αὐτῆς τῆς ἐπιχείρησης: Εἶναι ἡ «Προκήρυξις» πού κυκλοφόρησαν μέ ἡμερομηνία 19 Νοεμβρίου 1830 οἱ δύο διευθυντές τοῦ θεάτρου. ¹⁸ Οἱ συνυπογράφοντες τὴν «Προκήρυξη» ἐκφράζουν τὴν ἱκανοποίησή τους γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς πρώτης σειρᾶς παραστάσεων πού δό-

16. Ἐφ. *Ἡ Ταχύπτερος Φῆμη*, ἀρ. 39, 21.9.1840. Τίς περισσότερες πληροφορίες γιὰ τίς ἀθηναϊκές παραστάσεις τοῦ 1840 τίς ὀφείλω στὸν συνάδελφο Θ. Χατζηπανταζή, στὸν ὁποῖο θέλω νά ἐκφράσω καί ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τὴν εὐγνωμοσύνη μου.

17. *Ὁ Ἀκούσιος ἰατρός* ξαναπαίχθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1843 καί γιὰ τὴν παράσταση αὐτὴ στά δημοσιεύματα τοῦ Τύπου (*Πρωϊνός Κῆρυξ*, ἀρ. 54, 19.10.1843) ἡ μετάφραση ἀποδίδεται στὸν Θεόδ. Ὁρφανίδη. Ἡ κωμωδία τυπώθηκε πρώτη φορὰ στὴν Ἀθήνα τὸ 1863 χωρὶς ὄνομα μεταφραστῆ.

18. Ἡ «Προκήρυξις» δημοσιεύεται πανομοιότυπα ἀπὸ τὸν Ν. Λάσκαρη, *Ἱστορία*, τόμ. Β', ὁ.π., σσ. 114-115.

θηκε τούς προηγούμενους μήνες και προσκαλούν «τούς φιλοκάλους φιλοθεάμονας εις νέαν συνδρομήν» για μία δεύτερη περίοδο παραστάσεων δίμηνης διάρκειας με έναρξη την 25 Νοεμβρίου. Η δίμηνη συνδρομή όρίζεται σέ 25 γρόσια και οι διευθυντές υπόσχονται περισσότερη φροντίδα για τὰ κοστούμια και τὰ σκηνικά, γενικῶς καλύτερη ποιότητα τοῦ θεάματος καθὼς και πλούσιο ρεπερτόριο μέ «τραγωδίας, κωμωδίας, παντομιμίας, χορούς και εἰκονοπαράσθηματα, ἥτοι tableaux».

Δέν γνωρίζουμε σέ ποῖο βαθμό αὐτές οἱ ἐξαγγελίες πραγματοποιήθηκαν. Ὡστόσο ὑπάρχει μία ἔνδειξη γιά τήν προσπάθεια βελτίωσης τοῦ ρεπερτορίου. Ἐνα σημαντικό ἔργο, ὁ Ἀριστόδημος τοῦ V. Monti, μεταφρασμένο ἀπό τόν Θεμιστοκλῆ Ἐλευθεριάδη, παίχτηκε πολλές φορές τό 1833 και ἦταν προορισμένο νά κατακτήσει ἐξέχουσα θέση στά προγράμματα τῶν ἑλληνικῶν θιάσων τὰ ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια.

Τό ἑλληνικό κείμενο τυπώθηκε στήν Ἐρμούπολη τό 1835 και ὁ μεταφραστής, πού ἦταν ἠθοποιός τοῦ θιάσου (ἐπαιξε τόν ρόλο τοῦ Εὐμενοῦς στόν Ἀριστόδημο), ἀφιερώνει τήν ἔκδοση στόν συνάδελφό του Τηλέμαχο Παῖζη, πού ἐρμήνευε τόν ἐπώνυμο ἥρωα. Ἡ ἀφιέρωση μᾶς παρέχει πολύτιμες πληροφορίες και θά παραθέσω τὰ κυριότερα σημεία.

Γράφει λοιπόν ὁ Ἐλευθεριάδης, ἀπευθυνόμενος πρὸς τόν Τηλέμαχο Παῖζη: «Εἰς σέ ἀνήκει, φίλε, ν' ἀφιερῶσω τοῦ Ἀριστοδήμου ταύτην τήν Ἑλληνικήν μετάφρασιν, διότι σύ τήν ἐτίμησες εἰς τήν Ἐρμούπολιν. Ἐνθυμῆσαι ὅταν τό πρόγραμμά μας ἀνήγγελλεν εἰς τό Κοινόν, “Ὁ Ἀριστόδημος παριστάνεται”, πόση συρροή ἐκεῖνο τό ἑσπέρας εἰς τό θέατρόν μας; Ὅποῖαι χειροκροτήσεις, ὅταν ἐπὶ τῆς Σκηνῆς Ἀριστόδημος ἐπαρουσίαζεσο;».

Καί παρακάτω συνεχίζει, πάντα ἀπευθυνόμενος στόν Παῖζη: «Τηλέμαχε, τόσον ἐκινούσες τὰς καρδίας τῶν θεατῶν μας, ὥστε κ' ἐγώ μ' ὄλον ὅτι συνηθισμένος εἰς ἐντυπώσεις, ὁσάκις σέ ἤκουα, ὁσάκις σ' ἐβλεπα ἐπὶ τῆς Σκηνῆς, ἔκλαια. Ὅταν Εὐμενῆς εἰς τήν Σκηνὴν ἐμβαῖνα, τό πάθος ὅπου ἐκίνει εἰς τήν καρδίαν μου ἡ παράστασίς σου, ἡ θέα σου μόνον, περισσότερον συνετέλει εἰς τό νά δακρύω και μέ τρέμουσαν φωνήν ν' ἀπαγγέλλω, παρὰ ἢ προσποίησις ἢ ἡ μίμησις».

Στά προεπαναστατικά χρόνια μόνο δύο ἠθοποιοί ἀπό τόν θίασο τῆς Ὁδησοῦ, ὁ Γεώργιος Ἀβραμιώτης και ὁ Σπύρος Δρακούλης, εὐτύχησαν νά δοῦν σέ τυπωμένο χαρτί οὐσιαστικές ἐγκωμιαστικές κρίσεις γιά τίς ἐμφανίσεις τους. Γιά τήν καινούρια φάση στήν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, αὐτήν πού ἀντιπροσωπεύει τό θέατρο τῆς Ἐρμούπολης, πρώτη φορά στήν ἀφιέρωση τοῦ μεταφραστῆ ὑπογραμμίζεται, μέ τόν τρόπο πού ἀκούσατε, ὁ ρόλος τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης και προβάλλεται ἡ φυσιογνωμία τοῦ ἠθοποιοῦ.

Παρακάτω ή προσφώνηση του μεταφραστή, που γράφεται στην Έρμουπολη στις 15 Ιουνίου 1835, παρέχει μία πολύτιμη χρονολογική ένδειξη για τις προηγούμενες παραστάσεις. Λέει ο Έλευθεριάδης:

«Ένθυμείσαι, Τηλέμαχε, τούς καιρούς εκείνους; Δέν εἶναι μακράν· μόνον δύο χρόνοι παρήλθον, ἐγώ νομίζω ὅτι χθές ἦτον ἀκόμη. Ένθυμείσαι ἐκεῖνο τό μικρόν, τό πτωχικόν Έλληνικόν Θέατρόν μας; Πτωχικόν, ναι· ἀλλά πόσην ὠφέλειαν δέν ἐπροξενούσε! Εἶθε νά ὑπῆρχεν εἰσέτι!». Καί τέλος διατυπώνεται ἡ εὐχή: «Εἶθε οἱ φιλόκαλοι καί φιλελεύθεροι Έρμουπολῖται, νά ἐφροντίζον καί περὶ τῆς ἀνεγέρσεως τοῦ ζωηροτέρου τούτου Σχολείου τῆς ἠθικῆς καί τῆς πολιτικῆς προόδου!».

Τόν ἐπόμενο κίόλας χρόνο, τό 1836, ἡ εὐχή που διατύπωνε ὁ Έλευθεριάδης ἐγινε πραγματικότητα. Στή θέση τοῦ «πτωχικοῦ θεάτρου» (πού ἦταν μᾶλλον ἡ πρόχειρα μετασκευασμένη αἶθουσα τοῦ καζίνου) ἡ Έρμουπολη ἀπέκτησε κανονικό θέατρο, σκεπασμένη ξυλόκτιστη οἰκοδομή, μέ πλατεῖα, δύο σειρές θεωρείων, φωτισμό μέ πολυελαίους κ.λπ., ὅπως τό περιέγραψαν δύο ἀπό τούς ξένους που ἀκούσατε στήν ἀρχή (ὁ Pückler Muskau τό 1836 καί ὁ J. Buchon τό 1840). Σ' αὐτό τόν χῶρο ἄρχισε τή λειτουργία του, πιθανότατα στίς ἀρχές τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1836, τό «Θέατρο τῶν ἐθελοντῶν» τοῦ Χαράλαμπου Μιχαλόπουλου, γιά τό ὁποῖο διαθέτουμε κάπως περισσότερα στοιχεῖα ὡς πρὸς τή δραστηριότητα καί τήν ἀκτινοβολία του ἀπό δημοσιεύματα τῶν ἐφημερίδων καί ἄλλες μαρτυρίες. Σύμφωνα μέ ἀγγελίες στόν Τύπο, βεβαιωμένα παίχτηκαν τό δράμα τοῦ Γ. Λασσάνη *Ἀρμόδιος καί Ἀριστογείτων* (στίς 29.9.1836), *Ὁ θάνατος τοῦ Καραϊσκάκη* τοῦ Γ. Ναυτή (1.11.1836), ὁ *Νικῆρατος* τῆς Ε. Καῖρη (τόν Ἰανουάριο τοῦ 1838) καί ὁ *Ἀριστόδημος* τοῦ V. Monti (πιθανόν στίς ἀρχές τοῦ 1839).

Ἀπό τή μαρτυρία τοῦ Pückler Muskau γνωρίζουμε γιά τήν παράσταση τῆς τραγωδίας τοῦ Βολταίρου *Βροῦτος* τόν Νοέμβριο τοῦ 1836. Ὁ γερμανός περιηγητής ἐξαίρει μέν τό γεγονός ὅτι ἡ Έρμουπολη διαθέτει κανονικό θέατρο, εἶναι ὅμως πολύ αὐστηρός γιά τή σκηνογραφία καί τό φτωχό βεστιάριο τοῦ «Θεάτρου τῶν ἐθελοντῶν», που τά περιγράφει μέ σαρκαστικά σχόλια.¹⁹ Ὁ γερμανός ἀριστοκράτης ἦταν φυσικά καλομαθημένος ἀπό τά θεάματα που ἐβλεπε στά ταξίδια του ἀνά τήν Εὐρώπη μέ τά ἐντυπωσιακά σκηνικά καί τά πολυτελῆ κοστούμια. Ὡστόσο δέν θά ἀντιδικήσουμε μαζί του, γιατί ὄντως τό βεστιάριο καί ὁ σκηνικός διάκο-

19. Τήν περιγραφή τοῦ γερμανοῦ περιηγητῆ παραθέτουν ἐκτενῶς ὁ Ν. Λάσκαρης, *Ἱστορία*, τόμ. Β', ὁ.π., σσ. 118-120, καί ὁ Α. Δρακάκης, «Τό ξεκίνημα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου», ὁ.π., σ. 56 καί σ. 58.

σμος για πολλές δεκαετίες θά αποτελούν την αδύνατη πλευρά της ελληνικής σκηνής.

Για νά διαμορφώσουμε όμως μιά πιο ισορροπημένη, αντικειμενική εκτίμηση για την υποδοχή που βρήκαν οι παραστάσεις αυτές στο κοινό της Ερμούπολης, θά καταθέσω ένα στοιχείο που δέν έχει ως τώρα αξιοποιηθεί από τους μελετητές. Η μαρτυρία προέρχεται από λογοτεχνικό κείμενο της εποχής, τό μυθιστόρημα του Γεωργίου Δ. Ροδοκανάκη *Ἡ Μεγακλῆς ἢ Ὁ ἀτυχῆς ἔρως*, που τυπώθηκε στήν Ερμούπολη τό 1840.²⁰

Μέσα από τά γράμματα που ανταλλάσσουν οἱ ἥρωες παρακολουθοῦμε τίς περιπέτειές τους καί τά πάθη τους, ἐνῶ στο βιβλίο τό πλασματικό διαπλέκεται μέ τό πραγματικό, ἡ φανταστική αἰσθηματική δοκιμασία του ἥρωα τέμνεται μέ ἀληθινά περιστατικά ἀπό τή ζωή τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας στή διετία 1838-1839. Μαζί μέ τό αἰσθηματικό του δράμα ὁ ἐγκατεστημένος στήν Ερμούπολη Μεγακλῆς καταγράφει καί γεγονότα ἀπό τήν κοινωνική ζωή τῆς Σύρας που φαίνονται αὐθεντικά. Παραθέτω τά πιό ἐνδιαφέροντα ἀποσπάσματα τῆς 13ης ἐπιστολῆς που γράφεται στήν Ερμούπολη στίς 19.9.1838:

«...τό δέ ἐσπέρας ἐπήγαμεν εἰς τό ἐνταῦθα ἐλληνικόν θέατρον τῶν ἐθελοντῶν, διευθυνόμενον ἀπό Χαράλαμπόν τινα Μιχαλόπουλον Κεφαλληνέα, τό ὅποιον, ἂν καί πολλά μικρόν καί κακοκτισμένον, εἶναι ὅμως ἄρκετά καλόν διὰ τήν Ἑλλάδα καί κάμνει τιμὴν εἰς τοὺς Ερμουπολίτας, οἵτινες πρῶτοι ἐπλούτισαν τήν πόλιν των καί μέ αὐτό τό ὠραῖον σχολεῖον τῆς ἠθικῆς. Τό παρασταθὲν κομμάτιον ἦτο τά Ὀλύμπια, Δράμα εἰς 5 πράξεις τοῦ Μεταστασίου, τό ὅποιον ἐπέτυχεν ἄρκετά καλά καί ἐχειροκροτήθη παρὰ πάντων». Καί παρακάτω: «... τήν γενικήν προσοχήν καί χειροκροτήσεις τοῦ κοινοῦ ἐπέσυραν εἰς ἑαυτοὺς ὁ διευθυντής τοῦ θεάτρου καί νέος τις Ὑδραῖος, οἵτινες ὑπεκρίνοντο μέ τοιαύτην ἐπιτυχίαν τόν Μεγακλέα καί τήν Ἀρισταίαν, ὥστε ἐκίνησαν τά δάκρυα καί τήν συμπάθειαν πολλῶν ἐκ τῶν θεατῶν...».²¹

Ἡ περιγραφή τῆς παράστασης δέν πρέπει νά ὀφείλεται σέ ἐπινόηση τοῦ συγγραφέα. Ἐπομένως, μέ ἐλάχιστες ἐπιφυλάξεις μποροῦμε νά προσθέσουμε *Τά Ὀλύμπια* τοῦ Μεταστάσιου στόν κατάλογο τῶν ἔργων που ἔπαιξε ὁ θίασος τοῦ Χαρ. Μιχαλόπουλου τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1838. Τό δράμα τοῦ Μεταστασίου, που ἀνήκει στή συγκομιδή τῶν μεταφράσεων τοῦ ὕστερου 18ου αἰῶνα (εἶναι τυπωμένο στήν ἐκδοσὴ τοῦ Ρήγα Βελε-

20. Γιά τό ἐπιστολικό αὐτό μυθιστόρημα βλ. Παν. Μουλλάς, *Ὁ λόγος τῆς ἀπουσίας*, Ἀθήνα, 1992, σσ. 225-227.

21. Γεώργιος Δ. Ροδοκανάκης, *Μεγακλῆς ἢ Ὁ ἀτυχῆς ἔρως*, Ερμούπολη, 1840, σσ. 41-42.

στινλῇ *Ἡθικός Τρίπους* τό 1797), γνωρίζουμε ὅτι παιζόταν καί ἀπό τοὺς ἀθηναῖκους θιάσους τό 1836, 1837 καί 1840.

Ἀπὸ τὸ παράθεμα μποροῦμε ἐπίσης νά συμπεράνουμε πὼς ὁ θίασος τοῦ Μιχαλόπουλου δέν διέθετε γυναῖκες ἠθοποιούς καί, σύμφωνα μέ τὴν ἐπικρατέστερη πρακτικὴ, ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἄνδρες ἐπαιζαν τοὺς γυναικείους ρόλους.

Τέλος, στὸ ρεπερτόριο τοῦ θιάσου πρέπει νά προσθέσουμε ἄλλον ἓναν τίτλο ξένου ἔργου, πού σίγουρα θά παίχτηκε, ἀφοῦ μεταφραστὴς του ἦταν ὁ ἴδιος ὁ θιασάρχης. Ὁ τίτλος εἶναι *Ὁ μανιώδης*, πού ὁ Μιχαλόπουλος μετέφρασε ἢ διεσκεύασε ἀπὸ τὰ ἰταλικά ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ πού ξεκινοῦσε τὴ θεατρικὴ του ἐξόρμηση²²

Ἀξιοσημεῖωτο εἶναι πὼς *Ὁ μανιώδης*, περισσότερο ἀπὸ τὸν *Ἀριστόδημο*, ἀποτελεῖ μεγάλη καινοτομία γιὰ τὸ δραματολόγιο τῶν ἑλληνικῶν θιάσων ἐκείνη τὴν περίοδο. Ξεχωρίζει ἀπὸ τὰ δύο εἶδη πού ἀποτελοῦν τὸν κορμὸ τοῦ ρεπερτορίου, τίς τραγωδίες τοῦ διαφωτιστικοῦ κλασικισμοῦ (*Βροῦτος* τοῦ Βολταίρου, *Τιμολέων* τοῦ Ζαμπέλιου) καί τὰ ἐπικαιρικὰ ἥρωικά δράματα πάνω σέ θέματα καί μορφές τοῦ Ἀγώνα (*Νικήρατος*, *Ὁ θάνατος τοῦ Μάρκου Μπότσαρη* κ.ἄ.). *Ὁ μανιώδης*²³ εἶναι μιὰ ἱστορία ἐρωτικῆς ἀπογοήτευσης (πού καταλήγει σέ αἰσιο τέλος), διανθισμένη μέ περιπέτεια καί ἀρκετὴ δόση μυστηρίου, ἐνῶ σημαντικὴ παρουσία ἔχει στὸ ἔργο ἓνας κωμικὸς μαῦρος ὑπηρέτης, ὁ Καῖδαμᾶς, πού θά γίνει ὁ ἀγαπημένος ρόλος γιὰ πολλοὺς κωμικοὺς ἠθοποιούς τοῦ 19ου αἰ.

Στὴν πρώτη ἔκδοση τοῦ *Μανιώδους* τό 1836 προτάσσεται προσφώνηση (καί ἀφιέρωση τῆς μετάφρασης) τοῦ Χαρ. Μιχαλόπουλου πρὸς τὸν ἠθοποιό Θεμιστοκλῆ Ἐλευθεριάδη, τὸν μεταφραστὴ τοῦ *Ἀριστόδημου*, πού ἀκούσαμε παραπάνω. Ἀπὸ τὴν προσφώνηση μαθαίνουμε γιὰ τὴ στενὴ φιλία πού συνέδεε τοὺς δύο ὁμότεχνους. Παραπάνω διαπιστώσαμε θερμὴ φιλικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸν Παῖζη καί τὸν Ἐλευθεριάδη· τὸ ἴδιο ἐντοπίζουμε τώρα ἀνάμεσα στὸν τελευταῖο καί τὸν Μιχαλόπουλο. Καί ἐπειδὴ ἡ ἀφιέρωση κάνει λόγο γιὰ φιλία πολλῶν ἐτῶν, μᾶς ἐπιτρέπεται νά συμπεράνουμε πὼς ἡ συνεργασία ἀνάμεσα στοὺς δύο ἢ καί τοὺς τρεῖς

22. *Ὁ μανιώδης*, τραγικοκωμωδία εἰς πέντε πράξεις, μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ παρὰ Χ. Μιχαλοπούλου, Σμύρνη, 1836.

23. Ἡ «τραγικοκωμωδία» εἶναι διασκευὴ ἀπὸ τὸ λιμπρέτο τοῦ Jacopo Ferretti: *Il Furioso all' isola di San Domingo* (1839). Ὁ ἰταλὸς συγγραφέας δανείστηκε τὸν μῦθο γιὰ τὸ λιμπρέτο του ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Καρντένιο, μιά ἀπὸ τίς ἐμβόλιμες νουβέλες στὸν *Δὸν Κιχώτη* τοῦ Θερβάντες.

ἐνθουσιώδεις ἐργάτες τῆς σκηνῆς εἶχε ἀρχίσει ἀπὸ τῆ θεατρικῆ κίνηση τοῦ 1830.

Ἡ ἱστορία ἔχει ἀδικήσει αὐτοὺς τοὺς τρεῖς ἠθοποιούς, πού ἦρθαν ἀπὸ διαφορετικὲς ἐλληνικὲς περιοχές, γιὰ νὰ συναντηθοῦν στὴ θεατρικὴ σκηνή τῆς Ἑρμούπολης. Ὁ Τηλέμαχος Παῖζης εἶναι Ἰθακήσιος, ὁ Χ. Μιχαλόπουλος, ὅπως ἀκούσαμε, εἶναι Κεφαλλήν, καὶ ὁ Θεμιστοκλῆς Ἐλευθεριάδης, σύμφωνα μὲ ὁρισμένες ἐνδείξεις, μπορεῖ νὰ εἶναι Ὑδραῖος. Συνεπῶς δὲν ἦρθαν στὸ νησί διωκόμενοι ἀπὸ τουρκοκρατούμενες περιοχές, ὅπως συνέβη μὲ τὴν πλειοψηφία τῶν προσφύγων πού συγκεντρώθηκαν στὴ Σύρα. Προφανῶς τοὺς τράβηξε ἡ πολιτιστικὴ αἵγλη τοῦ νησιοῦ καί, γιατί ὄχι, οἱ πρῶτες πληροφορίες ἢ ὁ «μῦθος» γιὰ τὴν ἀναγέννηση τοῦ θεάτρου πού ἄρχισε νὰ πραγματοποιεῖται στὴ Σύρα.

Ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἠθοποιούς, πού διέκοψαν τὴ σκηνικὴ τους δράση τὰ ἐπόμενα χρόνια, μόνο ὁ Μιχαλόπουλος εὐτύχησε νὰ βρεῖ κάποια, ἔστω προσωρινή, ἀναγνώριση στὸν ἀθηναϊκὸ Τύπο. Ἡ ἐφημερίδα *Ὁ Σωτήρ*, τὸν Μάρτιο τοῦ 1837, ἐπιχείρησε μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ ἀθηναϊκὸ θέατρο τοῦ Σκοντζόπουλου καὶ τὸ θέατρο τῆς Ἑρμούπολης. Καταλήγοντας, ἡ ἐφημερίδα ἀναγνωρίζει τὴν ὑπεροχὴ τοῦ συριανοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀξία τοῦ Μιχαλόπουλου, τὸν ὁποῖο ἀποκαλεῖ «ἀξιώτερον κωμικόν ὑποκριτὴν τῆς Ἑλλάδος».²⁴ Μὲ τὴν ἔκφραση «κωμικὸς ὑποκριτής» ὁ συντάκτης προσπαθεῖ ἀδέξια νὰ ἀποδώσει στὰ ἐλληνικὰ τὸν γαλλικὸ ὄρο *comédien*. Στὴν πραγματικότητα ὁ Μιχαλόπουλος ἦταν καὶ δραματικός ἠθοποιός· γνωρίζουμε ὅτι ἔπαιξε τὸν Νικήρατο στὸ ὁμώνυμο ἔργο τῆς Εὐ. Καΐρη, τὸν Ἱππαρχο στὸ δράμα τοῦ Γ. Λασσάνη *Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων* καί, ὅπως εἶδαμε, τὸν Μεγακλῆ στὰ *Ὀλύμπια* τοῦ Μεταστάσιου.²⁵ Μὲ τὸ σημεῖωμα τῆς ἐφημερίδας, πάντως, ἡ διοικητικὴ πρωτεύουσα ἀναγνώριζε τὰ θεατρικὰ πρωτεῖα τῆς Ἑρμούπολης.

Μολαταῦτα, ὁ θίασος Μιχαλόπουλου ἄρχισε νὰ συναντᾷ οἰκονομικὲς δυσχέρειες, τίς ὁποῖες ὁ διευθυντὴς τοῦ «Θεάτρου τῶν ἐθελοντῶν» ἐκθέτει στὶς 8 Φεβρουαρίου 1838 σὲ ἀναφορὰ του πρὸς τὸν Δήμαρχο τῆς πόλης.²⁶ Ἡ ἐμπορικὴ κρίση πού ἐπληξε τὴ Σύρα ἔγινε αἰτία νὰ μειωθεῖ ὁ ἀριθμὸς τῶν συνδρομητῶν. Ὅπως ὑποστηρίζει ὁ θιασάρχης, τὸ πιὸ δυσβάστακτο βᾶρος γιὰ τὴν ἐπιχείρηση ἦταν τὸ ἐνοίκιο, 720 δραχμὲς τὸν

24. *Ὁ Σωτήρ*, ἔτος Δ', ἀρ. 46, 14, (26).3.1837.

25. Σὲ ἐφημερίδες τῆς Ἑρμούπολης τὸ 1836-1839 ἀναφέρονται σποραδικὰ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Μιχαλόπουλο οἱ ἠθοποιοὶ Θ. Ἐλευθεριάδης, Λ. Καπέλλος καὶ Ἰω. Κυριακός.

26. Δημοσιεύεται στὸ Γ. Βλαχογιάννης, *Χιακὸν ἀρχεῖον*, τόμ. Ε', Ἀθήνα, 1911, σσ. 384-385. Βλ. πρόχειρα Ν. Λάσκαρης, *Ἱστορία*, τόμ. Β', ὅ.π., σσ. 120-121.

χρόνο. Ἐν καὶ δὲν φαίνεται νὰ βρῆκε πουθενὰ στηρίγματα, τὸ θέατρο συνέχισε ὥς τὸ τέλος τοῦ 1838 τὴ δράση του, ἀλλὰ ἐν τέλει, μᾶλλον στίς ἀρχές τοῦ 1839, ὑποχρεώθηκε νὰ διαλυθεῖ.

Τὸν Μάρτιο τοῦ 1840 στὴν Ἀθήνα καὶ ἐνῶ συνεχίζονται οἱ θριαμβευτικές ἐμφανίσεις ἰταλικοῦ θιάσου ὁπερας στὸ καινούργιο λιθόκτιστο θέατρο ποὺ μόλις εἶχε ἀποκτήσει ἡ πρωτεύουσα, ἀθηναϊκὴ ἐφημερίδα (*Ἡ Φήμη*, 16.3.1840) ἀνήγγειλε μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐλληνικὲς παραστάσεις «παρά τινων κυρίων οἵτινες εὐηρέστησαν τὸ κοινόν τῆς Σύρου». Λίγες μέρες ἀργότερα ἄλλη ἐφημερίδα (*Ὁ Φίλος τοῦ λαοῦ*, 13.4.1840), ἐκφράζοντας τὴ δυσφορία τῆς γιὰ τὴν ποιότητα τοῦ θεάματος, διαπιστώνει ὅτι «οἱ ὑποκριταὶ εἶναι ὅποιοι ἦσαν καὶ πρὸ τριῶν ἐτῶν» (ἐννοώντας τοὺς ἡθοποιούς τοῦ θιάσου Σκοντζόπουλου τοῦ 1837).

Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ἡ κίνηση ἐκείνη τοῦ Μαρτίου-Ιουνίου 1840 στηρίχθηκε σὲ συνεργασία ἡθοποιῶν προερχόμενων ἀπὸ τὴ Σύρα (Λεων. Καπέλλος, Ἰω. Κυριακός) μέ Ἀθηναίους συναδέλφους τους. Ὑπενθυμίζω πὼς ἤδη ἀπὸ τὸ 1836 στὴν ἀθηναϊκὴ σκηνὴ εἶχε ἐμφανιστεῖ ὁ μεγαλωμένος στὴ Σύρα Ξενοφῶν Ἀλκαῖος, γιὸς τοῦ Θεόδωρου. Ὅπως καὶ νὰ εἶχαν τὰ πράγματα, ἐκεῖνες οἱ παραστάσεις τὴν ἀνοιξὴ καὶ στίς ἀρχές τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1840 στὴν Ἀθήνα ἀτύχησαν ὅλες. Ἀνάμεσα στ' ἄλλα ἔκανε ἀπειλητικὰ τὴν ἐμφάνισή τῆς ἡ λογοκρισία, ποὺ δυσκόλεψε ἀκόμα περισσότερο τὴν προσπάθεια τοῦ θιάσου. Ἡ μία μετὰ τὴν ἄλλη, δύο ἢ τρεῖς παραστάσεις (ὁ *Ρήγας ὁ Θεσσαλός*, ὁ *Τιμολέων* τοῦ Ζαμπέλιου) ἀπαγορεύτηκαν ἀπὸ τίς ἀρχές.

Ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς ποὺ εἶχαν δοκιμάσει τίς δυνάμεις τους στὴ Σύρα τὰ προηγούμενα χρόνια ὁ Λεωνίδας Καπέλλος²⁷ θὰ ξαναγυρίσει στὴν Ἑρμούπολη τὸ 1843 γιὰ μιὰ καὶ μοναδική, ὅπως φαίνεται, παράσταση μέ τὸν *Ἀριστόδημο* τοῦ Μόντι.

Μιὰ τοπικὴ ἐφημερίδα, *Ὁ Ἑρμῆς*, θὰ ἐπαινέσει τὸ ἐγχεῖρημα, ἀλλὰ θὰ βρεῖ τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκφράσει καὶ τὴ νοσταλγία τοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν παλαιὰ ἀκμὴ τοῦ συριακοῦ θεάτρου: «Ἡ ζωηρότης τοῦ πρωταγωνιστοῦ αὐτοῦ καὶ τὸ ὑψηλὸν ὕψος του ἐδικαίωσαν ἀποχρώντως τὰς ἐλπίδας τοῦ κοινοῦ τῆς Ἑρμουπόλεως, διότι μετὰ πενταετίαν μόλις ἠδυνήθη καὶ πάλιν νὰ ἐπαναῖδη εἰς τὰς σκηνὰς τοῦ θεάτρου τῆς παριστανομένην Ἑλληνικὴν Τραγωδίαν».²⁸

27. Γιὰ τὸν Λ. Καπέλλο περισσότερες πληροφορίες παρέχονται στὴν ἀνακοίνωση τῆς Ἰωάννας Παπαγεωργίου.

28. *Ὁ Ἑρμῆς*, ἀρ. 230, 14.8.1843. *Ὁ Ἀριστόδημος* τοῦ Μόντι χαρακτηρίζεται «Ἑλληνικὴ Τραγωδία», γιὰτὶ ἔχει ἀρχαία ἐλληνικὴ ὑπόθεση.

Για την ακρίβεια είχαν περάσει τέσσερα χρόνια, αλλά σημασία έχει αυτή ή μαρτυρία του 1843 στην ουσία της, ή διαπίστωση δηλαδή πώς ή δεκαετία της θεατρικής άκμης 1829-1839 είχε περάσει πιά στην ιστορία. Στο έξης ή θεατρική ζωή της Έρμούπολης θά συντηρείται από τις περιοδείες ιταλικών θιάσων όπερας (από τό 1840), από σπάνιες έμφανίσεις πρώην «συριανών» ήθοποιών, όπως ό Λ. Καπέλλος, πιθανόν και ό Ίω. Κούγκουλης, από σκόρπιες έρασιτεχνικές εκδηλώσεις και, τέλος, από τό 1866 θά στηρίζεται στίς περιοδείες των άθιναϊκών επαγγελματικών θιάσων.

Είπα παραπάνω πώς αυτή ή έντονη θεατρική δραστηριότητα της δεκαετίας 1829-1839 δέν εκτιμήθηκε όσο άξιζε από την ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Δέν συνέβη τό ίδιο μέ τούς επαγγελματίες ήθοποιούς του 19ου αιώνα, που κράτησαν στίς άναμνήσεις τους όχι βέβαια πλήρη και ακριβή στοιχεία αλλά τόν μύθο της συριανής θεατρικής άνθησης και τίμησαν τή συμβολή των προδρόμων τους.

Σάν έπίμετρο στην άνακοίνωσή μου θά άναφερθώ σέ δύο κείμενα, ένα του 1864 περίπου και τό άλλο του 1875, όπου έπιχειρείται μιá πρόχειρη καταγραφή των πεπραγμένων του ελληνικού θεάτρου στο άνεξάρτητο κράτος. Τό πρώτο τεκμήριο, που τοποθετείται γύρω στά 1864, είναι ένα άκατάσταστο χειρόγραφο²⁹, όπου σημειώνονται τά έργα και οί ήθοποιοί της περιόδου 1830-1860. Τό άλλο είναι ή έπιμνημόσυνη όμιλία του θιασάρχη Δημοσθένη Άλεξιάδη σαράντα μέρες μετά τό θάνατο του Παντελή Σούτσα τό 1875.³⁰

Άξιοσημείωτο είναι πώς, αρχίζοντας, ό Άλεξιάδης συνδέει την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου μέ τή συγκρότηση του άνεξάρτητου κράτους και τονίζει μέ έξαρση: «Ή ελληνική σκηνή άριθμεί τόσα έτη πολυπαθοūs υπάρεξως, όσα και τό πολυπαθές ήμών έθνος από της ένδόξου ήμέρας της άναγεννήσεως αυτού», γιατί, όπως λέει παρακάτω, «άμα της άλύσου της δουλείας διαρρηχθείσης και των παιάνων της έλευθερίας άντηχησάντων», τότε μόνον «ή ελληνική σκηνή άνήγειρε την κατηρειπωμένην και άπερριμμένην αύλαίαν της...».

29. Τό πρωτοπαρουσίασε ό Ν. Βέης μέ τόν τίτλο «Σύντομον χρονικόν του νεοελληνικού θεάτρου (1833-1864)», στη *Νέα Έστία*, τόμ. 25 (1939), σσ. 228-237. Εικάζεται πώς αυτό τόν κατάλογο έργων και ήθοποιών (μαζί μέ κάποιες συνοδευτικές παρατηρήσεις), που είναι γραμμένος στο έξώφυλλο ενός έντύπου του 1864, τόν έχει υπαγορεύσει ό Παντελής Σούτσας.

30. Ό έπιμνημόσυνος λόγος του Άλεξιάδη δημοσιεύθηκε στίς έφημερίδες· επίσης βρίσκεται τυπωμένος ολόκληρος «άντί προλόγου» στην έκδοση της κωμωδίας *Άγαθόπουλος ό Ξηροχωρίτης*, διασκευής εις καθ' ήμάς του *Monsieur de Pourceaugnac* του Μολιέρου από τόν Παντ. Σούτσα, Άθήνα, 1876, σελ. στ' - ιε'.

Περωνώντας στα καθέκαστα, ὁ Ἀλεξιάδης θά κατονομάσει τοὺς κυριότερους ἠθοποιούς πού μόχθησαν γιὰ τὴν ἀναγέννηση τοῦ θεάτρου στοῦ ἐλευθερο ἔδαφος: «Πρῶτοι ἐπὶ τοῦ αἰοιδίου Καποδιστρίου ἀνεγέρται τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς ἀνεφάνησαν οἱ ἀδελφοί Ἀλκαῖοι, Θεόδωρος καὶ Εὐστράτιος...». Ἀμέσως παρακάτω: «Μετά τοὺς ἀδελφούς Ἀλκαίους ὁ Ἰωάννης Κυριακός» «μετήνεγκεν ἐκ Σύρου εἰς Ἀθήνας τὴν ἑλληνικὴν σκηνήν». Ἀνάμεσα στοὺς συναδέλφους καὶ συναγωνιστές τοῦ Ἰω. Κυριακοῦ ὁ Ἀλεξιάδης ἀναφέρει τὸν Λεωνίδα Καπέλλο καὶ τὸν Ἰω. Κούγκουλη.

Διαπιστώνουμε πῶς ὁ θιασάρχης ἀγνοεῖ τοὺς Παῖζη, Ἐλευθεριάδη καὶ Μιχαλόπουλο (ὅπως ἐπίσης ἀδικεῖ τοὺς Αθηναίους ἠθοποιούς ἀπὸ τὸν θίασο τοῦ Σκουντζόπουλου τοῦ 1836-1837), ἀλλὰ ἀναγνωρίζει σιωπηρὰ τὴν ὁμαδική συμβολή τῶν Συριανῶν πρωτοπόρων, ὅταν διακηρύσσει πῶς τὸ θέατρο «μετηνέχθη» ἀπὸ τὴ Σύρα στὴν Ἀθήνα.

Πανομοιότυπες ἐκφράσεις συναντᾶμε καὶ στοῦ «Σύντομον χρονικόν τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου» τοῦ 1864. Ἐκεῖ, στοῦ τρίτου μέρους πού ἐπιγράφεται «Παρατηρήσεις ἐπὶ τῶν διακριθέντων ἠθοποιῶν», δίπλα στοῦ ὀνόματος τοῦ Θ. Ἀλκαίου σημειώνεται «Ἰδρυτὴς τοῦ Ἑλλ. θεάτρου ἐπὶ Καποδιστρίου», ἐνῶ δίπλα στοῦ ὀνόματος τοῦ Ἰω. Κυριακοῦ διαβάζουμε: «Πρῶτος ἐκ Σύρου μετενεγκὼν εἰς Ἀθήνας τὴν Ἑλληνικὴν σκηνήν...».

Στά παραπάνω μπορεῖ νά διαφαίνεται κάποια δόση ὑπερβολῆς ἢ νά ἐντοπίζουμε ἀνακρίβειες, ὥστόσο, τὸ γεγονός ὅτι οἱ διαπιστώσεις ἐπαναλαμβάνονται στερεότυπα καὶ στὰ δύο κείμενα μᾶς πείθει πῶς αὐτὴ ἦταν ἡ ἐδραιωμένη πεποίθηση στοὺς κύκλους τῶν ἐπαγγελματιῶν ἠθοποιῶν στίς δεκαετίες 1860-1870.

Ἐν τέλει οἱ παραπάνω ἐκτιμήσεις μπορεῖ νά ἀπέχουν ἀπὸ τὴν πραγματικότητα σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τίς λεπτομέρειες ἢ τὰ καθέκαστα. Στὸ βάθος ὁμως ἐκφράζουν μιὰν ἀλήθεια. Στούς ἠθοποιούς πού συμμετεῖχαν στίς θεατρικὲς προσπάθειες τῆς δεκαετίας 1829-1839 στὴν Ἑρμούπολη ἀναγνωρίζεται ὁ ρόλος τοῦ πρωτοπόρου. Καὶ ὄντως αὐτοὶ ὑπῆρξαν οἱ πρῶτοι διδάξαντες ὄχι μόνο μέ τὰ ἑλληνικά καὶ ξένα ἔργα πού ἔφεραν στὴ σκηνὴ ἀλλὰ καὶ πρῶτοι διδάξαντες στὴν ἀναμέτρηση μέ τίς δυσκολίες, μέ τὰ ἐμπόδια. Ἴσως ὁ σπουδαιότερος ρόλος πού ἔπαιξαν ἦταν ὁ ρόλος τοῦ ἀνιχνευτῆ. Μέ τοὺς ἀγῶνες καὶ τίς θυσίες τους προειδοποίησαν πῶς ὁ δρόμος γιὰ τὴ δημιουργία νεοελληνικῆς σκηνῆς, σύμφωνα μέ τὴν ἔκφραση πάλι τοῦ Δημοσθένη Ἀλεξιάδη, δέν θά εἶναι «ὁδοιπορία ἐπὶ ὁμαλοῦ χλοεροῦ πεδίου ἐν πανσελήνῳ νυκτί καὶ ἡρέμῳ φύσει».

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΚΑΠΕΛΛΟΣ: Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΤΗΣ ΣΥΡΟΥ ΚΑΙ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΣΚΗΝΗΣ

Ο Λεωνίδας Καπέλλος, αν και άγνωστος σχεδόν σήμερα, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες μορφές του ελληνικού θεάτρου κατά το διάστημα 1836-1860. Σε μια εποχή, όπως αυτή των πρώτων δεκαετιών του ελληνικού βασιλείου, που οι αυτοσχέδιοι ηθοποιοί έμεναν λίγα μόνο χρόνια στο επάγγελμα, ο Καπέλλος ήταν ο μοναδικός σχεδόν που παρέμεινε πιστός σε αυτό, τουλάχιστον για ένα τέταρτο του αιώνα. Η δραστηριότητά του ξεκίνησε κατά τη διάρκεια μιας από τις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ελληνικού θεάτρου, αυτή του Χαράλαμπου Μιχαλόπουλου στη Σύρο το 1836 και έφτασε ως τα χρόνια 1857-8¹ τότε έγινε μια προσπάθεια ίδρυσης εθνικού θεάτρου στην Αθήνα, η οποία για πρώτη φορά χρηματοδοτήθηκε συστηματικά από το κράτος. Η επιχείρηση αυτή, της οποίας πρωτεργάτης ήταν ο Γρηγόριος Καμπούρογλου, δεν είχε μεγάλη διάρκεια, όπως και όλες οι προσπάθειες αυτής της περιόδου. Συνέπεσε όμως με το τέλος μιας εποχής, κατά την οποία οι ηθοποιοί είχαν εξαντλήσει τις δυνάμεις τους αναζητώντας τον κατάλληλο χώρο μέσα στον οποίο το θέατρο θα ξεπερνούσε τη νηπιακή φάση του ερασιτεχνισμού και θα αποκτούσε επαγγελματικό χαρακτήρα. Μετά την αποτυχία της επιχείρησης του Καμπούρογλου στην Αθήνα, οι ηθοποιοί άρχισαν να αντιλαμβάνονται ότι το ελληνικό κράτος δεν ήταν ο χώρος στον οποίο θα μπορούσε να ριζώσει το ελληνικό θέατρο και στράφηκαν προς τα κέντρα του αλύτρωτου Ελληνισμού.¹

1. Η μελέτη αυτή χρησιμοποιεί αδημοσίευτο υλικό από το ερευνητικό πρόγραμμα Ιστορίας Νεοελληνικού Θεάτρου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο. Κύριος στόχος του προγράμματος αυτού είναι η συστηματική μελέτη και καταγραφή των περιοδειών των ελληνικών επαγγελματικών θιάσων στον ευρύτερο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου.

Η δράση του Καπέλλου σταμάτησε ακριβώς με το τέλος αυτής της εποχής. Το έργο που ξεκίνησε αυτός και οι άλλοι συνεργάτες του συνέχισαν δύο μαθητές τους, ο Αθανάσιος Σίσυφος και ο Παντελής Σούτσας, που έγιναν τελικά οι ιδρυτές της ελληνικής επαγγελματικής σκηνής. Ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, ένας από τους τρεις μεγάλους θιασάρχες των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα, σε επιμνημόσυνο λόγο του για τον Παντελή Σούτσα το 1875 τοποθετεί τον Καπέλλο όπως και τον Ιωάννη Κυριακό, τον Ιωάννη Κούγκουλη, το Σωτήριο Κουρτέση και τον Αντώνιο Μανούσο στους «διαπρέψαντας επί δραματική τέχνη και εδραιώσαντας την εθνικήν ιδέαν περί υπάρξεως μονίμου και διαρκούς Ελληνικής σκηνής».²

Σύμφωνα με πληροφορία που μας δίνει η συριανή εφημερίδα *Ερμής*, ο Καπέλλος ήταν Σμυρναίος. Ο Λάσκαρης πάλι στην *Ιστορία* του γράφει ότι ήταν ιταλικής καταγωγής, χωρίς όμως να το τεκμηριώνει. Ένας θεατρώφιλος του 1850, ο γνωστός δημοσιογράφος Οδυσσέας Ιάλεμος, σε αναμνήσεις που δημοσιεύει στην *Ποικίλη Στοά* το 1898 θυμάται ότι ο Καπέλλος ήταν αναθρεμμένος στην Ευρώπη.³ Είναι σίγουρο πάντως ότι γνώριζε αρκετά καλά την ιταλική και γαλλική γλώσσα.⁴ Για πρώτη φορά τον συναντάμε στη Σύρο, όπου πιθανόν να ήρθε και να εγκαταστάθηκε για κάποιο διά-

2. Βλ. την ομιλία που εκφώνησε ο Δ. Αλεξιάδης στο μνημόσυνο του Π. Σούτσα στις 22 Ιουνίου 1875 στην εφ. *Ο Φερεκίδης* Σύρου, 18.7.1875.

3. Εφ. *Ερμής* Σύρου, 7.8.1843. Λάσκαρης Ν., *Ιστορία του Νοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 1938, τόμ. Β', σ. 296. Ιάλεμος Οδ., «Το κατεδαφισθέν ιστορικόν κτίριον των Αθηνών», περ. *Ποικίλη Στοά*, 1898, σ. 386. Με το όνομα Καπέλλο είναι γνωστός ένας οίκος ευγενών της Ιταλίας, μέλη του οποίου ήρθαν και εγκαταστάθηκαν στα Επτάνησα. Βλ. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* του Π. Δρανδάκη, τόμ. 13, σσ. 738-9, λήμμα «Καπέλλο».

4. Σύμφωνα με αγγελία της εφ. *Ανεξάρτητος* Αθηνών (6.7.1857), ο Καπέλλος παρέδιδε μαθήματα ιταλικής και γαλλικής γλώσσας. Κρίνοντας από ορισμένα κείμενα που γράφει ο ίδιος, συμπεραίνουμε ότι έχει ελληνική συνείδηση. Το πρώτο από αυτά είναι η αφέρωση που κάνει στην έκδοση της τραγωδίας του *Λοιμωγία* προς την κυρία Αλέση, μια γυναίκα που, σύμφωνα με τον Καπέλλο, ανέπτυξε έντονη φιλανθρωπική δραστηριότητα στην Κωνσταντινούπολη. Στην αφέρωση αυτή μεταξύ άλλων διαβάζουμε: «[...] et particulièrement du voeu intime des mes compatriotes Grecs, sur l'approbation desquels je puis ici complètement compter». Το δεύτερο κείμενο είναι μια επιστολή, την οποία απευθύνει στη Βουλή και στη Γερουσία και είναι γραμμένη το 1851. Εδώ αφήνει να εννοηθεί ότι θεωρεί τον εαυτό του όπως και τους άλλους Έλληνες απόγονους των αρχαίων Ελλήνων. Βλ. *Η Λοιμωγία*, τραγωδία εις πέντε πράξεις υπό Λ[εωνίδα] Κ[απέλλου], εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της τυπογραφίας Ε. Καγιόλ, 1848. Βλ. επίσης το χειρόγραφο της επιστολής που βρίσκεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους [Γ.Α.Κ.], Αρχείο Βλαχογιάννη, κουτί Δ 10. Η τελευταία έχει δημοσιευθεί από την Κωνσταντίνα Γεωργιάκη στο άρθρο της «Η στάση της Πολιτείας προς το Ελληνικό Θέατρο την περίοδο 1833-1851», περ. *Γράμμα* Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τόμ. 2, 1994, σσ. 28-9.

στημα, όπως πολλοί άλλοι κατά την περίοδο αυτή. Στις εφημερίδες της εποχής καταγράφονται αρκετοί Ερμουπολίτες με το επώνυμο αυτό.⁵ Ένα άλλο πρόβλημα είναι η ακριβής μορφή του ονόματός του. Το αρχικό του όνομα πρέπει να ήταν Καπέλλος ή Καπέλλης. Σύμφωνα με το Λάσκαρη, μετονομάστηκε σε Καπέλλα το 1843, όταν προσλήφθηκε από την Εταιρία του εν Αθήναις Θεάτρου, για να συμμετάσχει στο θίασο, που αυτή σχημάτισε. Ο ίδιος πάντως, όπου υπογράφει, χρησιμοποιεί το όνομα Καπέλλος. Για το λόγο αυτό προτίμησα να τον αναφέρω με τον τελευταίο αυτό τύπο. Πάντως, οι μεταγενέστεροί του τον θυμούνται ως Καπέλλα.⁶

Η παρακολούθηση της πορείας του μέσα στο χρόνο γίνεται ταυτόχρονα και μια αναδρομή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου της ίδιας περιόδου. Ο ηθοποιός μας συμμετείχε σχεδόν σε κάθε μία από τις αποσπασματικές και βραχύβιες θεατρικές προσπάθειες των ημερών του και μερικές φορές βρισκόταν ο ίδιος στην πρώτη γραμμή με την ιδιότητα του θιασάρχη. Η πορεία του είναι αντι-

5. Στις εφημερίδες της εποχής αναφέρονται: Ο ξενοδόχος Νικόλαος Καπέλος, ο Νικολάρας Καπέλος, ο οποίος εμπλέκεται σε σκάνδαλο μοιχείας, ο αγράμματος Ι. Ν. Καπέλλας, ο οποίος εμφανίζεται με την ιδιότητα του μάρτυρα σε αγγελία πλειστηριασμού, ο Αμβρόσιος Καπέλλος, που συγκαταλέγεται σε κατάλογο κατοίκων της Σύρου που έχουν τα προσόντα να εκλέγονται ένορκοι, και τέλος ο κτηματίας Ιωάννης Μιχαήλ Καπέλλας. Βλ. εφημερίδες: *Ο Αίολος* Σύρου, 10.4 και 17.4.1848, και *Εφημερίς των Αγγελιών* Αθήνας, 20.6.1836, 22.9.1837 και 21.12.1837.

6. Ο Δ. Λεβίδης σε άρθρο του στην εφ. *Εστία*, στο οποίο δημοσιεύει στοιχεία από το αρχείο του πατέρα του Ν. Λεβίδα (ο τελευταίος ήταν μέλος της Επιτροπής του εν Αθήναις Θεάτρου), αναφέρεται σε έγγραφο το οποίο περιέχει υπογραφές των ηθοποιών της Εταιρίας. Σε αυτό το έγγραφο ο ηθοποιός μας υπογράφει με το όνομα Καπέλλης. Είναι πιθανόν βέβαια ο Λεβίδης να μη διάβασε σωστά το χειρόγραφο. Με το όνομα Καπέλλος υπογράφει στην αίτησή του προς την Εταιρία του εν Αθήναις Θεάτρου με ημερομηνία 31 Αυγούστου 1842, την οποία δημοσιεύει ο Λάσκαρης, στην αφιέρωση που κάνει στην κυρία Marie Alléon στην έκδοση του δράματός του *Λουκρητία*, στην αγγελία μετάφρασης του *Κλαβίγιου* του Γκαίτε το 1857 κι επίσης στο πρόγραμμα εσπερίδας μουσικής και απαγγελίας, που έδωσε το Νοέμβριο του 1859 στην Αθήνα. Με το ίδιο όνομα τον αναφέρει η εφ. *Ερμής* Σύρου, 7 και 14.8.1843. Με το όνομα Καπέλλας τον θυμούνται ο Δ. Αλεξιάδης στον επιμνημόσυνο λόγο που αναφέραμε παραπάνω, ο αρθογράφος της νεκρολογίας του Π. Σούτσα στην εφημ. *Ο Φερικύδης* Σύρου (30.5.1875) και τέλος ο άγνωστος Θ. Γ., ο οποίος καταγράφει στοιχεία για το θέατρο της περιόδου 1833-1864 σε έκδοση του δράματος *Η κυρία με τας καμελίας*, από το τυπογραφείο των Π. Σούτσα και Α. Κτενά, 1864. Βλ. Λάσκαρης, σσ. 296-7 και 298, Λεβίδης Δ., «Το θέατρον εις τας Αθήνας το 1842 και 1843», εφ. *Εστία*, 3-6.5.1900, την αγγελία έκδοσης του *Κλαβίγιου*, εφ. *Ανεξάρτητος* Αθηνών, Νοέμβριος 1857 (το φύλλο αυτό της εφημερίδας είναι κατεστραμμένο και δεν διακρίνεται η ημέρα έκδοσής του), το πρόγραμμα της εσπερίδας του 1859 στα Γ.Α.Κ. Βλαχογιάννη, κουτί Δ 10, και Ν. Α. Βέης, «Σύντομον χρονικόν του νεοελληνικού θεάτρου (1833-1864)», *Νέα Εστία*, 15.2.1939, σσ. 228-31 [Ο Βέης παρουσιάζει την έκδοση της *Κυρίας με τας Καμελίας*].

προσωπευτική του θεάτρου της περιόδου, όχι μόνο λόγω της χρονικής διάρκειας και συνέπειάς της αλλά και εξαιτίας του γεωγραφικού εύρους της. Ο Καπέλλος, αναζητώντας το μέρος εκείνο που θα αποτελούσε ένα σταθερό κέντρο ανάπτυξης του ελληνικού θεάτρου, περιπλανήθηκε σε διάφορες περιοχές, στις οποίες υπήρχε συγκεντρωμένος μεγάλος ελληνικός πληθυσμός, όπως η Αθήνα, η Σύρος, η Κωνσταντινούπολη και τα Επτάνησα.

Όπως είπαμε πιο πριν, το ξεκίνημά του έγινε στη Σύρο με το θίασο των «εθελοντών» του Χ. Μιχαλόπουλου το 1836. Είναι γνωστή μόνο μια παράσταση στην οποία συμμετείχε. Έπαιξε στο έργο *Αρμόδιος και Αριστογείτων* (πιθανόν του Γεώργιου Λασσάνη) μαζί με το θιασάρχη και το Θεμιστοκλή Ελευθεριάδη.⁷ Μετά από την πρώτη αυτή εμφάνισή του ήρθε σε επαφή με το κοινό της Σύρου δυο φορές ακόμα: τον Αύγουστο του 1843, όταν παρουσίασε μια παράσταση του *Αριστόδημου* του Μόντι, και το Νοέμβριο του 1856, όταν έδωσε εσπερίδα απαγγελίας στη Λέσχη των Ερμουπολιτών. Αρχικός σκοπός της έλευσής του τον Αύγουστο του 1843 ήταν η διοργάνωση σειράς παραστάσεων για τη χειμερινή περίοδο 1843-44. Φαίνεται ότι ο Καπέλλος, μετά από μια αποτυχημένη προσπάθεια της Εταιρίας [sic] του εν Αθήναις Θεάτρου να δημιουργήσει ελληνικό θέατρο στην Αθήνα τον προηγούμενο χειμώνα, στράφηκε προς το κοινό της Σύρου. Η παράσταση του *Αριστόδημου* έγινε με τη συνεργασία ντόπιων ερασιτεχνών και είχε δοκιμαστικό χαρακτήρα. Από αυτήν το κοινό της πόλης θα έκρινε την ικανότητά του «εις το επί σκηνης διδάσκειν». Αν τον αποδεχόταν και στήριζε με συνδρομές την προσπάθειά του για σύσταση μονιμότερου θιάσου, ο Καπέλλος θα έφερνε και άλλους ηθοποιούς από την Αθήνα, μεταξύ των οποίων και δύο γυναίκες. Η παράσταση δόθηκε στις 9 Αυγούστου και παρά την ευνοϊκή υποδοχή της από την ντόπια εφημερίδα *Ερμής*, δεν είχε μάλλον την προσδοκώμενη συνέχεια.⁸ Κατά τη δεύτερη επίσκεψή του, το Νοέμβριο του 1856, απάγγειλε τεμάχια από την *Αλωσιν του Μεσολογγίου* και την *Εν Κλεισόβα μάχη*, για τα οποία δεν γνωρίζουμε ούτε το συγγραφέα τους ούτε αν είναι δραματικά ή ποιητικά έργα.⁹ Η Σύρος, παρά το γεγονός ότι ήταν μια

7. Εφ. *Εμπορικός Αγγελος* Σύρου, 7.10.1836 [χειρόγραφο αντίγραφο στο κοντί Δ 10 του Αρχείου Βλαχογιάννη των Γ.Α.Κ.]. Την ίδια είδηση δημοσιεύει ο Α. Θ. Δρακάκης, «Το ξεκίνημα του Νεοελληνικού Θεάτρου (Ερμούπολις-Σύρα 1826-1861)», Δ.Ι.Ε.Ε., τόμ. 22, 1979, σσ. 59-60.

8. Εφ. *Ερμής* Σύρου, 7 και 14.8.1843, και ανταπόκριση από τη Σύρο στην εφ. *Αθηνά* Αθηνών, 25.8.1843.

9. Πιθανόν να απάγγειλε αποσπάσματα και άλλων έργων των οποίων οι τίτλοι δεν αναφέρονται στην πηγή μας. Βλ. ανταπόκριση από τη Σύρο στην εφ. *Αθηνά* Αθηνών, 15.11.1856.

από τις πιο αναπτυγμένες και πολυπληθέστερες ελληνικές πόλεις, δεν μπόρεσε να προσφέρει τις βάσεις για την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου. Το κοινό της, όπως και το κοινό των άλλων ελληνικών πόλεων, για κάποιους λόγους προτίμησε το ξένο μελόδραμα και όχι το ελληνικό θέατρο.

Ο δεύτερος χώρος δράσης του Καπέλλου ήταν η Αθήνα. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Καπέλλος όπως και άλλοι δύο ηθοποιοί, ο Ιωάννης Κυριακός και ο Ιωάννης Κούγκουλης, αποτέλεσαν το σύνδεσμο του συριανού με το αθηναϊκό θέατρο. Ο Κυριακός ήρθε από τη Σύρο στην Αθήνα το 1840, ενώ ο Κούγκουλης ξεκίνησε τη θεατρική δραστηριότητά του στην Αθήνα περίπου το 1848 και μετά εγκαταστάθηκε στη Σύρο, όπου συμμετείχε σε διάφορες επαγγελματικές ή ερασιτεχνικές προσπάθειες.¹⁰

Ο Καπέλλος πιθανόν να ήρθε για πρώτη φορά στην Αθήνα μαζί με τους άλλους ηθοποιούς του συριανού θεάτρου το 1837 ή το 1840. Ο Λάσκαρης, χωρίς να μας αποκαλύπτει την πηγή του, γράφει ότι ο Καπέλλος ήταν μέλος του θιάσου Σκοντζόπουλου το 1837. Υποστηρίζει επίσης ότι η τραγωδία *Σαούλ* του Αλφιέρι, που

10. Ο Ι. Κυριακός, σύμφωνα με τις πληροφορίες του Λάσκαρη, ήταν Αθηναίος στην καταγωγή. Σπούδασε στη Σύρο, όπου ασχολήθηκε για πρώτη φορά με το θέατρο. Στην Αθήνα πήγε το 1840 μαζί με άλλους ηθοποιούς του συριανού θεάτρου. Το 1840 εγκατέλειψε το θέατρο και προσλήφθηκε στην Αστυνομία. Ξανανέβηκε στη σκηνή το 1856 με το θίασο του Καμπούρογλου και έμεινε στο θέατρο ως το τέλος της ζωής του. Ο Λάσκαρης εσφαλμένα αναφέρει ότι πέθανε το 1869. Σύμφωνα με δημοσίευμα της εφ. *Νεολόγος*, πέθανε στην Κων/πολη στις 22 Νοεμβρίου 1868. Βλ. Λάσκαρης, τόμ. Β', σσ. 12-3, και εφ. *Νεολόγος* Κων/πολης, 23.11.1868. Ο Ιωάννης Κούγκουλης ήταν επίσης Αθηναίος. Ξεκίνησε τη θεατρική του καριέρα περίπου το 1848 στην Αθήνα. Αργότερα, πριν το 1863, πήγε και εγκαταστάθηκε στη Σύρο, όπου συμμετείχε σε διάφορες παραστάσεις. Πέθανε στην ίδια πόλη το 1868. Στο Δημοτολόγιο των Αρχείων της Ερμούπολης σώζεται η αίτηση του Κούγκουλη (έγγρ. αρ. 12431, ημ/νία 27 Μαρτ. 1869) να γίνει δημότης της πόλης. Σύμφωνα με το κείμενο της αίτησης, ο ίδιος είχε ζητήσει για πρώτη φορά να εγγραφεί στο Δημοτολόγιο το 1863, αλλά από λάθος δεν είχε γίνει η εγγραφή του. Το 1869 είναι 44 ετών, υπάλληλος και άγαμος. Η εγγραφή του τελικά έγινε μετά από αίτηση διαγραφής του από το Δημοτολόγιο Αθηνών. Βλ. επίσης έγγρ. αρ. 1445/Δ666, ημ/νία 31 Μαρτ. 1869 του Δημοτικού Αρχείου Ερμούπολης και την απάντηση διαγραφής από το Δημοτολόγιο Αθηνών με ημ/νία Αθήναι, 4 Απρ. 1864, αρ. 875. Βλ. επίσης Λάσκαρης, «Το Νεοελληνικόν Θέατρον από του 1844-1854», *Παναθήναια*, 15.3.1909, σ. 314, και *Ανατολικός Αστήρ* Κων/πολης, 20/ 1.1.1869. Για τη δραστηριότητα του Κούγκουλη στη Σύρο βλ. εφ. *Φως* Αθηνών, 28.7.1860, και τις συριανές εφημερίδες *Ιππότης*, 2.10 ως 15.12.1862, και *Η Σάλλιγξ*, 26.9 ως 21.12.1862.

ανέβασε ο θίασος του Σκοντζόπουλου, παίχθηκε με δική του μετάφραση. Το έργο αυτό το είχε πράγματι μεταφράσει ο Καπέλλος, αλλά η δική του μετάφραση αναφέρεται για πρώτη φορά το 1857.¹¹

Μετά από την πρώτη αυτή πιθανή εμφάνισή του ο Καπέλλος ερχόταν συχνά στην Αθήνα. Άλλοτε συμμετείχε με την ιδιότητα του πρωταγωνιστή σε σχήματα που δημιουργούνταν με την πρωτοβουλία άλλων προσώπων, όπως αυτά της Εταιρίας του εν Αθήναις Θεάτρου το 1842-43 και του Καμπούρογλου το 1856-58.¹² Άλλοτε πάλι αναλάμβανε ο ίδιος μόνος του ή με τη συνεργασία ενός άλλου ηθοποιού τη διεύθυνση θιάσων. Το Μάη του 1843, όταν η Εταιρία του εν Αθήναις Θεάτρου είχε αποφασίσει να διακόψει τις παραστάσεις του ελληνικού θιάσου, γιατί το κοινό δεν τις υποστήριζε και είχαν αποβεί ζημιογόνες, ανέλαβε ο ίδιος την εργολαβία τους για ένα μήνα, χωρίς όμως να μπορέσει να αλλάξει την κατάσταση.¹³ Το 1844 ως τις αρχές του 1845 κάποιοι ηθοποιοί του προηγούμενου θιάσου προσπάθησαν κάτω από τη διεύθυνση και πάλι του Καπέλλου να συνεχίσουν τις παραστάσεις χωρίς όμως επιτυχία.¹⁴ Αργότερα, το 1848, ο Καπέλλος μαζί με τον Ιωάννη Κούγκουλη σχημάτισαν ένα θίασο, ο οποίος κατόρθωσε να επιβιώσει ως το 1853 ή

11. Την πληροφορία του Λάσκαρη υιοθετεί και ο Δ. Σπάθης, χωρίς να χρησιμοποιεί άλλη πηγή. Καμιά από τις σωζόμενες μέχρι σήμερα πηγές της εποχής αυτής, οι οποίες βρίσκονται αποδελτιωμένες στο αρχείο του Ι.Μ.Σ., δεν αναφέρει το όνομα του Καπέλλου. Βλ. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τόμ. Β', σσ. 212 και 219, και Σπάθης Δ., «Οι πρώτες θεατρικές προσπάθειες στην Αθήνα», *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1986, σ. 242. Για τη μετάφραση του Σαούλ, βλ. Λαδογιάννη-Τζούφη Γ., *Αρχές του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1982, σ. 181, και εφ. *Ανεξάρτητος Αθηνών*, χ. ημ., Νοέμβριος 1857.

12. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τόμ. Β', σσ. 282-335, και του ίδιου, «Τα εν Αθήναις κατά το 1856-7», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τόμ. ΚΑ', Μάιος 1928-Δεκ. 1928. Για τις ίδιες περιόδους χρησιμοποιήθηκαν οι πληροφορίες που μας δίνει ο σωζόμενος ημερήσιος και περιοδικός Τύπος της εποχής.

13. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τόμ. Β', σσ. 312-3. Για τη στάση του κοινού απέναντι στις ελληνικές παραστάσεις βλ. επίσης εφ. *Ο Ελληνικός Παρατηρητής* Αθηνών, 18.5.1843, και *Πρωινός Κήρυξ* Αθηνών, 17.6.1843 και 14.10.1843.

14. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τόμ. Β', σσ. 320, 323-5, του ίδιου, *Παναθήναια*, 15.3.1909. Βλ. επίσης εφημερίδες Αθηνών: *Αιών*, 20.5.1844, *Εθνική*, 25.5.1844, *Η Νίκη*, 21.10.1844 ως 9.1.1845, *Ταχύπτερος Φήμη*, 25.1.1845, και *Ο Ανεξάρτητος*, 28.1.1845. Μετά τη διάλυση αυτού του θιάσου, σύμφωνα με τις πληροφορίες του Λάσκαρη, ο Καπέλλος έφυγε από την Αθήνα. Το 1847 ο Ν. Μακρογεωργίου και ο Γ. Δημητριάδης σχημάτισαν έναν άλλο θίασο, στον οποίο δεν συμμετείχε ο Καπέλλος. Η επιχείρηση αυτή, όπως και οι προηγούμενες, απέτυχε. Βλ. Λάσκαρης, *Παναθήναια*, 15.3.1909, σ. 314.

1854, δίνοντας κατά διαστήματα παραστάσεις.¹⁵ Από το θίασο αυτό ξεκίνησε ο Αθανάσιος Σίσυφος, που όπως είπαμε πιο πριν ήταν ένας από τους ιδρυτές της ελληνικής επαγγελματικής σκηνής, ενώ ο Παντελής Σούτσας έκανε την πρώτη εμφάνισή του το 1857 στο θίασο του Γ. Καμπούρογλου.¹⁶ Ένας άλλος σχεδόν μόνιμος συνεργάτης του Καπέλλου στην Αθήνα ήταν ο ηθοποιός Σωτήριος Κουρτέσης, ο οποίος ξεκίνησε την καριέρα του το 1842 στο θίασο της Εταιρίας του εν Αθήναις Θεάτρου και συνέχισε ως το τέλος της δεκαετίας του 1860.¹⁷

Ο Καπέλλος ήταν ο πρώτος ηθοποιός που συνέλαβε την ιδέα να δοκιμάσει την τύχη του ελληνικού θεάτρου στην πόλη με το μεγαλύτερο ίσως ελληνικό πληθυσμό την εποχή αυτή, την Κωνσταντινούπολη. Την επισκέφθηκε για πρώτη μάλλον φορά το 1842. Λίγα χρόνια πιο πριν, το 1839, είχαν αρχίσει οι μεταρρυθμίσεις του Ρεσίτ Πασά με τις οποίες οι μη μουσουλμανικοί πληθυσμοί της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αποκτούσαν κάποιες ελευθερίες. Ο Καπέλλος επεδίωξε, φαίνεται, να εκμεταλλευτεί αυτή την ευκαιρία και έδωσε το Φεβρουάριο του 1842 μια παράσταση του *Αριστόδημου*. Όσο όμως και αν είχαν προχωρήσει οι μεταρρυθμίσεις του Ρεσίτ Πασά, οι συνθήκες δεν ήταν ακόμα κατάλληλες. Το έργο, που είχε ξεκάθαρα αντιτυραννικό περιεχόμενο, απαγορεύτηκε μετά την πρώτη

15. Λάσκαρης, *Παναθήναια*, 15.3.1909, σ. 314, και 1.4.1909, σ. 353-4. Για τη δραστηριότητα του θιάσου βλ. επίσης Ιάλεμος, *ό.π.*, σ. 386, περ. *Εντέρπη*, τχ. 97, 1.9.1851, σ. 21, και εφημερίδες Αθηνών: *Ταχύπτερος Φήμη*, 4.10 και 12.11.1851, 3.3.1852 και 21.11.1853, *Αθηνά*, 25.10.1851 και 4.3.1852, *Αιών*, 1.3.1852, και *Εθνική*, 14.3.1852. Στα Γ.Α.Κ. Βλαχογιάννη, κουτί Δ 10, υπάρχει αχρονολόγητο χειρόγραφο αντίγραφο επιστολής, την οποία υπογράφουν ο Λεωνίδας Καπέλλος [sic], διευθυντής της Εταιρίας, ο Ιω. Ν. Κούγκουλης, ο Αθ. Σίσυφος, ο Λεωνίδας Παναγιώτου και ακόμα μια ηθοποιός, μάλλον η Καλλιόπη Χρήστου [το αντίγραφο της επιστολής είναι δυσανάγνωστο].

16. Λάσκαρης, *Παναθήναια*, 1.4.1909, σσ. 353-4. Στην καταγραφή στοιχείων για το θέατρο της περιόδου στην έκδοση της *Κυρίας με τας Καμελίας* αναφέρεται ότι η θεατρική καριέρα του Αθ. Σίσυφου άρχισε το 1848, ενώ ο Λάσκαρης γράφει ότι, μετά από μια πρώτη αποτυχημένη απόπειρα να ανεβεί στη σκηνή το 1844, εμφανίστηκε ξανά το 1850. Το όνομα του Σίσυφου περιέχεται στην αχρονολόγητη επιστολή των Γ.Α.Κ. (βλ. σημ. αρ. 15).

17. Ο Κουρτέσης συναντιέται και ως Καρτέσιος και Κορτέσιος. Πέθανε το 1869 στην Αθήνα. Για την καριέρα του βλ. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τόμ. Β', σσ. 298, 300-5, του ίδιου, *Παναθήναια*, 15.3.1909, σ. 314, του ίδιου, *Ελληνική Επιθεώρησης*, Οκτ. 1928 και Δεκ. 1928, καθώς και στις αθηναϊκές εφημερίδες *Αυγή*, 28.7.1864, 11.10.1865, 25.1, 17.3, 10.5 και 15.10.1866, 1.3 και 1.12.1869, και *Το Μέλλον*, 1.1. και 31.1.1864.

παράστασή του και η προσπάθεια του Καπέλλου δεν είχε συνέχεια.¹⁸ Μόνο μετά την υπογραφή του Χάτι Χουμαγιούν το 1856 η Κωνσταντινούπολη και γενικά η Οθωμανική Αυτοκρατορία έγιναν προσιτές στους Έλληνες ηθοποιούς και εξελίχθηκαν σε κέντρο της δραστηριότητάς τους.

Η θεατρική καριέρα του Καπέλλου τελειώνει το 1859. Μετά τη χρεωκοπία του Καμπούρογλου, έφυγε από την Αθήνα και προς το τέλος του ίδιου χρόνου (1858) και στις αρχές του επόμενου βρέθηκε στα Επτάνησα, όπου, όπως μας βεβαιώνουν οι διαθέσιμες πηγές μας, παρέστησε τον *Αριστόδημο* στη Ζάκυνθο και οργάνωσε μια εσπερίδα απαγγελίας στο θέατρο του Αγίου Ιακώβου στην Κέρκυρα. Τα Επτάνησα ήταν ο τελευταίος χώρος στον οποίο δοκίμασε να συστήσει ελληνικό θέατρο. Δεν ήταν όμως ούτε αυτά πρόσφορα για ένα τέτοιο εγχείρημα· για να εξασφαλίσει την ανοχή των αγγλικών αρχών, αναγκάστηκε να διασκευάσει τον *Αριστόδημο* κατά τρόπο ώστε να γίνει παρωδία.¹⁹ Το Νοέμβριο του 1859 επέστρεψε πάλι στην Αθήνα, όπου οργάνωσε με το μουσικό Βονίκολη βραδιά μουσικής και απαγγελίας.²⁰ Μετά χάνουμε εντελώς τα ίχνη του.

Όλα αυτά τα χρόνια ο Καπέλλος έπαιξε κυρίως ρόλους βασιλιάδων και συχνά τυραννικών προσώπων. Διακρινόταν στο δράμα και στην τραγωδία. Μόνο μια περίπτωση συμμετοχής του σε κωμωδία έχουμε· σύμφωνα με το Λάσκαρη, έπαιξε στην κωμωδία *Γάμος*

18. Στην εφ. *Αιών* Αθηνών, 4.3.1842, δημοσιεύθηκε ανταπόκριση από την Κων/πολη με ημερ/νία 23 Φεβρουαρίου. Μας πληροφορεί ότι ομάδα Ελλήνων, των οποίων τα ονόματα δεν διευκρινίζονται, παρέστησε τον *Αριστόδημο*. Μετά την πρώτη παράσταση η τουρκική αρχή «έδωσεν εις τον αρχηγόν του Θεάτρου να εννοήση» ότι δεν μπορούσε να δώσει άλλη παράσταση. Ο «αρχηγός του Θεάτρου» ήταν μάλλον ο Λ. Καπέλλος, γιατί σε ένα δημοσίευμα της *Αθηνάς* (15.11.1856) μαρτυρείται ότι «πρωθυπουργούντος του Ρεσίτου ο Λεωνίδας Καπέλλος [sic] εξήτησε και έλαβε την άδειαν να παραστήση τον *Αριστόδημον*» στην Κων/πολη, αλλά μετά του απαγορεύτηκε να συνεχίσει. Στο δημοσίευμα αυτό υπάρχει μια μικρή ανακρίβεια. Το 1843 ο Ρεσίτ Πασάς δεν ήταν Πρωθυπουργός αλλά υπεύθυνος του Υπουργείου των Εξωτερικών. Βεζύρης, δηλαδή Πρωθυπουργός, έγινε για πρώτη φορά το 1846. Ο Καπέλλος πιθανόν να ξανατῆγε στην Κων/πολη το 1848, όταν εκδόθηκε το δράμα του *Λουκρητία*, αλλά τότε δεν πρέπει να έδωσε παράσταση, γιατί οι διπλωματικές σχέσεις Ελλάδας-Τουρκίας ήταν τεταμένες και τα δικαιώματα των Ελλήνων απειλούνταν. Η αφιέρωση πάντως που κάνει στην κυρία Alléon στην έκδοση αυτή δείχνει ότι έζησε για κάποιο διάστημα στην Κων/πολη. Βλ. λήμμα «Reshid Pasha», *The Encyclopedia of Islam*, vol. VIII, E. J. Brill, Leiden, 1994, σσ. 484-9, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΓ', σ. 136.

19. Εφ. *Ο Πήγας* Ζακύνθου, 18.12.1858, *Ο Παρατηρητής* Κέρκυρας, 12.1.1859, και *Αυγή* Αθηνών, 28.1.1859. Στην καταγραφή στοιχείων για το θέατρο της περιόδου στην έκδοση της *Κυρίας με τας Καμελίας* αναφέρεται ότι έδρασε κατά τα χρόνια 1842-1858.

20. Βλ. πρόγραμμα της εσπερίδας στα Γ.Α.Κ.

άνευ νύμφης του Α. Ρ. Ραγκαβή το Δεκέμβριο του 1843. Ρόλοι στους οποίους διακρίθηκε ήταν του τυράννου Αριστόδημου, του σουλτάνου Οροσμάνη στη *Ζαΐρα* του Βολταίρου, του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στο ομώνυμο έργο του Ι. Ζαμπέλιου, του βασιλιά Ξέρξη στο *Θεμιστοκλή* του Μεταστασίου, του πανούργου προέδρου Ουόλτερ στη *Λουΐζα Μύλλερ*, του Ιούνιου Βρούτου, αλλά και του Κωδωνοκρούστη στο ομώνυμο, προφανώς, μυθιστορηματικό δράμα.²¹ Σύμφωνα με το Λάσκαρη, ένας άλλος ρόλος στον οποίο διακρινόταν ήταν ο Καρδένιος στο δράμα *Ο Μανιώδης*. Δεν έχουμε άλλη μαρτυρία από τις εφημερίδες της εποχής που να επιβεβαιώνει ότι έπαιξε το ρόλο αυτό, αλλά ο τύπος του μανιακού και συγχρόνως ευγενικού Καρδένιου δεν είναι πολύ διαφορετικός από τους προηγούμενους ρόλους του.²² Η ερμηνεία του κέρδιζε συχνά τα επαινετικά σχόλια των θεατών, αλλά βέβαια πάντα πρέπει να έχουμε υπόψη ότι ήταν ένας αυτοδίδακτος μάλλον ηθοποιός και η υπόκρισή του δεν μπορούσε να φτάνει την τελειότητα ακόμα και για τα μέτρα της εποχής του.²³

21. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τόμ. Α', σ. 286, Μινώτος Ιω., *Δοκίμιον Ιστορικών περί της Γαλλικής Φιλολογίας*, 1845, σσ. 362-4. Βλ. επίσης εφημερίδες Αθηνών: *Ταχύπτερος Φήμη*, 7.1.1843, *Ο Ελληνικός Παρατηρητής*, 18.5.1843, *Αιών*, 19.9. και 28.11.1857, *Ήλιος*, 20.9.1857, και περ. *Αβδηρίτης* Αθηνών, έτ. Α', τχ. 21, Σεπτ. 1857, σσ. 24-5, τχ. 24, Οκτ. 1857, σσ. 35-8, έτ. Β', τχ. 2, Σεπτ. 1858, σσ. 35-6, και έτ. Β', τχ. 3, Σεπτ. 1858, σσ. 59-62, και τχ. 3, Σεπτ. 1858, σσ. 59-62, *Αθήναιον*, τχ. 12, 15.1.1858, σσ. 371-3, και πρόγραμμα της παράστασης του *Θεμιστοκλή* στο Θέατρο Αθηνών στις 15.2.1858 [Γ.Α.Κ., Βλαχογιάννη, κουτί Δ 10]. Στην καταγραφή στοιχείων για το θέατρο της περιόδου στην έκδοση της *Κυρίας με τας Καμελίας* γράφει ότι ο Καπέλλας «διεκρίθη ως δραματικός».

22. Λάσκαρης, *Παναθήναια*, 1.4.1909, σσ. 353-4. Σύμφωνα με το Δ. Σπάθη, *Ο Μανιώδης* είναι διασκευή του ιταλικού λυμπρέτου *Il furioso all'isola di San Domingo* (1833) του J. Ferretti. Βλ. Σπάθης Δ., «Προβλήματα θεατρικής βιβλιογραφίας» [βιβλιοκρισία], *Τα Ιστορικά*, τχ. 1 (Σεπτ. 1983), σσ. 215-6.

23. Οι πρώτες κρίσεις που έχουμε για την υποκριτική ικανότητα του Καπέλλου αφορούν τις παραστάσεις της Εταιρίας του εν Αθήναις Θεάτρου το 1843. *Η Ταχύπτερος Φήμη* Αθηνών (7.1.1843) γράφει για αυτόν: «Ο Αριστόδημος ήδη συγκινεί τους πάντας, ο φέρων το πρόσωπον τούτου κ. Καπέλος [sic] υπερέβη πάσαν προσδοκίαν. Με τον καιρόν βεβαίως θέλει κατασταθῇ μοναδικός εις το είδος του». *Ο Ελληνικός Παρατηρητής* Αθηνών (18.5.1843) τον κατακρίνει για ολιγωρία, αλλά αναγνωρίζει την αξία του στην ερμηνεία του Οροσμάνη στη *Ζαΐρα* του Βολταίρου: «Απεδείκνυνεν ότι και της φωνῆς ευστοροφίαν και των σχημάτων γνωρίζει την δύναμιν και ότι απέτυχε, και μετ' αυτού και όλον το δράμα, από ολιγωρίαν μάλλον παρά από ἔλλειψιν ικανότητος». Την αξίαν του Καπέλλου αναγνωρίζει κι ένας θεατρόφιλος θεατής, ο Ιω. Μινώτος. Ο Καπέλλος είναι ο μόνος ηθοποιός που κατονομάζει σε κρίση του για παράσταση του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου* του Ι. Ζαμπέλιου στην Αθήνα λίγο πριν το 1845 (βλ. *Δοκίμιον Ιστορικών περί της Γαλλικής Φιλολογίας*, ό.π.). Ο Οδ.

Η ενασχόλησή του με το θέατρο δεν περιοριζόταν μόνο στο πλαίσιο της υποκριτικής και της διεύθυνσης θιάσων. Η γλωσσομάθειά του του έδωσε τη δυνατότητα να ασχοληθεί και με τη μετάφραση δραμάτων. Γνωστές μεταφράσεις του είναι η ιταλική κωμωδία *Ο Γάμος των τρελλών*, ο *Σαούλ* του Αλφιέρι και ο *Κλαβίγιος* του Γκαίτε. Σε μια αγγελία που δημοσιεύει ο ίδιος, γράφει ότι είχε μεταφράσει και ήθελε να εκδώσει την *Επαίτιδα* των Μπουρζουά και Μασσών, τον *Αγγελο Μαληπιέρο* του Ουγκώ και το έργο *Λουδοβίκος δέκατος τέταρτος* ή *Μαρία Αντωναιέτα*. Εκτός από τις μεταφράσεις σύνθεσε και ο ίδιος μια τραγωδία με τον τίτλο *Λουκρητία*, η έκδοση της οποίας έγινε στην Κωνσταντινούπολη το 1848.²⁴

Ιάλεμος στις αναμνήσεις του για το θέατρο Αθηνών κατά το 1851 θυμάται ότι ο Καπέλλος, «μεθ' όλην την έλλειψιν καταλλήλων γυναικείων προσώπων, πυκνόν προσείλκυν ακροατήριον, διότι δεν ήτο εκ των συνηθών ηθοποιών». Ο Ιάλεμος βέβαια δεν μπορεί να θεωρηθεί αντικειμενικός μάρτυρας, γιατί σε όλο το άρθρο του ωραιοποιεί σε μεγάλο βαθμό το παρελθόν. Η επόμενη συστηματική ενασχόληση των αθηναϊκών εφημερίδων με το ελληνικό θέατρο γίνεται κατά το διάστημα 1857–8. Στην περίπτωση αυτή έχουμε μεγάλη πληθώρα μαρτυριών κι επίσης ένα κοινό με μεγαλύτερη θεατρική παιδεία από αυτό του 1843. Βέβαια δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι η επιχείρηση του Καμπούρογλου είχε πολλούς εχθρούς και οι κρίσεις για τις παραστάσεις του θιάσου του δεν ήταν πάντα αντικειμενικές. Έτσι η *Αθηνά* (26.10.1857) δημοσιεύει άρθρο του Δήμου Π. Αθανασίου, ο οποίος, κινούμενος μάλλον από γενικότερη περιφρόνηση για την τέχνη του θεάτρου παρά από κομματική αντιπάθεια για τον Καμπούρογλου, χαρακτηρίζει τις παραστάσεις του «ηθοφθόρους» και «ηθοκτόνους»: «οι υποκριταί ώσιν αφινείς και απαίδευτοι» και η αδεξιότητά τους διαστρέφει το περιεχόμενο των έργων. Οι κρίσεις για τον Καπέλλο στις εφημερίδες της εποχής είναι ποικίλες. Άλλοτε επαινείται υπερβολικά, όπως, για παράδειγμα, στο άρθρο του *Ήλιου* (20.9.1857), του οποίου ο αρθρογράφος βρίσκει ότι η ερμηνεία του στο ρόλο του Προέδρου Ουόλτερ στη *Λουίζα Μίλλερ* δείχνει «έμπειρον και κατηρηγασμένον ηθοποιόν μελετήσαντα περί την τέχνην». Άλλοτε πάλι οι κριτικοί είναι επιφυλακτικοί: για τον ίδιο ρόλο, ο *Αβδηρίτης* (έτ. Α', τχ. 21, Σεπτ. 1857, σ. 295) γράφει: «Περί του Κυρίου Καπέλα δεν λέγομεν τίποτε, διότι και το μέρος του Προέδρου δεν είναι το δυσκολώτερον· άλλως είναι γνωστός εις το Πανελλήνιον και δεν θέλομεν να τον κάμωμεν την παρατήρησιν ότι σιγαλότερα φωνή και προσοχή διαρκής των στάσεων του θέλει προκαλέσει χειροκροτήματα, διότι φοβούμεθα μή ποτε μας είπωσιν μεροληπτικούς». Όπως φαίνεται όμως και από την τελευταία κριτική, η γενική εκτίμηση ήταν ότι ο Καπέλλος αποτελούσε έναν από τους δύο αδιαμφισβήτητους πρωταγωνιστές του θιάσου. Ο δεύτερος πρωταγωνιστής ήταν ο Αντ. Μανούσος. Ο τελευταίος, αν και δεν γνωρίζουμε να είχε προηγούμενη σκηνική εμπειρία, είχε αναλάβει την εκπαίδευση των νέων ηθοποιών του θιάσου. Βλ. *Ήλιος*, 20.9.1857, *Αβδηρίτης*, έτ. Β', αρ. 2, Σεπτ. 1858, σσ. 35-6, *Αιών*, 12.9 και 28.11.1857, και *Αθήναϊον*, τχ. 12, 15.1.1858, σσ. 371-3.

24. Για τη μετάφραση της ιταλ. κωμωδίας *Ο γάμος των τρελλών* από τον Καπέλλο μάς πληροφορεί ο Λάσκαρης, ο οποίος αντλεί την πληροφορία από έγγραφο του αρχείου Λεβίδη. Οι δύο μεταφράσεις του *Σαούλ* και του *Κλαβίγιου* καταγράφονται στη βιβλιογραφία

Η συνεισφορά του Καπέλλου στην ελληνική σκηνή, όπως είδαμε, ήταν μακρόχρονη, σταθερή και πολυδιάστατη. Το αξιοσημείωτο στην περίπτωση του είναι ότι δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα για τη ζωή του πέρα από το θέατρο. Ακόμα και η ημερομηνία του θανάτου του παραμένει άγνωστη. Το σίγουρο είναι ότι πέθανε πάμπτωχος πριν το 1864. Σύμφωνα με μια μαρτυρία του 1875, «απέθανεν επί ψιάθου και ετάφη διά συνεισφοράς». Γνωρίζουμε επίσης ότι υπήρξε γραφέας στο στρατιωτικό κλάδο κάποια στιγμή κατά το διάστημα 1852–1859 και ότι ήταν δάσκαλος της ιταλικής και γαλλικής γλώσσας στην Αθήνα το 1857.²⁵

Κάποια στοιχεία για την προσωπικότητά του μπορούμε να εξαγάγουμε από τα κείμενα που υπογράφει ο ίδιος. Τα πιο γνωστά από αυτά είναι οι επιστολές του στην Επιτροπή της Εταιρίας του εν Αθήναις θεάτρου το 1842 και το 1843, μια επιστολή που συντάσσει το 1851 και την απευθύνει στη Βουλή και στη Γερουσία και τέλος η τραγωδία *Λουκρητία*.²⁶ Από τη γλώσσα των επιστολών του 1842–43 συμπεραίνουμε ότι δεν ήταν τέλειος γνώστης της ελληνικής καθαρεύουσας και ότι δεν είχε οικονομική ευχέρεια. Τα άλλα δύο κείμενα, σε συνδυασμό και με το ρεπερτόριο των έργων που ανέβαζε, μας βοηθούν να κάνουμε κάποιες υποθέσεις για τα ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ενδιαφέροντά του. Φέρουν έντονα και τα δύο την αντιτυραννική ιδεολογία του Διαφωτισμού: Θέμα της *Λουκρητίας* είναι ο αγώνας ενάντια στον τύραννο της Ρώμης Ταρκύνιο, ενώ στην επιστολή του 1851 κεντρική θέση κατέχουν οι έννοιες του εθνους και της ελευθερίας. Εδώ εκφράζει ακόμα το θανατασμό του για το Ρήγα Φεραίο και προβάλλει ως πρότυπα τις τραγωδίες που εξυμνούν την ελευθερία. Αν μάλιστα έχω διαβάσει σωστά το χειρό-

της Λαδογιάννη-Τζούφη. Η προέλευση του έργου *Λουδοβίκος δέκατος τέταρτος* δεν έχει εντοπισθεί. Βλ. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τόμ. Β', σσ. 331-2, Λαδογιάννη-Τζούφη, σσ. 179, 181· βλ. επίσης αγγελία στην εφ. *Ανεξάρτητος Αθηνών*, χ. ημ., Νοέμ. 1857, για άλλες μεταφράσεις. Στην αγγελία αυτή αναφέρονται ως συγγραφείς της *Επαίδδος* οι Βουρζόλ και Μασσών. Ο «Βουρζόλ» είναι ο Μπουρζουά. Βλ. Bourgeois Anicet και Masson Michel, «Η επαίτις», δράμα εις πράξεις πέντε, μτφ. Βουτσινάς Φ. Α., περ. *Θεατρική Βιβλιοθήκη*, τχ. Α' και Β', Κων/πολις, 1880.

25. Ο Βρατσάνος στο περιοδικό *Αβδηρίτης* (έτ. Β', αρ. 5, 1858, σσ. 59–62) ισχυρίζεται ότι ο Καμπουρόγλου όφειλε στον Καπέλλο 950 δρχ., αλλά επειδή χρεωκόπησε δεν πλήρωσε ούτε αυτόν ούτε κανέναν άλλο ηθοποιό. Βλ. επίσης *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, 1860, σ. 153, εφ. *Ανεξάρτητος*, 6.7.1857, εφ. *Ο Φερεικὺς Σύρου*, 30.5.1875. Στην καταγραφή στοιχείων για το θέατρο της περιόδου στην έκδοση της *Κυρίας με τα Καμेलίες* το 1864 αναφέρεται ότι ο Καπέλλος είχε ήδη πεθάνει.

26. Οι επιστολές του προς την Επιτροπή της Εταιρίας του εν Αθήναις Θεάτρου δημοσιεύονται από το Λάσκαρη στην *Ιστορία*, τόμ. Β', σσ. 296-7, 312-3. Με την επιστολή προς τη Γερουσία και τη Βουλή ο Καπέλλος ζητά από το ελληνικό κράτος να τον υποστηρίξει οικονομικά, για να εκπαιδεύσει νέους ηθοποιούς.

γραφο, ο Καπέλλος συνοδεύει την υπογραφή του με το χαρακτηρισμό «πολίτης». Όλα αυτά σε μια εποχή που το ελληνικό κράτος τείνει να αποποιηθεί βασικές αξίες του Διαφωτισμού και έχει αρχίσει να διαμορφώνει το ελληνοχριστιανικό ιδεώδες, που για χρόνια θα αποτελέσει την επίσημη ιδεολογία του.²⁷

Η ίδια επιστολή φανερώνει και τα καλλιτεχνικά πρότυπα του συντάκτη της, τα οποία αντλούνται από το νεοκλασικισμό της εποχής του Διαφωτισμού. Εκπρόσωποι αυτής της φάσης του νεοκλασικισμού ήταν ο Μόντι, ο Αλφιέρι και ο Βολταίρος, οι οποίοι σύνθεσαν τραγωδίες με κεντρικό θέμα την ελευθερία. Ο Καπέλλος στην επιστολή του κατακρίνει επίσης τα μελοδράματα, που αυτή την εποχή κατέκλυζαν την αθηναϊκή σκηνή. Φτάνει μάλιστα στο σημείο να ισχυρισθεί ότι αυτά εξόρισαν από την Ιταλία τον Αλφιέρι και το Μόντι και «σφαγίασαν» τη θεότητα που ενέπνεε τον Κάτωνα.²⁸ Παρά το δηλωμένο μίσος του για το μελόδραμα, το οποίο επικρίνει, προφανώς γιατί το θεωρεί ως τον κύριο ανταγωνιστή του ελληνικού θεάτρου, η ίδια η τραγωδία του φαίνεται αρκετά επηρεασμένη από το είδος αυτό. Πολλά τμήματά της θυμίζουν άριες ή ντουέτα της όπερας, ενώ η συνεχής αλλαγή των σκηνογραφιών, που αποκλίνει ριζικά από τα νεοκλασικά πρότυπά του, τα οποία δεν επιτρέπουν αλλαγές χώρου και χρόνου, πρέπει μάλλον να αποδοθεί στην εμπειρία του από τις μελοδραματικές παραστάσεις που έβλεπε. Η τραγωδία, αν και έχει θέμα αντλημένο από τον αρχαίο κόσμο, παραβιάζει σε πολλά σημεία τα νεοκλασικά πρότυπα και παρουσιάζει αρκετά ρομαντικά στοιχεία, όπως, για παράδειγμα, η αντίθεση του γήινου υλικού κόσμου με την ουράνια τελειότητα.²⁹ Η ταλάντευση αυτή ανάμεσα στα δύο διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα δηλώνει την καλλιτεχνική σύγχυση του Καπέλλου. Άλλωστε και οι μεταφράσεις του αντλούνται και από τα δύο στρατόπεδα. Από τη μια έχουμε το Σαούλ του Αλφιέρι και από την άλλη την *Επαίτιδα*,

27. Δημαράς Κ. Θ., «Η ανάσχεση του Διαφωτισμού και ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος», *Ελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, 1985, σσ. 391–410.

28. «Και όμως αι παραστάσεις αυταί, Κύριοι, αι τόσον θελκτικαί εις τας ακοάς μας, γνωστόν είναι ότι εκ της Ιταλίας εξώρισαν τους Αλφιέρους της, τους Μόντας της με την πάλαι ευκλείαν της, σφαγιάσασαι την μεγάλην εκείνην θεότητα, ήτις ενέπνεε τους Κάτωνας του Καπιτωλίου».

29. Μέσα στα πλαίσια του νεοκλασικισμού βρίσκεται η ανώτερη κοινωνική προέλευση των ηρώων καθώς και η καταδίκη του πάθους και η υπεράσπιση του καθήκοντος από τους συννετούς ήρωες του έργου, όπως είναι ο Αιμίλιος και η Λουκρητία (πράξη Α', σκηνογραφία Α', σκηνή Α' και σκηνή ΣΤ', και πράξη Γ', σκηνογραφία Γ', σκηνή ΙΔ').

μυθιστορηματικό έργο με ρομαντική ιδεολογία. Η ίδια σύγχυση δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο του ηθοποιού αυτού, αλλά αποτελεί γενικότερο φαινόμενο της συγγραφικής παραγωγής του 19ου αιώνα.

Αυτή σε γενικές γραμμές υπήρξε η προσωπικότητα ενός παραμελημένου ανθρώπου του θεάτρου του περασμένου αιώνα, που η σταδιοδρομία του ξεκίνησε από τη Σύρο. Η σταθερή του προσήλωση στην τέχνη, που ο ίδιος την πλήρωσε, όπως φαίνεται, με μια στερημένη από υλικά αγαθά ζωή, αποτέλεσε έναν από τους θεμέλιους λίθους πάνω στους οποίους στηρίχθηκε το θέατρο στην Ελλάδα.

Ευχαριστώ πολύ τους καθηγητές κ.κ. Θόδωρο Χατζηπανταζή και Δημήτρη Σπάθη για τις συμβουλές τους και για το υλικό που μου έδωσαν.

Αύγουστος 1994

ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΛΕΚΑΤΣΑ ΣΤΗ ΣΥΡΟ ΤΟΝ ΧΕΙΜΩΝΑ ΤΟΥ 1886

Ο Νικόλαος Λεκατσάς (1847-1913) είναι μια από τις ελάχιστες προσωπικότητες στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα που ανατράφηκε καλλιτεχνικά και εργάστηκε συστηματικά στο εξωτερικό, πριν ξεκινήσει την καριέρα του στον ελληνικό χώρο. Στην Ελλάδα ήρθε το καλοκαίρι του 1881,¹ ήδη φτασμένος ηθοποιός, με πείρα τουλάχιστον δεκαπέντε χρόνων επαγγελματικής σταδιοδρομίας στο βικτωριανό θέατρο. Για το αυτοδίδακτο νεοελληνικό θέατρο, που αναπτυσσόταν στο περιθώριο της ευρωπαϊκής πραγματικότητας, η άφιξη του ισοδυναμεί με την έλευση θεατρικού μεσσία. Όλα τα στοιχεία που έχουμε μέχρι στιγμής στη διάθεσή μας συγκλίνουν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μια ξεχωριστή όσο και ιδιόμορφη περίπτωση πρωτοπόρου ηθοποιού και σκηνοθέτη, που μετέφερε στην Ελλάδα την εμπειρία του από το βικτωριανό θέατρο και γι' αυτό υμνήθηκε από τους κριτικούς, χωρίς όμως να βρει ανάλογη εκτίμηση από το πλατύ κοινό.

Ο Λεκατσάς γεννήθηκε στην Ιθάκη τον Ιούλιο του 1847. Σε πολύ μικρή ηλικία έμεινε ορφανός. Άγγλος πλοίαρχος, φίλος του πατέρα του, τον υιοθέτησε και, άγνωστο πότε ακριβώς, εγκαταστάθηκαν μαζί στο Λονδίνο.² Ξεκίνησε την επαγγελματική του καριέρα ως ηθοποιός περίπου το 1866 σε περιφερειακά θέατρα του Λονδίνου.³

1. Περ. *Ραμπαγιάς* Αθηνών, 23.8.1881, και εφ. *Νεολόγος* Κωνσταντινούπολης, 22.9.1881.

2. Σχετικά με την ημερομηνία γεννήσεως του Λεκατσά και τα βιογραφικά στοιχεία της παιδικής του ηλικίας βλ. άρθρο του Ν. Ι. Λάσκαρη στην εφ. *Ακρόπολις* Αθηνών, 10.4.1901. Οι πληροφορίες δεν έχουν επαληθευτεί από άλλη πηγή, γι' αυτό και παραθέτονται με επιφύλαξη.

3. Η παλαιότερη αναφορά που μας είναι γνωστή βρίσκεται σε πρόγραμμα του «Theatre Royal Merylebone» του Λονδίνου με ημερομηνία 21.5.1866 (Θεατρικό Μουσείο του Λονδίνου).

Ανέλαβε τους πρώτους μεγάλους ρόλους του στην επαρχία. Το 1876 έγινε για πρώτη φορά πρωταγωνιστής και διευθυντής θεάτρου στο Castleford, μια πόλη 14.000 κατοίκων έξω από το Leeds.⁴ Τα επόμενα χρόνια ανέλαβε διάφορα άλλα επαρχιακά θέατρα, ώσπου τον Ιούνιο του 1881 εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως «έλληνας τραγικός» στο Λίβερπουλ παίζοντας Σαίξπηρ και Bulwer-Lytton.⁵ Όπως ήταν φυσικό, η ελληνική παροικία τον υποστήριξε ηθικά και, σύμφωνα με υπαινιγμούς των εφημερίδων, και οικονομικά.⁶ Στη σχέση του με τους ομογενείς θα πρέπει πιθανό να αναζητηθεί και η αιτία της άφιξής του στην Ελλάδα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα μετά το τέλος των παραστάσεων του Λίβερπουλ. Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα τον Αύγουστο του 1881, όπου σε συνεργασία με τον θίασο του Διονύσιου Ταβουλάρη ερμήνευσε τον «Άμλετ».⁷ Ο ίδιος απάγγειλε τον ρόλο του στη γλώσσα του πρωτότυπου, ενώ οι συνάδελφοί του στην ελληνική μετάφραση του Ι. Πεοβάνογλου. Αμέσως αναγορεύτηκε «επιστήμων»⁸ και «μέγας της ελληνικής σκηνης αναμορφωτής»,⁹ τιμές που ανάλογές τους δεν είχε γνωρίσει στη Μεγάλη Βρετανία, αλλά και που στην αρχή τουλάχιστον φάνηκαν ότι θα είχαν και υλικό αντίκρισμα. Ο «Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος» προσέλαβε τον Λεκατσά στο Ωδείο ως δάσκαλο απαγγελίας και αποφάσισε να τον επιχορηγήσει για την κατάρτιση και τη διδασκαλία θιάσου δεκαπέντε νέων ηθοποιών.¹⁰

Η άφιξη του Λεκατσά στην Ελλάδα προκάλεσε αναταραχή στο θεατρικό κατεστημένο. Πολύ γρήγορα απέκτησε θερμούς υποστηρικτές, οι οποίοι βιάστηκαν να προαναγγείλουν το τέλος της «κραυγαστικής σχολής».¹¹ Αλλά, όπως ήταν φυσικό, απέκτησε το ίδιο γρήγορα και σφοδρούς πολέμιους, αφού απειλούσε να πάρει τα σκήπτρα από τους πρωτεργάτες της ελληνικής σκηνής, τον Διονύσιο Ταβουλάρη και τον Δημοσθένη Αλεξιάδη. Ο ανταγωνισμός ήταν έν-

4. Εφ. *The Era* Λονδίνου, 11.6.1876.

5. Εφ. *The Liverpool Mail*, 18.6.1881. Στο Λίβερπουλ ο Λεκατσάς έπαιξε μεταξύ άλλων τον «Άμλετ», τον «Σάντωκ» και τον «Ρισελιέ», ρόλους οι οποίοι αποτέλεσαν τη ραχοκοκαλιά της μετέπειτα καριέρας του στον ελληνικό χώρο.

6. Εφ. *The Liverpool Wasp*, 10.6.1881, και *The Liverpool Mail*, 4.6.1881.

7. Σχετικά με τις πρώτες εμφανίσεις του Λεκατσά στην Ελλάδα βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα – IV. Σκηνοθέτες κ' ερμηνευτές στο ΙΘ' αιώνα», *Θέατρο*, τχ. 16 (Ιούλ.- Αύγ. 1964), σσ. 36-38.

8. Εφ. *Παλιγγενεσία* Αθηνών, 29.8.1881.

9. *Ραμπαγάς*, 4.10.1881.

10. *Παλιγγενεσία*, 21.11.1881.

11. *Ραμπαγάς*, 30.8.1881.

ντονος.¹² Ο Λεκατσάς, όχι τόσο έμπειρος στις δημόσιες σχέσεις και σίγουρα εκτός κλίματος στα πρώτα τουλάχιστον χρόνια, βρίσκεται συχνότερα ο χαμένος. Μια από αυτές τις ήττες τον φέρνει και στη Σύρο. Τον Νοέμβριο του 1885 ο Λεκατσάς συγκρότησε θίασο που, σύμφωνα με δημοσιεύματα, επρόκειτο να μεταβεί για τη χειμερινή περίοδο στην Αλεξάνδρεια.¹³ Το σχέδιο δεν πραγματοποιήθηκε. Στην Αλεξάνδρεια τελικά τον χειμώνα του 1885-86 βρίσκεται ο θίασος «Μένανδρος» των αδελφών Ταβουλάρη.¹⁴ Ταυτόχρονα στη Σύρο η προγραμματισμένη επίσκεψη ιταλικού μελοδραματικού θιάσου για τη χειμερινή σεζόν ματαιώνεται. Έστω και καθυστερημένα ο Λεκατσάς κλείνει το θέατρο «Απόλλων» για δεκαπέντε παραστάσεις.¹⁵

Από το 1881 μέχρι τον Ιανουάριο του 1886, που ο Λεκατσάς έφτασε με τον θίασό του στην Ερμούπολη, είχε δώσει παραστάσεις σε πλήθος πόλεων στο ανεξάρτητο ελληνικό κράτος, στην Οθωμανική και στη Ρωσική Αυτοκρατορία, στη Βουλγαρία και στη Ρουμανία.¹⁶ Ο θριαμβευτικός απόηχος των εμφανίσεών του είχε φτάσει πολύ πριν από τον ίδιο στο νησί. Εφημερίδα της Ερμούπολης,¹⁷ με αφορμή την παράσταση του *Άμλετ* από τον θίασο του Ταβουλάρη στο θέατρο «Απόλλων» τον Νοέμβριο του 1883, ονόμαζε τον θιασάρχη του «Μένανδρου» αυτόκλητο και θρασύ ηθοποιό και την παράσταση παρωδία. Ήταν προφανές, υποστήριζε, ότι ο Ταβουλάρης προσπαθούσε να μιμηθεί τον Λεκατσή, στον οποίο όμως έμοιαζε μόνο στην αμφίεση. Ακόμα και είκοσι φορές να δει τον Ρόσι, τον διάσημο ιταλό σαιξπηρικό ηθοποιό, δέκα τον Λεκατσή και εκατό οποιονδήποτε άλλον ηθοποιό ο Ταβουλάρης, πάλι δεν θα κατορθώσει να ερμηνεύσει ικανοποιητικά τον «*Άμλετ*». Είναι προτιμότερο για τον τελευταίο, υποστηρίζει η εφημερίδα, να περιοριστεί στη διδασκαλία ελαφρών δραμάτων και να αφήσει τα δύσκολα για τον Λεκατσή, τον οποίο οι Συριανοί περιμένουν με ανυπομονησία.

Τρία χρόνια αργότερα η εκτίμηση της *Αναγεννήσεως* επαληθεύτηκε περίτραπενα. Στις πρώτες παραστάσεις του θιάσου Λεκατσή το

12. Ο.π., 7.10.1882.

13. *Παλιγγενεσία*, 1.11.1885.

14. Εφ. *Τηλέγραφος Αλεξάνδρειας*, 25/6.11.1885.

15. Εφ. *Πανόπη* Ερμούπολης, 11.1.1886.

16. Μεταξύ άλλων εμφανίστηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1883 (*Νεολόγος*, Σεπ.- Δεκ. 1883). Κατόπιν, το 1884 στη Βάρνα, στη Βραΐλα, στο Γαλάτσιο, στην Οδησσό (Εφ. *Στοά Αθηνών*, 14.4.1884) και στη Σμύρνη (Εφ. *Νέα Σμύρνη* Σμύρνης, Σεπ.- Δεκ. 1884).

17. Εφ. *Αναγέννησις* Ερμούπολης, 5.11.1883.

κοινό γέμισε ασφυχτικά το θέατρο και η σεζόν ξεκίνησε πανηγυρικά στις 7 Ιανουαρίου του 1886.¹⁸ Μέχρι τις 9 Φεβρουαρίου έχουμε πληροφορίες για δώδεκα παραστάσεις.¹⁹ Ο *Ρισελιέ* του Bulwer-Lytton παραστάθηκε δύο φορές.²⁰ Τα *Χρήματα* του Lytton επίσης παίχτηκαν κι αυτά μια ή δυο φορές.²¹ Στο ρεπερτόριο του θιάσου περιλαμβάνονταν ακόμα η *Φρου-Φρου* των Meilhac-Halévy, γνωστή επιτυχία της Σάρα Μπερνάρ,²² και Ο *Κυφός των Παρισίων*,²³ κατά πάσα πιθανότητα το έργο του Ουγκώ διασκευασμένο σε μυθιστορηματικό δράμα. Το υπόλοιπο πρόγραμμα απαρτιζόταν από έργα του Σαίξπηρ: *Οθέλλος*,²⁴ *Ο Έμπορος της Βενετίας*,²⁵ *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*,²⁶ *Μάκβεθ*,²⁷ *Η Κωμωδία των Παρεξηγήσεων*²⁸ και *Άμλετ*.²⁹

Οι κριτικές για τις παραστάσεις ήταν στη συντριπτική τους πλειοψηφία επαινετικές. Στον θιάσο του Λεκατσά συμμετείχαν γνωστά ονόματα της ελληνικής σκηνής.³⁰ Ο Δημήτριος Κοτοπούλης ως

18. Εφ. *Αλήθεια* Ερμούπολης, 11.1.1886.

19. Οι παραστάσεις του θιάσου που δόθηκαν σε γνωστή ημερομηνία είναι οι εξής:

Τρίτη, 7.1.1886, *Ρισελιέ*.

Σάββατο, 11.1.1886, *Ρισελιέ* - *Θ' Αυτοχειριασθώ*.

Πέμπτη, 16.1.1886, *Φρου-Φρου*.

Τρίτη, 28.1.1886, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*.

Κυριακή, 2.2.1886, *Ο Κυφός των Παρισίων*.

Σάββατο, 8.2.1886, *Άμλετ*.

Κυριακή, 9.2.1886, *Χρήματα*.

Σε άγνωστη ημερομηνία ανεβάστηκαν τα παρακάτω έργα: *Οθέλλος*, *Ο Έμπορος της Βενετίας*, *Μάκβεθ*, *Η Κωμωδία των Παρεξηγήσεων*.

20. *Πανόπη*, 11.1.1886.

21. *Ο.π.*, 12.2.1886.

22. *Ο.π.*, 18.1.1886.

23. Εφ. *Πατρίς* Ερμούπολης, 1.2.1886.

24. *Ο.π.*, 11.1.1886.

25. *Ο.π.*

26. *Πανόπη*, 1.2.1886.

27. *Πατρίς*, 8.2.1886.

28. *Ο.π.*

29. *Πανόπη*, 8.2.1886.

30. Στην Παλιγγενεσία της 1.11.1885 δημοσιεύονται τα ονόματα των ηθοποιών που αποτελούσαν τον θιάσο του Λεκατσά: ο οποίος επρόκειτο να μεταβεί στην Αλεξάνδρεια: «Οι κ.κ. Κοτοπούλης, Πίστης, Δρακάκης και Παρασκευόπουλος μετά των συζύγων των, αι δεσποσύναι Χρυσανθοπούλου, Ουρανία Γ. Μεράκη και οι κ.κ. Χρυσάφης, Βρόντας, Ζάμπος, Κολυβίδης, Πολίτης, Παπαγιαννάκης και Κ. Βουρβουγιώτης». Από αυτούς οι μόνοι που γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι ακολούθησαν τον Λεκατσά στη Σύρο είναι το ζεύγος Κοτοπούλη, η Αμαλία Πίστη και η Αικατερίνη Δρακάκη.

«Ιάγος»³¹ στον *Οθέλλο* και η Ελένη Κοτοπούλη ως «Παραμάνα» στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*³² μνημονεύονται θετικά από την κριτική, όπως επίσης και η Αμαλία Πίστη για τον ρόλο της «Ιουλιέτας»³³ και την ερμηνεία της στη *Φρου-Φρου*.³⁴ Όσο για τον Λεκατσά, αυτός χαρακτηρίζεται, αν όχι ο μόνος, αναμφισβήτητα ο πρώτος των ελλήνων ηθοποιών.³⁵ Για πρώτη φορά ελληνική παράσταση δεν ήταν κουραστική για το κοινό, υποστηρίζει η εφημερίδα *Αλήθεια* σχολιάζοντας την παράσταση του *Ρισελιέ*,³⁶ ενώ στον *Άμλετ*, σύμφωνα με την *Πανόπη*, «...το ακροατήριον εφαινετο κρεμάμενον εκ των χειλέων του· ουδεμία βοή, ούτε γέλως, ούτε διάλογος, ούτε ψίθυρος».³⁷ Η «φυσικότητα» της υποκριτικής του Λεκατσά επισημαίνεται σχεδόν σε κάθε ευκαιρία: «...ελλείπουσιν από της υποκρίσεως του και αι κραυγαί και αι οίμωγαί και οι στόνοι, μεθ' ων πάντες σχεδόν οι έλληνες ηθοποιοί περιβάλλουσι και τον απλούστερον ακόμη χαιρετισμόν».³⁸ Δεν λείπουν πάντως και τα συνηθισμένα παράπονα για προχειρότητα και ελλιπή γνώση του κειμένου, αν και η *Αλήθεια* σημειώνει ότι όλοι οι ηθοποιοί κατέβαλαν προσπάθεια να αποφύγουν τη φορτική απαγγελία.³⁹

Τα έργα *Μάκβεθ*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Ο Έμπορος της Βενετίας* και *Η Κωμωδία των Παρεξηγήσεων* παίχτηκαν για πρώτη φορά στη Σύρο από τον θίασο του Λεκατσά.⁴⁰ Πέρα όμως από τις καινοτομίες στο δραματολόγιο του θιάσου, οι Συριανοί είχαν για πρώτη φορά την ευκαιρία να ακούσουν από σκηνής τις σαιξπηρικές μεταφράσεις του συντοπίτη τους Δημήτριου Βικέλα. Το γεγονός, όπως ήταν επόμενο, έδωσε λαβή για νέες φιλολογικές αντιδικίες σχετικά με την καταλληλότητα της «δημώδους» γλώσσας επάνω στη σκηνή, όπως τη χαρακτήριζαν οι εφημερίδες.⁴¹ Η δημώδης γλώσσα του Βικέλα σίγουρα δεν είναι δημοτική. Οι μεταφράσεις του είναι

31. *Πανόπη*, 11.1.1886.

32. *Πανόπη*, 1.2.1886.

33. *Ο.π.*

34. *Πανόπη*, 18.1.1886.

35. *Αλήθεια*, 11.1.1886.

36. *Ο.π.*

37. *Πανόπη*, 12.2.1886.

38. *Αλήθεια*, 11.1.1886.

39. *Ο.π.*

40. *Πατρίς*, 8.2.1886.

41. *Ο.π.*, 8.2.1886 και 15.2.1886.

γραμμένες σε απλή καθαρεύουσα και σε άμετρο δεκαπεντασύλλαβο. Οπωσδήποτε όμως είναι σαφώς πιο κατανοητές από εκείνες του Περβάνογλου, στις οποίες ήταν συνηθισμένο μέχρι τότε το κοινό. Στα παρακάτω αποσπάσματα από τον Άμλετ και από τις δύο μεταφράσεις φαίνεται ξεκάθαρα η διαφορά.

Από τη μετάφραση του Περβάνογλου:

*Ω της χαμερπούς
σπουδής, του επιβήναι λέχους βδελυρού! ⁴²
Οι ίδιοι στίχοι στη μετάφραση του Βικέλα έχουν ως εξής:
Ω! Τι θεοκατάρατη ανυπομονησία
να τρέξη τόσον βιαστικά εις άνομα σενδόνια. ⁴³*

Ο περίφημος μονόλογος του «Άμλετ» στη μετάφραση του Περβάνογλου ξεκινά:

*Είναι ή μη, νυν τούτ 'εστί το ζήτημα.
Πότερον, τω ανθρώπω ευγενέστερον
οργίλου μοίρας υποφέρειν τας δεινάς
σφενδόνας και τα βέλη ή οπλίξεσθαι
κατά ωκεανού δεινών, και κατ 'αυτών
εαυτόν αντιπαρατάττων τελευτάν; ⁴⁴
Ο Βικέλας μεταφράζει το ίδιο κομμάτι ως εξής:
Να ζη κανείς ή να μη ζη; Ιδού η απορία.
Τι είναι πλέον ευγενές; Να ζη, να υποφέρει
της Τύχης τα τοξεύματα και σφενδονίσματά της
ή εις βασάνων πέλαγος τα όπλα ν 'αντιτάξη
και να ιδή το τέλος των με την αντίστασίν του; ⁴⁵*

Οι μεταφράσεις του Βικέλα συνετέλεσαν σε μεγάλο βαθμό στη «φυσικότητα» του υποκριτικού ύφους που αποδίδεται συχνότατα στις παραστάσεις του Λεκατσά, γεγονός που επισημαίνουν οι εφημερίδες της Σύρου, ενώ ταυτόχρονα υποστηρίζουν ένθερμα την επιλογή των συγκεκριμένων μεταφράσεων.

Επιπλέον όμως οι κριτικές, αν και σαφώς θετικά προδιατεθειμένες υπέρ των παραστάσεων, επαναλαμβάνουν τη μόνιμη παρατήρηση που δέχεται ο Λεκατσάς σχεδόν σε κάθε εμφάνισή του: Η προφορά του είναι ξενική, ενώ συχνά προφέρει το κείμενο, χωρίς να

42. Ι. Περβάνογλου, *Άμλέτος, ο βασιλόπαις της Δανίας*, Αθήνα, 1858, σ. 32, στο Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, Αθήνα, 1981, σ. 253.

43. Δημήτριος Βικέλας, *Άμλετ*, Αθήνα (Δαμιανός), χ.χ., σ. 19.

44. Περβάνογλου, σσ. 110-1.

45. Βικέλας, σ. 82.

αντιλαμβάνεται τη σημασία του.⁴⁶ Όταν ο Λεκατσάς ήρθε στην Ελλάδα τον Αύγουστο του 1881, δεν ήταν σε θέση να μιλήσει ελληνικά στη σκηνή.⁴⁷ Στις 17 Φεβρουαρίου του 1882 παίζει για πρώτη φορά στα ελληνικά μια πράξη από τον *Αμλετ*. Η μετάφραση που διαλέγει είναι του Βικέλα.⁴⁸ Όσα ελληνικά και να θυμότανε από την παιδική του ηλικία, όσα και να πρόλαβε να μάθει στο σύντομο αυτό διάστημα, πάλι δε θα του ήταν αρκετά, για να κατανοήσει τη μετάφραση του Περβάνογλου. Είναι επομένως λογικό το συμπέρασμα ότι οι λόγοι που οδήγησαν τον Λεκατσά να χρησιμοποιήσει τις μεταφράσεις του Βικέλα ήταν περισσότερο πρακτικοί παρά ιδεολογικοί. Εξάλλου, θα ήταν τουλάχιστον περιεργό σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα, χωρίς να γνωρίζει καλά τη γλώσσα και πριν ακόμη αναπτυχτεί το γλωσσικό ζήτημα στην Ελλάδα, να είχε αποκτήσει θεωρητική άποψη. Ωστόσο, η γνωριμία του με τους ομογενείς του Λίβερπουλ και του Λονδίνου⁴⁹ τις παραμονές της αναχώρησής του από τη Μεγάλη Βρετανία είναι πιθανό να τον ευαισθητοποίησαν σχετικά.

Στις 8 Φεβρουαρίου του 1886 η *Πατρίς* σημειώνει: «... είναι η πρώτη φορά καθ' ην παρετέθη ημίν τοιαύτη πνευματική ευωχία». Τα πράγματα ωστόσο φαίνεται ότι δεν πήγαν και πολύ καλά για τον θίασο του Λεκατσά. Σύμφωνα με άλλο δημοσίευμα της *Πατρίδος* (19.4.1886), ο Λεκατσάς χρεωκόπησε, με αποτέλεσμα να κατασχεθεί το βεστιάριο του θιάσου. Η εφημερίδα προτρέπει το κοινό να ενισχύσει την ευεργετική παράσταση που δίνεται στις 20 Απριλίου, ώστε να περισώσει ο θιασάρχης ό,τι είναι δυνατό. Η ευεργετική δόθηκε δύο και πλέον μήνες μετά την τελευταία παράσταση που κατέγραψε ο ημερήσιος Τύπος. Το πιο πιθανό είναι ότι ο θίασος συμπλήρωσε τον αριθμό των δεκαπέντε συμφωνημένων παραστάσεων μέσα στη χειμερινή σεζόν. Ήδη από τις αρχές Μαρτίου μέλη του θιάσου είχαν αποχωρήσει και βρίσκονταν στην Αθήνα συμβεβλημένα με τον θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη για την περίοδο της Σαρακοστής.⁵⁰ Μέρος του θιάσου Λεκατσά πάντως ενδέχεται να πα-

46. *Αλήθεια*, 11.1.1886.

47. Ο Λεκατσάς μίλησε για πρώτη φορά ελληνικά στη σκηνή σε παράσταση του *Ρισελιέ* στις 17.12.1881 στο θέατρο του Ωδείου (*Ραμπλαγς*, 24.12.1881). Η μετάφραση του έργου ήταν δική του «με την βοήθεια κάποιων φίλων» (Εφ. *Εφημερίς* Αθηνών, 17.12.1881).

48. *Παλιγγενεσία*, 18.2.1882.

49. *Νεολόγος*, 22.9.1881.

50. *Ραμπλαγς*, 2.3.1886.

ρέμεινε στο νησί και μετά το τέλος των παραστάσεων της χειμερινής περιόδου. Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε το έργο που ανέβασε στην ευεργετική του ο ηθοποιός ούτε και πόσο μεγάλη ήταν τελικά η ζημιά που υπέστη.

Η δημοσιογραφική κάλυψη των παραστάσεων είναι αξιοσημείωτα αποσπασματική, γεγονός που μόνον υποθέσεις μάς επιτρέπει να κάνουμε για τα αίτια της χρεωκοπίας του θιάσου. Παρόμοια φαινόμενα βέβαια δεν ήταν καθόλου σπάνια. Ωστόσο προξενεί εντύπωση το γεγονός ότι οι εφημερίδες δεν κάνουν πουθενά λόγο για αποτυχημένες εισπραχτικά παραστάσεις. Επιπλέον, η Ερμούπολη εξακολουθούσε να αποτελεί αξιόλογη θεατρική πιάτσα για τους ατέρμονα περιπλανώμενους ελληνικούς θιάσους του περασμένου αιώνα. Ανάμεσα στις πόλεις του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους, ύστερα από την Αθήνα και την Πάτρα, η Ερμούπολη ερχόταν τρίτη πληθυσμιακά με 22.000 κατοίκους, στα ίδια περίπου επίπεδα με τον Πειραιά.⁵¹ Το θέατρο «Απόλλων» της Ερμούπολης όμως, κατά πάγια τακτική της διοικούσας επιτροπής, δινόταν τη χειμερινή περίοδο σε ξένους μελοδραματικούς θιάσους. Ελάχιστες φορές από το 1864 που πρωτολειτούργησε είχε παραχωρηθεί σε ελληνικά θεατρικά σχήματα. Η θέση του θιάσου Λεκατσά ήταν από την αρχή δύσκολη. Βρέθηκε στην Ερμούπολη για πρώτη φορά και επιχείρησε να κατακτήσει ένα κοινό, το οποίο είχε συνηθίσει τη χειμερινή περίοδο να τρέφεται καλλιτεχνικά με ιταλικές όπερες. Παρουσιάζοντας ένα ρεπερτόριο κλασικών δραματικών έργων με ελάχιστες παραχωρήσεις μάλλον δεν κατάφερε να προσελκύσει το λαϊκό κοινό, το οποίο θα του εξασφάλιζε την οικονομική επιτυχία. Το λαϊκό κοινό της Αθήνας γέμιζε τα θερινά θέατρα και ήταν αυτό που επέτρεπε στους ελληνικούς θιάσους να επισκέπτονται τακτικά την πρωτεύουσα. Η Ερμούπολη όμως σε σύγκριση με την Αθήνα είχε αριθμητικά αλλά και αναλογικά πολύ μικρότερο λαϊκό πληθυσμό. Στην Αθήνα οι γεωργοί, οι εργάτες και οι υπηρέτες αποτελούσαν το 49% του πληθυσμού. Στην Ερμούπολη οι ίδιες τάξεις έφταναν μόλις στο 31%.⁵² Ακόμα και αυτό το κοινό όμως είναι αμφίβολο εάν ήταν εθισμένο στη χειμερινή θεατρική διασκέδαση. Είναι πολύ πιο πιθανό να προτιμούσε άλλες διασκέδασεις από ένα βράδυ στο πολυτελές θέατρο «Απόλλων». Και σίγουρα θα προτιμούσε τα μυθιστορηματικά δρά-

51. Χριστίνα Αγκριαντώνη, *Οι απαρχές της εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, 1986, σ. 360.

52. Ο.π.

ματα που αφειδώς του πρόσφεραν οι περισσότεροι ελληνικοί θιάσοι που επισκέπτονταν το νησί.

Η κοινωνική διαστροφώματος του πληθυσμού της Ερμούπολης εναρμονιζόταν περισσότερο με το θέαμα και την κοσμικότητα που του εξασφάλιζαν οι παραστάσεις των γαλλικών ή ιταλικών μελοδραματικών θιάσων, οι οποίοι ήξεραν να ανταποκρίνονται καλύτερα στις απαιτήσεις ενός αστικού κοινού. Είναι πιθανό μετά τις δύο πρώτες επιτυχημένες εισπραχτικά παραστάσεις του θιάσου Λεκατσά το κοινό, που παρακινημένο από τον ενθουσιασμό των εφημερίδων έσπενσε στο θέατρο στην αρχή, να αποθαρρύνθηκε από την εμμονή του ρεπερτορίου στο σαιξπηρικό δράμα.

Ο θιάσος του Λεκατσά όμως φαίνεται ότι είχε να αντιμετωπίσει και πρόσθετες δυσκολίες στις αρχές του 1886. Η Ελλάδα από τον Σεπτέμβριο του περασμένου χρόνου βρισκόταν σε κατάσταση επιστράτευσης. Η Αθήνα και οι επαρχιακές πόλεις ζούσαν σε όλη τη διάρκεια του χειμώνα σε «κλίμα φιλοπόλεμου ενθουσιασμού»,⁵³ ένα κλίμα που κάθε άλλο παρά ευνοεί τις θεατρικές δραστηριότητες.

Επιστρέφοντας στην Αθήνα ο Λεκατσάς δίνει μέσα στον Μάιο δύο ευεργετικές παραστάσεις, προφανώς για να βελτιώσει την οικονομική του κατάσταση.⁵⁴ Τη θερινή περίοδο επισκέπτεται τον Βόλο και τη Λάρισα⁵⁵ και το φθινόπωρο είναι έτοιμος να ξεκινήσει για περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη ή στην Αλεξάνδρεια, σύμφωνα με αντικρουόμενα δημοσιεύματα.⁵⁶ Κανένα από τα δύο σχέδια δεν πραγματοποιείται. Ωστόσο φαίνεται ότι σύντομα κατάφερε να ξεπεράσει τη ζημιά της Σύρου. Άλλωστε, δεν ήταν ούτε η πρώτη ούτε η τελευταία. Η μοίρα των ελληνικών θιάσων ήταν λίγο-πολύ κοινή. Έπρεπε να παλέψουν σε έναν άνισο αγώνα με αντίπαλους την έλλειψη παιδείας, την κοινωνική ανυποληψία τους και την επίμονη προτίμηση του ελληνικού κοινού για το ξενόφερτο μελόδραμα. Ο Λεκατσάς, αν και υμνήθηκε από την κριτική όσο κανείς άλλος της γενιάς του, αν και κατά τα φαινόμενα υπήρξε σημαντικός ανανεωτής της ελληνικής σκηνής και προδρομική μορφή σκηνοθέτη στην Ελλάδα, δεν απέφυγε τη μοίρα κάθε προφήτη που οραματίζεται δημιουργία και ανανέωση στον τόπο του.

Αύγουστος 1994

53. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΔ', Αθήνα, 1977, σ. 27.

54. *Εφημερίς*, 20.5.1886, και *Παλιγγενεσία*, 24.5.1886.

55. *Εφημερίς*, 22.6.1886 και 17.8.1886.

56. *Νεολόγος*, 4.9.1886, και *Εφημερίς*, 9.9.1886.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

Ο ΣΥΡΙΑΝΟΣ ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΑΤΡΙΔΑΣ ΤΟΥ

Οι καλλιτέχνες που χάρισε η Ερμούπολη στη σκηνή κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα αποτελούν μια ομάδα που δεν διακρίνεται μόνο για το μεγάλο αριθμό των μελών της αλλά και για την ποικιλία των ενδιαφερόντων και επιτευγμάτων τους. Αν δίπλα στην Ελπίδα Χαλκιοπούλου και στον Νικόλαο Κυριακό, δίπλα στον Αθανάσιο Μαρίκο και στον Κομνηνό Λουλουδάκη παραθέσουμε την Ελένη Αυγερινού, τη λογία πρωταγωνίστρια που πλαισίωνε συχνά τις παραστάσεις της με πρωτοποριακές διαλέξεις πάνω σε ζητήματα θεωρίας και ιστορίας του θεάτρου, τον ωραίο Αριστείδη Δαμαλά, που ξετρέλανε τη Σάρα Μπερνάρ, σε σημείο ώστε όχι μόνον να τον παντρευτεί, αλλά και να τον εγκαταστήσει συμπρωταγωνιστή της στη σκηνή του θεάτρου της στο Παρίσι, ή τον δαιμόνιο Δημήτριο Μαριδάκη, που με το αμφίβολης ανιδιοτέλειας ψευδώνυμο Μαρεντίκ πρωτοστάτησε στην εδραίωση του κουκλοθεάτρου και του βαριετέ στη χώρα μας, θα καταλήξουμε αβίαστα στο συμπέρασμα ότι η μικρή Σύρος διέθετε τα χρόνια εκείνα ιδιαίτερα πλούσια κοιτάσματα ανθρώπινης δημιουργικότητας και φιλοδοξίας.

Κανείς πάντως ανάμεσα σ' όλους αυτούς τους ανήσυχους κι ευφάνταστους Συριανούς δεν κατέκτησε στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου την ξεχωριστή θέση που κατέχει ο Δημοσθένης Αλεξιάδης. Συνομήλικος του Ζακυνθινού Διονύσιου Ταβουλάρη και του Αθηναίου Μιχάλη Αρνιωτάκη, συμπληρώνει στο πλευρό τους την τριανδρία των μεγάλων θιασαρχών που παρέλαβαν από τα χέρια του πρόωρα χαμένου Παντελή Σούτσα τη σκυτάλη της επαγγελματικής οργάνωσης της εγχώριας σκηνής και την οδήγησαν στο αίσιο τέρας της πρώτης μεγάλης άνθησης του 1890. Πρόκειται για τη γενιά που όργωσε κυριολεκτικά την Ανατολική Μεσόγειο, από τη Μαύρη ως την Ερυθρά Θάλασσα, επί σαράντα και περισσότερα χρόνια, για να μετατρέψει σταδιακά τη σταδιοδρομία του Έλληνα

ηθοποιού από ενασχόληση, κατάλληλη κυρίως για τυχοδιωκτικούς, ιδιόρρυθμους κι ανεπρόκοπους τύπους, σε επάγγελμα αξιοπρεπές, με αξιόλογες οικονομικές απολαβές και όχι λίγη αίγλη στα μάτια των προοδευτικότερων κύκλων της εγχώριας διανόησης.

Ο Δημοσθένης Αλεξιάδης γεννήθηκε στην Ερμούπολη το 1836, τη χρονιά δηλαδή που ο Αθανάσιος Σκοντζόπουλος έκανε την πρώτη βραχύβια απόπειρα να ιδρύσει στην Αθήνα θεατρική σκηνή, εφάμιλλη εκείνης που λειτουργούσε ήδη στη Σύρο κάτω από την εποπτεία του Χαράλαμπου Μιχαλόπουλου.¹ Πατέρας του ήταν ο Κυριάκος Αλεξίου, ένας απ' τους πρώτους εποικιστές της πόλης και γεννήτορας άλλων δυο παιδιών, της Χαρίκλειας και του Γεώργιου.² Από νωρίς ο Δημοσθένης διάλεξε το επάγγελμα του ναυτικού και, αν πιστέψουμε τον ιστορικό Νικόλαο Λάσκαρη, που όπως φαίνεται έχει αντλήσει τις πληροφορίες του από τον ίδιο το θιασάρχη, ταξίδεψε με εμπορικά πλοία στη Μαύρη Θάλασσα, στην Κωνσταντινούπολη, στην Τεργέστη και στη Μασσαλία.³ Όταν όμως ήρθε τελικά στην Αθήνα, για να πάρει το δίπλωμα του εμποροπλοίαρχου, προτίμησε να παντρευτεί και να εγκατασταθεί στη στεριά, εξασφαλίζοντας το 1860 τη θέση του γραφέα στην Αστυνομία της πρωτεύουσας.⁴

Από το 1863 άρχισε να ερωτοτροπεί με τη σκηνή, της οποίας τις πρώτες σταθερές επαγγελματικές βάσεις αγωνίζονταν να θεμε-

1. Σε διαφορετικά δημοσιεύματά του ο Ν. Λάσκαρης ισχυρίζεται ότι ο θιασάρχης γεννήθηκε το 1839 ή το 1840, πληροφορίες που θα έτεινε να υποθέσει κανείς ότι προέρχονται από τον ίδιο τον Αλεξιάδη, μια και οι δύο άνδρες γνωρίζονταν προσωπικά. Έρευνα στο αρχείο του Δημοτολόγιου του νησιού όμως αποδείχνει ότι ο τελευταίος είχε γεννηθεί το 1836, καθώς στην αίτηση που υπέβαλε το 1857, για να αποκτήσει την ιδιότητα του πολίτη Ερμούπολεως και να επιτύχει τη ναυτολόγησή του, δηλώνει ότι είναι 21 χρόνων. Η ασυμφωνία των πληροφοριών μάς κάνει να υποθέσουμε ότι ένα από τα δύο συμβαίνει: Ή ο νεαρός Αλεξιάδης χρειάστηκε να μεγαλώσει λίγο την ηλικία του το 1857, για να ναυτολογηθεί ευκολότερα, ή σε προχωρημένη πλέον ηλικία έκρυβε τα χρόνια του από απλή ματαιοδοξία. Οι διαφορετικές όμως χρονολογίες που δίνει ο Λάσκαρης σε διαφορετικά δημοσιεύματά του δεν μπορούν να αποδοθούν παρά μόνο στην αφροντισιά με την οποία αντιμετώπιζε τα ερευνητικά του καθήκοντα.

2. Βλ. εφημ. *Πατρίς* Σύρου, 16 Μαΐου 1887, 11 Σεπτ. 1893 και 28 Αυγ. 1899. Στο αρχείο του Δημοτολόγιου αναφέρεται ότι εγκαταστάθηκε στο νησί το 1826 και ότι ασκούσε το επάγγελμα του οινοπώλου. Ο Δημοσθένης άλλαξε το επίθετό του, όταν διάλεξε την καριέρα του ηθοποιού, όπως έκαναν πλήθος άλλοι συνάδελφοί του, προφανώς για να μη φέρει σε δύσκολη θέση την οικογένειά του.

3. Ο Λάσκαρης δημοσίευσε για πρώτη φορά σχέδιο βιογραφίας του Αλεξιάδη στη δεκαπενθήμερη έκδοση του Σωματείου Ηθοποιών *Το Ελληνικόν Θέατρον*, σε συνέχειες, από 16 Απρ. έως 1 Ιουλ. 1926, τεύχη Α', 18-23.

4. Ο γιος του Χρήστος ωστόσο γεννήθηκε το 1860 στη Σύρο και βρίσκεται γραμμένος στο εκεί Μητρώο Αρρένων με τον αριθμό 2468. Οι πληροφορίες του Λάσκαρη μπορεί να

λιώσουν ακριβώς την εποχή εκείνη ο Παντελής Σούτσας κι ο Αθανάσιος Σίσυφος, για να αφιερωθεί πλέον οριστικά στην τέχνη το φθινόπωρο του 1865, ύστερα από τον πρόσκαιρο ενθουσιασμό που δημιούργησαν οι περιφημες αθηναϊκές παραστάσεις της Ιταλίδας τραγωδού Αδελαΐδας Ριστόρι. Την ίδια αυτή χρονιά κάνει την πρώτη καλλιτεχνική του εμφάνιση στην Αθήνα κι ο Αρνιωτάκης, ενώ ο Ταβουλάρης εγκαταλείπει τις τάξεις των ερασιτεχνών και προσλαμβάνεται σε επαγγελματικό συγκρότημα στη Σμύρνη. Ενώ όμως οι δύο τελευταίοι θα μείνουν ως ένα βαθμό εξαρτημένοι από τον δάσκαλό τους Παντελή Σούτσα και θα εμφανίσουν κάποια σχετική απροθυμία ν' απομακρυνθούν από την πρωτεύουσα, παρά την αφιλόξενη διάθεση που αυτή θα δείξει απέναντί τους στα επόμενα δέκα χρόνια, ο Αλεξιάδης θα συγκροτήσει γρήγορα δικό του ανεξάρτητο θίασο και θα ξανοιχτεί στη μεγάλη περιπέτεια των περιοδειών, από την Αλεξάνδρεια ως την Αζοφική, για ν' αξιοποιήσει το διάσπαρτο αλλά οικονομικά ακμαίο ελληνικό στοιχείο του εξωτερικού.

Κατά τη διάρκεια των ασταμάτητων αυτών περιοδειών του και μέχρι το τέλος του αιώνα θα επισκεφθεί την πατρίδα του, για να δώσει σειρά παραστάσεων στο φημισμένο Δημοτικό της θέατρο συνολικά δεκατρείς φορές. Η παρούσα μικρή ερευνητική εργασία θα προσπαθήσει να συγκεφαλαιώσει το χρονικό των επισκέψεων αυτών, όπως καταγράφονται στον Τύπο της εποχής, κυρίως επειδή μέσα από τα δημοσιεύματα προβάλλει ανάγλυφα σε μικροκλίμακα η τεθλασμένη πορεία της πρώτης μεγάλης γενιάς των Ελλήνων θιασαρχών στο σύνολό της. Αποτυπώνεται σε αδρές γραμμές η άνοδος και η πτώση του ρομαντικού ιδεώδους στη σκηνή μας.

Ο τυχόν αμύητος στις ιδιομορφίες της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου ερευνητής θα έτεινε ενδεχομένως να υποθέσει ότι η Ερμούπολη θα αποτελούσε για το τέκνο της έναν λίγο πολύ προνομιακό χώρο άσκησης της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Τα γεγονότα είναι πολύ διαφορετικά. Η Αθήνα κι η Ερμούπολη, οι δυο μεγάλοι αστικοί οικισμοί του βασιλείου, αντιστάθηκαν στα χρόνια αυτά με μεγάλο πείσμα στις προσπάθειες των εγχώριων θεατρικών για την εκπόρθησή τους και, για πολύ μεγάλο διάστημα, θεωρούνταν πιάτσες πολύ λιγότερο ευνοϊκές από τα υπόλοιπα ελληνικά κέντρα της

αποδίδουν σε γενικές γραμμές τα πράγματα, αλλά στις λεπτομέρειες και σε ζητήματα ακριβούς χρονολόγησης παρουσιάζουν προφανώς τα προβλήματα που πάντα συναντά κανείς, όταν εμπιστεύεται απλώς τη μνήμη ανθρώπων προχωρημένης ηλικίας.

ανατολικής Μεσογείου. Η εξήγηση του φαινομένου είναι σχετικά απλή. Οι ελληνικοί πληθυσμοί της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και των Παραδουνάβιων χωρών αντιμετώπιζαν τις ελληνικές παραστάσεις σαν δημόσιες τελετές επαλήθευσης της ελληνικής τους ταυτότητας. Σαν φροντιστήριο ελληνικής γλώσσας και πολιτισμού. Ας μην ξεχνούμε ότι έξω από τα σύνορα του βασιλείου δεν βρίσκονταν μόνο πόλεις σαν την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη, που διέθεταν πολλαπλάσιους Έλληνες κατοίκους εκείνων της Αθήνας και της Ερμούπολης. Βρίσκονταν ακόμη και αριθμητικά μικρές κοινότητες, σαν εκείνες του Ταϊγανρόγκ, της Οδησσού ή της Βραΐλας, που διέθεταν όμως τον ακαταμάχητο συνδυασμό πλούτου και νοσταλγίας, ώστε ν' ανταμείβουν πλουσιοπάροχα τους καλλιτέχνες που θα έφταναν στις μακρινές εστίες τους με το κατάλληλο δραματολόγιο, να τους υπενθυμίσουν «δια της γλώσσης των θεών τα τρόπαια των προγόνων των», όπως έλεγε χαρακτηριστικά ο Διονύσιος Ταβουλάρης.⁵

Στο εσωτερικό της χώρας οι θεατρικές παραστάσεις είχαν άλλη χρήση κι αποστολή –επομένως κι εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα. Στα 1840 ο Ιταλός θεατρώνης Μπαζίλιο Σανσόνι χτίζει στην Αθήνα το πρώτο θεατρικό κτίριο, με στόχο να προσφέρει στέγη στους ξένους λυρικούς θιάσους, που θα έρχονταν ταχτικά από εκεί και μπρος από το εξωτερικό με κρατική επιχορήγηση, να κάνουν τους ιθαγενείς κοινωνούς του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Και κάτι ανάλογο θα γίνει στη Σύρο ένα τέταρτο του αιώνα αργότερα, όταν θα χτιστεί το 1864 με ιδιωτική πρωτοβουλία ένα φιλόδοξο Δημοτικό θέατρο, στον κανονισμό του οποίου θα συμπεριληφθεί άρθρο που θα ορίζει πως αποστολή του είναι να στεγάζει τους ευρωπαϊκούς λυρικούς θιάσους που θα επισκέπτονται το νησί.⁶ Αν οι εκτός των συνόρων πολυάριθμοι κατά τον 19ο αιώνα Έλληνες προσπαθούσαν να επαληθεύσουν μέσα από τις θεατρικές συναθροίσεις και παραστά-

5. Εφημ. *Στοά Αθηνών*, 2 Μαρτ. 1875. Με ευκαιρία περιοδεία του ίδιου του Αλεξιάδη στη Ρουμανία, η *Νέα Εφημερίς* Αθηνών, 21 Μαρτ. 1888, γράφει πως οι ελληνικές εφημερίδες του Βουκουρεστίου καλωσόρισαν το θίασο, «διότι η από σκηνης αντηχούσα ουρανία ημών γλώσσα και η συγκέντρωσις των εκεί Ελλήνων εις το θέατρον θα καταστήση αυτούς μεταρσίους, όπως αισθανθώσιν οποίοι εισίν». Αλλά και οι εφημερίδες της Σύρου είχαν επίγνωση της αποστολής αυτής των ελληνικών θιάσων στο εξωτερικό. Το ελληνικό θέατρο «κατά τους χρόνους ημών συντελεί προς εμπέδωσιν των συγκατοούντων την ελληνικήν φυλήν πανελληνίων δεσμών» γράφει *Το Μέλλον* της Σύρου, 22 Απριλ. 1873, ενώ η *Πατρίς*, 23 Μαΐου 1873, παρατηρεί ότι οι εκτός συνόρων ομογενείς «ελληνικής παραστάσεις θεώμενοι νομίζουν ότι βλέπουν αι αυτήν την δούλην Ελλάδα ελευθερουμένην».

6. Βλ. άρθρο 2 του Κανονισμού του εν Ερμούπολει Δημοτικού Θεάτρου Απόλλων (με ημερομηνία 10 Αυγ. 1864) στο Δημοτικό Αρχείο Ερμούπολεως, Ι/Θέατρο Απόλλων, 8.

στάσεις την ελληνική τους ταυτότητα, οι εντός των συνόρων πήγαιναν στο θέατρο, κυρίως για να επαληθεύσουν (ή, αν προτιμάτε, να σφυρηλατήσουν) την ευρωπαϊκή τους ταυτότητα.⁷

Ο κανονισμός του θεάτρου της Σύρου λοιπόν, αλλά και η όλη νοοτροπία της κοινωνικής τάξης που το έχτισε και το συντηρούσε, αποτελούσε εμπόδιο για την ανάπτυξη ελληνικής καλλιτεχνικής κίνησης στο νησί για πολλά χρόνια. Οι ελληνικοί θίασοι μπορούν να χρησιμοποιούν τις αξιοζήλευτες και σπάνιες στην υπόλοιπη επικράτεια εγκαταστάσεις του για εξαιρετικά σύντομα χρονικά διαστήματα, κάθε άνοιξη, ύστερα από τη λήξη της χειμερινής λυρικής περιόδου, στις λίγες εβδομάδες που μεσολαβούν ανάμεσα στο Πάσχα και στα πρώτα κύματα του καλοκαιρινού καύσωνα, που κάνουν τις συγκεκριμένες σε κλειστούς χώρους ανυπόφορες. Μπορούν επίσης να το χρησιμοποιούν και στις σπάνιες περιπτώσεις που δεν βρίσκεται επιχειρηματίας να φέρει ξένο θίασο για το χειμώνα, είτε επειδή κάποια πολεμική κρίση στην ευρύτερη περιοχή κάνει το εγχείρημα παρακινδυνευμένο είτε γιατί οικονομική στενότητα απαγορεύει την εντελώς απαραίτητη προικοδότησή του από το ταμείο του Δήμου.

Ως το 1875 ο Αλεξιάδης θα επισκεφθεί την πατρίδα του με το θιάσό του για παραστάσεις μόνον τρεις φορές: την άνοιξη του 1870 και τον χειμώνα του 1870-71, καθώς και πάλι την άνοιξη του 1873, εξορμήσεις που πρέπει να τον άφησαν με ανάμεικτα αισθήματα.⁸ Οι εαρινές περιόδοι αποδείχονται υπερβολικά σύντομες, για

7. Προσπαθώντας να εξηγήσει την περιφρόνηση που δείχνει το ελληνικό κοινό προς τους εγχώριους θεατρίνους και την προτίμησή του προς το ευρωπαϊκό μελόδραμα, η Συριανή εφημ. *Πατρίς*, 23 Μαΐου 1873, σε μακροσκελές ανυπόγραφο άρθρο με τίτλο «Τινά περί θεάτρου» καταφεύγει σε μια μεγάλη ιστορική αναδρομή που ξεκινά από την αρχαιότητα: «Το ελληνικόν δραματικόν θέατρον υπήρξε το πρώτον θέατρον του κόσμου... Μετά την μακράν όμως της Ελλάδος, του Προμηθέως τούτου, αιχμαλωσίαν, ανεγεννήθη αύτη εν τω αληθεί των εθνών βίω της ελευθερίας και ήρξατο πάλιν οδεύουσα. Αλλ' εν τω βαθεί και βαρεί και πολυχρονίω εκείνω επιύλτη, άλλοι λαοί έλαβον τας ηνίας των εθνών, οπόταν δε, νήπιον αμαθές εκ της δουλείας, αλλά νοήμον ως εκ της καταγωγής του, εξηγέρθη ελεύθερον το έθνος το ελληνικόν είδε κόσμον άλλον, άλλα ήθη, και επί πάντων τούτων άλλον ήρωα. Ο Σαίξπηρ, ο Ουγκώ και άλλοι μεγάλοι δραματικοί ποιηταί της Ευρώπης είχαν μορφώσει επί το τελειότερον την αρχαίαν τραγωδίαν και καταστήσει την σκηνήν του Θεάτρου κόσμον ολόκληρον... Ο φύσει φιλοθεάμων Ελληνικός λαός εθαμβώθη, και δικαίως, εκ των έργων του Ουγκώ, του Σαίξπηρ και των άλλων δαιμονίων διδασκάλων της σκηνης, και μάλιστα εκ των έργων τούτων περιβεβλημένων την αθάνατον γλώσσα του Βέρδη, Ροσσίνι και Δονιζέττι, εν εποχή καθ' ην η Ελλάς όχι μόνον μουσικήν αλλ' ουδέ γλώσσαν είχε... Και ούτω λοιπόν, εν τη πρώτῃ ορμή, ετράπη και το Ελληνικόν έθνος προς τον εκ Δύσεως ανατέλλοντα ήλιον»

8. Νωρίτερα είχε έρθει για παραστάσεις άλλες δύο φορές, όχι ως θιασάρχης αλλά ως απλό

να εξασφαλίσουν εισπράξεις ικανές να δικαιολογήσουν τη μετακίνηση ενός πολυπρόσωπου συγκροτήματος,⁹ ενώ η χειμερινή αποδείχεται εξαιρετικά μεγάλη, για να μπορέσει να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού ένας θίασος που, την εποχή αυτή, διαθέτει έναν μάλλον περιορισμένο αριθμό έργων στο δραματολόγιό του.¹⁰

Ακόμη όμως κι όταν η σχετική επιτυχία των εαρινών παραστάσεων του 1873 θα ενθαρρύνει το Δημοτικό Συμβούλιο της πόλης να

μέλος θίασου: την άνοιξη του 1866, ως μέλος του θίασου του Π. Σούτσα, και τον Ιούνιο του 1867, ως μέλος θίασου που σχημάτισε κυρίως με ερασιτέχνες του νησιού η πρωταγωνίστρια Πιρίνα Βονασέρα (βλ. περισσότερα στη σημ. 17).

9. Η θεατρική περίοδος της άνοιξης του 1870 ήταν εξαιρετικά σύντομη κι αργοπορημένη, αφού άρχισε στις 14 Μαΐου και τελείωσε επίσημα στις 30 του ίδιου μήνα, με την προσθήκη μερικών έκτακτων εμφανίσεων ύστερα από την ημερομηνία αυτή. Ο θιασάρχης είχε έρθει από τον Φεβρουάριο για συνεννοήσεις, αλλά δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει το θέατρο και πήγε για σαρακοστιανές παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη (βλ. *Επόπτης* Σύρου, 28 Φεβρ., και *Κωνσταντινούπολις* Κων/πόλεως, 22 Απριλ. 1870). Οι παραστάσεις της Σύρου παρουσίασαν μεγάλη συρροή θεατών (*Επόπτης*, 18 Μαΐου, *Πατρίς*, 20 Μαΐου 1870), αλλά λόγω της εποχής δεν ήταν δυνατό να ξεπεράσουν συνολικά τον πολύ μικρό αριθμό των δέκα. «Το κοινόν ημών ευρίσκει ευχαρίστησιν φοιτών εις τας ελληνικάς παραστάσεις» γράφει η *Ερμούπολις*, 16 Μαΐου 1870, «αλλ' η παρούσα εποχή του έτους δεν είναι ευνοϊκή δι' αυτάς, ως εκ της ζέσσης». Οι παραστάσεις της άνοιξης του 1873 σχεδιάστηκαν να αρχίσουν νωρίτερα, ώστε να υπάρχουν περιθώρια, να συμπληρωθεί ένα αξιοπρεπέστερο σύνολο 15-20 εμφανίσεων (*Πατρίς*, 7 Απριλ. 1873). Έναρξη έγινε στις 9 Απριλίου (*Τα Νέα* Σύρου, 13 Απριλ. 1873) και η τελευταία δόθηκε στις 20 Μαΐου (*Ερμούπολις*, 26 Μαΐου 1873). Η Σύρος, 22 Μαΐου 1873, γράφει ότι συμπληρώθηκαν συνολικά 20 παραστάσεις, αλλά, αποδελτιώνοντας τις εφημερίδες που σώζονται, βρίσκει κανείς μόνον 16 τίτλους έργων και ημερομηνίες. Εκτός προγράμματος δόθηκε στις 22 Μαΐου και μία ευεργετική για το τοπικό φτωχοκομείο.

10. Οι παραστάσεις άρχισαν στις 18 Οκτωβρίου με το έργο του Ουγκό *Μαρία Τυδορίς*, αλλά δεν προχώρησαν πέρα από τα μέσα Δεκεμβρίου, παρά το γεγονός ότι ο θίασος είχε ενισχυθεί με τη σύμπραξη του Αρνιωτάκη και της γυναίκας του, ώστε να μπορέσει να ανταποκριθεί στις αυξημένες ανάγκες μιας πολύμηνης χειμερινής περιόδου. Οι πρώτες παραστάσεις θα γίνουν δεκτές με συνωστισμό (*Πατρίς*, 24 Οκτ. και 14 Νοεμ. 1870), αλλά η επιτυχία δεν θα διαρκέσει πολύ. «Τις ήθελε το πιστεύσει, και μολαταύτα είναι αληθές, ότι εκ του εν Ερμουπόλει Θεάτρου ο Απόλλων κατεβιβάσθη η ελληνική σκηνή και απεδιώχθησαν οι τοσούτον επιτυχώς προ τινος καιρού παριστάνοντες ωραία ελληνικά δράματα Έλληνες ηθοποιοί, όπως το θέατρον παραχωρηθεί εις Ιταλικήν εταιρείαν σχοινοβατών και παντομίμας» γράφει η *Πατρίς*, 19 Δεκ. 1870. Συνοψίζοντας την όλη κατάσταση η ίδια εφημερίδα, 26 Αυγ. 1872, λέει ότι όλοι οι ελληνικοί θίασοι στη Σύρο ως τη στιγμή εκείνη σημειώνουν επιτυχία στην αρχή, αλλά στο τέλος φεύγουν ζημιωμένοι.

αποφασίσει τη μετάκληση του Αλεξιάδη τον επόμενο χειμώνα, το σχέδιο θα προσκρούσει στις ζωηρότατες αντιρρήσεις των ευρωπαϊστών του νησιού. Η διορισμένη από τον Δήμαρχο Επιτροπή του Θεάτρου θα εναντιωθεί στην επιλογή και, επικαλούμενη το καταστατικό που προβλέπει ρητά για τους χειμερινούς μήνες μόνο τη φιλοξενία ιταλικών μελοδραματικών θιάσων, θα προσφύγει στον Νομάρχη, ο οποίος και θα τη δικαιώσει! Η δημοτική αρχή θα καταφέρει να ανατρέψει την υπέρ του μελοδράματος ετυμηγορία του Νομάρχη, μόνον όταν θα προσφύγει, με τη σειρά της, στον προϋστάμενό του υπουργό των Εσωτερικών! Οι μήνες όμως που θα μεσολαβήσουν, ώσπου να ολοκληρωθούν όλες αυτές οι διαδικασίες, θα αποδειχτούν μοιραίοι. Μη μπορώντας να περιμένει περισσότερο, ο Αλεξιάδης θα νοικιάσει θέατρο στην Κωνσταντινούπολη¹¹ και θα περάσει το χειμώνα του 1873-74 σε μια αγορά θεάματος ικανή να του προσφέρει συνεχή απασχόληση επί επτά ολόκληρους μήνες: από τα τέλη του Οκτώβρη ως τα τέλη του επόμενου Μάη...¹²

Τα πράγματα θα αλλάξουν σημαντικά ύστερα από το 1875, όταν οι ελληνικοί θιάσοι θα αρχίσουν να βρίσκουν ανταπόκριση στο

11. Τα γεγονότα καλύπτονται σε σειρά ειδησεογραφικών άρθρων και σχολίων στις σελίδες όλων των εφημερίδων του νησιού, κάθε μια από τις οποίες τα παρουσιάζει από τη δική της σκοπιά. Η πληρέστερη πάντως καταγραφή γίνεται από *Το Μέλλον της Σύρου*, το οποίο και αναδημοσιεύει πλήρη τα σχετικά κείμενα και έγγραφα, ξεκινώντας από την αναφορά προς τον Δήμαρχο μιας ομάδας πολιτών της Ερμούπολης, που προτιμούν το ελληνικό θέατρο από το ιταλικό, ως τη συμπερασματική επιστολή του Δημοσθένη Αλεξιάδη, που εξηγεί τους λόγους της τελικής του απόφασης. Βλ. 18 Ιουλ., 16, 22, 30 Αυγ., 5, 12, 19 Σεπτ. και 11 Οκτ. 1873.

12. Στην Πόλη ο θιασάρχης συνέπραξε με τον Διονύσιο Ταβουλάρη και ήρθαν σε συμφωνία με τον εργολάβο του θεάτρου Κρυστάλλινον Παλάτιον για πενήντα συνολικά παραστάσεις συνδρομής, κατά τις μέρες που δεν χρησιμοποιούνταν η αίθουσα από τον γαλλικό θίασο οπερέτας που αποτελούσε τον κύριο ενοικιαστή της. Πέρα όμως από τις εμφανίσεις αυτές, οι Έλληνες είχαν την ευκαιρία να διπλασιάσουν τον αριθμό των παραστάσεών τους με το να οργανώνουν τακτικές εβδομαδιαίες επισκέψεις στην αίθουσα της Λέσχης Μνημοσύνης και στα περιφερειακά θεατράκια των μεγάλων ελληνικών συνοικιών των Ταταύλων και της Χαλκηδόνας. Έτσι τελικά κατόρθωσαν να διατηρήσουν συνεχή και επικερδή επαγγελματική απασχόληση, από τις 26 Οκτωβρίου του 1873 ως τις 26 Μαΐου του 1874. Αντίθετα, ο θίασος Σούτσα-Αρνιωτάκη που ήθελε στη Σύρο, όταν τελικά αποποιήθηκε την πρόσκληση ο Αλεξιάδης, άρχισε τις παραστάσεις του στις 4 Νοεμβρίου και τις τερμάτισε γύρω στα μέσα του επόμενου Γενάρη, επειδή η προσέλευση των θεατών είχε ελαττωθεί σε απελπιστικό σημείο. «Όταν επήλθε ο χειμώνας» γράφει η *Πανόπη* Σύρου, 16 Ιαν. 1874, «και ανεφύη το περί Ελλ. Θεάτρου πολυθυόλητον εκείνο ζήτημα, σύμπασα η πόλις ημών μετά του Δημοτ. Συμβουλίου τρανώς εξεδήλωσεν τα υπέρ αυτού ευγενή αυτής αισθήματα, μη υπολειφθέντων ή ολιγίστων μόνον *φιλερώτων*, ποθούντων την τερπνήν της Ιταλίας Μούσαν. Επί τούτων όλων βασισθείσα η Ελλ. Δραμ. Εταιρία “Μένανδρος” προτίμησε, κατ’ εξαίρεσιν,

κοινό των πόλεων εντός των συνόρων του ελληνικού βασιλείου. Οι λόγοι της στροφής αυτής είναι αρκετά περίπλοκοι και δεν μπορούν να συζητηθούν εξαντλητικά στο χώρο αυτόν.¹³ Αρκεί να πούμε εδώ, ότι, ειδικά για την Ερμούπολη, αποφασιστικό στάθηκε το παράδειγμα της Αθήνας, που από το 1876 αγκαλιάζει με πρωτοφανέρωτη στοργή τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες της και φροντίζει να τους εξασφαλίσει φιλοξενία στα νεοϊδρυμένα υπαίθρια λαϊκά καλοκαιρινά θεάτρά της. Οι Συριανές εφημερίδες μεταδίδουν με κάθε λεπτομέρεια τους θριάμβους του Αλεξιάδη στην πρωτεύουσα κατά τη μικρή Σαρακοσιανή θεατρική περίοδο του 1876 και σημειώνουν με έμφαση το ενδιαφέρον που έδειξε γι' αυτόν ο πρόεδρος της κυβέρνησης και οι επίσημοι πανεπιστημιακοί κύκλοι.¹⁴

Λίγες εβδομάδες νωρίτερα είχαν μεταδώσει τους ακόμη μεγαλύτερους θριάμβους της χειμερινής του παραμονής στη Σμύρνη κι είχαν δημοσιεύσει αυτούσιους τους στίχους που είχαν γραφτεί γι' αυτόν εκεί.¹⁵ Όπως είχαν δημοσιεύσει λίγο παλιότερα τις τιμητικές προσφωνήσεις που του είχαν απευθύνει οι αρχές των ελληνικών κοινοτήτων του Ταϊγανρόγκ, της Βερδιάνσкас, της Μαριούπολης και του Γέισκ, κατά τη δεύτερη ηρωική του εκστρατεία στα λιμάνια της Αζοφικής...¹⁶ Οι Ερμούπολιτες συνειδητοποιούν πλέον ότι ο ηθοποιός, του οποίου το όνομα δεν είχαν καταδεχτεί καν να μνημονεύσουν στον Τύπο τους, όταν έμεινε για λίγους μήνες στο νησί

την πόλιν ημών και ήρχισεν υπό αισίους οιωνούς τας διδακτικές και ψυχαγωγικάς αυτής παραστάσεις. Και κατά τας δύο πρώτας δεκαπενθημερίας η εν λόγω Εταιρία, αληθώς, έβαινεν, αν όχι κάλλιστα, οπωσδήποτε όμως αρκετά καλώς. Πλην, μετά ταύτας, κατέπεσεν πώσιν οικτράν οσημέραι επί τα χείρω βαίνουσα και τούτο, νομίζομεν, δεν καλοσυσταίνει τόσον τους Συμπολίτας μας». Και η *Ερμούπολις*, 19 Ιαν. 1874, διαδηλώνει ακόμη πιο έντονα την αγανάκτησή της: «Πού είναι σήμερα εκείνοι, οίτινες ύψουν την φωνήν μέχρι του τρίτου ουρανού υπέρ της ελληνικής σκηνής, οι καταστήσαντες το ελληνικόν θέατρον ζήτημα εν τω δημοτικώ Συμβουλίω, όπερ απησχόλησε και το υπουργείον, ενώπιον του οποίου εφεσίβαλε την απόφασίν του; Δεν γίνονται καταγέλαστοι σήμερα μηδέν πράττοντες εξ όσων υπεστήριξαν;».

13. Έχω επιχειρήσει μια κάπως διεξοδικότερη, αλλά πάλι όχι εξαντλητική, ανάπτυξη του ζητήματος στο πρώτο κεφάλαιο (σελ. 13-32) της εισαγωγής στη δίτομη έκδοση *Το κομειδύλλιο*, Ερμής, Αθήνα, 1981.

14. Βλ. *Πατρίς*, 3 Απρ. 1876, *Ο Άργος Σύρου*, 28 Φεβρ. και 3 Απρ. 1876.

15. *Πανόπη*, 19 Φεβρ. 1876, *Εξέγερσις Σύρου*, 22 Φεβρ. 1876, *Ο Σκύλος Σύρου*, 2 Μαρτ. 1876.

16. «Ελληνικάί θεατρικάί παραστάσεις εν Ρωσία», *Ερμούπολις*, 2 Οκτ. 1871.

την εποχή των πρώτων του καλλιτεχνικών βημάτων, το καλοκαίρι του 1867,¹⁷ έχει γίνει μια πανελλήνιας αίγλης προσωπικότητα, που τιμά τη γενέτειρά του με τα επιτεύγματά του σε όλη την Ανατολή.

Η υποδοχή που θα του επιφυλάξουν τον Απρίλη του 1876 είναι χωρίς προηγούμενο. Το θέατρο θα του παραχωρηθεί δωρεάν, χωρίς ενοίκιο, για να δώσει μια σειρά εικοσιτεσσάρων συνολικά παραστάσεων σε μια αίθουσα σχεδόν ασφυκτικά γεμάτη κάθε βράδυ, παρά τη ζέστη που φουντώνει, όσο πλησιάζει το καλοκαίρι.¹⁸ Οι εφημερίδες καλύπτουν με κάθε λεπτομέρεια τις εβδομαδιαίες καλλι-

17. Ως πρόσφατα το ζήτημα της δεύτερης αυτής καλλιτεχνικής επίσκεψης του Αλεξιάδη στη Σύρο παρέμενε αρκετά σκοτεινό, καθώς δεν υπήρχε άλλη πραγμάτευσή του πέρα από τις ατεκμηρίωτες πληροφορίες που παραθέτει ο Ν. Λάσκαρης στην *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Β', σ. 136-37. Στην εκδοχή αυτή ο καλλιτέχνης υποτίθεται ότι επισκέφτηκε το χειμώνα του 1866-67 με το θίασό του την Αλεξάνδρεια και, όταν η προσπάθειά του εκεί ναυάγησε οικονομικά, απεβίβαστηκε με την πρωταγωνίστριά του Πιτίνα Βονασέρα στο νησί, όπου και οργάνωσε με ερασιτέχνες (ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονταν ο ντόπιος συγγραφέας Ιωάννης Φραγκιάς και ο τυπογράφος, ως τότε αλλά κατόπι πετυχημένος επαγγελματίας κωμικός, Πέτρος Λαζαρίδης) κάποιες παραστάσεις του δράματος του Τιμ. Αμπελά *Οι μάρτυρες του Αρκαδίου*. Όσα γράφει ωστόσο ο Λάσκαρης για παραστάσεις στην Αίγυπτο είναι ανακριβή, καθώς ο Αλεξιάδης βρισκόταν το χειμώνα του 1866-67 στη Σμύρνη, σύμφωνα με δημοσιεύματα του τοπικού Τύπου (βλ. π.χ. *Αμάλθεια*, 6 Ιαν. 1867). Το όνομα της Βονασέρα μάλιστα μνημονεύεται εκεί ως τον Μάρτιο του ίδιου έτους, πράγμα που οδηγεί αυτόματα στο συμπέρασμα ότι οι δύο επαγγελματίες δεν συμμετείχαν στην πρώτη παράσταση του έργου του Αμπελά τον Ιανουάριο του 1867, αλλά πήραν μέρος μόνον στις δύο επόμενες εμφανίσεις του τον Ιούνιο, όταν παίχτηκε μαζί με το *Αρματαλοί και κλέπται* από ολιγόζωο ημιεπαγγελματικό θίασο (βλ. *Εθνικόν Μέλλον*, 3 Ιουν., και *Πατρίς*, 17 και 24 Ιουν. 1867). Η παρούσα έρευνα κατόρθωσε να εντοπίσει στο Δ.Α.Ε. σχετικά έγγραφα, που ξεκαθαρίζουν τώρα πλήρως το ζήτημα. Με ημερομηνία 19 Μαΐου 1867 υπάρχει στο αρχείο αίτηση της Π. Βονασέρα, για να της χορηγηθεί το Δημοτικό Θέατρο, προκειμένου να προσφέρει σειρά παραστάσεων «επ' ωφελεία των εν Κρήτη ηρωϊκώς αγωνιζομένων». Στο έγγραφο δηλώνεται ρητά ότι η πρωταγωνίστρια έφτασε πριν από λίγες μέρες στη Σύρο από τη Σμύρνη, όπου έπαιζε όλο το προηγούμενο εξάμηνο, και παρατίθεται κατάλογος των «μελών του θιάσου», τα οποία και συνυπογράφουν την αίτηση κάτω από την υπογραφή της θιασαρχίνας. Στην έβδομη και τελευταία θέση (ύστερα από τις υπογραφές του Πέτρου Κανελλίδη, του Ιωάννη Φραγκιά και του Πέτρου Λαζαρίδη) βρίσκεται η υπογραφή του Δημοσθένη Αλεξιάδη, γεγονός που αποκαλύπτει ότι ο Συριανός ηθοποιός δεν ήταν ηγέτης του εγχειρήματος, όπως πιστεύει ο Λάσκαρης (Δ.Α.Ε. Ι/Θέατρο Απόλλων, 1). Ενδεχομένως οι βάσεις για τη μελλοντική μακροχρόνια θιασαρχική συνεργασία του Αλεξιάδη με τη Βονασέρα να φευστηλατήθηκαν τη χρονιά αυτή ύστερα από την επαφή τους στη Σμύρνη και στη Σύρο.

18. Βλ. *Εξέγερσις*, 8 Μαΐου, *Ήλιος* Σύρου, 22 Απρ., και *Ερμούπολις*, 3 Απρ. 1876. Οι παραστάσεις άρχισαν στις 8 Απρ. με το μυθιστορηματικό δράμα *Ιωσίας ο ακτοφύλαξ*, που

τεχνικές του δραστηριότητες και συχνά τις συγκρίνουν ευνοϊκά με τα περίτεχνα αλλά άσεμνα, κατά την αντίληψή τους, θεάματα των ιταλικών μελοδραματικών συγκροτημάτων!¹⁹ Στην τελευταία του βραδιά θα δοθεί πανηγυρικός χαρακτήρας, με την προσφορά δάφνινου στεφανιού προς το θιασάρχη και με την ανταλλαγή προσφωνήσεων και συγκινητικών αποχαιρετισμών, που θα δημοσιευθούν κατά λέξη στις εφημερίδες κατά τις επόμενες μέρες.²⁰

Όταν ο θιάσος τελικά θα αποχωρήσει, πριν από το τέλος του Μάη, ο αρχηγός του θα παραμείνει, για ν' απολαύσει ακόμη λίγο τις τιμές των συμπατριωτών του και τη νέα θέση του στην τοπική κοινωνία. Θα σκηνοθετήσει και θα πάρει ο ίδιος μέρος σε μια ερασιτεχνική παράσταση που θα οργανωθεί για τη συγκέντρωση χρημάτων υπέρ του εθνικού στόλου.²¹ Κι όταν τελικά θ' αποφασίσει να γυρίσει στην Αθήνα, μια μικρή τιμητική νηοπομπή από δέκα βαρκούλες θα συνοδέψει το πλοίο του ως την έξοδο του λιμανιού.

θα καθιερωθεί σαν ένα από τα δημοφιλέστερα υποκριτικά οχήματα του θιασάρχη και θα επαναλαμβάνονται, με ελάχιστες εξαιρέσεις, κάθε Τρίτη, Πέμπτη, Σάββατο και Κυριακή, στη διάρκεια των επόμενων έξι εβδομάδων. Η σύνθεση του θιάσου καταγράφεται στην εφ. *Ήλιος*, 9 Απρ. 1876.

19. Π.χ. *Ο Σκύλος*, 2 Μαρτ., *Πανόπη*, 22 Απρ., *Ο Ήλιος*, 21 Μαΐου 1876. Μέτρο της επιτυχίας του θιάσου πάντως θεωρείται από τον *Ήλιο*, ό.π., και την *Εξέγερση*, 10 Απρ. 1876, το γεγονός ότι έσπευσαν να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις ακόμη και οι φανατικοί οπαδοί του ιταλικού μελοδράματος, που κατά κανόνα αποστρέφονταν τα ελληνικά θεάματα.

20. Βλ. *Εξέγερσις* και *Άργος*, 22 Μαΐου 1876. Ο Αλεξιάδης μοίρασε και έντυπο Αποχαιρετισμό, στον οποίο διαπιστώνει ότι επιτέλους, δίπλα στην Αθήνα, προσχωρούσε και η Ερμούπολις στην ομάδα των πόλεων που υποστηρίζουν το ελληνικό θέατρο: «Αποχωρών ήδη ο Θιάσος και με της ευγνωμοσύνης το μειδίαμα ατενίζων προς υμάς, εξαιτείται παρ' υμών να τω επιτραπεί, όπως συγκομίση μεθ' αυτού απερχόμενος την γλυκείαν ελπίδα ότι η Ελλ. σκηνή απέκτησε και εν Ερμουπόλει έδραν επίσημον και επιφανή! Ότι η ορφανή αυτή παρθένος ου μόνον εις τας μεγαλουπόλεις της Ανατολής και εσχάτως εις Αθήνας, την μητρικήν αυτής εστίαν, αλλά και ενταύθα, εις την δευτερεύουσαν πόλιν του Ελληνικού Βασιλείου, την εφάμιλλον ταύτην αδελφών των Αθηνών, απήλυσεν υπέρποτε άλλοτε σήμερον πατρικήν προστασίαν και παραδειγματικήν μητρός στοργήν...». Βλ. *Πανόπη*, 20 Μαΐου, και *Πατρίς*, 22 Μαΐου 1876.

21. *Εξέγερσις*, 28 Μαΐου, *Πανόπη*, 3 και 10 Ιουν., *Ήλιος*, 4 και 11 Ιουν., *Σημαία*, 11 Ιουν., *Ο Άργος* και *Πατρίς*, 12 Ιουν. 1876. Η πολιτική της οργάνωσης ευεργετικών παραστάσεων για τα τοπικά φιλανθρωπικά ιδρύματα ή για εθνικούς σκοπούς αποτελούσε βασικό κρίκο της σύνδεσης του θιάσου με την κοινότητα, όπως ανάλογο κρίκο αποτελούσε και η παρουσία πρωτότυπων έργων και μεταφράσεων φιλοτεχνημένων από τους λόγιους της πόλης. Σχεδόν σε κάθε επίσκεψη ο Αλεξιάδης φρόντιζε να ερμηνεύει κάποιο νέο έργο του Τιμολ. Αμπελά και του Ιωάννη Φραγκιά ή κάποια μετάφραση του Μ. Ζώρα και του Παντ. Τσιτσικλή, όπως φρόντιζε και να σκηνοθετεί παραστάσεις ντόπιων ερασιτεχνικών ομίλων

Την ώρα του ξεπροβοδίσματος, ο πρωταγωνιστής θα δηλώσει στους δημοσιογράφους ότι σκοπεύει να αφιερώσει το καλοκαίρι στη μελέτη και μετάφραση νέων έργων. Και θα υποσχεθεί στους νεαρούς θαυμαστές και μαθητές του ότι γρήγορα θα τους προμηθεύσει καινούρια κείμενα από τις μελέτες αυτές...²² Ο μέχρι πρόσφατα παραμελημένος πλανόδιος θεατρίνος ολοφάνερα απολαμβάνει το νέο ρόλο του πνευματικού ηγέτη.

Ο θρίαμβος θα επαναληφθεί την άνοιξη του 1877, όταν θα επιστρέψει σε σύμπραξη με τον Διονύσιο Ταβουλάρη, καθώς και το χειμώνα του 1877-78, όταν θα ξανάρθει με τη μόνιμη σχεδόν πρωταγωνίστριά του Πιπίνα Βονασέρα και τους λίγο πολύ σταθερούς συνεργάτες του, ανάμεσα στους οποίους κορυφαία θέση κατέχει ο δημοφιλέστατος κωμικός Γεώργιος Νικηφόρος.²³ Ωστόσο θα χρειαστεί να περάσουν από κει και πέρα πέντε ολόκληρα χρόνια, πριν ξαναντικρίσει το λιμάνι της πατρίδας του. Και στη διάρκεια της δεκαετίας του 1880 δεν θα έρθει για παραστάσεις παρά μόνον τρεις φορές: την άνοιξη του 1882 και του 1887 και το χειμώνα του 1889-90. Φαίνεται ότι, όταν πέρασε η ευχάριστη ζάλη που του προξένησε η επιτυχία στην πόλη των παιδικών του χρόνων, ο προσγειωμένος επιχειρηματίας αναγκάστηκε να παραδεχτεί ότι η θεα-

για τους ίδιους λόγους.

22. Πανόπη, 17 Ιουν., Σημαία, 18 Ιουν. 1876.

23. Ο Αλεξιάδης είχε επιχειρήσει να συνεργαστεί με τον Διονύσιο Ταβουλάρη για πρώτη φορά το χειμώνα του 1873-74 στην Κων/πολη, όπου, παρά την πολύ αξιόλογη εισπρακτική επιτυχία του σχήματος (βλ. προηγούμενη σημ. 12), οι τριβές που σημειώθηκαν ανάμεσα στους δύο θιασάρχες δεν πέρασαν εντελώς απαρατήρητες από τον τοπικό Τύπο. Ωστόσο, το καλοκαίρι του 1876, αμέσως ύστερα από την επιστροφή του Αλεξιάδη στην Αθήνα από τη θριαμβευτική του εξόρμηση στη Σύρο και μέσα στη γενικότερη ευφορία που έχει δημιουργήσει η κατάκτηση τη χρονιά αυτή της ελλαδικής αγοράς θεαμάτων, οι δύο θιασάρχες θα ξαναεπιχειρήσουν να συνεργαστούν και θα συνάψουν σχετικό συμβόλαιο με πενταετή διάρκεια (*Εφημερίς Αθηνών*, 18 Ιουλ. 1876). Η κοινή εμφάνιση στη Σύρο, τον Απρίλη και Μάη του 1877, αποτελεί προφανώς εκπλήρωση του συμβολαίου, που δυστυχώς δεν θα βρει παραπέρα συνέχεια. Πάντως, αν κρίνουμε από τα δημοσιεύματα των Συριανών εφημερίδων, ο θίασος είναι στελεχωμένος και σ' αυτή την περίπτωση κατά κύριο λόγο με τους ταχτικούς συνεργάτες του Αλεξιάδη (Πιπίνα και Φιλομήλα Βονασέρα, Γεώργ. Νικηφόρος, Ελευθ. Βουλγαρης, το ζεύγος Δημητρουλοπούλου και το ζεύγος Μπίστη, Γεώρ. Τσίντος και Νικ. Καρδοβίλης), ενώ από την άλλη πλευρά των συμβαλλομένων αναφέρονται μόνον το ζεύγος Διονύσιου και Σοφίας Ταβουλάρη και ο αδελφός του πρώτου, Σπυρίδων. Για τη χειμερινή περίοδο 1877-78 αρχικά είχε ανακοινωθεί σύμπραξη του Αλεξιάδη με τον άλλο μεγάλο θιασάρχη της γενιάς του, τον Μιχ. Αρνωτάκη (βλ. *Πατρίς*, 24 Σεπτ., και *Εθνος* Σύρου, 30 Σεπτ. 1877), η οποία όμως δεν πραγματοποιήθηκε.

τρική αγορά της γενέτειράς του, ακόμη κι όταν την αξιοποιούσε κανείς στο μέγιστο των δυνατοτήτων της, δεν ανήκε στις επικερδέστερες της Ανατολής. Τα μεγάλα κέρδη βρισκόνταν στην Κωνσταντινούπολη των εκατοντάδων χιλιάδων Ελλήνων, στη Σμύρνη και στην Αλεξάνδρεια, στις μικρές αλλά πλούσιες και φανατικά προσηλωμένες στην εθνική τους συνείδηση απόμακρες κοινότητες της βαλκανικής ενδοχώρας και της Μαύρης Θάλασσας. Τα κέρδη που μπορούσε να αποκομίσει στη μικρή Σύρο ήταν κυρίως ηθικά.²⁴

Γρήγορα θ' αρχίσουν να μειώνονται και τα ηθικά αυτά κέρδη. Όσο θα προχωρεί η δεκαετία του 1880 και θα εδραιώνεται η ανανέωση που έχει φέρει στην πνευματική ζωή της χώρας το λεγόμενο ηθογραφικό κίνημα της γενιάς του Νικόλαου Πολίτη, τόσο θα αυξάνουν και οι πιέσεις για μια αντίστοιχη αλλαγή και στο ελληνικό θέατρο. Η διαδικασία της αμφισβήτησης της υπάρχουσας τάξης θα αρχίσει με το αίτημα της ανανέωσης του δραματολογίου και θα ολοκληρωθεί με το αίτημα της ανανέωσης της υποκριτικής. Πρόκειται για μια κίνηση που μοιραία θα οδηγήσει στο περιθώριο την πρώτη γενιά Ελλήνων θιασαρχών, τους ανθρώπους που μόχθησαν και πάλεψαν σκληρά, να θεμελιώσουν την εγχώρια σκηνή. Η ειρωνία της ιστορίας είναι ότι στον αφανισμό τους οδήγησαν τώρα ορισμένα από τα στρατηγήματα που λίγο νωρίτερα τους είχαν βοηθήσει να επικρατήσουν.

Ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες, π.χ., της τελικής εδραίωσης της εγχώριας σκηνής στον ελλαδικό χώρο ήταν η αποφασιστική αλλαγή δραματολογίου που πραγματοποιήθηκε γύρω στα 1875. Για να κατακτήσουν το εκτός συνόρων ελληνικό κοινό στη δεκαπενταετία που ακολούθησε τη φιλελευθεροποίηση του οθωμανικού καθεστώτος με το Χάτι-Χουμαγιούν του 1856, οι ελληνικοί θίασοι είχαν κατά μεγάλο μέρος επιστρατεύσει έργα ελληνικής υπό-

24. Σε τοπικές εφημερίδες υπάρχουν ειδήσεις για προσπάθειες των Συριανών στα ενδιάμεσα χρόνια να ξαναφέρουν στο νησί το συμπολίτη τους, κινήσεις όμως που δεν τελεσφορούν, είτε γιατί τα μέλη του θιάσου τον προβάλλουν βέτο και προκρίνουν την οικονομικά προσφορότερη Αθήνα (*Ερμής Σύρου*, 14 και 28 Απρ. 1880) είτε γιατί ο θιασάρχης προτιμά τελικά να πραγματοποιήσει μεγάλη περιοδεία στη Ρουμανία και στη νότια Ρωσία (*Ερμής*, 1 Ιαν. 1881). Ακόμη, κάποιες εφημερίδες υποστηρίζουν ότι το κοινό της Σύρου γενικά δεν θεωρείται ιδιαίτερα θεατρόφιλο, μια άποψη που βρίσκει την εκτενέστερη ανάπτυξη της σε άρθρο με τίτλο «Θεατρικά», *Εφημερίς Σύρου*, 8 Ιουλ. 1888. Βλ. επίσης ό.π., 7 Απρ. και 3 Ιουν. 1887, και *Πανόπη*, 8 Απρ. 1889, όπου αναγγέλλονται επισκέψεις του Αλεξιάδη στο νησί, που όμως τελικά δεν πραγματοποιούνται.

θεσης, εγχώρια και ξένα, έργα πατριωτικά και ψευδοκλασικά, που ανταποκρίνονταν στις ψυχικές ανάγκες των ομογενών. Λίγα κείμενα ρομαντικών προσανατολισμών και αναγνωρισμένης ποιητικής πνοής, έργα του Σίλλερ, του Ουγκό και του Σαίξπηρ, έρχονταν να καλύψουν το σύνολο με το κύρος της πνευματικότητάς τους...

Το κοινό της Αθήνας, της Σύρου και της Πάτρας, ωστόσο, δεν είχε, όπως είπαμε ήδη, τις ίδιες ανάγκες με τους ομογενείς. Για να επιβληθούν στο εσωτερικό της χώρας, οι θίασοι θα χρειαστεί ν' απαρνηθούν στα μέσα της δεκαετίας του 1870 το ρεπερτόριο αυτό και να ενστερνιστούν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα εκείνο των ευρωπαϊκών μυθιστορηματικών δραμάτων, δηλαδή των αγοραίων ρομαντικών μελοδραματικών έργων, που με τις απίθανες περιπέτειές τους και τις φτηνές αλλά έντονες συγκινήσεις ψυχαγωγούσαν τις πλατιές μικροαστικές μάζες του 19ου αιώνα.²⁵ Όταν ο Αλεξιάδης έρχεται στη Σύρο το 1873, το δραματολόγιό του είναι ισομερώς μοιρασμένο στα τρία, ανάμεσα στα αγοραία μελοδράματα, στα έργα των κλασικών και στα ελληνικά.²⁶ Όταν θα ξαναέρθει το 1876, η αλλαγή είναι εντυπωσιακή. Θα παίξει συνολικά μόνον τρία ελληνικά, τέσσερα κλασικά και δεκαπέντε μυθιστορηματικά δράματα.²⁷ Και θα ανταμειφθεί πλουσιοπάροχα με την αθρόα προσέλευση των θεατών.

Στη δεκαετία του 1880 όμως παράπονα για το πεπαλαιωμένο δραματολόγιό του αρχίζουν να εμφανίζονται στις εφημερίδες του

25. Οι οξυδερκέστεροι δημοσιογράφοι είχαν συναίσθηση των διαφορετικών στόχων που υπηρετούσε το δραματολόγιο του εσωτερικού από εκείνο του εξωτερικού: «Αλλ' όσον το θέρος οι θίασοί μας είναι αναφυκτικοί δι' ημάς, τόσον τον χειμώνα είναι πατριωτικοί, περιάγοντες μαζί των την πνευματική Ελλάδα ανά τας μεγάλας εκτός αυτής ελληνικής κοινότητας» γράφει στην Αθήνα η *Ακρόπολις*, 21 Οκτ. 1890. Στη δεκαετία του 1870 ο αρχισυντάκτης της Βλ. Γαβριηλίδης είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει από κοντά τις δραστηριότητες των θιάσων στην πατρίδα του, την Κων/πολη, και να τις συγκρίνει κατόπι με εκείνες εντός των συνόρων της χώρας.

26. Συγκεκριμένα, παίζει πέντε ελληνικά έργα (*Μερόπη, Κρήτες και Βενετοί, Ο ελευθερωτής της Κορίνθου, Η Χίος δούλη, Ιούλιος Βρούτος*), πέντε κλασικών συγγραφέων (*Ραδιοουργία και έρως* του Σίλλερ, *Ρουί Βλας* και *Αγγελος τύραννος Παταβίου* του Ουγκό, *Αι κομψενόμενα* και *Αι πανουργίες του Σκαπίνου* του Μολιέρου) και πέντε μυθιστορηματικά (*Ο διάβολος ή Ο κόμης του Αγίου Γερμανού, Μαρία Ιωάννα ή Τα αποτελέσματα της μέθης, Ροβέρτος ο αρχιληστής, Ευγενείς και λαός, Ο μαρινιώδης*).

27. Ενώ το 1873 τα μυθιστορηματικά έργα εκπροσωπούσαν το 31% του δραματολογίου του, το 1876 αποτελούν το 62%. Και η αναλογία αυτή θα μεγαλώσει στα επόμενα χρόνια.

νησιού.²⁸ Κι ο προχωρημένης πλέον ηλικίας θιασάρχης δεν ξέρει άλλον τρόπο ν' αμυνθεί παρά μόνον προσφέροντας ακόμη μεγαλύτερες μερίδες από το ίδιο εδεσματολόγιο. Το 1877-78 είχε σημειώσει μεγάλη επιτυχία με μια δική του διασκευή για τη σκηνή του ογκώδους μυθιστορήματος του Ευγενίου Συή *Ο περιπλανώμενος Ιουδαίος*, μια προσαρμογή σχεδιασμένη να παίζεται σε δύο συνεχόμενα μακρόσυρτα βράδια.²⁹ Τώρα, το 1882, διασκευάζει τους *Αθλίους* του Ουγκό και τους παίζει σε τρεις συνεχόμενες βραδιές που διαρκούν κάθε μια σχεδόν ως το πρωί!³⁰

Οι μάζες και πάλι θα ανταποκριθούν, αλλά η διανόηση κι ο Τύπος τον έχουν ήδη εγκαταλείψει. Όταν θα ξανάρθει το 1887, οι πιέσεις για ανανέωση του δραματολογίου επικεντρώνονται γύρω από το αίτημα να ανεβάσει οπωσδήποτε τη *Φρανσιγιόν*, το τελευταίο «έργο με θέση» του Αλέξανδρου Δουμά-υιού που είχε κάνει αίσθηση μέσα από τις παραστάσεις της Σάρας Μπερνάρ στο Παρίσι και που είχε ήδη μεταφραστεί από ντόπιους λόγιους στη Σύρο, για να τεθεί στη διάθεση των περαστικών θιάσων.³¹ Ο Αλεξιάδης δείχνει ενδιαφέρον, αλλά δεν ενδίδει στις πιέσεις. Την ευκαιρία θα εκμεταλλευτεί ένα από τα νεότερα μέλη του συγκροτήματός του, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, της οποίας το αστέρι ανέρχεται σταθερά στα χρόνια αυτά. Μόλις λήξουν οι παραστάσεις του Αλεξιάδη, θα φτιάξει νέο θίασο σε συνεργασία με τον Γεώργιο Πετρίδη και θα νοικιάσει για το καλοκαίρι το υπαίθριο θεατράκι των Βαποριών, όπου και θα παίζει τη *Φρανσιγιόν* μαζί με άλλα «καλοφτιαγμένα» ρεαλιστικά δράματα και «έργα με θέση» από το δραματολόγιο της Σάρας Μπερνάρ.³² Το κοινό την ανταμείβει με την

28. Η αμφισβήτηση των μυθιστορηματικών δραμάτων άρχισε από νωρίς στη Σύρο με αντιρρήσεις όχι αισθητικής αλλά ηθικής τάξης, καθώς δεν ήταν λίγοι εκείνοι που πίστευαν ότι «δια των φρικτών και αισχρών εγκλημάτων και εικόνων, των εν αυτοίς αφειδώς ανελισσομένων, διαφθείρουνσι μάλλον και δηλητηριάζουσι ή εξευγενίζουσι τα πλήθη», *Πανόπη*, 29 Νοεμ. 1877. Βλ. και τον αντίλογο, ό.π., 17 Δεκ. 1877. Στη δεκαετία του 1880 όμως οι διαμαρτυρίες έχουν αρχικά ως κίνητρο κυρίως τον κόρο των συνεχών επαναλήψεων και κατόπι την αίσθηση της χαμηλής ποιότητάς τους.

29. Το *Έθνος*, 14 Ιαν. 1878, χαρακτηρίζει το έργο «κολοσσιαίον».

30. Βλ. *Πανόπη*, 18 Μαΐου 1882.

31. Βλ. *Πανόπη*, 18 Απρ., 25 Ιουλ. και 12 Αυγ. 1887.

32. Ο Πετρίδης ανέλαβε δημόσια την υποχρέωση να καταβάλει «πάσαν προσπάθειαν, όπως αναγεννήση την εν τη παλαιά σχολή βεβυθισμένη ελληνικήν σκηνήν», *Πατρίς*, 12 Αυγ. 1887. Και η υπόσχεσή του αυτή έφτασε να σχολιαστεί ευνοϊκά ακόμη και στις εφημερίδες της Αθήνας. Βλ. «Το θέατρον της Ερμούπολεως», *Νέα Εφημερίς*, 14 Αυγ. 1887. Για τη συμβολή της Παρασκευοπούλου στην ανανέωση του δραματολογίου με έργα του Δουμά βλ. και Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην

πυκνή παρουσία του και ο Τύπος την εξυμνεί όχι μόνο για το καλόδεχτο νέο δραματολόγιο αλλά και για τη μοντέρνα αντίληψη της υποκριτικής που μοιάζει να εκπροσωπεί.³³

Οι σχέσεις του Αλεξιάδη με το κοινό της ιδιαίτερης πατρίδας του θα οδηγηθούν σε πλήρη ρήξη το χειμώνα του 1889-90, όταν θα έρθει για μια φιλόδοξη σειρά παραστάσεων, σχεδιασμένων να κρατήσουν τρεις ή τέσσερις μήνες.³⁴ Λίγες μόνο εβδομάδες πριν από την άφιξή του στο νησί είχε πρωτοπαιχτεί στην Αθήνα η *Τύχη της Μαρούλας* κι είχε επομένως εγκαινιαστεί η περίοδος ακμής του Κωμειδυλλίου, η ανανέωση του ελληνικού δραματολογίου μέσω του ηθογραφικού στοιχείου.³⁵ Στη Σύρο, εκτός από τις παραστάσεις της Παρασκευοπούλου, είχαν προηγηθεί και οι παραστάσεις του Νικόλαου Λεκατσά, που σαφώς αποτελούσαν μια διαφορετική πρόταση ανανέωσης του δραματολογίου και της υποκριτικής.³⁶ Και είχαν μεσολαβήσει ακόμη οι πρώτες παραστάσεις γαλλικής οπερέτας,³⁷ οι ερμηνευτές της οποίας είχαν παρουσιάσει με το ανάλαφρο και «αφελές», όπως είχε χαρακτηριστεί, παίξιμό τους ένα πρότυπο υποκριτικής πολύ διαφορετικό από εκείνο των καλλιτεχνών του ιταλικού μελοδράματος, με το οποίο είχαν γαλουχηθεί οι παλιότεροι

Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.» στο συλλογικό τόμο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων - Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσ/νίκη, 1994, σσ. 219-242.

33. Από τη χρονιά αυτή η Παρασκευοπούλου γίνεται η αγαπημένη του κοινού της Σύρου πρωταγωνίστρια και επισκέπτεται συχνά το νησί, για να εισπράξει διθυραμβικές κριτικές από τους δημοσιογράφους και σημαντικά οικονομικά κέρδη από τους θεατές. Κατά την επόμενη επίσκεψή της, η *Πατρίς*, 27 Ιουλ. και 3 Αυγ. 1891, εκθειάζει τον θίασό της «ως πάνυ φιλοτίμως και μετά επαινετού ζήλου ποικίλα έργα σοβαρού καλάμου από σκηνης διδάξαντα και μετ' ενθουσιασμού αποδεχόμενον παν ό,τι εξεδήλου την νεωτέραν φιλολογικήν κίνησιν της εποχής μας». Και την ίδια ως «ακολουθούσα τας προόδους της παρ' ημίν ηθοποιίας και προεξάρχουσα εν ταυταίς». Δύο χρόνια αργότερα θα την αναγορεύσει «αρχηγίδα παρά ταις ομοφύλοις της των ηθοποιών της νέας σχολής της φυσικότητας της υποκρισίας», *Πατρίς*, 20 Φεβρ. 1893.

34. Το θέατρο δεν απέκτησε μελοδραματικό θίασο τη χρονιά αυτή και δόθηκε σε Έλληνες ηθοποιούς, επειδή το Δημοτικό Συμβούλιο δεν δέχτηκε να εγκρίνει τη χρηματική επιχορήγηση που μόνιμα απαιτούσαν (και που κατά κανόνα λάμβαναν) οι εργολάβοι ξένων λυρικών συγκροτημάτων. Βλ. *Πατρίς*, 5 Αυγ., *Πανόπη*, 13 Αυγ. 1889.

35. Για μια πληρέστερη ανάπτυξη του ζητήματος βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Το Κωμειδύλλιο και η εποχή του», *Το Κωμειδύλλιο*, Ερμής, Αθήνα, 1981.

36. Ο Λεκατσάς ήθελε τους πρώτους μήνες του 1886 και παρουσίασε με την πολυσυζητημένη απλότητα και φυσικότητα του παιξίματός του πλήθος έργα του Ουίλ. Σαίξπηρ, άγνωστα στο κοινό της Σύρου, σε νέες μεταφράσεις του Δημ. Βικέλα που χρησιμοποιούσαν μια σχετικά απλή γλώσσα.

37. Κατά τη χειμερινή περίοδο 1887-88.

Έλληνες ηθοποιοί. Το κοινό της Ερμούπολης ήταν ώριμο να αποδοκιμάσει τη ρομαντική γενιά του Δημοσθένη Αλεξιάδη και να στείλει μήνυμα πρόωρης συνταξιοδότησης σ' έναν καλλιτέχνη που τον Νοέμβριο ακριβώς αυτόν έκλεινε μόλις τα πενήντα τρία του χρόνια.

Από τις πρώτες βραδιές παρατηρήθηκε ασυνήθιστη αποχή θεατών³⁸ και, όσο περνούσαν οι μέρες, οι επικρίσεις των εφημερίδων έρχονταν σιγά σιγά να καλύψουν σχεδόν κάθε λεπτομέρεια που σχετίζεται με τις παραστάσεις. Τώρα πια δεν είναι μόνο η επιλογή των έργων που φαίνεται πέρα για πέρα ξεπερασμένη. Και το εισιτήριο θεωρείται ιδιαίτερα ακριβό.³⁹ Και τα φορέματα των κυριών του θιάσου μοιάζουν άκομψα.⁴⁰ Κι οι μεταξύ τους συνεχείς καυγάδες καταδικάζονται ως ανάρμοστοι και χυδαίοι.⁴¹ Ενώ η αγραμματοσύνη της ομάδας και οι ποικίλοι σολοικισμοί των μελών της πάνω στη σκηνή γίνονται αντικείμενο σκληρής σάτιρας...⁴²

Το σημαντικότερο είναι ότι τελικά για πρώτη φορά εξαπολύεται άμεση προσωπική επίθεση κατά του ίδιου του θιασάρχη, που ως τη στιγμή έμοιαζε να βρίσκεται στο απυρόβλητο. Ξαφνικά οι δημοσιογράφοι επισημαίνουν τον εξεζητημένο τρόπο με τον οποίο συνηθίζει να ανεβοκατεβάζει ασταμάτητα τη φωνή του.⁴³ Και δεν διστάζουν να καταγγείλουν ότι «εις τας τραγικάς σκηνάς εκτραχηλίζεται μέχρι του φορτικού, φρικωδώς στρεβλώνων την έννοια του συγγραφέως»!⁴⁴ Στις 13 Ιανουαρίου του 1890 η εφημερίδα *Πανόπη* θα φιλοξενήσει μια μακροσκελέστατη ανυπόγραφη επιστολή, φιλοδοξία της οποίας είναι προφανώς να αποτελέσει την ταφόπλακα της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας, καθώς το κείμενό της τον καλεί να κάψει σε μια μεγάλη πυρά ολόκληρο το δραματολόγιό του

38. Βλ. *Ανατολή Σύρου και Πατρίς*, 4 Νοεμ., *Εφημερίς* Σύρου, 11 Νοεμ. 1889. Στις 25 Νοεμ. η *Πατρίς* γράφει ότι οι παραστάσεις δίνονται «προ κενών καθισμάτων».

39. *Ανατολή*, 4 Νοεμ. 1889.

40. *Πανόπη*, 11 Νοεμ. 1889.

41. Βλ. *Εφημερίς*, 1 Ιαν., και *Πανόπη*, 13 Ιαν. 1890. Με τις μεταξύ των ηθοποιών παραπάνω αντιζηλίες και φασαρίες πρέπει να έχουν να κάνουν και οι «ερωτικοί κόμβοι» του θιάσου, τους οποίους καταδικάζει η *Πανόπη*, 23 Δεκ. 1889.

42. *Πανόπη*, 23 Δεκ. 1889 και 13 Ιαν. 1890.

43. *Πανόπη*, 8 Νοεμ., 23 Δεκ. 1889 και 13 Ιαν. 1890. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι σε παλιότερες επισκέψεις του τα ρομαντικών καταβολών φωνητικά αυτά τερτίπια του είχαν αντιμετωπιστεί ως καλλιτεχνική αρετή. Επαινώντας, π.χ., παράσταση του *Θέλλου*, η ντόπια εφημ. *Ναυτίλος*, 1 Μαΐου 1882, γράφει: «Ο κ. Αλεξιάδης επέτυχε πληρέστατα· εις τούτο δε πολύ συνετέλεσεν η κατά βούλησιν και κατά την ανάγκην, οτέ μεν βροντώδης, οτέ δε βραγχώδης, φωνή του. Απήγγειλε λίαν καλώς».

44. *Πανόπη*, 8 Νοεμ. 1889.

και να αποσυρθεί οριστικά από τη σκηνή.⁴⁵ Ο πρωταγωνιστής θα δώσει απάντηση σε όλα αυτά με το δικό του τρόπο. Την αμέσως επόμενη μέρα θα δώσει μια τελευταία πανηγυρική παράσταση με τον ρόλο που θεωρεί την κορονίδα της καλλιτεχνικής του προσφοράς, τον *Οθέλλο* του Σαίξπηρ.⁴⁶ Και θα εγκαταλείψει αμέσως το νησί, αφήνοντας πίσω του έναν φαρμακερό λίβελο, υπογραμμένο, εκ μέρους ολόκληρου του θιάσου, από το νεαρότερο μέλος του, τον μικρότερο από τους δύο γιους της πρωταγωνίστριας, τον Ευτύchio Βονασέρα.⁴⁷

Τα δραματικά αυτά γεγονότα δεν θα γκρεμίσουν ολοκληρωτικά τα γεφύρια του Αλεξιάδη με τη γενέτειρά του. Στη δεκαετία του 1890 θα ξαναέρθει άλλες δύο τελευταίες φορές στη Σύρο, το 1892 και, κατά το ακροτελεύτιο έτος του αιώνα, το 1899. Και τις δύο φορές όμως θα έρθει ως συνθιασάρχης νεότερων συναδέλφων του –του Ευάγγελου Παντόπουλου, την πρώτη, και του Νικόλαου Ζάνου, τη δεύτερη–, καλλιτεχνών των οποίων το «αφελές», ανάλαφρο και ρεαλιστικότερο παίξιμο τους έχει αναδείξει σε μεγάλους αστέρες της νέας εποχής.⁴⁸ Και το δραματολόγιο των εξορμήσεων αυτών

45. Από άρθρο της *Εφημερίδος* Σύρου, 20 Ιαν. 1890, μαθαίνουμε ότι κίνητρο για το δημοσίευμα ήταν προσωπική αντιδικία του επιστολογράφου με τον θιασάρχη, επειδή ο τελευταίος αρνήθηκε να παρουσιάσει στη σκηνή θεατρικό έργο του.

46. «Ο κ. Αλεξιάδης εξέλεξεν αληθώς το δράμα τούτο προς ευγενή εκδίκην της μερίδος εκείνης της ημετέρας κοινωνίας ήτις ως μη ώφειλεν ήμισα ευμενής εφέρθη προς το Ελλ. θέατρον. Ήτο παράστασις αποχαριτωμένου και δράμα εκλεκτόν έπρεπε να εκτελεσθή, εν ω την υποκριτικήν τέχνην του να επιδείξη ο γεραρός της Ελλ. σκηνής αγωνιστής, καταβάλλων ούτω δι' έργων των νεαρών κριτολόγων την επίκρισιν και εντυπώσεις ευαρέστους να προξενήση ημίν, οίτινες, κατόπιν της τοιαύτης προς το Ελλ. θέατρον αποστροφής μας, ούτε να φανταζόμεθα καν πρέπει ότι θα δυνηθώμεν να επανίδωμεν εν τη πόλει μας Ελλ. θέατρον». *Εφημερίς*, 20 Ιαν. 1890.

47. Δεν φαίνεται να έχει διασωθεί το κείμενο του λιβέλου, αλλά ο τόνος με τον οποίον τον καταδικάζει η *Πατρίς*, 20 Ιαν. 1890, μια εφημερίδα που ως τη στιγμή εκείνη υποστήριζε σταθερά το θίασο, μας κάνει να πιστέψουμε ότι περιείχε οξύτατους χαρακτηρισμούς. Οι δημοσιογράφοι που αισθάνθηκαν να θίγονται κατέφυγαν στο Πλημμελειοδικείο, το οποίο και καταδίκασε ερήμην τον Βονασέρα (*Πανόπη*, 27 Ιαν. 1890). Αλλά, όταν ο τελευταίος ξαναδικάστηκε κατά την επόμενη επίσκεψή του στο νησί με το θίασο Πετρίδη-Παρασκευοπούλου, το 1893, η απόφαση υπήρξε αθωωτική (*Πατρίς*, 13 Μαρτ. 1893). Από το τελευταίο δημοσίευμα της *Πατρίδος* μαθαίνουμε ότι αντίδικος, άρα και συντάκτης της ανώνυμης επιστολής στην *Πανόπη* το 1890, ήταν ο δικηγόρος Γ. Αργυράκης.

48. Για το ζήτημα της ανάδυσης της νέας γενιάς πρωταγωνιστών βλ. εκτενέστερα Θ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σσ. 140-142.

θα είναι πολύ διαφορετικό από εκείνο που είχε καλλιεργήσει ο ίδιος: κωμειδύλλια, στην πρώτη επίσκεψη, και «καλοφτιαγμένες» αστικές κωμωδίες ή «έργα με θέση», στη δεύτερη.⁴⁹ Ούτως ή άλλως, ο ίδιος θα εμφανίζεται τώρα σπάνια στη σκηνή και θα περιορίζεται στην αξιοποίηση απλώς της μεγάλης διοικητικής κι οργανωτικής του πείρας, έχοντας παραχωρήσει την καλλιτεχνική πρωτοκαθεδρία στους διαδόχους του.⁵⁰

Το καλοκαίρι του 1899, με τη λήξη του αιώνα, θα πεθάνει κι ο υπέργηρος πατέρας του και θα εκλείψει κι ο τελευταίος σύνδεσμός του με το νησί.⁵¹ Ο ίδιος θα ζήσει άλλη μια δεκαπενταετία, παροπλισμένος και περιστοιχισμένος από τις αναμνήσεις της σαραντάχρονης σταδιοδρομίας του στη σκηνή, ανάμεσα στις οποίες κεντρική θέση φαίνεται πως κατείχε η πικρή εμπειρία της απόρριψής του από τους συμπατριώτες του το 1889. Όταν λίγες μέρες πριν από το θάνατό του, τον Ιανουάριο του 1916, θα τον επισκεφθεί ο Νικόλαος Λάσκαρης, θα ακούσει έναν απολογισμό, μέσα στον οποίον η χρονολογία αυτή θα προβάλλεται ως ορόσημο, χωρίς να κατονομάζονται τα συγκεκριμένα γεγονότα που συνδέονται μαζί της.⁵²

«Και όμως» θα πει ο απερχόμενος αρχαίος θιασάρχης στον ιστορικό «το ελληνικόν θέατρον μέχρι του 1888 έτους είχε την επισημότητά του. Η ελληνική σκηνή και εν τη Ελλάδι εξετιμάτο και υπελήπτετο και εις το εξωτερικόν αντεπροσώπευε το Έθνος μας τιμητικότατα... Ο τοιούτος βίος, καταναλωθείς εν τη λειτουργία της σκηνής, δεν διήλθε βεβαίως όλος ρόδινος, με στεφάνους, δώρα, πα-

49. Οι παραστάσεις του 1892 άρχισαν στις 6 Απριλίου, με την *Τύχη της Μαρούλας*, προσηγορικά σε «πλήθος άπειρον» θεατών (*Πατρίς*, 11 Απρ. 1892) και συνεχίστηκαν με *Μπαρμπαλινάροδο* και *Λύρα του Γερωνικόλα* – «η δε συρροή του πλήθους ήτο πρωτοφανής δια την Ερμούπολιν», *Ήλιος*, 13 Απριλ. 1892. Οι παραστάσεις του 1899 άρχισαν με τον *Αριθμό 13* του Μπισόν και συνεχίστηκαν με την *Τόσκα* του Σαρντού, την *Τιμή* του Σούντερμαν και τον *Αρχισιδηρογρό* του Ονέ. Το δραματολόγιο, όπως δημοσιεύεται στην *Πατρίδα*, 6 Μαρτ. 1899, δημιουργεί μια εικόνα, που με κανέναν τρόπο δεν θα αναγνώριζαν οι παλιοί θαυμαστές του Αλεξιάδη.

50. Συμβολικό σχεδόν χαρακτηρισμό θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι παίρνει η παράσταση του *Γουλιέλμου του αχθοφόρου*, μιας από τις μεγαλύτερες παλιές επιτυχίες του Αλεξιάδη, καθώς ο κεντρικός ρόλος παίζεται τώρα από τον Ζάνο, ενώ ο παλαιμάχος πρωταγωνιστής θα κρατήσει έναν μικρότερο χαρακτηριστικό ρόλο. Η *Πατρίς*, 20 Μαρτ. 1899, μνημονεύει τη συγκίνηση με την οποία υποδέχτηκαν τη βραδιά αυτή οι Ερμούπολιτες τον πρωτοεμφανιζόμενο, ύστερα από τόσα χρόνια, συμπολίτη τους.

51. Βλ. *Πατρίς*, 28 Αυγ. 1899. Ο Κυριάκος Αλεξίου πέθανε στην Αλεξάνδρεια, όπου είχε μετοικήσει η κόρη του Χαρίκλεια ύστερα από το γάμο της. Ήταν ενενήντα χρόνων.

52. Ν. Λάσκαρης, «Δημοσθένης Αλεξιάδης», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, 1 Μαΐου 1926.

νηγύρεις και δόξας. Πόσοι στεναγμοί και γογγυσμοί και δάκρυα κατέβρεξαν και εμάραναν τους στεφάνους της δόξης! Πόσα βέλη φαρμακερά αχαριστίας καθ' όλον αυτό το πολυχρόνιον διάστημα ετραυμάτισαν την καρδίαν μου. Αχ! αυτό το ποτήριον της αχαριστίας ποσάκις εδηλητηρίασε τα στήθη μου!». Πόσο βαθιά στάθηκε στ' αλήθεια η πληγή, νομίζω, φαίνεται από το γεγονός ότι ο ετοιμοθάνατος δεν αντέχει να μνημονέψει καν το όνομα της Ερμούπολης και της Σύρου.



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ «ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ
ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ», ΠΡΑ-
ΚΤΙΚΑ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΠΡΟΣ ΤΙ-
ΜΗΝ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΕΡΜΟΥΠΟΛΗ ΣΥΡΟΥ ΤΟΝ
ΑΥΓΟΥΣΤΟ 1994, ΜΕ ΔΑΚΤΥΛΟΓΡΑΦΗΣΗ ΣΕ
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ ΤΗΣ ΔΗΜΗ-
ΤΡΑΣ ΡΕΓΚΛΗ, ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ «ΘΥ-
ΜΕΛΗΣ Ο.Ε.», ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΖΩΗΣ Χ. ΚΩ-
ΤΟΥΛΑ, ΦΙΛΜ - ΜΟΝΤΑΖ - ΕΚΤΥΠΩΣΗ - ΒΙ-
ΒΛΙΟΔΕΣΙΑ «Γ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ Ε.Π.Ε.»
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟ ΤΟΥ 1996 ΓΙΑ
ΤΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΡΕΥΝΩΝ

