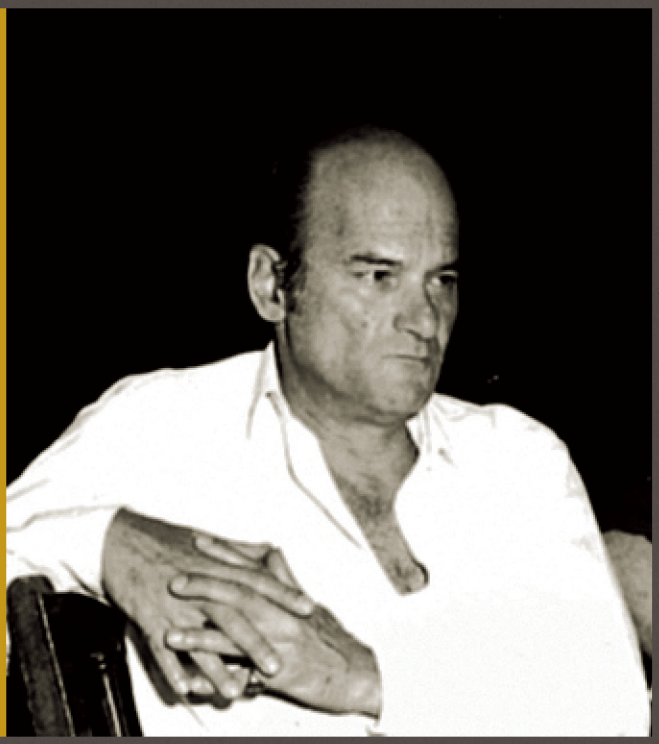
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ



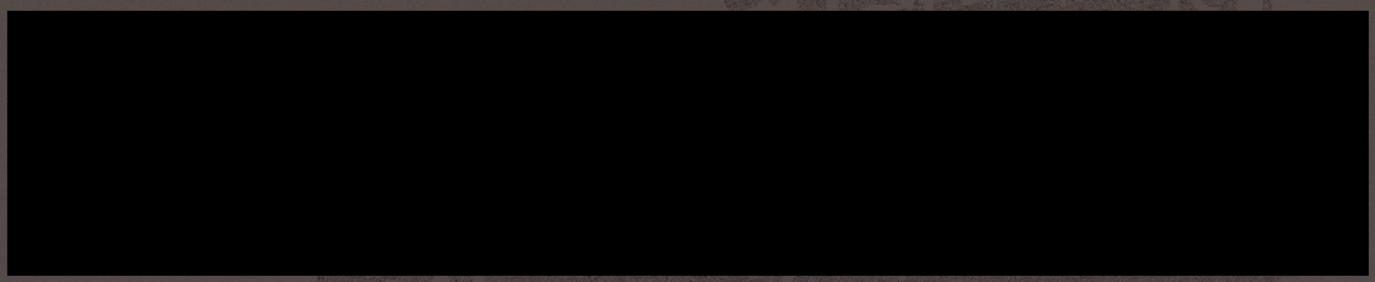
Ο ΕΥΠΑΤΡΙΔΗΣ ΜΥΣΤΗΣ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ

ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ
ΑΘΗΝΑ, 17 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2018
ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ **ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΓΩΓΩ ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

ΑΘΗΝΑ 2024



ISBN: 978-960-466-340-8

Αλέξης Σολομός

Ο ευπατρίδης μύστης του πνεύματος

Το Εθνικό Θέατρο στο πλαίσιο της συνεργασίας του με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ ανέλαβε την υποστήριξη της τεκμηρίωσης με φωτογραφίες κατά την παρουσίαση του συνεδρίου με τίτλο ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ: Ο ΕΥΠΑΤΡΙΔΗΣ ΜΥΣΤΗΣ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ που πραγματοποιήθηκε στο Κτήριο Τσίλλερ χορηγώντας την άδεια χρήσης τους για όλους τους επιστημονικούς και μόνο σκοπούς για τη διαδικτυακή διάθεση των επιστημονικών πρακτικών όσο και για την έντυπη έκδοσή τους σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων.

Copyright © 2024
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Αφοί ΠΑΠΑΔΑΚΗ «ΣΤΟΙΧΕΙΑΓΡΑ» ΕΠΕ

ISBN 978-960-466-340-8

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Αλέξης Σολομός
Ο ευπατρίδης μύστης του πνεύματος

ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

Αίθουσα εκδηλώσεων του Εθνικού Θεάτρου
17 Δεκεμβρίου 2018

ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ
ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Γωγώ Βαρζελιώτη – Κωνστάντζα Γεωργακάκη

ΑΘΗΝΑ 2024

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χαιρετισμοί

Χρυσοθεμις Σταματοπουλου-Βασιλακου 11-12
Σταθης Λιβαθινος 13

Αρχείο-Θεωρία-Κριτική

Κωνσταντινα Σταματογιαννακη,
Βίος και παίγνιον στο αρχείο του Αλέξη Σολομού 17-28
Λινα Ροζη, Τα θεωρητικά κείμενα του Σολομού 29-46
Βαρβαρα Γεωργοπουλου, Αλέξης Σολομός, «Ο θαυματοποιός» 47-56
Μανος Στεφανιδης,
Ο Σολομός χωρίς μεταφυσική: όψη και όψεις στο έργο του 57-66
Κλειω Φανουρακη,
Κώδικες θεατρικής παιδείας στο έργο του Αλέξη Σολομού 67-80

Αρχαίο Δράμα Ι

Πλατων Μαυρομουστακος,
Οι *Ικέτιδες* των Σολομού, Παππά, Μόραλη, Ξενάκη 83-106
Αγις Μαρινης, Η *Ορέστεια* του 1966 στην Αμερική.
Σκηνική προσέγγιση και ιδεολογικό υπόβαθρο 107-132
Καιτη Διαμαντακου, Μενάνδρου *Δύσκολος* 1960:
Μια πύρρειος νίκη του Αλέξη Σολομού και του Εθνικού Θεάτρου 133-150

Αρχαίο Δράμα ΙΙ

Γιαννης Πανουσης, Ο Αλέξης Σολομός και οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη 153-168
Ελενη Δουνδουλακη, Αλέξης Σολομός-Γιώργος Βακαλό:
Μια γόνιμη συνεργασία 169-178

Εθνικό Θέατρο

Ειρηνη Μουντρακη, Ο Αλέξης Σολομός στο Εθνικό Θέατρο 181-196
Γωγω Βαρζελιωτη,
Η κρητική τραγωδία του μπαρόκ στη σκηνή του Αλέξη Σολομού 197-212
Παναγιωτης Μιχαλοπουλος,
Η πρώτη «συνάντηση» του Αλέξη Σολομού με τον Σαίξπηρ 213-222

Κωνσταντζα Γεωργακακη, *Διάλογοι καρμηλιτισσών*:
σκηνοθετική ποίηση και θεολογικό πνεύμα 223-238

Προσκήνιο-Ελεύθερο Θέατρο

Γρηγορης Ιωαννιδης, Ο Αλέξης Σολομός και το «Προσκήνιο» 241-258
Κωνσταντινος Κυριακος, «Εμείς ψηφίζουμε την ανθρώπινη ζωή!»:
Ο Αλέξης Σολομός και η πρόσληψη του Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι
στην ελληνική σκηνή 259-270
Δηω Καγκελαρη, Κάφκα: Μεταμορφώσεις από την πεζογραφία στη σκηνή 271-288
Κωνσταντινα Ριτσατου, «Η γλώσσα της λαϊκής παραλογής»:
ο Λόρκα στον Αλέξη Σολομό 289-304
Αρετη Βασιλειου, Ο Μπρεχτ του Προσκηνίου και της δικτατορίας:
Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν 305-320

Φωτογράφοι Παραστάσεων / Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου 321

Πρόγραμμα Συνεδρίου 323-326

Κατάλογος Συνέδρων 327-330

Χαιρετισμοί

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Χαιρετισμός

Αξιότιμη κα Κοσμήτορ,
Αξιότιμε κ. Καλλιτεχνικέ Διευθυντά,
Αγαπητοί Συνάδελφοι,
Κυρίες και Κύριοι,
Αγαπημένοι μας Φοιτητές και Φοιτήτριες

Κατ' αρχάς θέλω να ευχαριστήσω το Εθνικό Θέατρο, τον Πρόεδρο του Δ.Σ. κ. Βασίλη Πουλαντζά και τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Εθνικού κ. Στάθη Λιβαθινό για την αποδοχή της πρότασης του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών να συνδιοργανώσουμε Θεατρολογικό Συνέδριο για τον Αλέξη Σολομό.

Το Τμήμα μας ήταν και είναι πάντα ανοιχτό σε συνεργασίες με το πρώτο κρατικό θέατρο της χώρας, με πιο πρόσφατες, από τον Δεκέμβριο του 2015 έως τον Μάιο του 2016 τη δράση με το γενικό τίτλο: «Η ζωή μου στο θέατρο» που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Τμήματος σε συνεργασία με την Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, με συντονιστή τον συνάδελφο καθηγητή Ιωσήφ Βιβιλάκη, μέλος του Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου το 2015-2016, επίσης με τη σκηνική δράση «Συνέβη στην Ελλάδα» σε σκηνοθεσία Νίκου Χατζόπουλου με επιστημονική σύμβουλο την αναπληρώτρια καθηγήτρια Άννα Καρακατσούλη και σύμβουλο δραματουργίας τον καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακο που πραγματοποιήθηκε κατά το 2016-2018.

Η πρωτοβουλία για τη διοργάνωση του παρόντος συνεδρίου για τον Αλέξη Σολομό με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 100 χρόνων από τη γέννησή του, ανήκει στην αναπληρώτρια καθηγήτρια Κωνστάντζα Γεωργακάκη και έγινε ασμένως αποδεκτή από τη Γενική Συνέλευση του Τμήματος.

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών τόσο στο πλαίσιο των επιστημονικών όσο και των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων του έχει αναδείξει το έργο επιφανών σκηνοθετών με δύο τρόπους: α) με τη διοργάνωση συνεδρίων και β) με την ανακήρυξή τους ως επίτιμους διδάκτορες του Τμήματος. Έτσι μέχρι σήμερα έχει διοργανώσει συνέδρια για τον Πέλο Κατσέλη το Μάιο του 2001, για τον Τάκη Μουζενίδη το Δεκέμβριο του 2001, για τον Σωκράτη Καραντινό το Φεβρουάριο του 2002, για

τον Σπύρο Ευαγγελάτο το Μάρτιο του 2016 και για τον Λευτέρη Βογιατζή τον Μάιο του 2017.

Παράλληλα έχει ανακηρύξει σε επίτιμους διδάκτορες τον τιμώμενο Αλέξη Σολομό το 1997 και ακολούθως το 1999 τον Ζυλ Ντασσέν και το 2012 τον Πήτερ Στάιν.

Στην τελετή ανακήρυξης του Αλέξη Σολομού ως επίτιμου διδάκτορα, τον δημόσιο έπαινο εκφώνησε ο αείμνηστος Σπύρος Ευαγγελάτος (το κείμενο του οποίου δημοσιεύτηκε στον τόμο «Δέκα Χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών» επιμέλεια Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Αθήνα 2001), ο οποίος με την έξοχη, γλαφυρή γραφίδα του σκιαγράφησε και ανέδειξε τη συμβολή του επιφανούς σκηνοθέτη τόσο στην ελληνική σκηνή όσο και γενικότερα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου ως σκηνοθέτη, συγγραφέα θεωρητικών κειμένων περί θεάτρου, μεταφραστή, στα νιάτα του θεατρικό συγγραφέα και ηθοποιό, επίσης ως σκηνογράφο και ενδυματολόγο.

Ο Αλέξης Σολομός έχει ταυτιστεί με το Εθνικό Θέατρο, έχοντας σκηνοθετήσει περισσότερες από 100 παραστάσεις του στο Εθνικό Θέατρο, στο οποίο δύο φορές έχει αναλάβει και την καλλιτεχνική διεύθυνσή του.

Στο σημερινό συνέδριο εξαιρετικοί θεατρολόγοι, πανεπιστημιακοί και μη, παλαιότεροι και νεότεροι θα φωτίσουν όλες τις πτυχές της πολυσχιδούς προσωπικότητάς του, παρουσιάζοντας τα αποτελέσματα των ερευνών τους για το έργο του. Σ' αυτό θα προστεθούν προσωπικές μαρτυρίες που θα καταθέσουν διακεκριμένοι ηθοποιοί που είχαν την τύχη να τον έχουν δάσκαλο και να συνεργαστούν μαζί του, συμπληρώνοντας έτσι την εικόνα του θεατρανθρώπου Αλέξη Σολομού.

Κλείνοντας θέλω να ευχαριστήσω και να συγχαρώ τις συναδέλφους Κωστάντζα Γεωργακάκη και Γωγώ Βαρζελιώτη για όλες τις εργασίες της διοργάνωσης του συνεδρίου και την αγαπητή Ειρήνη Μουντράκη, διδάκτορα του Τμήματός μας και συνεργάτιδα του Εθνικού Θεάτρου για την ιδιαίτερη συμβολή της στην όλη διοργάνωση. Επίσης τη συνάδελφο Κλειώ Φανουράκη και τη θεατρολόγο Μαρία Καρανάνου, απόφοιτο του Τμήματός μας για τη βοήθειά τους.

Λυπάμαι που μία οξεία βρογχίτιδα με εμποδίζει να βρίσκομαι κοντά σας και να απολαύσω τις ενδιαφέρουσες εισηγήσεις. Με βεβαιότητα για τα θετικά αποτελέσματα του συνεδρίου μας, εύχομαι καλή επιτυχία στις εργασίες του.

ΣΤΑΘΗΣ ΛΙΒΑΘΙΝΟΣ

Χαιρετισμός

Η ΙΔΕΑ ΝΑ ΓΙΝΕΙ ένα σεμνό αφιέρωμα εντός των τειχών του Εθνικού Θεάτρου, στην προσφορά και στη μνήμη του Αλέξη Σολομού μού δίνει χαρά – για την ακρίβεια με ενθουσιάζει και με συγκινεί.

Πρώτον, γιατί θα μιλήσουμε για έναν μοναδικό άνθρωπο και μια θρυλική προσωπικότητα τού θεάτρου της εποχής του και δεύτερον, γιατί ο Αλέξης Σολομός θεμελίωσε, εγκαθίδρυσε θα έλεγα, από πολύ νωρίς στο ελληνικό θέατρο το μοντέλο ενός σκηνοθέτη – θεωρητικά και πρακτικά καταρτισμένου. Με άλλα λόγια, ο Σκηνοθέτης ως πνευματικός άνθρωπος: μελετητής αλλά και ερμηνευτής, με βαθιά κατανόηση και τεκμηριωμένη άποψη στα θέματα των κλασικών έργων και των μεγάλων συγγραφέων. Ένας άνθρωπος της Τέχνης, ένας ποιητής, απόλυτα εξοικειωμένος με τη λογοτεχνική, θεατρική και εν γένει αισθητική πρωτοπορία της εποχής του. Ο Αλέξης Σολομός με τέτοια εφόδια αφιερώθηκε στο θέατρο, και διακρίθηκε δικαίως, από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα και μετά.

Εκείνη την περίοδο, που οι σκηνοθέτες δεν ήταν πληθώρα, και η Ελλάδα δεν διέθετε ούτε σχολές σκηνοθεσίας, μα ούτε τα πολλαπλά ερεθίσματα της δικής μας εποχής, τη θεατρική σκηνή της χώρας υπηρετούσαν σπάνιες πνευματικές μονάδες. Μονάδες ξεχωριστές, που εργάστηκαν και προχώρησαν το ελληνικό θέατρο. Διέθεταν συνέπεια, ήθος αλλά και κύρος.

Άλλες εποχές –όχι τόσο μακρινές– που αν δεν είχαν προηγηθεί, το δικό μας *τώρα* θα ήταν αδιανόητο.

Αρχείο-Θεωρία-Κριτική

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

Βίος *και* παίγνιον *στο αρχείο του Αλέξη Σολομού*

για το γιο μου τον Αλέξη, το χρόνο τον αληθινό

ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ του 2013, η Νίνια Κασσαβέτη και η Αλεξάνδρα Σολομού δώρισαν το αρχείο του πατέρα τους Αλέξη Σολομού στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.[1] Η δωρεά έγινε με τη φροντίδα της ιστορικού και αρχειονόμου Χριστίνας Βάρδα. Η Χριστίνα, πρώτη υπεύθυνη της συλλογής αρχείων στο ΕΛΙΑ και Δασκάλα όλων μας στα οικεία τμήματα, είχε ταξινομήσει και περιγράψει και τα έγγραφα της οικογένειας Σολομού τα οποία είχε αγοράσει παλιότερα ο Μάνος Χαριτάτος.[2] Τα οικογενειακά έγγραφα ενσωματώθηκαν στο αρχείο του Αλέξη Σολομού, που ταξινόμησα και περιέγραψα το 2015.[3] Το αρχείο φυλάσσεται στο τμήμα παραστατικών τεχνών, κι όπως όλα τα αποκτήματά του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ βρίσκεται πάντα στη διάθεση των ερευνητών.

Το αρχείο του Αλέξη Σολομού δεν ξεφεύγει από την αποσπασματική και χασματική φύση των αρχείων. Ίσα ίσα, την επιβεβαιώνει. Τα έγγραφα και τα τεκμήρια από το μακρό βίο και το πληθωρικό έργο του Σολομού περιορίζονται σε τριάντα τρία αρχειακά κουτιά. Δεν γνωρίζουμε την έκταση και τον τύπο του υλικού που ο ίδιος είχε εκκαθαρίσει ή είχε δωρίσει στη διάρκεια της ζωής του.[4]

---

1. Το περιεχόμενο του κειμένου διαμορφώθηκε στην προετοιμασία της έκθεσης «Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια» –που παρουσιάστηκε από τις 13 Δεκεμβρίου 2018 ώς τις 8 Απριλίου 2019 στο βιβλιοπωλείο του ΜΙΕΤ, Αμερικής 13–, καθώς και στην προετοιμασία της έκδοσης που κυκλοφόρησε με αφορμή την έκθεση – βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2018.

2. Έγγραφα της περιόδου 1827-1931 που σχετίζονται με τον Αλέξανδρο Γ. Σολομό, τον Παναγή Μαρίνο Γ. Σολομό, τον Μιλτιάδη Α. Σολομό, τον Θεμιστοκλή Α. Σολομό και τη Μαρία Μ. Σολομού. Το υλικό έχει ενταχτεί στο φάκελο 23 του αρχείου Αλέξη Σολομού.

3. Βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (σύνταξη), «Σολομός, Αλέξης», δελτίο αρχειακής περιγραφής αναρτημένο στην ιστοσελίδα του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ: https://bit.ly/3wYKRVo.

4. Για παράδειγμα, ένα πολύ χαριτωμένο σχέδιο του Αλέξη Σολομού –το οποίο παρουσιάζει

Δεν γνωρίζουμε την έκταση και τον τύπο του υλικού που, όπως με πληροφόρησε η Αλεξάνδρα Σολομού, καταστράφηκε από σκόρο στο πατάρι του γραφείου του στην οδό Φωκυλίδου. Δεν γνωρίζουμε επίσης, και θα είχε πολύ ενδιαφέρον να μάθουμε, ποια ίχνη του Αλέξη Σολομού σώζονται στις συλλογές του κλειστού για τους πολλούς Θεατρικού Μουσείου,[5] στα αρχεία του Εθνικού Θεάτρου, του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, στο αρχείο του Κολλεγίου Αθηνών, στο αρχείο του Θεάτρου Τέχνης, καθώς και σε αρχεία δραματικών σχολών και θεατρικών οργανισμών στο Ηνωμένο Βασίλειο και τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, όπου ο Σολομός είχε είτε φοιτήσει είτε εργαστεί.

Ο Αλέξης Σολομός είχε συγκροτήσει το αρχείο του μεθοδικά και το είχε διατηρήσει συστηματικά. Το υλικό είχε καλή αρχική τάξη και μπορούσε κανείς να διακρίνει εύκολα τις θεματικές και ειδολογικές του ενότητες. Στο αρχείο αποτυπώνονται όλες οι πτυχές της ζωής του δημιουργού του κι όλοι οι σταθμοί της πορείας του στο χώρο του θεάτρου και στον περί το θέατρο χώρο: 1. Σκηνοθετικό έργο (1946-1992, φάκελοι 1-6)· 2. Άλλες θεατρικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες (1965-1994, φάκελοι 7-9)· 3. Συγγραφικό και μεταφραστικό έργο (1932-2002, φάκελοι 10-18)· 4. Άρθρα για τον Αλέξη Σολομό, εκδηλώσεις τιμής, διακρίσεις (1930-2007, φάκελοι 19-21)· 5. Αλληλογραφία, προσωπικά, οικογενειακά (1825-2007, φάκελοι 22-23)· 6. Κείμενα τρίτων, οπτικοακουστικό υλικό, σχέδια, έντυπα, ποικίλα (1911-2010, φάκελοι 24-29)· 7. Φωτογραφικά τεκμήρια (19ος αι.-2000, φάκελοι ΦΑ1-ΦΑ4).

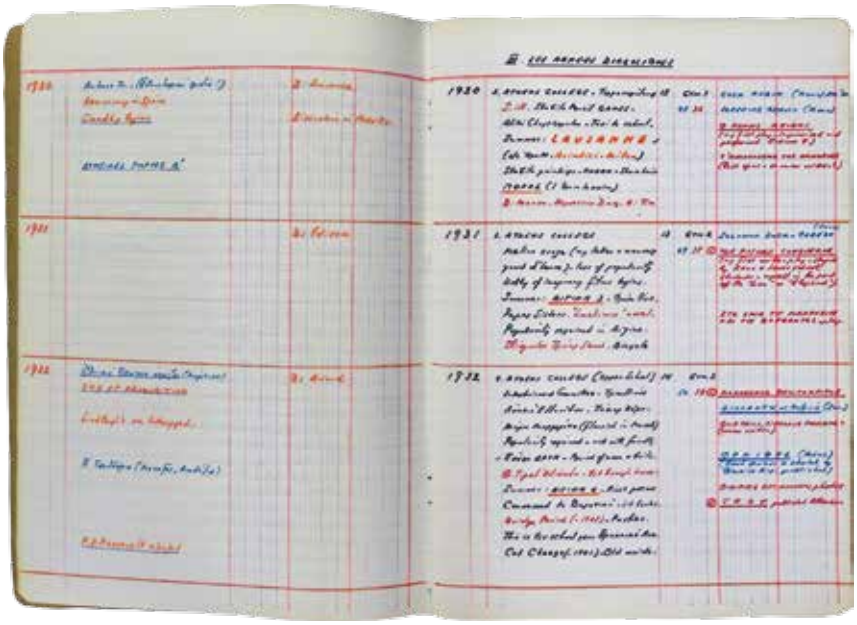
Στην ενότητα των προσωπικών εγγράφων ξεχωρίζει ένα τετράδιο τέταρτου σχήματος,[6] όπου ο Σολομός έχει καταχωρίσει σε χρονολογικό πίνακα ιστορικά και καλλιτεχνικά γεγονότα πλάι σε βιογραφικά των προγόνων του και δικά του βιογραφικά κι εργογραφικά στοιχεία (εικ. 1). Ο πίνακας, που ξεκινά από το έτος 1880 και φτάνει ώς το 1979, φαίνεται πως είχε συνταχτεί από το Σολομό ως οδηγός για τη συγγραφή της αυτοβιογραφίας του (έτος έκδοσης 1980).[7] Από τις

τα μέλη του θιάσου της Βάσως Μανωλίδου, του Αιμίλιου Βεάκη, του Γιώργου Παππά και του Νίκου Δενδραμή και χρονολογείται την περίοδο 1943-1944– έχει δημοσιευτεί στο βιβλίο της Μπίλλυς Δενδραμή, *Νίκος Δενδραμής. Ευπατρίδης της σκηνής*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2004, σ. 97.

5. Αναρωτιέμαι πώς γίνεται το Θεατρικό Μουσείο να είναι δέκα και πλέον χρόνια απρόσιτο για τους ερευνητές και την ίδια στιγμή υλικό από τις συλλογές του να δημοσιεύεται σε παντός είδους εκδόσεις, με πιο πρόσφατη, όσο γνωρίζω, τη σειρά της εφημερίδας *Η Καθημερινή* «Μεγάλοι Έλληνες Ηθοποιοί». Ως αρχειονόμος κι ως θεατρολόγος είμαι υποχρεωμένη να επισημάνω την ανακόλουθη αυτή τακτική και να σημειώσω, παραλλάσσοντας τον Αλφρέντ ντε Μυσσέ, ότι κάθε φορέας που διατηρεί αρχεία και συλλογές οφείλει να είναι ανοιχτός ή, έστω, κλειστός.

6. Βλ. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, υποφάκελος 22.4.

7. Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980. Στο αρχείο του Σολομού σώζεται επίσης τυπογραφικό δοκίμιο δεύτερης έκδοσης της αυτοβιογραφίας του, που σχεδιάστηκε για το έτος 1997 αλλά δεν ευοδώθηκε – βλ. Αλέξης Σολομός, «Βίος και παίγνιον. Δεύτερη έκδοση με χρονικό συμπλήρωμα», ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, υποφάκελος 14.3.



Εικ. 1. Σελίδες από ιδιόχειρο αυτοβιογραφικό τετράδιο.
Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 22.

πολλές πληροφορίες που μας παρέχει το χειρόγραφο αυτό τετράδιο επισημαίνω ενδεικτικά 33 τίτλους θεατρικών έργων του Αλέξη Σολομού, χαμένων στην πλειονότητά τους, και 75 τίτλους θεατρικών μεταφράσεων και διασκευών του. Το ίδιο τεκμήριο, σε συνδυασμό με τη σειρά από ιδιόχειρα και δακτυλόγραφα αυτοβιογραφικά σημειώματα του Σολομού στο αρχείο,[8] μας διαφωτίζει επίσης για ανυπόγραφες θεατρικές εργασίες του, αλλά και για ψευδώνυμα ή για ονόματα υπαρκτών προσώπων πίσω από τα οποία συνήθιζε να κρύβεται.[9]

Τον ίδιο σκοπό με το αυτοβιογραφικό τετράδιο του Αλέξη Σολομού ίσως να υπηρέτησαν και τα αυτοσχέδια λευκώματα (scrapbook) με πάσης φύσεως τεκμήρια από τη ζωή και το έργο του –φωτογραφίες, σκίτσα και σχέδια, θεατρικά προγράμματα, αποκόμματα Τύπου, επιστολές, σημειώματα κ.ά.–, υλικό επικολλημένο σε χρωματιστά χαρτόνια (εικ. 2). Εδώ υπάρχει και μια παραχαραγμένη

8. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, υποφάκελος 22.4.

9. Ι. Βαλαωρίτης, Γιάννης Ζωίδης, Μαρία Καραπαναγιώτου (;), Κατερίνα Κασσαβέτη, Γιολάντα Κερασιώτη, Νάτα Κοκκόλη (;), Αλέξανδρος Ροσόλυμος, Γιάννης Σολομός, Νίνια Σολομού, Σίση Σολομού, Δ. Τριβόλη (;), Αλεξάνδρα Φουντουκλή, Αλέξανδρος Φούρκας. Βλ. *ό.π.*, καθώς και Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Χρονολόγιο» και «Σκηνοθετικό έργο (1937-1992)», Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια*, σσ. 11-71 και 113-153.

Εικ. 2. Σελίδα από αυτοσχέδιο λεύκωμα (scrapbook). Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος ΦΑ1.

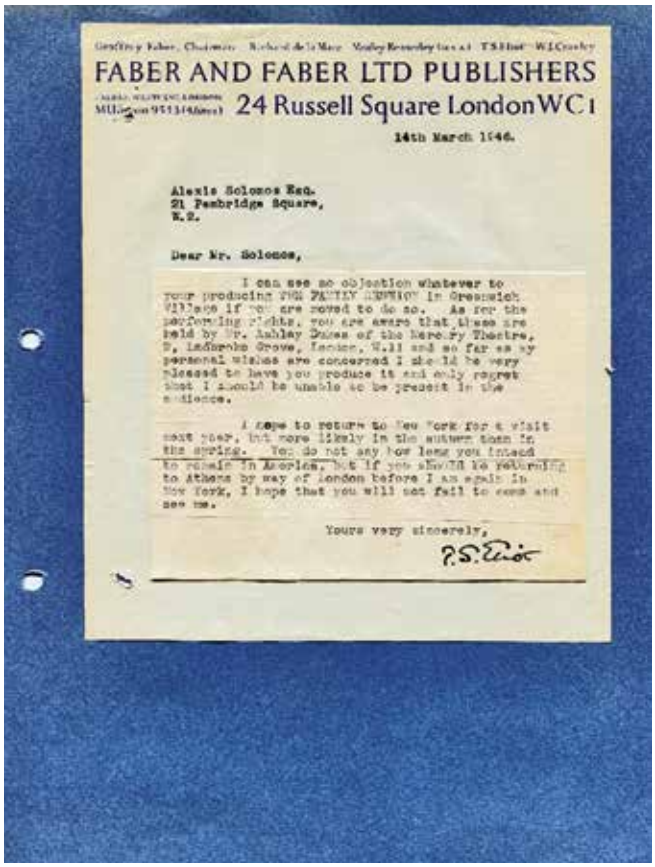
επιστολή του Τ. Σ. Έλιοτ προς τον Αλέξη Σολομό (εικ. 3), ενώ γνήσια επιστολή του αμερικανού ποιητή προς τον έλληνα σκηνοθέτη σώζεται στο κουτί της αλληλογραφίας (εικ. 4).[10]

Αν σκεφτούμε τη διάρκεια της ζωής του Αλέξη Σολομού, το εύρος της δραστηριότητάς του και την εποχή του, οι επιστολές που σώζονται στο αρχείο του μοιάζουν λιγοστές.[11] Η εντύπωση που δίνουν είναι πως ο Σολομός κρατούσε στο αρχείο του γράμματα που είχαν γι' αυτόν σημασία. Εκτός κι αν η υπόλοιπη αλληλογραφία του συγκαταλέγεται στο αφανισμένο τμήμα του αρχείου. Φαίνεται πως ο Σολομός διατηρούσε επίσης επιλεκτικά αποκόμματα Τύπου με ρεπορτάζ, συνεντεύξεις και θεατρικές κριτικές (κυρίως για το Προσκήνιο, λιγότερο για το Εθνικό Θέατρο),[12] ενώ πλούσιος είναι ο φάκελος που αφορά τις δύο σκηνοθεσίες του –*Ορέστεια* του Αισχύλου, *Όρνιθες* του Αριστοφάνη– στην πόλη Ύψιλάντι του Μίσιγκαν και τις εκεί διαλέξεις του για το αρχαίο δράμα (1966).[13]

Άνιση κατανομή έχουν και τα φωτογραφικά τεκμήρια του αρχείου. Ορισμένες παραγωγές εκπροσωπούνται στους οικείους φακέλους με πολλές φωτογραφίες, άλλες με λίγες, από κάποιες δεν διαθέτουμε ούτε μια λήψη. Σώζονται πάντως αρκετές αναμνηστικές φωτογραφίες του Αλέξη Σολομού, προσωπικές, οικογενειακές, με συνεργάτες του στην προετοιμασία παραστάσεων, στην ανάγνωση έργων, στις πρόβες, λήψεις που ορισμένες φορές είναι πιο γοητευτικές, κάποτε και πιο διαφωτιστικές, από τις στημένες διαφημιστικές θεατρικές φωτογραφίες (εικ. 5).

Οι φάκελοι που σχετίζονται με το συγγραφικό έργο του Αλέξη Σολομού μάς δείχνουν πως ο ίδιος δεν συνήθιζε να διατηρεί προσχέδια και διαδοχικές γραφές από κείμενά του που έφτασαν στο τυπογραφείο. Φύλαξε κυρίως ανέκδοτα πρωτόλειά του,[14] νεανικά δημοσιεύματά του[15] και κείμενα που προόριζε για έκδοση:

10. Πρβλ. Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σ. 169.
11. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, υποφάκελος 22.1.
12. Ό.π., φάκελοι 19-20.
13. Ό.π., φάκελος 7.
14. Ό.π., υποφάκελος 16.1 (νεανικά πεζά και στιχουργήματα 1933-1935).
15. Ό.π., υποφάκελος 17.1 (άρθρα και θεατρικά έργα στο περιοδικό του Κολλεγίου Αθηνών



FABER AND FABER LTD PUBLISHERS
24 Russell Square London WC1

14th March 1946.

Alexis Solomos Esq.
21 Pembridge Square,
W.2.

Dear Mr. Solomos,

I can see no objection whatever to your producing [illegible] in Greenwich Village if you are moved to do so. As for the performing rights, you are aware that these are held by Mr. Ashley Dukes of the Mercury Theatre, 9, Ladbroke Grove, London, W.11 and so far as my personal wishes are concerned I should be very pleased to have you produce it and only regret that I should be unable to be present in the audience.

I hope to return to New York for a visit next year, but more likely in the autumn than in the spring. You do not say how long you intend to remain in America, but if you should be returning to Athens by way of London before I am again in New York, I hope that you will not fail to come and see me.

Yours very sincerely,

T.S. Eliot

Εικ. 3. Παραχαραγμένη επιστολή του Τ. Σ. Έλιοτ προς τον Αλέξη Σολομό.
Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος ΦΑ1.

θεατρικά έργα –δικά του, μεταφράσεις και διασκευές–,[16] δοκίμια και διαλέξεις,[17] κείμενα γραμμένα για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση,[18] λογοτεχνικά και ποικίλα αδημοσίευτα κείμενα,[19] νέες επεξεργασίες δημοσιευμένων κειμένων του.[20]

Ιδιαίτερη σημασία για όποιον μελετά του έργο του Αλέξη Σολομού έχουν οι εκτενείς χρονολογικοί πίνακες και το πλήθος των χειρογράφων του για την ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, σε φύλλα τετραδίων, σε λυτά φύλλα, σε

Ο Αθηναίος / The Athenian 1932-1936)· φάκελος 29 (διηγήματα, μεταφράσεις, κριτικές κινηματογράφου κι άλλα άρθρα στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* 1937-1940).

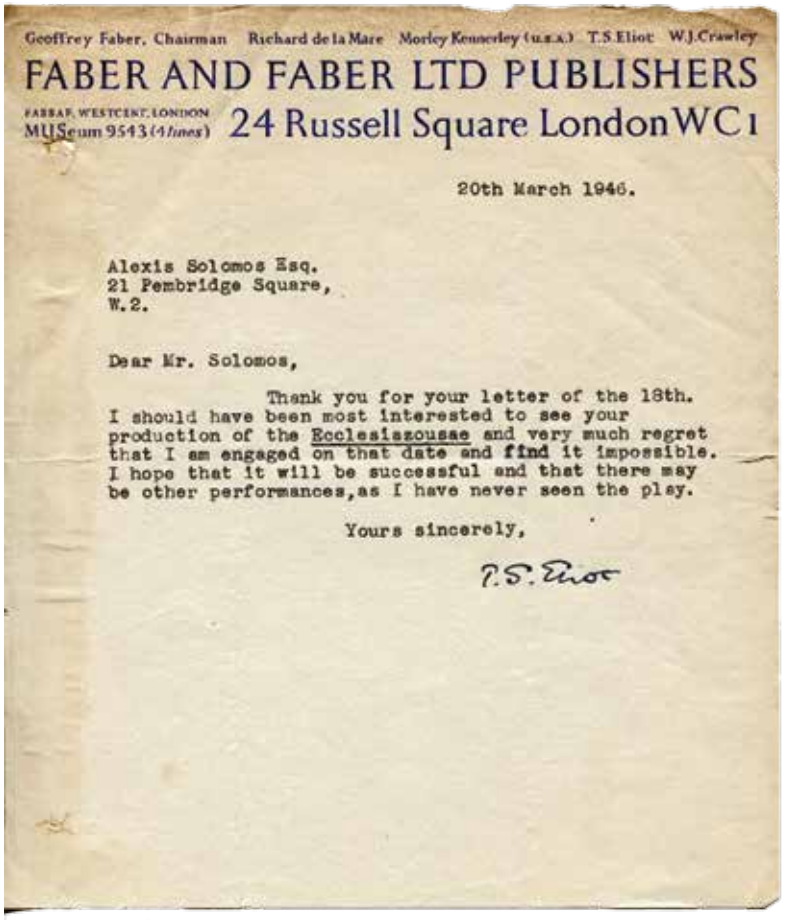
16. Ό.π., φάκελοι 1-6, 10, 11.

17. Ό.π., φάκελος 12.

18. Ό.π., φάκελος 9 και υποφάκελος 16.1.

19. Ό.π., φάκελος 15 και υποφάκελοι 16.2, 16.3.

20. Ό.π. φάκελοι 12, 14.



Geoffrey Faber, Chairman Richard de la Mare Morley Kennerley (u.s.a.) T.S.Eliot W.J.Crawley

FABER AND FABER LTD PUBLISHERS

FABBAF, WESTCENT, LONDON
MUSeum 9543 (4 lines) 24 Russell Square London WC1

20th March 1946.

Alexis Solomos Esq.
21 Pembridge Square,
W.2.

Dear Mr. Solomos,

Thank you for your letter of the 18th. I should have been most interested to see your production of the Ecclesiazousae and very much regret that I am engaged on that date and find it impossible. I hope that it will be successful and that there may be other performances, as I have never seen the play.

Yours sincerely,

T.S. Eliot

Εικ. 4. Τ. Σ. Έλιοτ προς Αλέξη Σολομό, Λονδίνο 20 Μαρτίου 1946.
Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 22.

κατάστιχα (εικ. 6).[21] Στις σελίδες αυτές αποτυπώνεται η αγάπη που ο Σολομός έτρεφε για το σινεμά, αγάπη που μετά βίας ανιχνεύεται στην αυτοτελή έκδοση μικρού μέρους αυτής της εργασίας του.[22] Τα χειρόγραφα του Σολομού γύρω από τον κινηματογράφο συνδέονται όμως και με μιαν άλλη, έκτυπη σε πολλά σημεία του αρχείου αγάπη του: την αγάπη για τη λεπτομερή, τη σχολαστική καταγραφή. Τούτη η τελευταία αγάπη του αξίζει νομίζω να ιδωθεί από κοινού με την έμφυτη κλίση του στο σχέδιο.

21. Ό.π., φάκελος 13.

22. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Παγκόσμιος κινηματογράφος 1900-2000. Χίλιες ταινίες και οι δημιουργοί τους*, [Αθήνα]: Κέδρος, [2000].

Ο Σολομός είχε συνδεθεί στα νιάτα του με το περιβάλλον του Περικλή Βυζάντιου και του Γιάννη Τσαρούχη,[23] είχε μαθητεύσει πλάι στον Πάνο Βαλσαμάκη στην αγγειοπλαστική εταιρεία «Κεραμεικός»,[24] είχε εργαστεί ως σκιτσογράφος στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*,[25] είχε εικονογραφήσει λογοτεχνικές εκδόσεις,[26] κι είναι γνωστό πως ξεκίνησε την επαγγελματική πορεία του στο θέατρο ως ενδυματολόγος,[27] όπως είναι επίσης γνωστό πως συχνά στις παραστάσεις του αναλάμβανε, εκτός από τη σκηνοθεσία, και χρέη σκηνογράφου ή ενδυματολόγου.

Εικ. 5. Ο Αλέξης Σολομός *Αετιδέας* του Εντμόν Ροστάν, Αίγινα 1929. Επιχρωματισμένη φωτογραφία. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος ΦΑ3.

Από τη νεαρή του ηλικία ο Αλέξης Σολομός τραβούσε γραμμές και καταχώριζε, τραβούσε γραμμές και σκιτσάριζε ό,τι τον ενδιέφερε, ό,τι τον έθελγε, ό,τι είχε κάνει κι ό,τι σχεδίαζε να κάνει. Το αρχείο του μας παραδίδει σκίτσα, σχέδια και εικονογραφημένες σημειώσεις του από την τέταρτη ώς την ένατη δεκαετία του εικοστού αιώνα, σε χαρτί, σε χαρτόνι, στο περιθώριο χειρογράφων (εικ. 7). Το αρχειακό υλικό που νομίζω πως μας δείχνει ξεκάθαρα τούτη τη διττή υπόσταση της γραμμής στο βίο και στο έργο του Αλέξη Σολομού είναι τα βιβλία σκηνοθεσίας του.

Από τις 185 θεατρικές εργασίες του σκηνοθέτη Αλέξη Σολομού, ενυπόγραφες ή ανυπόγραφες, πάντως μαρτυρημένες από τον ίδιο,[28] το αρχείο του μας παραδίδει 26 βιβλία σκηνοθεσίας,[29] τα οποία διαφέρουν πολύ από βιβλία που σώζονται σε αρχεία άλλων ελλήνων σκηνοθετών. Τα βιβλία σκηνοθεσίας του Αλέξη Σολομού διακρίνονται για τη σχολαστικότητα των σημειώσεων εργασίας του. Μας δίνουν

23. Βλ. Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σσ. 15, 17.

24. Ό.π., σ. 17.

25. Από το 1937 ώς το 1940· βλ. τα σχετικά τεύχη του περιοδικού, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 29.

26. Βλ. Γιώργος Καραπάνος, *Ανηφοριές*, Αθήνα, 1941 [στον ψευδότιτλο: «έγραψε: Γιώργος Καραπάνος, σχεδίασε: Αλέξης Σολομός, τύπωσε: *Νεοελληνική Λογοτεχνία*]· Θανάσης Φωτιάδης, *Νοτιές. Ποιήματα*, με ένα σχέδιο του Αλέξη Σολομού, Αθήνα: Ο Γλάρος Α.Ε., 1943.

27. *Μακμπέθ* του Σαίξπηρ, φθινόπωρο 1937, θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, θέατρο Κοτοπούλη-Rex, σκηνοθεσία Γιαννούλης Σαραντίδης, σκηνογραφίες Κώστας Πλακωτάρης.

28. Βλ. Σταματογιαννάκη, «Σκηνοθετικό έργο (1937-1992)», σσ. 113-153.

29. Βλ. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελοι 1-6 και υποφάκελος 7.2.

Εικ. 6. Σελίδα από ιδιόχειρο τετράδιο με ιστορικές σημειώσεις για τον κινηματογράφο. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 13.

στοιχεία για τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης έστηνε τις παραστάσεις του και μας αποκαλύπτουν την πρόθεσή του να έχει εποπτεία και έλεγχο όλων των παραμέτρων της σκηνικής παραγωγής. Ο Σολομός δεν περιορίζεται σε σκηνοθετικές σημειώσεις ή σε επεμβάσεις στο κείμενο της παράστασης. Καταχωρίζει επίσης αναλυτικές οδηγίες για τις θέσεις και για την κίνηση των ηθοποιών, για το φωτισμό, για τους ήχους και για τη μουσική, για τη διαδοχή των σκηνών, για το σκηνικό χώρο και για τις μεταβολές του, για τη σκηνογραφία και τα σκηνικά αντικείμενα, για τα υλικά φροντιστηρίου. Πολύ συχνά εικονογραφούσε τα βιβλία σκηνοθεσίας του με σκίτσα και με σχέδια (εικ. 8, 9, 10). Ίσως αυτού του είδους, αυτής της υφής κι αυτής της έκτασης οι σημειώσεις να σχετίζονται με τις σπουδές του στη Βασιλική Δραματική Ακαδημία (Royal Academy of Dramatic Art, RADA 1945-1946) και στο Δραματικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Γέιλ (Yale University,

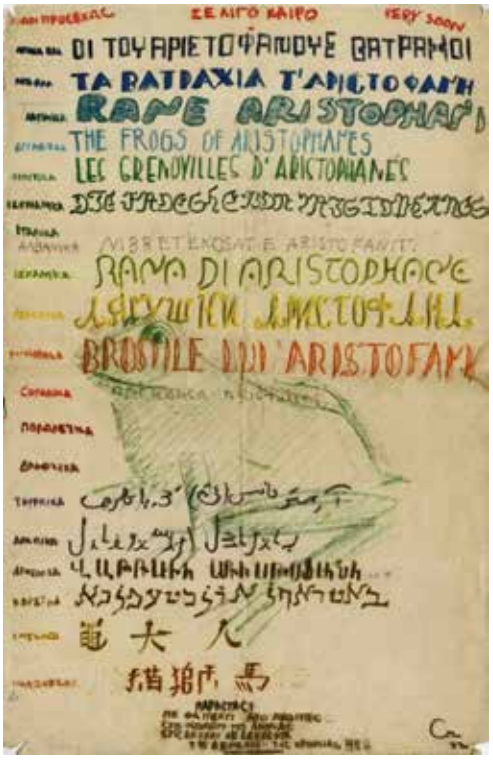
Division of the Arts, School of Fine Arts 1946-1947), με τη μαθητεία του πλάι στον Έρβιν Πισκάτορ (Dramatic Workshop of the New School for Social Research, Νέα Υόρκη 1947-1948), με τον κινηματογράφο,[30] με όλα αυτά μαζί ή και με κάτι άλλο. Σε κάθε περίπτωση, νομίζω πως η συγκεκριμένη μορφή βιβλίων σκηνοθεσίας ήταν πολύ προωθημένη για τον τόπο και για την εποχή που ο Αλέξης Σολομός έδρασε στο θέατρο.

Τον τίτλο της αυτοβιογραφίας του, *Βίος και παίγνιον*, ο Αλέξης Σολομός τον είχε αντλήσει από την Παλατινή Ανθολογία. Παρέθεσε στη σελίδα τίτλου και το επίγραμμα του Παλλαδά:

> «Σκηνὴ πᾶς ὁ βίος καὶ παίγνιον·
> ἢ μάθε παίζειν τὴν σπουδὴν μεταθεὶς,
> ἢ φέρε τὰς ὀδύνας»

Και στην τελευταία σελίδα του βιβλίου του διευκρίνισε:

> «Δεν απόκρυψα πουθενά την πρόθεσή μου να παρουσιάσω τον γράφοντα σαν κωμικό μάλλον, παρά σαν δραματικό ήρωα. Κι όταν γελάς με τον εαυτό σου, εξιλεώνεσαι, θαρρώ, για όλα τ' άλλα».[31]



Εικ. 7. Αφίσα για τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, Κολλέγιο Αθηνών, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, 1932. Μολύβι και χρωματιστά μολύβια, 49×32 εκ. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 27.

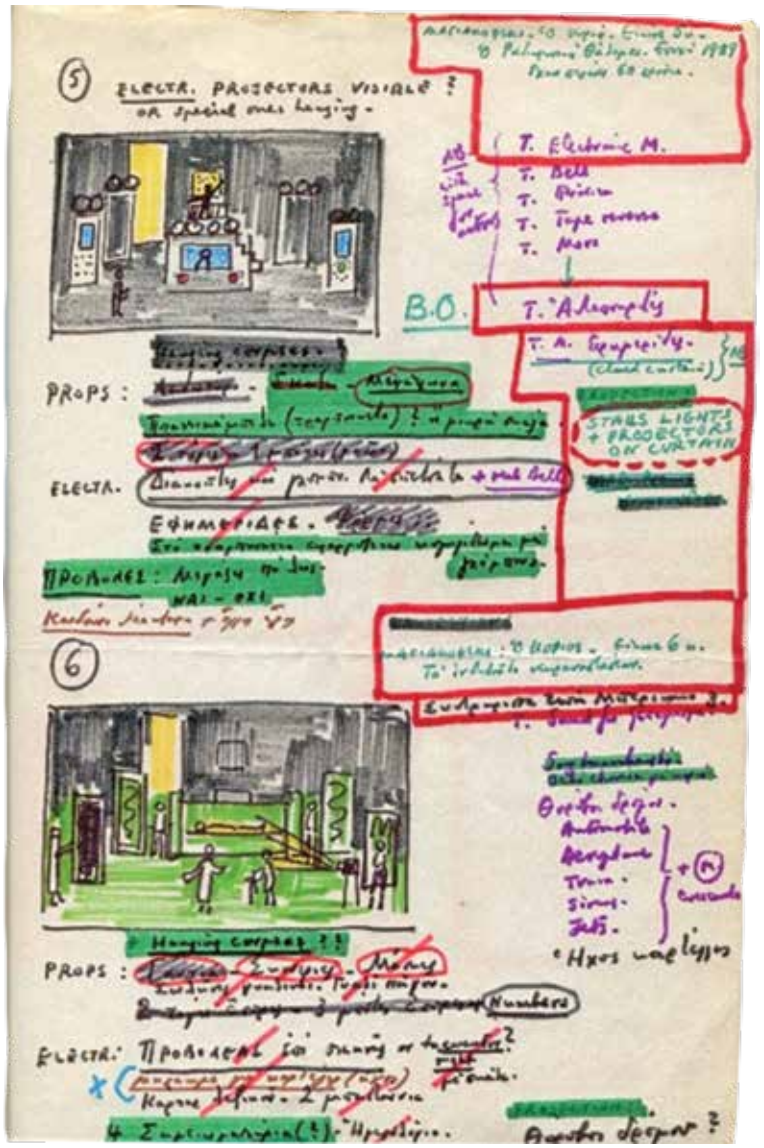
Τα αρχεία τα φτιάχνουν οι δημιουργοί τους, γι' αυτό και κάποιες φορές τυχαίνει να τους θυμίζουν ή να τους μοιάζουν. Το αρχείο του Αλέξη Σολομού είναι χαριτωμένο, ελκυστικό, φροντισμένο, έξυπνα συγκροτημένο, αυστηρό μα κι ανάλαφρο· κρύβει εκπλήξεις και πολλές φορές έχει πλάκα. Είμαι γεννημένη το 1974. Ούτε είχα γνωρίσει τον Αλέξη Σολομό ούτε θεατρική δουλειά του έτυχε να δω. Αν όμως αποκόμισα κάτι γι' αυτόν τον άνθρωπο μέσα από τα χαρτιά του και μέσα από την τριβή μηνών με το αρχείο του –αρχείο που γοητεύει το διαχειριστή του κι

30. «Η ειρωνεία είναι πως και σήμερα ακόμα, πάντα κάποιος θα με ρωτήσει γιατί δεν θέλησα ποτέ ν' ασχοληθώ με τον κινηματογράφο. Εγώ θέλησα –απαντάω– εκείνος δεν με θέλησε» (Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σσ. 53-54).

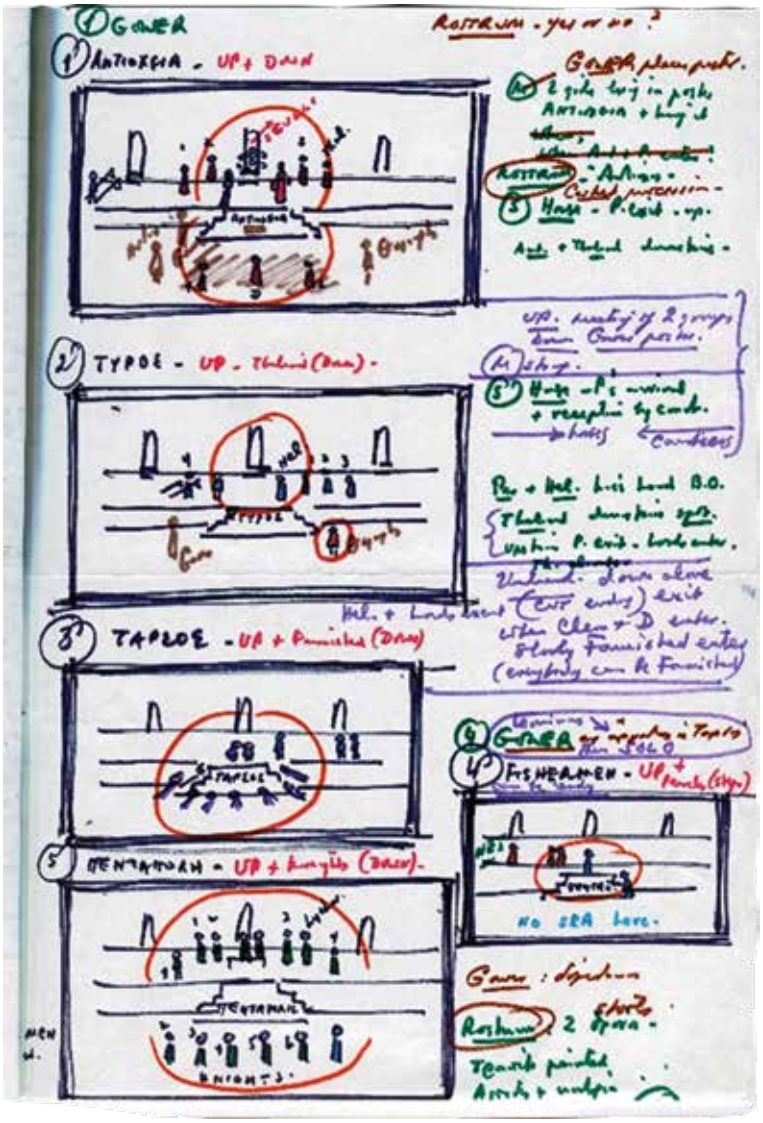
31. Ό.π., σ. 182.

Εικ. 8. Ερρίκος Ίψεν, *Πέερ Γκυντ* (Προσκήνιο, 1967). Σελίδα από το βιβλίο σκηνοθεσίας με σημειώσεις και σχέδια σκηνογραφίας. Υδατογραφία και μαρκαδόρος, 28,5×20,5 εκ. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 2.

ενθουσιάζει το μελετητή του– είναι πως διεκδίκησε με συνέπεια, με πείσμα και μ' επιμονή το δικαίωμά του να παίζει, το δικαίωμά του να ζει και να δημιουργεί όπως το κάνουν τα παιδιά. Έχω την αίσθηση πως και στη ζωή του και στο έργο του, ο Αλέξης Σολομός ξεκινούσε από τη φαντασία του κι έστηνε κόσμους από το τίποτα κι από το πουθενά. Μοιάζει να ήταν ο αρχηγός που έβαζε στο παιχνίδι του πολύ λεπτομερείς οδηγίες και κανόνες, τα εφάρμοζε σχολαστικά και το ίδιο περίμενε να κάνουν κι οι συμπαίκτες του. Και μου φαίνεται πως σε ό,τι αφορούσε τη δουλειά του στο θέατρο, ο Αλέξης Σολομός, όπως ακριβώς τα παιδιά, το παιχνίδι το έπαιζε πάρα πολύ σοβαρά.



Εικ. 9. Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι, *Ο κοριός* (Προσκήνιο, 1971). Σελίδα από το βιβλίο σκηνοθεσίας με σκίτσα και σημειώσεις για τη σκηνογραφία, το φωτισμό, τα υλικά φροντιστηρίου, τον ήχο και τις προβολές. Μαρκαδόρος, 28,5×20,5 εκ. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 3.



Εικ. 10. Σαίξπηρ, *Περικλής, ηγεμόνας της Τύρου* (Προσκήνιο, 1980). Σελίδα από το βιβλίο σκηνοθεσίας με σκίτσα για τις διαδοχικές εικόνες του έργου (storyboard) και σημειώσεις για τη σκηνογραφία, τα σκηνικά αντικείμενα και τις μετατροπές του σκηνικού, το φωτισμό, τις θέσεις (blocking) και την κίνηση των ηθοποιών.
Μαρκαδόρος, 28,5×20,5 εκ.
ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 5.

ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

Τα θεωρητικά κείμενα του Αλέξη Σολομού: σκηνοθετική αισθητική και ιδεολογία, θεατρική ιστορία και πολιτική

Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ με τις ποικίλες όψεις της θεατρικής δημιουργίας συναντάται ήδη από τα χρόνια που η σκηνοθεσία διαμορφώνεται ως διακριτή έκφανση της τέχνης της παράστασης και οι πρώτοι «επαγγελματίες» σκηνοθέτες διατυπώνουν και προβάλλουν τις αισθητικές και ιδεολογικές τους αρχές. Πρόκειται για μια πρακτική που συμβάλλει, ανάμεσα σε άλλα, στην καλλιτεχνική και θεσμική τους εδραίωση στο πεδίο της θεατρικής και γενικότερα της πολιτιστικής παραγωγής.[1] Σε όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα πολλοί σκηνοθέτες διατύπωσαν τις θεωρητικές τους ιδέες με τρόπο περισσότερο ή λιγότερο συστηματικό, ενώ, σε αρκετές περιπτώσεις, η συγγραφική δραστηριότητά τους υπαγορεύτηκε από τη θεσμική θέση που κατείχαν στο πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής της εποχής, ή συνδέθηκε με την παιδαγωγική όψη της δραστηριότητάς τους.[2] Για τον μελετητή και τον ιστορικό του θεάτρου τα γραπτά κείμενα των σκηνοθετών έχουν πάντοτε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αποτελούν πολύτιμη πηγή που επιτρέπει τη σφαιρικότερη κατανόηση των καλλιτεχνικών τους επιλογών αλλά και τη διαμόρφωση μιας πληρέστερης εικόνας για τη θεατρική δραστηριότητα της συγκεκριμένης περιόδου.

---

1. Maria M. Delgado – Dan Rebelatto, "Introduction", στο Maria M. Delgado – Dan Rebelatto (επιμ.), *Contemporary European Theatre Directors*, Λονδίνο: Routledge, 2010, σσ. 7-8.

2. Όπως επισημαίνει ο Αλέξανδρος Ευκλείδης, αυτές οι «παρα-σκηνοθετικές» λειτουργίες, ο θεωρητικός λόγος και η εκπαιδευτική λειτουργία συνιστούν τελικά «χαρακτηριστικά του κορμού της τέχνης της σκηνοθεσίας» («Η σκηνοθεσία πέραν της σκηνής. Το παράδειγμα της σχολής και του περιοδικού του Σωκράτη Καραντινού», στο Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, σ. 327.

Στη διαδρομή του νεοελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα εντοπίζονται αρκετά ανάλογα παραδείγματα. Ήδη από την εποχή του μεσοπολέμου όταν διαμορφώνεται και σταδιακά εδραιώνεται στο ελληνικό θέατρο η τέχνη της σκηνοθεσίας, ορισμένοι σκηνοθέτες γράφουν κριτικά σημειώματα και δοκίμια με χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις τον Φώτο Πολίτη[3] και τον Σωκράτη Καραντινό.[4] Στη συνέχεια συναντάμε αρκετούς σκηνοθέτες που αρθρώνουν, καθένας με διαφορετικό τρόπο και συχνότητα, θεωρητικό λόγο, δίνοντας διαλέξεις ή δημοσιεύοντας κείμενα, τα οποία συμβάλλουν στην πληροφόρηση και εξοικείωση των ηθοποιών και των θεατών γύρω από σημαντικά ζητήματα της τέχνης του θεάτρου.[5]

Στην ομάδα των σκηνοθετών που ασχολήθηκαν με την θεωρητική όψη της σκηνικής πρακτικής ο Αλέξης Σολομός κατέχει αναμφίβολα ξεχωριστή θέση, εξαιτίας τόσο της συστηματικής και πολυσχιδούς συγγραφικής του δραστηριότητας, όσο και της ενδιαφέρουσας συγγραφικής ταυτότητας που αναδεικνύεται μέσα από τα γραπτά του. Πρόκειται για την ταυτότητα ενός «σκηνοθέτη-ποιητή»[6], ενός αφηγητή ιστοριών ο οποίος γράφει πάντοτε με τρόπο γλαφυρό και «ζωντανό» και αποτυπώνει τις σκέψεις του συχνά μέσα από μια σειρά σκίτσα και εικόνες. Η ζωντάνια της αφήγησης, η δεσπόζουσα αίσθηση του χιούμορ, η παιγνιώδης διάθεση απέναντι στα πράγματα και η απόλαυση της γραφής είναι τα στοιχεία που του επέτρεψαν να επιτύχει τελικά έναν ξεχωριστό συνδυασμό της ερευνητικής (θεωρητικής) με την σκηνοθετική (πρακτική) δουλειά.[7]

---

3. Σκιαγραφώντας τη γενεαλογία των Ελλήνων σκηνοθετών την εποχή του μεσοπολέμου, ο Αντώνης Γλυτζουρής περιγράφει τον Πολίτη ως την πρώτη εκδοχή του «λόγιου σκηνοθέτη (*Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα, η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2020, σσ. 140, 185).

4. Βλ. Ευκλείδης, «Η σκηνοθεσία πέραν της σκηνής», σσ. 335-337. Βλ. επίσης, Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Σωκράτης Καραντινός σχολιαστής, δοκιμιογράφος και δάσκαλος του θεάτρου», στο *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Πορεία, 2004, σσ. 439-471.

5. Αποτιμώντας τη συμβολή τους στη θεωρητική κατάρτιση θεατών και ηθοποιών δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι οι σκηνοθέτες ήταν παράλληλα δάσκαλοι, ενώ επίσης, καθώς αρκετοί από αυτούς είχαν παρακολουθήσει σχετικά μαθήματα στη Ευρώπη, αποτελούσαν για μεγάλο χρονικό διάστημα, μαζί με ορισμένους κριτικούς, συγγραφείς και διανοούμενους, τους μοναδικούς «ειδήμονες» της θεατρικής τέχνης. Μια διεξοδική αναφορά στους σκηνοθέτες που συνδύασαν την καλλιτεχνική πρακτική με τη συστηματική δημοσίευση θεωρητικών κειμένων την ίδια εποχή με τον Αλέξη Σολομό υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους Βασίλη Ρώτα, Γιώργο Σεβαστίκογλου και τους νεότερους Γιώργο Μιχαηλίδη και Σπύρο Ευαγγελάτο.

6. Τον όρο χρησιμοποιεί ο Σπύρος Ευαγγελάτος, με μια διαφορετική, πιο διευρυμένη σημασία, επιχειρώντας να περιγράψει τη καλλιτεχνική του ταυτότητα ως σκηνοθέτη (βλ. την ομιλία που έδωσε στην τελετή αναγόρευσης του Αλέξη Σολομού ως επίτιμου διδάκτορα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1997) [http://www.theatre.uoa.gr/didaktiko-dynamiko/epitimoi-didaktores/ale3hs-solomos.html - Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 14/7/2022].

7. Όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ, «ο Σολομός "σκηνοθετεί" και τα βιβλία του κι εφαρμόζει την πολυφωνία των εκφραστικών μέσων της σκηνής και στις μεθόδους προσέγγισης ενός θέματος

Είναι γεγονός ότι η ανάπτυξη και διατύπωση του κριτικού και θεωρητικού λόγου για το θέατρο αποτέλεσε σταθερή ενασχόληση του Αλέξη Σολομού σε όλη τη διάρκεια της θεατρικής του διαδρομής. Περιγράφοντας τις πρώτες συγγραφικές του δοκιμές, μιλά για τα θεατρικά έργα που «σχεδίασε» «εμψυχωμένος» από τις παραστάσεις που τον είχαν γοητεύσει, τη μύηση στα μυστικά της σκηνής από τον δάσκαλό του Κάρολο Κουν και τις κριτικές που έγραψε στο περιοδικό του Κολλεγίου.[8] Από τις αναφορές που κάνει είναι φανερό ότι δοκιμάζεται σε όλους τους τομείς της θεατρικής δημιουργίας: τη συγγραφή, την υποκριτική, τη σκηνογραφία, την κριτική και τη σκηνοθεσία. Η στενή σχέση της θεωρίας με την πρακτική ίσως οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι ξεκίνησε σε ένα εκπαιδευτικό περιβάλλον, όπως το Κολλέγιο, όπου η καλλιτεχνική πρακτική συνδέονταν με τη θεωρητική γνώση, και στο γεγονός ότι ο συνδυασμός αυτός καθόρισε σε μεγάλο βαθμό και τις σπουδές του στη συνέχεια, στην Ελλάδα και το εξωτερικό.[9] Η σύνδεση αυτή θα αποτελέσει τον κυριότερο άξονα της επαγγελματικής του ενασχόλησης με το θέατρο, όταν τελικά επιλέξει τη σκηνοθεσία, η οποία θα του επιτρέψει να «ζωντανέψει» τις λέξεις, τις εικόνες και τις ιδέες που περιλαμβάνουν τα κείμενα.[10]

Η ιδέα της σκηνοθετικής δημιουργίας μέσα από την οποία «ζωντανεύει» ο φανταστικός και φασματικός κόσμος του θεάτρου αντανακλάται στο γλαφυρό ύφος της συγγραφικής του γλώσσας και στα σκίτσα του. Στα περισσότερα κείμενά του δίνει την εντύπωση ότι απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη, θέτει ερωτήματα, υπογραμμίζει τα σημεία που θεωρεί σημαντικά ενώ οι περιγραφές του δημιουργούν την εντύπωση μιας ανάγλυφης, έγχρωμης εικόνας. Η σημασία που δίνει στην οπτική αποτύπωση εκφράζεται στην επιλογή του σε κάποιες περιπτώσεις να περιλαμβάνει σκίτσα, σχέδια που εικονογραφούν την «πληροφορία» του κειμένου.[11]

προς μελέτη». Πρόκειται για την ομιλία με τίτλο «Ο Αλέξης Σολομός μελετητής του θεάτρου», που δόθηκε με αφορμή την τελετή επιτιμοποίησης του σκηνοθέτη από το Τμήμα Θεατρικών σπουδών του ΕΚΠΑ, το 1997. [Το κείμενο περιλαμβάνεται στο Βάλτερ Πούχνερ, *Φαινόμενα και νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 381-391 (εδώ σσ. 390-391)].

8. Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σσ. 10, 12, 14.

9. Για τα πρώτα κριτικά κείμενα που δημοσιεύει βλ. το σημείωμα της Κωνσταντίνας Σταματογιαννάκη με το οποίο προλογίζει τέσσερις κριτικές του στην *Αγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση* (Αλέξης Σολομός, *Γραμμές και σχέδια*, Αθήνα: Εκδόσεις Μ.Ι.Ε.Τ., 2018, σσ. 73-74).

10. «Τίποτα [...] δεν μπορεί να συγκριθεί με την αόρατη προσφορά της σκηνοθεσίας στο κοινό. Γιατί είναι στο χέρι της να αποκαλύψει έναν απέραντο κόσμο από συγκλονιστικά αριστουργήματα και να δώσει αίμα και σάρκα στους πιο μεγάλους νεκρούς. [...] γιατί τα θεατρικά πρόσωπα δεν αποχτούνε ζωή παρά μονάχα άμα φύγουν απ' το βιβλίο και πατήσουν στη σκηνή» (*Βίος και παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, *ό.π.*, σ. 38).

11. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στην χρήση των σχεδίων είναι το χειρόγραφο προσχέδιο ενός βιβλίου για την ιστορία των παραστάσεων έργων του Σαίξπηρ που επρόκειτο να εκδοθεί στα Αγγλικά, το 1948 (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Αρχείο Αλέξη Σολομού, Φάκελος 27). Την αγάπη του για το σχέδιο επισημαίνει και η Σταματογιαννάκη («Πρόλογος» στο Αλέξης Σολομός, *Γραμμές και σχέδια*, σ. 8).

Διατρέχοντας το αρχείο του διακρίνει κανείς καθαρά την ανάγκη του να έχει μια εικόνα των όσων γράφει: εκτός από τα σχέδια χρησιμοποιεί τακτικά χρονολογικούς πίνακες, γράφει με διαφορετικά χρώματα μαρκαδόρων, υπογραμμίζοντας, κυκλώνοντας λέξεις, «στήνει» τη σελιδοποίηση των βιβλίων του με λεπτομέρεια.[12] Στο πλαίσιο αυτό, είναι φανερό, ότι δίπλα στον συγγραφέα-δημιουργό που διερευνά, οργανώνει και συνθέτει με διαφορετικά υλικά το θέμα του στο χαρτί και τη σκηνή διακρίνουμε και τον αρχειοθέτη, που επιχειρεί να καταγράψει και να ταξινομήσει τη διαδικασία αυτή με συστηματικό τρόπο,[13] προτάσσοντας τη δική του οπτική, παρεμβάλλοντας το δικό του «φίλτρο».[14]

Στην παρουσίαση του θεωρητικού έργου του Αλέξη Σολομού που ακολουθεί, επιχειρούμε να ρίξουμε φως στη δημιουργική διαδικασία μέσα από την οποία η έρευνα, η μελέτη και η (νοητή) σύνθεση της παράστασης, δηλαδή η εμπειρία του με την πρακτική όψη της σκηνής, αποτυπώνονται στο χαρτί. Από τη μία πλευρά εξετάζοντας τις αισθητικές και τις ιδεολογικές απόψεις που διατυπώνει πρόθεσή μας είναι να διερευνήσουμε το πνευματικό και καλλιτεχνικό υπόβαθρο που πλαισιώνει το σκηνοθετικό του έργο. Από την άλλη, μελετώντας τα κείμενα ως αντιπροσωπευτικά δείγματα μιας ευρύτερης αντίληψης για το θέατρο, την θεατρική παιδεία και την θεατρική πολιτική επιχειρούμε να προσδιορίσουμε τη θέση του στο πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής της εποχής του και κυρίως τη συμβολή του στη διαμόρφωση μιας εθνικής σκηνικής παράδοσης. Ξεχωριστό ενδιαφέρον στην περίπτωση του Σολομού παρουσιάζει το γεγονός ότι κινήθηκε σε διαφορετικά

---

12. Όπως εύστοχα σημειώνει η Σταματογιαννάκη, «ο Σολομός τραβούσε γραμμές και καταχώριζε, τραβούσε γραμμές και σκιτσάριζε ό,τι τον ενδιέφερε, ό,τι τον έθελγε, ό,τι είχε κάνει κι ό,τι σχεδίαζε να κάνει», και («*Βίος και παίγνιον* στο αρχείο του Αλέξη Σολομού», βλ. στον παρόντα τόμο σ. 23). Η χρήση πινάκων δεν αφορά μόνον την καταγραφή γεγονότων (τη χρονολογία των παραστάσεων, για παράδειγμα) αλλά και ένα είδος στατιστικής αποτίμησης στοιχείων, όπως για παράδειγμα οι συνεργάτες του (βλ. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Αρχείο Αλέξη Σολομού, Φάκελος 18).

13. Παρότι το υλικό του αρχείου του είναι αποσπασματικό, παραδόθηκε «με καλή αρχική τάξη, με καθαρές θεματικές και ειδολογικές ενότητες. Ήταν από την αρχή εμφανές πως ο δημιουργός του το είχε συγκροτήσει μεθοδικά και το είχε διατηρήσει συστηματικά» (Σταματογιαννάκη, «*Βίος και παίγνιον* στο αρχείο του Αλέξη Σολομού», βλ. στον παρόντα τόμο σ. 18).

14. Μια διεξοδική συζήτηση για τον τρόπο που παρεμβαίνει και «φιλτράρει» το υλικό του αρχείου του ο ίδιος ο καλλιτέχνης ή ο συγγραφέας, στην συγκεκριμένη περίπτωση ο Αλέξης Σολομός, υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης. Ωστόσο θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να μελετηθεί η σκηνοθεσία του εαυτού που επιχειρεί, μέσα από την επιλογή και παρουσίαση του συγκεκριμένου υλικού για να κατανοήσουμε πώς ο ίδιος αντιλαμβανόταν τη θέση του στην θεατρική και πολιτισμική δραστηριότητα της εποχής του και πώς η αντίληψη αυτή καθόρισε στη συνέχεια τη διαδικασία της αρχειοθέτησης. Ένα ενδιαφέρον σκεπτικό διατυπώνουν οι Jennifer Douglas και Heather MacNeil, οι οποίοι θεωρούν πως το αρχείο ενός συγγραφέα πρέπει να γίνεται αντιληπτό περισσότερο ως «ένα συλλογικό και συνεργατικό κείμενο» («Arranging the Self: Literary and Archival Perspectives on Writers' Archives», *Archivaria*, 67 (Spring 2009), σσ. 25-39, σ. 39).

θεατρικά περιβάλλοντα στην Ελλάδα και το εξωτερικό, κάτι που του επέτρεψε να καλλιεργήσει μια σφαιρική οπτική για τα πράγματα του θεάτρου της εποχής του.

Τα θεωρητικά κείμενα που έχουν εκδοθεί ανέρχονται σε δέκα πέντε.[15] Σε αυτά συμπεριλαμβάνεται η επετειακή έκδοση που επιμελήθηκε για τα εξήντα χρόνια λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου,[16] το αυτοβιογραφικό *Βίος και παίγνιον*, *Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, μια πρώτη απόπειρα «αρχειοθέτησης» της διαδρομής του στο θέατρο, και ένα κινηματογραφικό λεξικό, *Παγκόσμιος κινηματογράφος 1900-2000. Χίλιες ταινίες και οι δημιουργοί τους*, αποτέλεσμα της αγάπης του για την Έβδομη Τέχνη.[17] Σχεδόν όλα είναι γραμμένα από τη δεκαετία του 1950 μέχρι και τη δεκαετία του 1980, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις αποτελούν ουσιαστικά την καταγραφή της μακροχρόνιας έρευνας του σκηνοθέτη, η οποία είχε ως αφετηρία ή κατάληξη τη σκηνοθεσία συγκεκριμένων παραστάσεων.

Σε μια πρώτη ομάδα κατατάσσονται τα βιβλία που περιλαμβάνουν σύντομα κείμενα τα οποία επικεντρώνονται σε διαφορετικά ζητήματα: *Θεατρικό Τετράδιο*, *Εστί θέατρον και άλλα* και *Το πολύχρωμο θέατρο και άλλα σημειώματα*.[18] Ορισμένα από τα κείμενα αυτά είχαν αρχικά δημοσιευτεί στον τύπο, άλλα αποτελούν γραπτή εκδοχή προφορικών εισηγήσεων, ενώ αρκετά είναι τα σκηνοθετικά σημειώματα που περιλαμβάνονταν στα προγράμματα των παραστάσεων, που ανέβασε. Στα περισσότερα ο Σολομός δεν σημειώνει την ακριβή χρονολογία και το έντυπο στο οποίο δημοσιεύτηκαν. Κατά κανόνα εξετάζουν ζητήματα δραματουργίας, εστιάζοντας σε συγκεκριμένα θεατρικά έργα ή στο συνολικό έργο ενός θεατρικού συγγραφέα, θέματα που αφορούν την παράσταση, συνήθως αναφορές σε ηθοποιούς ή σκηνοθέτες, ορισμένους από τους οποίους γνώρισε προσωπικά, καθώς και γενικότερα ζητήματα θεωρίας και κριτικής.

Τα παλαιότερα χρονολογικά κείμενα –περισσότερα από τα οποία περιλαμβάνονται στο *Θεατρικό Τετράδιο*– είναι εκτενέστερα δραματουργικά σχόλια που αφορούν το παγκόσμιο θέατρο (συγγραφείς και ηθοποιούς), με μεγαλύτερη έμφαση στην σαιξπηρική και γενικότερα την αγγλοσαξωνική παράδοση, με την οποία ήταν περισσότερο εξοικειωμένος μετά την (σχετικά πρόσφατη) παραμονή του στην Αγγλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες.[19] Παρόμοια κατεύθυνση, με έμφαση στο

---

15. Για μια αναλυτική βιβλιογραφική καταγραφή των έργων που έχουν εκδοθεί βλ. *Αλέξης Σολομός*, *Γραμμές και σχέδια*, σσ. 155-156. Την πρώτη κριτική παρουσίαση του θεωρητικού έργου του Σολομού επιχειρεί ο Βάλτερ Πούχνερ στη μελέτη του «Ο Αλέξης Σολομός μελετητής του θεάτρου» (βλ. παραπάνω, υποσημ. 7).

16. *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992* (επιμέλεια και εισαγωγικό σημείωμα), Αθήνα: Κέδρος, 1992.

17. Προλογίζοντας το λεξικό, ο Σολομός εξηγεί ότι στη σύνθεση του λεξικού στηρίχτηκε σε σχετικές μελέτες αλλά και στις δικές του αναμνήσεις (*Παγκόσμιος Κινηματογράφος 1900-2000*, *Χίλιες ταινίες και οι δημιουργοί τους*, Αθήνα: Κέδρος, 2000, σ. 7).

18. *Θεατρικό Τετράδιο*, Αθήνα: Δίφρος, 1962· *Εστί θέατρον και άλλα*, Αθήνα: Κέδρος, 1986· *Το πολύχρωμο θέατρο και άλλα σημειώματα*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1997.

19. Το υλικό για τη σαιξπηρική δραματουργία και την σκηνική της πρόσληψη θα πρέπει να

παγκόσμιο θέατρο, ακολουθούν τα κριτικά σημειώματα που περιλαμβάνονται στο *Πολύχρωμο θέατρο*.[20] Η αναφορά στην ελληνική θεατρική παράδοση είναι αρκετά περιορισμένη στις δύο συλλογές. Στο *Θεατρικό Τετράδιο* το μοναδικό σχετικό κείμενο αναφέρεται στη ζωή και το έργο της Ελένης Παπαδάκη,[21] ενώ στο *Πολύχρωμο θέατρο*, περιλαμβάνεται μια σύντομη επισκόπηση των παραστάσεων των έργων του Καζαντζάκη, επιχειρώντας να υπερασπιστεί τη δύναμη και την σημασία του παρεξηγημένου, όπως πιστεύει, από την κριτική θεατρικού του έργου, καθώς και μία ενότητα για τους επτανήσιους ποιητές.[22] Αντιθέτως, στο *Εστί θέατρον και άλλα* πολλά κείμενα αναφέρονται στην εγχώρια θεατρική δραστηριότητα, όπως, για παράδειγμα, τις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος στο θέατρο της Επιδαύρου, αναφορές στην ιστορία του Εθνικού Θεάτρου, πορτρέτα Ελλήνων σκηνοθετών (Δημήτρης Ροντήρης, Κάρολος Κουν), ηθοποιών (Κυβέλη) και συγγραφέων (Γρηγόριος Ξενόπουλος, Άγγελος Τερζάκης). Επίσης στη συλλογή αυτή αναδημοσιεύονται σύντομα δοκίμια που αφορούν γενικότερα ζητήματα της σκηνικής πρακτικής, όπως λ.χ. η χρήση της μάσκας και η ιδέα του τι είναι «λαϊκή τέχνη».

Η δεύτερη ομάδα περιλαμβάνει μελέτες που στην πλειοψηφία τους επικεντρώνονται σε ένα θεατρικό είδος ή παράδοση: *Ο ζωντανός Αριστοφάνης. Από την εποχή του ως την εποχή μας*, *Τι προς Διόνυσον. Σημειώσεις γύρω απ' την αρχαία ελληνική τραγωδία*, *Ευριπίδης. Ευφυής και μανικός*, *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*.[23] Ο Σολομός παραθέτει συχνά τις πηγές του και υιοθετεί μια προσεκτική τεκμηρίωση αναφορικά με τα δραματικά έργα και τη φιλολογική παράδοση γύρω από αυτά, ενώ είναι φανερό ότι σε κάθε περίπτωση το ενδιαφέρον του συνδέεται άρρηκτα με τις παραστάσεις που σκηνοθέτησε. Συνεπώς οι συγκεκριμένες μελέτες μπορούν να θεωρηθούν μια εκδοχή «διευρυμέ-

---

προέρχεται σε μεγάλο βαθμό από την έρευνα που είχε ήδη κάνει ετοιμάζοντας το 1948 μαζί τον Τζωρτζ Φρίντμαν μία έκδοση για την ιστορία των παραστάσεων των σαιξπηρικών θεατρικών έργων (βλ. παραπάνω, υποσ. 11).

20. Στην πραγματικότητα, στη συγκεκριμένη έκδοση αναδημοσιεύονται αρκετά κείμενα του *Θεατρικού Τετραδίου*: «Πόσο μαύρος ήταν ο Οθέλλος», «Γιατί ο Ιάγος ήταν κακός», «Από το φάκελλο του Ληρ», «Το παρδαλό ρούχο» (στην νεότερη έκδοση τιτλοφορείται «Το πολύχρωμο ρούχο»), «Το ημερολόγιο του Πηπς», «Τον καιρό του *Γλάρου*», «Το παράθυρο των Ρόσμερ», «Η γλώσσα των λουλουδιών», «Ο Καμύ στις αναμνήσεις μου».

21. Πρόκειται για κείμενο που είχε δημοσιεύσει το 1950 στη *Νέα Εστία*, όπως σημειώνει ο ίδιος (Σολομός, *Θεατρικό Τετράδιο*, σ. 7),

22. Πρόκειται για μια σύντομη επισκόπηση της ποιητικής παράδοσης (Διονύσιος Σολωμός – Ανδρέας Κάλβος) και μιας συνοπτικής παρουσίασης του έργου των Ανδρέα Λασκαράτου και Ιουλίου Τυπάλδου.

23. *Ο ζωντανός Αριστοφάνης. Από την εποχή του ως την εποχή μας*, Αθήνα: Δίφρος, 1961· *Τι προς Διόνυσον. Σημειώσεις γύρω απ' την αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα: Δίφρος, 1972· *Ευριπίδης. Ευφυής και μανικός*, Αθήνα: Κέδρος, 1996· *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα: Πλειάς, 1973. Για τις επανεκδόσεις και τις μεταφράσεις βλ. *Αλέξης Σολομός*, *Γραμμές και σχέδια*, σσ. 155-156.

νου» σκηνοθετικού τετραδίου στο οποίο καταγράφεται η θεωρητική έρευνα που προηγήθηκε και στήριξε τη σκηνοθετική ερμηνεία. Ο ίδιος, εξάλλου, δηλώνει σε κάθε ευκαιρία ότι το θεωρητικό του ενδιαφέρον είναι το ενδιαφέρον του θεατρικού καλλιτέχνη και όχι του φιλολόγου, διευκρινίζοντας ότι στόχος του δεν είναι να συνθέσει μια επιστημονική εργασία όσο ένα κείμενο που να εξοικειώνει τους αναγνώστες με την συγκεκριμένη θεατρική παράδοση.

Η μελέτη για τον Αριστοφάνη αποτελεί αναμφίβολα το πιο ολοκληρωμένο δείγμα στην ομάδα αυτή και η έκδοσή της συνδυάστηκε με την δυναμική είσοδο της Αρχαίας Κωμωδίας στον επίσημο θεσμό των Επιδαυρίων. Μετά από μακροχρόνια έρευνα και σκηνικές δοκιμές με το έργο του Αριστοφάνη, ο Σολομός διαμορφώνει το θεωρητικό πλαίσιο της πρότασής του για έναν νέο τρόπο παρουσίασης των κωμωδιών στην ελληνική σκηνή.[24] Η σπουδαιότητα του εγχειρήματος –της «πολεμικής επιχείρησης "Αριστοφάνης"»–[25] για τον ίδιο τον σκηνοθέτη αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι είναι η μόνη μελέτη για την οποία αφιερώνει κάποιες παραγράφους στο αυτοβιογραφικό *Βίος και παίγνιον*.[26] Ο Σολομός παρέχει αναλυτική πληροφόρηση γύρω από τον Αριστοφάνη, το είδος της αρχαίας κωμωδίας που διαμορφώνει, καθώς και μια λεπτομερή παρουσίαση των κωμωδιών του, ιδωμένων στο πλαίσιο της συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας. Αναμφίβολα το μεγαλύτερο ενδιαφέρον εντοπίζεται στο τελευταίο κεφάλαιο όπου σκιαγραφεί την διαδρομή της κωμωδίας από το τέλος της αθηναϊκής δημοκρατίας έως σήμερα, ένα θέμα στο οποίο επανέρχεται και στα Επιλεγόμενα, όπου διατυπώνει τη δική του πρόταση για τη σύγχρονη ανάγνωση του αριστοφανικού έργου. Για τον Σολομό είναι ξεκάθαρο ότι:

> «εκείνο που πρέπει να διατηρηθεί πιστά, δεν είναι η μορφή της αρχαίας παράστασης, μα το περιεχόμενο των έργων [...]. Στο σημερινό κοινό πρέπει να δώσομε, στο σύνολο και στις λεπτομέρειες, ό,τι έδινε ο Αριστοφάνης στο δικό του κοινό. Όπως έστηνε εκείνος μπροστά στους θεατές του μια συγχρονισμένη παράσταση, έτσι κι εμείς πρέπει να φτιάξομε την παράστασή μας από στοιχεία ζωντανά και σύγχρονα».[27]

---

24. Η συμβολή του στη σκηνική ανάγνωση του Αριστοφάνη, και ειδικότερα στην εισαγωγή του στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου, έχει αναγνωριστεί και συζητηθεί εκτενώς από τους περισσότερους μελετητές. Βλ. ενδεικτικά, Μαρία Μαυρογένη, «Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2006, σσ. 196-224· Kaiti Diamantakou-Agathou, «Aristophane sur la scène grecque moderne. Un théâtre populaire ou un théâtre fait par et pour les happy-few?», στο Faruk Bilici – Joelle Dalegre – Frosa Pejoska-Bouchereau (επιμ.), *Les élites grecques XVIIIe – XXe siècles – Identités, modes d'actions, representations*, *Cahiers balkaniques*, Numéro Hors-Série, Paris: Publications Langues O', 2015, σσ. 83-94, Gonda Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Πρίνστον: Princeton University Press, 2000, σσ. 197-204.

25. Σολομός, *Βίος και παίγνιον, Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, σ. 60.

26. Στο ίδιο, σ. 63.

27. *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης*, σ. 379.

Παρόμοια μέθοδο ακολουθεί και στην συγγραφή των μελετών για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Στο *Τι προς Διόνυσον. Σημειώσεις γύρω απ' την αρχαία ελληνική* τραγωδία, επιχειρεί μια συνοπτική παρουσίαση του τραγικού είδους, της καταγωγής και της ιστορικής του εξέλιξης και των βασικότερων μορφολογικών του γνωρισμάτων, δίνοντας έμφαση στον τρόπο που τα γνωρίσματα αυτά διαμορφώνουν τη δραματουργία και κυρίως στον τρόπο που λειτουργούν στο πεδίο της παράστασης. Επίσης, περιλαμβάνει πληροφορίες και ερμηνευτικές παρατηρήσεις για τα σημαντικότερα τραγικά έργα. Είναι ξεκάθαρο ότι σταθερός άξονας για τον συγγραφέα είναι η αντιμετώπιση των τραγικών δραμάτων όχι ως πολιτισμικών «μνημείων» αλλά ως «ζωντανών» κειμένων που προορίζονται για τη (σημερινή) σκηνή.[28]

Στο *Ευριπίδης. Ευφυής και μανικός* επικεντρώνεται στο έργο του Ευριπίδη, τοποθετώντας τον στην εποχή του, παρουσιάζοντας και αναλύοντας ενδελεχώς τα έργα του και επιχειρώντας στον επίλογο, όπως στο *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης*, μια σύντομη περιδιάβαση στην πρόσληψη του έργου του. Και στην περίπτωση αυτή το ενδιαφέρον του έχει ως αφετηρία την κομβική θέση του τραγικού συγγραφέα στην ιστορική διαδρομή του δυτικού θεάτρου,[29] και αναμφίβολα συνδέεται με τη δική του σκηνοθετική εμπειρία.[30]

Ανάλογη είναι η αφετηρία και ο στόχος της αναδίφησης του Αλέξη Σολομού στα φιλολογικά αρχεία που αφορούν τη δραματουργία της Κρητικής Αναγέννησης: να αναδείξει την θεατρική διάσταση των έργων και να τονίσει τα στοιχεία εκείνα που μπορούν να προσελκύσουν το ενδιαφέρον ενός σύγχρονου σκηνοθέτη, ηθοποιού και θεατή, να αποκαταστήσει, όπως επισημαίνει, το «ψυχαγωγικό τους ενδιαφέρον».

> «Θα προσπαθήσουμε στο βιβλίο τούτο να μη δούμε τα κρητικά έργα σαν κειμήλια που ξεθάφτηκαν απ' τα χαλάσματα του χρόνου, μα πιο πολύ σαν τεφτέρια υποβολείου, έτοιμα για παράσταση. Το τονίζουμε αυτό για να μην υπάρχει στον αναγνώστη η παραμικρότερη ελπίδα πως θα διαβάσει ένα ακόμα πολύτιμο φιλολογικό μελέτημα».[31]

---

28. «Πάνω απ' όλα μας ενδιαφέρει η παρουσία [του αρχαίου ελληνικού θεάτρου], σαν πνευματικής δύναμης αποκαλυπτικής κι' αναντικατάστατης, όχι μόνο μέσα στον κόσμο της τέχνης μα γενικώτερα μεσ' στην ανθρώπινη κοινωνία, τη σημερινή και την αυριανή» (Σολομός, *Τι προς Διόνυσον. Σημειώσεις γύρω απ' την αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 12).

29. «Απ' την αρχαία σκοπιά, αποτελεί το τελευταίο στάδιο στην εξέλιξη της τραγικής αναπαραστατικής τέχνης, που είχε δημιουργηθεί έναν αιώνα πρωτύτερα σαν τελετουργικό έθιμο της διονυσιακής θρησκείας. Κι απ' τη σύγχρονη σκοπιά, μας οδηγεί στον προσγειωμένο δρόμο που θ' ακολουθήσει για δυόμισι χιλιάδες χρόνια το ευρωπαϊκό θέατρο» (Σολομός, *Ευριπίδης. Ευφυής και μανικός*, σ. 12).

30. Η οποία περιλάμβανε τις εξής σκηνοθεσίες: *Κύκλωψ* (1959), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1967), *Βάκχες* (1969), *Ορέστης* (1971), *Τρωάδες* (1975), *Μήδεια* (1976), *Ελένη* (1977), *Εκάβη* (1987).

31. Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, σσ. 29, 28).

Η δομή της μελέτης είναι παρόμοια με των προηγούμενων βιβλίων. Παρουσιάζει αναλυτικά το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της Κρητικής Αναγέννησης και στη συνέχεια εξετάζει διεξοδικά τα σωζόμενα κείμενα δίνοντας έμφαση στα ιδιαίτερα δραματουργικά τους στοιχεία. Στη συγκεκριμένη μελέτη, ωστόσο, η πρόθεσή του να συνομιλήσει με τους φιλολόγους διατυπώνοντας συχνά τις δικές του υποθέσεις, οι οποίες αφορούν κυρίως το ερώτημα σχετικά με το κατά πόσο υπήρχε και ποιες ήταν οι εκφάνσεις της θεατρικής δραστηριότητας την εποχή εκείνη.[32]

Στην τρίτη ομάδα των θεωρητικών κειμένων ο συγγραφέας ακολουθεί περισσότερο, ή τουλάχιστον με πιο ξεκάθαρο τρόπο, μια ιστοριογραφική λογική.[33] Πρόκειται για τα βιβλία: *Ηλικία του θεάτρου*, *Ο Άγιος Βάκχος ή τα άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου*, *Καλή μου Θάλεια ή Περί κωμωδίας* και *Η γυναίκα στο θέατρο*, *Η αρχή και η αποθέωση*.[34]

Το *Καλή μου Θάλεια ή Περί κωμωδίας* συνοψίζει την μακροχρόνια και πολύπλευρη, θεωρητική και πρακτική σχέση του σκηνοθέτη με το είδος της κωμωδίας. Πρόκειται για ένα δοκίμιο στο οποίο ο Σολομός αφηγείται την εξέλιξη του κωμικού είδους στο θέατρο, ξεκινώντας από τις καταβολές του και φτάνοντας μέχρι τις διαφορετικές του μεταμορφώσεις στον 20ό αιώνα. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στην συγκεκριμένη μελέτη είναι ο τρόπος που συνδυάζει την ιστορία της κωμωδίας με μια ευσύνοπτη περιγραφή των βασικών δομικών της γνωρισμάτων (πλοκή, χαρτογράφηση των δραματικών προσώπων, είδη συγκρούσεων, κωμικά τεχνάσματα) αλλά και των συστατικών του κωμικού στοιχείου.[35] Είναι φανερό ότι ο Σολομός κινείται σε ένα πολύ γνώριμο γι' αυτόν πεδίο με αποτέλεσμα το ύφος της αφήγησης να είναι ζωντανό και ευχάριστο για τον αναγνώστη.[36] Πρόκειται για ένα εύληπτο εγχειρίδιο,[37] στο οποίο ο συγγραφέας κατορθώνει να «εικονογραφή-

32. Το τελευταίο κεφάλαιο («Επιλεγόμενα») επικεντρώνεται στο συγκεκριμένο ερώτημα, παραθέτει τα επιχειρήματα των μελετητών και στη συνέχεια, χρησιμοποιώντας ως σημείο αναφοράς τα δραματουργικά στοιχεία των ίδιων των κειμένων, απαντά θετικά στο ερώτημα (στο ίδιο, ειδικότερα, σσ. 236-245).

33. Είναι αυτονόητο ότι η ιστορική διάσταση δεν απουσιάζει από τα δοκίμια της προηγούμενης ομάδας, απλώς δεν αποτελεί τον βασικό άξονα.

34. *Ο Άγιος Βάκχος ή τα άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου 300 π.Χ.-1600 μ.Χ.*, Αθήνα, Κεραμεικός, 1964· *Ηλικία του θεάτρου. Ένδεκα σταθμοί στην ιστορία της θεατρικής τέχνης*, Αθήνα, Δίφρος, 1973· *Καλή μου Θάλεια ή Περί κωμωδίας*, Αθήνα: Κέδρος, 1984· *Η γυναίκα στο θέατρο. Η αρχή και η αποθέωση*, Αθήνα: Μ. Τουμπής, 2004.

35. Είναι σαφές ότι ο συγγραφέας έχει μελετήσει ποικίλες πραγματείες για το κωμικό, με εμφανέστερη αναφορά το *Γέλιο* του Henri Bergson.

36. Στη μελέτη δεν περιλαμβάνονται παραπομπές, παρά μόνον ένα «Σημειωματάριο» με τους σημαντικότερους όρους.

37. «Αποτελεί συγχρόνως συγγραφικό κομψοτέχνημα, συστηματική μελέτη και εγχειρίδιο διδασκαλίας» (Πούχνερ, «Ο Αλέξης Σολομός μελετητής του θεάτρου», σ. 386).

σει», με παραδείγματα από την ιστορική διαδρομή και τους πρωταγωνιστές της κωμωδίας, τις πιο σύνθετες θεωρητικές έννοιες του κωμικού στοιχείου.[38]

Με ανάλογη πρόθεση, να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο κοινό, ο Σολομός έγραψε το ολιγοσέλιδο μελέτημα *Η γυναίκα στο θέατρο. Η αρχή και η αποθέωση*. Χωρίς να εμβαθύνει στο ζήτημα της παρουσίας των γυναικών στο θέατρο, παρουσιάζει τη βιογραφία των γνωστότερων πρωταγωνιστριών του ευρωπαϊκού θεάτρου –με μια σύντομη αναφορά και στις Ελληνίδες ηθοποιούς– πλαισιώνοντας τις πληροφορίες με φωτογραφικό υλικό.[39]

Στη μελέτη *Ο Άγιος Βάκχος ή τα άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου* ο Σολομός παρουσιάζει μια εναλλακτική αφήγηση για την εξέλιξη του θεάτρου από το τέλος της ρωμαϊκής εποχής μέχρι την Αναγέννηση, στοχεύοντας κυρίως να υποστηρίξει την ύπαρξη θεατρικής δραστηριότητας στο Βυζάντιο. Πρόκειται για μία από τις πιο ενδιαφέρουσες μελέτες του, επειδή επικεντρώνεται σε μια σχετικά ανεξερεύνητη για την εποχή εκείνη περιοχή της ιστορίας του θεάτρου και συνδυάζει, όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις, την έρευνα[40] με την σκηνοθετική πρακτική. Εκδόθηκε το 1964, εποχή που ανέβασε την παράσταση του *Χριστού Πάσχοντα* στο Εθνικό Θέατρο.[41]

Και στην περίπτωση αυτή ο Σολομός κινείται αρκετά προσεκτικά με τις πηγές, υποστηρίζοντας ότι υπήρχε θεατρική δραστηριότητα στο Βυζάντιο, η οποία, μάλιστα, κατά την άποψή του επηρέασε την ανάπτυξη του δυτικού μεσαιωνικού θεάτρου.[42] Στον πρόλογο παρουσιάζει τις πηγές στις οποίες στηρίζεται για να

---

38. Στο αρχείο του σκηνοθέτη υπάρχει ένα σημειωματάριο με τίτλο *History of comedy in pictures*, στο οποίο περιλαμβάνει μια ενδιαφέρουσα εικονογράφηση των διαφορετικών εποχών του κωμικού είδους (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Αρχείο Αλέξη Σολομού, Φάκελος 27). Σύμφωνα με την Σταματογιαννάκη, τα σκίτσα αυτά χρησιμοποιήθηκαν σε ένα τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ για την ιστορία της κωμωδίας το 1990 (*Αλέξης Σολομός, Γραμμές και σχέδια*, σ. 67, όπου αναδημοσιεύονται δύο από τα σχέδια του σημειωματάριου).

39. Η αρχική ιδέα ήταν ένα βιβλίο με πολλές εικόνες, όπως γράφει στη μακέτα του εξωφύλλου και στη συλλογή φωτογραφιών που παραθέτει (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Αρχείο Αλέξη Σολομού, Φάκελος 12).

40. Πρόκειται για μια από τις πιο προσεκτικά τεκμηριωμένες μελέτες του, μια έκδοση με εκτενείς υποσημειώσεις και παράθεση βιβλιογραφίας.

41. Στο σκηνοθετικό σημείωμα που περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της παράστασης, ο Σολομός παρουσιάζει το έργο ως έναν (άγνωστο έως τότε και ενδεχομένως δραματουργικά πιο αδύναμο) συνεκτικό κρίκο ανάμεσα στο αρχαίο ελληνικό δράμα και τα έργα της Κρητικής αναγέννησης (http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=569). Ο ίδιος ο σκηνοθέτης είχε προτείνει το συγκεκριμένο έργο στον τότε διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Αιμ. Χουρμούζιο. Η ανακοίνωση της παράστασης προκάλεσε πολλές αρνητικές αντιδράσεις στους κύκλους της Εκκλησίας, ενώ οι κριτικές της παράστασης ήταν μεικτές. Για μια διεξοδική παρουσίαση του όλου εγχειρήματος, βλ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Για το Ιερό και το δράμα*, Αθήνα: Αρμός, 2004, σσ. 499-526.

42. Στον επίλογο ο συγγραφέας αναπτύσσει ένα αναλυτικό σκεπτικό για τον τρόπο που πέρασε στο δυτικό θέατρο η κληρονομιά της βυζαντινής λόγιας και λαϊκής θεατρικής παράδοσης (*Ο Άγιος Βάκχος ή τα άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου 300 π.Χ.-1600 μ.Χ.*, σσ. 197-217).

αναπτύξει την άποψη ότι υπήρξε το «ελληνοχριστιανικό θέατρο» και λειτούργησε ως «ένα στέρεο γεφύρι ανάμεσα στις δύο εποχές, την αρχαία και τη νέα».[43] Ο συγγραφέας αναφέρεται σε όλα τα είδη του λόγου και του θεάματος τα οποία περιλαμβάνουν μια περισσότερο ή λιγότερο εμφανή σχέση με το δράμα και την παράσταση, αντλώντας στοιχεία από μελέτες για το μεσαιωνικό δυτικό θέατρο και από μελέτες για το βυζαντινό θέατρο, όπως του Κωνσταντίνου Σάθα.[44] Κομβικό σημείο στην επιχειρηματολογία του είναι η (αχαρτογράφητη) επίδραση του λαϊκού θεάτρου στην εξέλιξη των διαφορετικών εκφάνσεων της δραματουργίας και της παράστασης στο Βυζάντιο όπως και στο δυτικό μεσαιωνικό θέατρο. Είναι σαφές, ότι ένα από τα βασικά κίνητρα του Σολομού στην απόφαση να ανεβάσει τη συγκεκριμένη παράσταση και να ολοκληρώσει τη σχετική θεωρητική έρευνα ήταν να συμβάλει στην απόπειρα συγκρότησης μιας εθνικής θεατρικής γενεαλογίας, ζήτημα που απασχολούσε πολλούς καλλιτέχνες του θεάτρου την εποχή εκείνη, εντός και εκτός της κρατικής σκηνής.

Η ιδέα της συνέχειας της θεατρικής δραστηριότητας, η οποία, όπως και ο κύκλος της ανθρώπινης ζωής, βασίζεται στην διαδοχή των διαφορετικών εποχών αποτελεί τον βασικό άξονα στην αφήγηση της ιστορίας του θεάτρου στη μελέτη *Ηλικία του θεάτρου. Ένδεκα σταθμοί στην ιστορία της θεατρικής τέχνης*. Προτείνοντας μια διαφορετικού τύπου περιοδολόγηση ο Σολομός επιλέγει να παρουσιάσει (έντεκα) μεταιχμιακές εποχές στην ιστορία του δυτικού θεάτρου, εποχές στις οποίες μία σκηνική παράδοση ή ένα δραματικό είδος σταδιακά φθίνουν παραχωρώντας τη θέση τους σε κάτι νέο.[45] Στην αφήγηση των ιστορικών αυτών εποχών στόχος του είναι ν' αναδείξει γι' ακόμη μια φορά τον ηθοποιό ως τον ζωντανό ιστό της θεατρικής σκηνής που διαρκώς μεταμορφώνεται και αναγεννιέται. Ξεκινώντας από τα πρώτα θεατρικά στοιχεία που διαμορφώνονται στο πλαίσιο της θρησκευτικής τελετουργίας (Στην Αίγυπτο των Φαραώ – Αναγέννηση), περνά στο τέλος της κλασικής περιόδου με μια αναφορά στον Μένανδρο (Ο τελευταίος Έλληνας – φθορά), και στη συνέχεια επιστρέφει στην αγαπημένη του «ενδιάμεση» εποχή του Βυζαντίου και του δυτικού Μεσαίωνα (Ανάμεσα σε δύο εποχές). Με επίκεντρο τη σταδιακή διαμόρφωση του επαγγελματία ηθοποιού μέσα από την εμφάνιση των θιάσων της κομμέντια ντελ' άρτε, περιγράφει στο επόμενο κεφάλαιο πώς προετοιμάζεται η θεατρική αναγέννηση (Η Παντοκρατορία του ηθοποιού). Στα επόμενα κεφάλαια ακολουθεί μια πιο συμβατική[46] κατηγοριοποίηση και αναφέρεται στην Αγγλική Αναγέννηση και το Θεατρικό Μπαρόκ, τον Ρομαντισμό (Το χλωμό ρομαντικό δράμα) και τον νατουραλισμό του 19ου αιώνα (Η τυραννία

43. Στο ίδιο, σ. 10.

44. *Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών, Ήτοι εισαγωγή εις το Κρητικόν Θέατρον*, Αθήνα: Καραβίας, 1994.

45. *Ηλικία του θεάτρου. Ένδεκα σταθμοί στην ιστορία της θεατρικής τέχνης*, σ. 7.

46. Συμβατική, δηλαδή, ακολουθώντας περισσότερο τον κανόνα της εποχής για τα εγχειρίδια της ιστορίας του θεάτρου.

του νατουραλισμού και το θέατρο του Στανισλάφσκι). Η ιστορική του αφήγηση ολοκληρώνεται με μια αναφορά στους θεατρικούς πρωτοπόρους του 20ού αιώνα: καταρχήν στον Στρίντμπεργκ, πρόδρομο του μοντέρνου δράματος, ο οποίος «έδωσε πρώτος στο σύγχρονο θέατρο τον υποκειμενικό του χαρακτήρα»[47] (Ένας πνευματικός προφήτης), στη συνέχεια στους αναμορφωτές του θεάτρου Άππια και Κρέηγκ (Οι πρωτεργάτες της επανάστασης) και τέλος στους σκηνοθέτες της θεατρικής πρωτοπορίας οι οποίοι διαμόρφωσαν και εδραίωσαν την σκηνοθετική τέχνη (Μέγιερχολντ, Ταίρωφ, Βαχάνγκοφ, Ράινχαρτ, Πισκάτορ, Κοπώ).

Ο Πούχνερ αναφέρει ως πρότυπο της *Ηλικίας του θεάτρου* το βιβλίο του βρετανού θεατρικού μελετητή Richard Southern, *The Seven Ages of The Theatre* (1962).[48] Είναι πολύ πιθανό ότι ο Σολομός γνώριζε τη συγκεκριμένη μελέτη, και εκτός από την ομοιότητα στον τίτλο,[49] ακολούθησε και την εναλλακτική δομή της ιστοριογραφικής αφήγησης, δηλαδή απέφυγε τη γραμμική χρονολογική παράθεση των πληροφοριών και επέλεξε μια διαφορετική ταξινόμηση του υλικού του. Ωστόσο η αντιπαραβολή των δύο μελετών αναδεικνύει και αρκετές αποκλίσεις. Ο Southern εξηγεί στον πρόλογο της μελέτης του ότι επέλεξε να μην ακολουθήσει την αυστηρή μέθοδο που είχε ακολουθήσει στη ιστορία του μεσαιωνικού θεάτρου (αποτέλεσμα ενδελεχούς ιστοριογραφικής έρευνας) και να επιχειρήσει μια σφαιρική επισκόπηση της ανάπτυξης του θεατρικού φαινομένου,[50] την οποία εικονογράφησε με μια σειρά σκίτσα. Στο πλαίσιο αυτό, οι επιμέρους ενότητες δεν ακολουθούν τόσο τη χρονολογική σειρά όσο τα διαφορετικά στάδια ανάπτυξης επιμέρους μορφολογικών χαρακτηριστικών του θεάτρου.[51] Ο Σολομός παρότι το-

47. *Ηλικία του θεάτρου. Ένδεκα σταθμοί στην ιστορία της θεατρικής τέχνης*, σ. 108.

48. «Ο Αλέξης Σολομός μελετητής του θεάτρου», σ. 385.

49. Στην βιβλιοκρισία για τη μελέτη του Southern, ο William Melnitz ("The Seven Ages of Theatre By Richard Southern", *Educational Theatre Journal*, 14,3 (1962), σσ. 262-263) εντοπίζει την παραπομπή του Southern σε έναν στίχο από το *Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ: «όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή, [...] κι ο άνθρωπος στον βίο του όλον παίζει μέρη πολλά, κι οι πράξεις είναι εφτά, οι εφτά ηλικίες» (Πράξη Β, σκηνή 7, *Όπως αγαπάτε*, μετάφραση Βασίλης Ρώτας, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1997, σ. 61).

50. Richard Southern, *The Seven Ages of The Theatre*, Λονδίνο: Faber and Faber, 1962, σσ. 17-18. Στον πρόλογο προσδιορίζει τα βασικά συστατικά του θεατρικού φαινομένου και στα επόμενα κεφάλαια περιγράφει επτά διαφορετικές «φάσεις» ή όψεις. Τα δύο πρώτα αναφέρονται στην παράσταση του ηθοποιού (που φορά) θεατρικό κοστούμι, το δεύτερο στις θρησκευτικές εορτές, στο τρίτο επικεντρώνεται στην ανάπτυξη του επαγγελματικού θεάτρου, στο τέταρτο εξετάζει διαφορετικές εκδοχές οργάνωσης και διαμόρφωσης της σκηνής, στο πέμπτο εστιάζει στο αρχιτεκτονικό κτίσμα του κλειστού θεάτρου και τη σκηνογραφία, στο έκτο αναφέρεται στην ανάδειξη της θεατρικής ψευδαίσθησης και το τελευταίο στις πιο σύγχρονες απόπειρες κατάργησης της σκηνικής ψευδαίσθησης.

51. Ο Thomas Postlewait θεωρεί πρωτοποριακή τη δουλειά του Southern επειδή ακριβώς εισάγει μια ιστορική προοπτική που δεν είναι συνυφασμένη με ζητήματα χρονολογίας, εθνικής ή γλωσσικής ταυτότητας, θεατρικών συγγραφέων και ειδών. (*The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Καίμπριτζ: Cambridge University Press, 2009, σ. 180).

ποθετεί στο επίκεντρο της αφήγησής του στις περισσότερες ενότητες τον ηθοποιό, επιστρέφει συχνά στη διαδεδομένη (για την εποχή) κειμενοκεντρική αντίληψη στην ιστοριογραφία του θεάτρου. Στην συγκριτική αποτίμηση των δύο μελετών πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψη μια ουσιαστική διαφορά. Ο Southern εισάγει μια εναλλακτική πρόταση για την αφήγηση της ιστορίας του θεάτρου σε ένα χώρο όπου η σχετική βιβλιογραφία είναι ήδη αρκετά πλούσια, ενώ ο Σολομός προτείνει μια εύληπτη αφήγηση των σημαντικότερων σταθμών στην ιστορία του θεάτρου με στόχο να εμπλουτίσει την πολύ περιορισμένη, την εποχή που εκδόθηκε, ελληνόγλωσση θεατρολογική βιβλιογραφία.

Απόσταγμα της εμπειρίας, των γνώσεων και της αντίληψης που διαμόρφωσε για το θέατρο ο Αλέξης Σολομός αποτελεί το *Θεατρικό Λεξικό, Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*. Τα λήμματα χαρτογραφούν το «σύμπαν» του θεάτρου όπως είναι αποτυπωμένο στο μυαλό του. Ο ίδιος αναφέρει στο εισαγωγικό σημείωμα πως πρόθεσή του ήταν να καλύψει ένα κενό στην ελληνική θεατρολογική βιβλιογραφία. [52] Περιγράφει τις δυσκολίες που συνάντησε, όχι μόνον στην επιλογή των λημμάτων αλλά και στην έκταση των πληροφοριών, ενώ επίσης επισημαίνει την προσπάθειά του να περιλάβει ένα μεγάλο αριθμό λημμάτων για το νεοελληνικό θέατρο. Ομολογεί, ωστόσο, ότι ακολούθησε στις περισσότερες περιπτώσεις τον «κανόνα» περιλαμβάνοντας τα πρόσωπα «που πρωτοστάτησαν στη μεταμορφωτική εξέλιξη της θεατρικής τέχνης [...] και [τις] χώρες εκείνες που [...] αποτέλεσαν μες στους αιώνες τα επίσημα κέντρα της σκηνικής ψυχαγωγίας».[53]

Το λεξικό είναι ίσως η πιο εμπνευσμένη «σκηνοθεσία» του: τα λήμματα αναδεικνύουν όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία στο μυαλό του συγκροτούν την επικράτεια της θεατρικής σκηνής. Θεατρικοί συγγραφείς, σκηνοθέτες, κριτικοί, ηθοποιοί και σκηνογράφοι, διάσημα θεατρικά κτίσματα, δραματικά πρόσωπα και μυθολογικές μορφές, θεατρικά έργα, θεατρικοί όροι, ορολογία της τέχνης και της τεχνολογίας της σκηνής, λογοτεχνικοί όροι και όροι που αναφέρονται σε κοινωνικές ή πολιτικές διαδικασίες. Μια τυχαία ματιά στις σελίδες του λεξικού και τη σειρά των λημμάτων αποκαλύπτει την «πολύχρωμη» γεωγραφία του νοητού θεατρικού του σύμπαντος.[54]

---

52. «Δεν πρόκειται [...] παρά για ένα εράνισμα από πληροφορίες, ένα θεατρικό αλφαβητάρι, που αποσκοπεί σε στοιχειώδη κατατόπιση του αναγνώστη και που ίσως ν' αποτελέσει πρόκληση για μελλοντική συγγραφή ανάλογων βοηθημάτων, πιο τεκμηριωμένων και σοφών. (*Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, σ. 7).

53. Στο ίδιο.

54. «Φαίδρα – Φαλλικά – Φάλσταφ, Σερ Τζον – [...] Φάντασμα – Φάουστ ή Φάουστους – Φάρκιουαρ, Τζορτζ – Φαρμάκης, Τίτος – Φάρσα [...] Φονικό στην Εκκλησία – Φόντα Χένρυ – Φοντάν, Λυν – Φορμαλισμός – Φορμίωνας [...] Φρις, Μαξ – Φροντιστήριο – Φρόυντ, Ζίγκμουντ – Φρύνιχος – [...] Φωκάς Αντώνης– Φώσκολος Μάρκος Αντώνιος – Φωτιάδης Δημήτρης – Φωτισμός» (*Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, σσ. 376-378, 384-385, 386-389).

Συνοψίζοντας την παρουσίαση του θεωρητικού έργου του Αλέξη Σολομού μπορούμε να διατυπώσουμε ορισμένες γενικές παρατηρήσεις. Μια πρώτη αφορά τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το θέατρο ως καλλιτεχνική διαδικασία. Σε όλα ανεξαιρέτως τα θεωρητικά του κείμενα το στοιχείο που επαναλαμβάνει είναι ότι ως θεωρητικός μιλά από την πλευρά της πρακτικής, επιβεβαιώνοντας αυτό που διατύπωσε με εύστοχο τρόπο ένας άλλος «θεωρητικός» σκηνοθέτης, ο Σπύρος Ευαγγελάτος:

> «Πάρα πολλές φορές η θεωρητική μελέτη στάθηκε αρωγός της σκηνικής πραγμάτωσης. Ποτέ όμως δεν ξέχασα την απώτατη αλήθεια: Η επιστήμη του θεάτρου είναι ανύπαρκτη, εάν δεν έχει προηγηθεί η θεατρική πράξη».[55]

Το θέατρο είναι για τον Αλέξη Σολομό μια δημιουργική, ζωντανή δραστηριότητα, ένα παιχνίδι που επιστρατεύει την φαντασία των ηθοποιών και του κοινού. Είναι ζωντανό όταν απευθύνεται και επικοινωνεί με τους θεατές στον ενεστώτα χρόνο και όταν διατηρεί τα γνωρίσματα μιας «γνήσιας» λαϊκής παράστασης ή γιορτής. Η προτίμησή του για τις λαϊκές μορφές θεάτρου συνδέθηκε άρρηκτα με την ιδιαίτερη σχέση του με την κωμωδία. Οι «εποχές» του θεάτρου στις οποίες επικεντρώνεται, στην *Ηλικία του θεάτρου*, για παράδειγμα, υποδεικνύουν την προτίμησή του για ένα θέατρο των ηθοποιών στο οποίο κυριαρχεί η φαντασία και το οποίο αντιδιαστέλλεται με την αριστοκρατική αντίληψη ενός ακαδημαϊκού θεάτρου που στηρίζεται σε δυσνόητα κείμενα. Παρότι είναι φανερό ότι αποδέχεται τον κανόνα του δυτικού (κειμενοκεντρικού) θεάτρου, εφόσον επέλεξε να ανεβάσει ή να αναλύσει το έργο καταξιωμένων, κλασικών θεατρικών συγγραφέων, δεν παραλείπει σε όλα σχεδόν τα κείμενά του να προκρίνει την παράσταση ως την σημαντικότερη όψη του θεάτρου τόσο ως καλλιτεχνική διαδικασία όσο και ως πράξη επικοινωνίας. Στην διαμόρφωση της αντίληψής του καθοριστικός ήταν ο ρόλος των σπουδών του και αργότερα των βιβλιογραφικών του πηγών που προέρχονται από το χώρο των αγγλοσαξωνικών θεατρικών σπουδών όπου προκρίνεται η ιστορία και η μελέτη της παράστασης.

Μια δεύτερη παρατήρηση αφορά την ιστοριογραφική του οπτική και μέθοδο. Καταρχάς, ο Σολομός αφηγείται την ιστορία του θεάτρου ως ιστορία της σκηνής και των πρωταγωνιστών της, των ηθοποιών, περιλαμβάνοντας συστηματικά αναφορές και στο ανεξερεύνητο πεδίο του λαϊκού θεάτρου. Επίσης πολύ συχνά μέλημά του είναι να εντοπίζει και να αναδεικνύει τους συνεκτικούς κρίκους (δηλαδή την συνέχεια και τη συνοχή) στην εξέλιξη της τέχνης του θεάτρου, κάτι που φαίνεται πολύ καθαρά στην ανάγκη του να εφευρίσκει αναλογίες και ομοιότητες στις διαφορετικές εποχές. Ο τρόπος που αντιμετωπίζει και κυρίως που ερμηνεύει τις πηγές δεν ακολουθεί πάντοτε την επιστημονική αυστηρότητα, όπως ο ίδιος σημ-

55. *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδαύρου*, Αθήνα: Ergo, 2004, σ. 15

μειώνει κατ' επανάληψη. Στις περιπτώσεις που οι πηγές διχάζουν τους μελετητές αποφασίζει να υπερβεί την αμφισημία και να υιοθετήσει μία από τις ερμηνευτικές κατευθύνσεις. [56]

Στη δημιουργική σύνθεση και «συμπλήρωση» των κενών προς όφελος της αφήγησης μπορούμε ίσως να διακρίνουμε κάποιες αναλογίες με μια πιο σύγχρονη αντίληψη για την ιστοριογραφία. Ο Σολομός πράγματι χτίζει μεθοδικά την αφήγησή του προσδίδοντάς της συχνά μια λογοτεχνική χροιά, ενώ επίσης δεν κρύβει ποτέ την οπτική του ως υποκειμένου της αφήγησης. Μοιάζει λοιπόν να έχει ήδη επεξεργαστεί ένα ζήτημα που βρίσκεται σήμερα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των ιστορικών και αφορά τον αναστοχασμό πάνω στις σχέσεις της αφήγησης με την ιστορία.[57]

Ένα τρίτο σημείο που αναδεικνύεται μέσα από το θεωρητικό του έργο και έχει ξεχωριστή σημασία είναι η ιδεολογική του στάση και πιο συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο συμμετείχε ενεργά στην διαμόρφωση της θεατρικής πολιτικής της εποχής του. Οι δύο βασικές κατευθύνσεις που εντοπίζονται στα κείμενά του και συνδέονται άρρηκτα με τις σκηνοθετικές του επιλογές, είναι αφενός η ενεργή συμμετοχή του στην υπόθεση της σκηνοθετικής «αναβίωσης» του αρχαίου δράματος ως εθνικού πολιτιστικού και τουριστικού προϊόντος, και αφετέρου, η έμφαση που δίνει στην συγκρότηση μιας εθνικής θεατρικής γενεαλογίας.[58]

Η ανάγκη συγκρότησης μιας στέρεας εθνικής θεατρικής παράδοσης είναι ένα ζήτημα στο οποίο ο Σολομός επανέρχεται τακτικά. Επίσης είναι ένα θέμα που βρίσκεται στο επίκεντρο του διαλόγου για το θέατρο την εποχή αυτή τόσο από την πλευρά των κυβερνητικών θεσμών, που εκπροσωπούνται κυρίως από το Εθνικό Θέατρο, όσο και από την πλευρά των «εναλλακτικών» θεατρικών σκηνών, όπως το Θέατρο Τέχνης, και των αριστερών συγγραφέων και διανοούμενων. Κάθε πλευρά περιγράφει την εθνική αυτή παράδοση χρησιμοποιώντας διαφορετικές εμφάσεις, ωστόσο το αρχαίο ελληνικό θέατρο αποτελεί για όλους το ουσιαστικότερο διακύβευμα. Ο Σολομός τονίζει την σημασία που έχει γενικότερα η δημιουργία μιας

---

56. «Θα βασιστούμε όσο γίνεται σε θετικές πληροφορίες. Όπου τίποτα το θετικό δεν υπάρχει θα κάνομε έναν συγκερασμό απ' τις κυριότερες κι εγκυρότερες γνώμες που διατυπώθηκαν. Κι όπου πάλι αποτολμήσομε μια γνώμη αυθαίρετη, δική μας, θα το πούμε» (*Ο Ζωντανός Αριστοφάνης*, σ. 12).

57. Όπως υπογραμμίζει ο Ivan Jablonka, «Ένα χρονολόγιο η κάποια χρονικά δεν παράγουν γνώσεις, και, επιπλέον, η ιδέα σύμφωνα με την οποία τα γεγονότα μιλούν από μόνα τους ανήκει στην κατηγορία της μαγικής σκέψης. Αντίθετα, η ιστορία παράγει γνώση επειδή είναι λογοτεχνική, επειδή αναπτύσσεται σε ένα κείμενο, επειδή αφηγείται εκθέτει, εξηγεί, αντικρούει, αποδεικνύει, επειδή γράφει το αληθές» (*Η ιστορία είναι μια σύγχρονη λογοτεχνία. Μανιφέστο για τις κοινωνικές επιστήμες*, μετ. Ρίκα Μπενβενίστε, Αθήνα: Πόλις, 2017, σ. 25).

58. Η διαμόρφωση μιας εθνικής θεατρικής παράδοσης σε θεσμικό και καλλιτεχνικό επίπεδο ήταν ανάμεσα στα ζητούμενα αρκετών ευρωπαίων σκηνοθετών, τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 1960 ("Introduction", στο Delgado – Rebelatto (επιμ.), "Introduction", σσ. 6-10).

εθνικής θεατρικής «σχολής», ειδικά όταν πρόκειται για παραστάσεις έργων που ανήκουν στην ίδια παράδοση.[59]

Η ενεργή συμμετοχή του στην διαμόρφωση μιας αντίστοιχης εθνικής παράδοσης, ξεκινά με την «πολεμική επιχείρηση του Αριστοφάνη», όπου συσχετίζει τη σκηνοθεσία των έργων του αρχαίου κωμωδιογράφου με την εικονοποιία και τις επιτελέσεις της εθνικής λαϊκής παράδοσης και του σύγχρονου λαϊκού θεάτρου, όπως η Επιθεώρηση. Η εθνική διάσταση που προσδίδει στην σκηνική ανάγνωση του Αριστοφάνη έχει αναμφίβολα την αφετηρία της στα πρώτα διδάγματα του Κουν, ο οποίος «μεταφράζει» για το θέατρο τις απόψεις για την «ελληνικότητα» της γενιάς του '30.[60] Παρότι η αφετηρία της σχέσης του με το αρχαίο δράμα είναι οι σκηνοθετικές δοκιμές του Κάρολου Κουν, στη συνέχεια υιοθετεί και ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τον σκηνοθετικό «κανόνα» που διαμορφώνεται στο Εθνικό θέατρο.[61]

Άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδέα της διαμόρφωσης μιας εθνικής σκηνοθετικής παράδοσης στην ερμηνεία του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι και η επινόηση μιας συνεκτικής γενεαλογίας που αφορά την ιστορική διαδρομή της εθνικής δραματουργίας. Στο σημείο αυτό η παρέμβαση του Σολομού είναι αξιόλογη και δυναμική. Τόσο η παράσταση του *Χριστού Πάσχοντος* όσο και η ενασχόλησή του με την κρητική δραματουργία υπηρετούν μια τέτοια πολιτική. Στον *Άγιο Βάκχο ή τα άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου*, ο συγγραφέας Σολομός υπογραμμίζει με κάθε τρόπο την άποψη ότι το Βυζαντινό θέατρο (με όποιες μορφές κι αν είχε) αποτελεί ένα είδος συνδετικού κρίκου ανάμεσα στην αρχαιότητα και το νεότερο θέατρο, διατηρώντας έτσι «ζωντανή» την ελληνική πρωτοπορία. Με την

59. Εξηγεί διεξοδικά για παράδειγμα, πώς διαμορφώθηκε στην Αγγλία μια ισχυρή σκηνική παράδοση που αφορά τις παραστάσεις έργων του Σαίξπηρ, μια παράδοση με καθαρά εθνικό χαρακτήρα. «Οι Άγγλοι σκηνοθέτες διδάσκονται πολλά (και πολλά δανείζονται) ο ένας απ' τον άλλον, έτσι που στις παραστάσεις του Σαίξπηρ να μη διακρίνει κανένας προσωπικό αλλά εθνικό χαρακτήρα» (*Θεατρικό τετράδιο*, σ. 48).

60. Η επίδραση που άσκησε ο Κουν στη σκηνοθετική αισθητική του Σολομού είναι εμφανής και στις αναγνώσεις του Αριστοφάνη, παρότι, όπως γράφει η Van Steen, ο ίδιος δεν το αναφέρει (*Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, σ. 200).

61. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Κατερίνα Αρβανίτη, «αν και οι προσεγγίσεις του Αλέξη Σολομού στην αρχαία ελληνική τραγωδία είχαν διαφορετική αφετηρία από εκείνη των άλλων σκηνοθετών οι οποίοι συν-διαμόρφωσαν κάποια συγκεκριμένα και αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά στην κατεύθυνση της «παράδοσης» ως προς τη σκηνοθεσία της, ο ίδιος εντάχθηκε αυτοβούλως και δυναμικά στο πλαίσιο αυτό καθώς, εκτός από τις σκηνικές αναγνώσεις του, [...] και οι θεωρητικές απόψεις του, όπως αποτυπώθηκαν στα πολυάριθμα κείμενά του, συνέκλιναν και κάποιες ταυτίστηκαν με εκείνες των σκηνοθετών του Εθνικού Θεάτρου» (*Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο ΙΙ. Τάκης Μουζενίδης, Αλέξης Μινωτής, Αλέξης Σολομός*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2020, σσ. 253-354).

ίδια λογική επιμένει στην ένταξη του Κρητικού θεάτρου στην παράδοση της εθνικής δραματουργίας.[62]

> «Επειδή ... ανάμεσα στον εαυτό μου και σ' εμένα δεν υπάρχει πια κανένας ανοιχτός λογαριασμός, μπορώ να φορέσω τις γαλότσες του Άντερσεν και να μασουλίσω τις μαγδαληνές του Μαρσέλ Προυστ, για να κάνω ένα σεργιάνι στον παλιόν καλόν καιρό. [...] Πιθανό στην ανιστόρηση του βίου και της σκηνοθεσίας μου νάπεσα σε [...] σφάλματα [...] Δεν απόκρυψα, ωστόσο, πουθενά τη διάθεσή μου να παρουσιάσω τον γράφοντα ως κωμικό μάλλον, παρά σαν δραματικό, ήρωα».[63]

Επιστρέφοντας στο αυτοβιογραφικό κείμενο *Βίος και παίγνιον*, *Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια* ανακαλύπτουμε μια ακόμη ταυτότητα του συγγραφέα, αυτή του αρχειοθέτη. Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Σολομός υποδύεται το πρόσωπο του αφηγητή που εξιστορεί και ταυτόχρονα αρχειοθετεί τον σκηνοθετικό του βίο. Βασικό χαρακτηριστικό της ταυτότητάς του είναι η άνεσή του να κινείται σε διαφορετικούς χώρους. Ανάμεσα στον πρώτο του δάσκαλο τον Κάρολο Κουν και την ιδιαίτερη εκδοχή της ελληνικότητας την οποία διδάχτηκε μέσα από τις φαντασμαγορικές εικόνες της αριστοφανικής φαντασίας και τους αγγλοσάξωνες μέντορες που του πρόσφεραν μια σφαιρική οπτική για τη θεατρική πράξη. Ανάμεσα στον θαυμασμό και τον σεβασμό για τα κείμενα όταν αυτός δεν μετατρέπεται σε στείρο ακαδημαϊκό ενδιαφέρον και στην χαρά που προσφέρει η «ζωντανή» παράσταση. Ανάμεσα στην απόλαυση των λέξεων και το γοητευτικό παιχνίδι των σκίτσων και των χρωμάτων.

---

62. «Το Κρητικό θέατρο είναι ένας κόσμος ξέχωρος, με ολότελα δική του προσωπικότητα. Ιστορικό κατάλοιπο μιας οργιαστικής και αδείλιαστης θεατρικής εποχής. [...] Απ' την άλλη μεριά, γέννημα ελληνικό, θρεμμένο στους κάμπους της Κρήτης και δροσισμένο στο Αιγαίο» (*Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, σ. 245). Μπορούμε να παρακολουθήσουμε πώς ο ίδιος «χτίζει» τη συνέχεια της εθνικής δραματικής γενεαλογίας με την αναφορά στον Καζαντζάκη, τον Ξενόπουλο τον Τερζάκη, τους οποίους εντάσσει στην ενότητα «νεοελληνική διαδοχή» (*Βίος και παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, σσ. 155-162).

63. *Στο ίδιο*, σσ. 7, 182.

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Αλέξης Σολομός: «Ο Θαυματοποιός»

Ο ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ δικαίωσε απόλυτα τον προπάππου του, Αλέξανδρο Σολομό, που το 1850 χρεοκόπησε μετατρέποντας το σπίτι του, στο Αργοστόλι της Κεφαλονιάς, σε θέατρο φιλοξενώντας ιταλικούς θιάσους. Είχε και αυτός θεωρήσει «τον βίον ως παίγνιον».

Η ποιητική ανάπλαση του θεατρικού σύμπαντος συνιστά την κατευθυντήρια γραμμή του σκηνοθέτη Σολομού. Θεωρώντας και βιώνοντας τον «βίον ως παίγνιον» μεταφέρει στη σκηνή την ανάλαφρη και συγχρόνως βαθιά φιλοσοφική άποψη δικαιώνοντας απόλυτα τον Μένανδρο: *Ὡς χαρίεν ἔστ' ἄνθρωπος, ὅταν ἄνθρωπος ᾖ*. Η βιοθεώρηση αυτή οδηγεί κατευθείαν στη μυθώδη και σατιρική θεώρηση του ανθρώπινου βίου, και η επιθεώρηση αναδεικνύεται το κατάλληλο όχημα, όπως αποδεικνύει η πρώτη δραματουργική του δοκιμή, *ο Κακοβελόνης ο ισόθεος*[1] τον Γενάρη του 1943. Στόχος του, όπως ο ίδιος δηλώνει, να φέρει κοντά στον θεατή «τον μύθο τον απίθανο», γιατί

> «ο μύθος υπάρχει παντού στη ζωή. Μύθος τριγύρω μας και μύθος μέσα μας. Η αίγλη κι η γοητεία της ζωής δεν είναι άλλο απ' το μυθικό στοιχείο που κλείνει».[2]

Τη γοητεία αυτή αισθητοποιεί στο έργο μέσω της σάτιρας, του τραγουδιού και του χορού, δηλ. του επιθεωρησιακού στοιχείου, δηλώνοντας ότι η επιθεώρηση είναι το μόνο ζωντανό θεατρικό είδος σήμερα και ικανό να κατακτήσει τον θεατή από την αρχή της παράστασης. Στο ίδιο κλίμα της μαγείας και του μύθου κινείται και η πρώτη του σκηνική του εμφάνιση, εν μέσω Κατοχής, το 1944, από το «Θέατρο Τέχνης» του Κ. Κουν, *Ο τελευταίος ασπροκόρακας*. Ο ίδιος το παρουσιάζει ως «μια μασκαράτικη παρωδία βαρύγδουπου κοινωνικού δράματος, ζωντανεμένη από ανθρώπινες μαριονέτες».[3] Τα στοιχεία αυτά διαποτίζουν όλη τη μετέπειτα πορεία του στον σκηνοθετικό στίβο είτε στις κρατικές σκηνές είτε στο ελεύθερο θέατρο.

---

1. Αλέξης Σολομός, *Τρία θεατρικά έργα*, Αθήνα: Δωδώνη, 1991, σσ. 15-102.
2. *Ό.π.*, σ. 17.
3. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σ. 28.

Το πολυποίκιλο θεατρικό σύμπαν της αριστοφανικής κωμωδίας, περισσότερο από όλα τα θεατρικά είδη είλκυσε τον Σολομό, στήνοντας γνήσια αριστοφανικά θεάματα, που προκαλούσαν τότε αλλά και σήμερα την εύλογη απορία σχετικά με την επικαιρότητα του αθηναίου κωμικού: «Ποιος είναι πιο μοντέρνος απ' αυτόν;»[4] Ο Σολομός επιχειρηματολογώντας υπέρ του πολιτικού στοιχείου στον αθηναίο κωμικό και τον εξπρεσσιονιστικό τρόπο έκφρασης, τον συνδέει με σύγχρονα ρεύματα τόσο στον χώρο του μουσικού θεάτρου και της λαϊκής ψυχαγωγίας, όσο και με επιτεύγματα πρωτοποριακών σκηνοθετών του 20ού αιώνα[5] με σημείο τομής το αντιμιλιταριστικό στοιχείο.

Η αριστοφανική πρόσληψη μέχρι και τη μεσοπολεμική περίοδο παρουσιάζεται εξαιρετικά πενιχρή στερώντας την αττική κωμωδία από οποιαδήποτε αισθητική αποτίμηση και χαρακτηρίζοντας τον Αριστοφάνη ως «βωμολόχο», «ξεπερασμένο», «αντιεμπορικό».[6] Την επανάσταση στον τομέα αυτό θα κάνει πρώτος ο Κάρολος Κουν τη μεσοποπλεμική περίοδο με τη «Λαϊκή Σκηνή» (*Πλούτος* 1936) και στη συνέχεια ο Αλέξης Σολομός. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι τους συνδέει η δυνατή και δημιουργική σχέση δάσκαλου-μαθητή. Ο Σολομός θα εκφράσει με ειλικρίνεια τις οφειλές του στον δάσκαλο:

> «το αυθεντικό και γνήσιο "ποιος είναι ποιος" του κωμικού ποιητή το πληροφορήθηκα για πρώτη φορά, όταν ο δάσκαλός μας στο Κολλέγιο Αθηνών, ο Κάρολος Κουν μας έβαλε να παίξουμε τους *Όρνιθες* στα 1932».[7]

Ερμηνεύοντας ο ίδιος τους ρόλους του Κινησία και του κορυφαίου θα εισπράξει, όπως ομολογεί μια από τις καλύτερες κριτικές της καριέρας του: «αποκάλυψη πρόωρου ποιητικού ταλέντου».[8]

Η πρόσληψη των παραστάσεων του Αλέξη Σολομού αρχίζοντας με τις *Εκκλησιάζουσες* στο Ηρώδειο το 1956 και εγκαινιάζοντας την επιδαύρεια αριστοφανική πορεία με τη *Λυσιστράτη*, το 1957, ακολουθεί τον συνηθισμένο διχασμό απόψεων περνώντας από την απλή αντιπαράθεση στην βίαιη σύγκρουση. Αναδεικνύοντας με καινοφανείς τρόπους τον ψυχαγωγικό και διδακτικό χαρακτήρα του μεγάλου κωμικού οι παραστάσεις δίχαζαν την κριτική προκαλώντας συχνά εποικοδομητικούς διαλόγους.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον από την άποψη της υποδοχής των αριστοφανικών παραστάσεων του Αλέξη Σολομού, παρουσιάζει η στάση του Άλκη Θρύλου. Η κριτικός θεωρούμενη λογοκεντρική και ιδιαίτερα συγκρατημένη, στα κριτικά της κείμενα εκθειάζει διαρκώς τις παραστάσεις του Σολομού χρησιμοποιώντας ένα λεξιλόγιο που παραπέμπει σε μεταφυσικές σφαίρες, όπως μάγος, ή θαυματοποιός. Το αριστοφα-

---

4. Αλέξης Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1990, σ. 366.
5. *Ό.π.*, σσ. 367-368.
6. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 61.
7. *Ό.π.*, σ. 10
8. *Ό.π.*, σ. 14.

νικό παρελθόν της κριτικού είναι ιδιαίτερα επιβαρημένο, αφού κατ' επανάληψη στη μεσοπολεμική περίοδο είχε καταδικάσει τον μεγάλο κωμικό κάνοντας λόγο για μονοτονία, στείρα επανάληψη και έλλειψη διαχρονικότητας μειονεκτήματα που απαιτούσαν ριζική παρέμβαση στο κείμενο και ανάγκη εκσυγχρονισμού.[9] Τις αφοριστικές και εκφρασμένες με υπερβολική απολυτότητα κρίσεις θα αναθεωρήσει η κριτικός με αφορμή τις αριστοφανικές παραστάσεις του Σολομού. Η μεταστροφή δείχνει τόσο την αφοπλιστική ειλικρίνεια της κριτικού με την άμεση παραδοχή των λαθών της, όσο και τη δυναμική της σκηνικής ερμηνείας, ικανής να μεταβάλει ριζικά την εικόνα του κειμένου, όταν μάλιστα πρόκειται για τον εικαστικό πλούτο της αριστοφανικής κωμωδίας.

Το 1951 ο Θρύλος κάνοντας μια σύντομη αναδρομή της αριστοφανικής πρόσληψης, διαπιστώνει την ένδεια καθώς και την έλλειψη ποιότητας, που –αντίθετα με την τραγωδία– την χαρακτηρίζει. Επαναλαμβάνει την πάγια θέση της για την έλλειψη διαχρονικότητας και παγκοσμιότητας του αριστοφανικού χιούμορ και πνεύματος, και διαπιστώνει ότι μέσω των κωμωδιών αποκαλύπτεται μια άλλη εικόνα, υποτιμητική για τους προγόνους μας, που παρουσιάζονται πολύ «απλοϊκοί και άξεστοι».[10]

Το 1956 η παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* σε σκηνοθεσία Αλ. Σολομού συνιστά ριζική τομή στη θεώρηση του Αριστοφάνη και συντελεί στην αναθεώρηση των αρνητικών ή στη καλύτερη περίπτωση ουδέτερων απόψεων της κριτικού. Μετά μια περίοδο ζωηρού προβληματισμού καταλήγει οριστικά στην ανάγκη εκσυγχρονισμού των έργων και προσαρμογής στη νοοτροπία του σύγχρονου κοινού. Ο μετριασμός των βωμολοχιών, η χρήση αποκριάτικων μοτίβων, ο πετυχημένος συσχετισμός του αρχαίου κωμικού με την επιθεώρηση –στοιχεία που έδωσαν το έναυσμα για επικρίσεις– ανταποκρίνονταν απόλυτα στις αισθητικές και ιδεολογικές επιλογές της. Παράλληλα διατήρησαν ανέπαφο το πνεύμα και ανέδειξαν το σατιρικό στοιχείο της κωμωδίας συντείνοντας στην πνευματική ευεξία της, κατάσταση που ποτέ άλλοτε δεν της είχε δημιουργήσει αριστοφανική παράσταση. Η κριτικός μιλάει για «θαύμα» –λέξη που στο λεκτικό της δηλώνει την ύψιστη αποδοχή– και δεν διστάζει την πλήρη αποκήρυξη των απόψεών της:

> «για πρώτη φορά κατανοήσαμε ότι ο Αριστοφάνης δεν είναι μόνο ένας ενδιαφέρων μουσειακός συγγραφέας, και διαπιστώσαμε ότι το αρχαίο κωμικό στοιχείο, αντίθετα απ' ό,τι πιστεύαμε, αν απαλλαχθεί από τις ρυτίδες του και κεντηθεί ο παλιός καμβάς με νέα στολίδια, μπορεί να διατηρηθεί κι αυτό, όπως και το τραγικό, αγέραστο».[11]

---

9. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Η κωμωδία». *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α΄, Αθήνα: Αιγόκερως, 2008, σσ. 248-250.

10. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Ε΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1979, σ. 436.

11. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Ζ΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1979, σ. 140.

Και στην παράσταση της *Λυσιστράτης*, το 1957, οι πρωταγωνιστές Μαίρη Αρώνη «με την αστραφτερή και φίνα σπιρτάδα της» και ο Χριστόφορος Νέζερ «με την πηγαία του κωμικότητα» έπαιξαν καθοριστικό ρόλο, τον οποίο βέβαια καθόρισαν ο σκηνοθέτης Αλ. Σολομός και «ο εμπνευσμένος αναπλαστής»[12] του κειμένου Θρ. Σταύρου.

Η σύγκριση των δύο αριστοφανικών σκηνοθετών, του Αλ. Σολομού και του Κάρολου Κουν που επιχειρεί η κριτικός παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον.[13] Θεωρεί κοινή αφετηρία και των δύο την ανάγκη εκσυγχρονισμού του ποιητικού κειμένου με στόχο την καλύτερη κατανόηση από το σύγχρονο κοινό. Στη συνέχεια διαφοροποιούνται στην εκτέλεση: ο μεν Σολομός «προσήγγισε τον Αριστοφάνη στην οπερέττα, ευρωπαϊκού, ας πούμε τύπου, στην *Belle Héléne* του Όφφενμπαχ, ο κ. Κουν στην καθαρά λαϊκή κωμωδία, στην επιθεώρηση, όπως παιζότανε πριν από μερικά χρόνια, στις συνοικίες, στα μπουζούκια κτλ».[14] Κατ' επανάληψη ο Θρύλος δεν διστάζει να δηλώσει ρητά την προτίμησή της στην αριστοφανική σύλληψη του Σολομού θεωρώντας την πιο εξευγενισμένη. Της δίνει το προβάδισμα με κύριο επιχείρημα ότι τηρεί το μέτρο στη μεταφορά:

> «Ο κ. Σολομός ξέρει ότι η διασκευή πρέπει να περιοριστεί στην αφαίρεση ειδικών καιρικών υπαινιγμών, αλλά όχι να αντικατασταθούν με άλλους σήμερα επίκαιρους».[15]

Το 1963 με αφορμή τους *Σφήκες* η κριτικός εκφράζοντας για μια ακόμη φορά την πλήρη επιδοκιμασία της για τη σκηνική μεταφορά της αριστοφανικής κωμωδίας από τον Σολομό, δηλώνει «φανατικά σολομική»[16] υπερασπίζοντας το εγχείρημα και αρνούμενη να δικαιολογήσει τις διαμαρτυρίες. Παραβλέποντας αυτή τη φορά τις διαφορές αποδίδει με τον όρο «νεοελληνικός τρόπος ερμηνείας» τις προσεγγίσεις του κωμικού ποιητή εκ μέρους του Κουν και του Σολομού, οι οποίες δεν επιτρέπεται –καθώς τονίζει– στο εξωτερικό να γίνονται δεκτές με ενθουσιασμό, ενώ στην Ελλάδα να αντιμετωπίζονται με τόσες επιφυλάξεις. Το 1968 στην παράσταση των *Ιππέων* του Εθνικού Θεάτρου, οι προβλέψεις της για ανία διαψεύστηκαν και αντικαταστάθηκαν από μια «κατάσταση ψυχικής ευφορίας» χάρι στη

---

12. *Ό.π.*, σ. 248.

13. Τη σύγκριση αυτή επιχειρεί και ο Θ. Χατζηπανταζής. Υποστηρίζει ότι ο Σολομός χρησιμοποίησε ως μέσα προσέγγισης του αττικού δράματος την παράδοση του βουλεβάρτου και της επιθεώρησης, εμμένοντας στον αστικό κώδικα, σε αντίθεση με τον Κ. Κουν, που στηρίχτηκε στον επεξεργασμένο λαϊκό εξπρεσιονισμό του Μεσοπολέμου και στα επιτεύγματα του μοντέρνου μη ρεαλιστικού θεάτρου, με έντονο το στοιχείο της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, Θόδωρος Χατζηπανταζής: «Η αντιστοίχιση ακαδημαϊκής και πειραματικής σκηνής», *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, σ. 531-534.

14. *Ό.π.*, σ. 265.

15. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Η΄, Αθήνα: Εκδόσεις Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1980, σ. 128.

16. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Θ΄, Αθήνα: Εκδόσεις Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1980, σ. 311.

μαγική παρέμβαση του Σολομού και την υποκριτική ερμηνεία του Χρ. Νέζερ, «με την αγέραστη σφριγηλότητά του κι ευλυγισία» και «το κλασικό μέτρο στο οποίο ξέρει να υποτάζει όλες τις παραστατικές κινήσεις κι εκφράσεις του».[17]

Η επιλογή αυτή στα όρια εμμονής συχνά ξεπερνάει τα όρια της κριτικής ευπρέπειας, εντός των οποίων επεδίωκε κατά κανόνα να κινείται η κριτικός. Το 1969 εκφράζει ζωηρά την αντίδρασή της στη *Λυσιστράτη* του Κουν θεωρώντας ότι το γκροτέσκο πιθανόν να εκφράζει γνησιότερα το πνεύμα Αριστοφάνη, αλλά οι υπερβολικές εκφάνσεις του «εξαφανίζουν τον ποιητή».[18] Μοιραία η επαναλαμβανόμενη σύγκριση με τις παραστάσεις Σολομού είναι καταπέλτης:

> «Οι ερμηνείες του κ. Σολομού ασκούν γοητεία. Οι ερμηνείες των κ.κ. Καραντινού και Κουν απωθούν· είναι αποκρουστικές».[19]

Το 1971 πάλι η κατά Σολομό αριστοφανική αναβίωση χρησιμοποιείται ως πρότυπο για την αξιολόγηση των *Εκκλησιαζουσών* στο Ηρώδειο σε σκηνοθεσία Σ. Καραντινού. Αν και ικανοποιητική σε σχέση με τις παλιότερες απόπειρες του σκηνοθέτη στο χώρο της αττικής κωμωδίας, την κρίνει σαφώς κατώτερη από την αντίστοιχη του Σολομού, τον οποίο αποκαλεί «γόη» και «μάγο».[20] Ο άκρατος αυτός ενθουσιασμός του Θρύλου συνιστά την πιο σταθερή και επαναλαμβανόμενη αποδοχή της αριστοφανικής πρότασης του Σολομού σε αντίθεση με την ουδέτερη ή και άκρως αρνητική στάση άλλων κριτικών. Διαφωνούσαν για τη σταδιακή έκπτωση προς την επιθεώρηση σχολιάζοντας ότι ο σκηνοθέτης ενώ

> «ξεκίνησε θεωρητικά σωστά, ενώ στην αρχή κράτησε το πρεπούμενο, κατά τη γνώμη μας, ύφος, έπειτα παρασύρθηκε από το "κλίμα της εποχής", έχασε το μέτρο, και αφέθηκε στον εύκολο, αλλ' αταίριαστο, κατήφορο του ελληνοπαρισινού "μιούζικ-χωλλ"».[21]

Αλλά και στον τομέα του τραγικού είδους η ευστοχία της σολομικής σκηνοθετικής παρέμβασης συνιστά έναν ακόμη ιδιάζοντα κριτικό άξονα του Θρύλου, σε αντίθεση με το σύνολο της κριτικής κοινότητας. Η κατ' επανάληψη χρήση της λέξης «μαγεία» στο κριτικό κείμενο, που έγραψε το 1970 με αφορμή τη σκηνοθεσία των *Τραχινιών* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού αναφερόμενη στην υποκριτική, στον χορό, στα κουστούμια, αλλά και στην όλη σύλληψη, εκφράζει

---

17. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΑ΄, Αθήνα: Εκδόσεις Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981, σ. 253.

18. *Ό.π.*, σ. 346.

19. *Ό.π.*

20. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΒ΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981, σ. 224.

21. Μάριος Πλωρίτης: «Το θέατρο. *Εκκλησιάζουσαι* του Αριστοφάνους. Από το Εθνικό Θέατρο, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού», *Ελευθερία*, 17 Ιουλίου 1956.

την πλήρη ικανοποίηση των αισθητικών της επιλογών.[22] Το 1971 η παρουσίαση του ευριπιδικού *Ορέστη* αναδεικνύει για μια ακόμη φορά τη δημιουργική φαντασία του Αλέξη Σολομού, που καταφέρνει να καλύψει τα μειονεκτήματα του κειμένου. Ειδικότερα η ικανότητα του σκηνοθέτη εκδηλώθηκε στην εκφραστική ποικιλία και πρωτοτυπία των στάσεων του χορού, μέσω των οποίων πέτυχε

> «ν' αποσπάσει την προσοχή του κοινού από τις επίπλαστες απιθανότητες της δράσης και να τη γαντζώνει στην ερμηνεία, στους κυματισμούς της, στην ποικιλία της».[23]

Ιδιαίτερα εύστοχες είναι οι παρατηρήσεις της για την πρώτη –σε παγκόσμιο επίπεδο– παράσταση του *Δύσκολου* του Μενάνδρου σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού το 1960.[24] Θεωρεί ότι τα ευφάνταστα τεχνάσματα του σκηνοθέτη κάλυψαν τις αδυναμίες του έργου και ανέδειξαν τη θεατρικότητά του, προσεγγίζοντας έτσι το έργο στο σύγχρονο κοινό. Σχολιάζει αρνητικά τις αντιρρήσεις φιλολογικών κύκλων και ειδικότερα του Ελβετού ελληνιστή Μαρτέν, που ανακάλυψε τον πάπυρο του Μενάνδρου, θεωρεί εντελώς αδικαιολόγητες τις ενστάσεις θεατρανθρώπων στο εγχείρημα του Σολομού υποστηρίζοντας ότι μόνο μια στείρα εμμονή στο παρελθόν ή ένα επίμονο πνεύμα αντιλογίας μπορεί να τις ερμηνεύσει.

Αλλά και η κωμική σαιξπηρική χώρα, προκλητικά αφιλόξενη στην προσληπτικότητα του Θρύλου κατά τη μεσοπολεμική περίοδο,[25] τη μεταπολεμική μεταβάλλεται σε χώρο έμπνευσης και δημιουργικής φαντασίας χάρη στη σκηνοθετική παρέμβαση του Αλέξη Σολομού. Το 1950 με αφορμή την παράσταση της κωμωδίας, *Όπως σας αρέσει*, στο Εθνικό σε σκηνοθεσία του προαναφερθέντος, δηλώνει ότι για πρώτη φορά αισθάνθηκε ότι είχε καταργηθεί η χρονική απόσταση που τη χώριζε από τον Σαίξπηρ, και συνεπαρμένη κυριολεκτικά από το θέαμα δεν ενοχλήθηκε ούτε από τη μεγάλη χρονική διάρκεια του έργου, ούτε κουράστηκε από τα εμβόλιμα στοιχεία. Αναφερόμενη στις ατέλειες καταλήγει:

> «Για μια ακόμη φορά αποδείχθηκε ότι πολύ περισσότερο από την άρτια εξωτερική τεχνική, αξίζουν η ευαισθησία, η φαντασία, η ψυχή».[26]

---

22. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΒ΄, *ό.π.*, σ. 67-69.

23. *Ό.π.*, σ. 215.

24. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Η΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1980, σσ. 294-295.

25. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Οι σαιξπηρικές κωμωδίες στη μεσοπολεμική σκηνή», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής». Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ 2014, σσ. 677-688. http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf.

26. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό θέατρο*, τόμ. Ε΄, *ό.π.*, σ. 323.

Επιβεβαιώνεται η άποψή της «για το εξαιρετικό και ιδιόμορφο ταλέντο» του σκηνοθέτη:

> «Ο κ. Σολομός είναι ένας μάγος. Εμπότισε όλη την παράσταση μέσα στην ποίηση του Σαίξπηρ. Όλη η παράσταση ήταν ένα άρωμα, μια γοητεία, ένα χάρμα».[27]

Τη διθυραμβική αυτή υποδοχή, δεν συμμερίζεται η κριτική κοινότητα εκ μέρους της οποίας εκφράστηκαν σοβαρές επιφυλάξεις για τη σκηνοθετική τόλμη και την υποκριτική ανισότητα.[28]

Η αλλαγή στη θεώρηση των σαιξπηρικών κωμωδιών και η αναγνώριση του «δημιουργικού οίστρου» του ποιητή που κατορθώνει να ενορχηστρώνει τις αντιφάσεις σε ποιητική μαγεία, ολοκληρώνεται στην κριτική για το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* το 1953 από το Εθνικό θέατρο. Στον αμέριστο θαυμασμό και την πλήρη υποδοχή κύριος παράγοντας η σκηνοθεσία του Αλ. Σολομού ο οποίος –σύμφωνα με την κριτικό– «στην ενορχήστρωση των μερών είναι ένας μάγος».[29] Τον χαρακτηρισμό θα συνεχίσει να χρησιμοποιεί πολύ συχνά αναφερόμενη στον σκηνοθέτη, ο οποίος φαίνεται να ανταποκρίνεται πλήρως στις αισθητικές της προσδοκίες.

Το 1959 η παράσταση της *Στρίγγλας που έγινε αρνάκι* στο Εθνικό θέατρο ανανεώνει το ενδιαφέρον της κριτικού και εντείνει την αποδοχή της μαγείας που εμπεριέχουν οι σκηνοθετικές απόπειρες του Αλέξη Σολομού σε αντίθεση με τις πληκτικές ακαδημαϊκές παραστάσεις του παρελθόντος.[30] Επαινεί ιδιαίτερα την επαναφορά του προλόγου που είχαν αφαιρέσει παλιότερες παραστάσεις,[31] γεγονός που επέτρεψε στον σκηνοθέτη να δώσει στην όλη ερμηνεία χαρακτήρα commedia dell'arte. Το 1971, με αφορμή την παράσταση του *Ονείρου* στο Ηρώδειο από τον Κ.Θ.Β.Ε σε σκηνοθεσία Σπ. Ευαγγελάτου και κάνοντας μια αναδρομή στις μέχρι τότε παραστάσεις, εκφράζει την ανεπάρκεια στις ερμηνείες της κωμωδίας στην ελληνική σκηνή. Στην παρούσα διαφωνεί με την έντονη χορευτική κίνηση των ηθοποιών και την υπερίσχυση του φαρσικού στοιχείου. Αποτιμώντας τη δυσκολία λόγω των ετερόκλιτων μοτίβων που την απαρτίζουν, κάνει έκκληση στον Αλέξη Σολομό:

---

27. *Ό.π.*, σ. 322.

28. Μ. Καραγάτσης, Η *Βραδυνή*, 2 Νοεμβρίου 1950· Κ. Οικονομίδης, *Έθνος*, 1 Νοεμβρίου 1950· Χρ. Εμ. Αγγελομάτης, *Εστία*, 1 Νοεμβρίου 1950· Άγγ. Δόξας, *Εμπρός*, 2 Νοεμβρίου 1950· Μάριος Πλωρίτης, *Ελευθερία*, 3 Νοεμβρίου 1950.

29. Άλκης Θρύλος *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Στ΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1979, σ. 138. Στην ικανότητα του Σολομού να συντονίζει και να ενορχηστρώνει τα στοιχεία της παράστασης παρά ορισμένες εμφανείς υποκριτικές ανισότητες, αναφέρονται ο Καραγάτσης *Κριτική Θεάτρου 1946-1960*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα: Εστία, 1999, σσ. 270-271, και ο Δ. Ρώμας, *Το θέατρο υπό κρίσιν*, επιμ. Διον. Μουσμούτης, Ζάκυνθος: Τρίμορφο, 2008, σσ. 359-363.

30. *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Η΄, *ό.π.*, σσ. 137-139.

31. Το στοιχείο αυτό θεωρήθηκε ένα θετικό βήμα στην αποκατάσταση του έργου και από άλλους κριτικούς, Κ.Ο. (Κ. Οικονομίδης) *Έθνος* 9 Οκτωβρίου 1959· Αιμ. Χουρμούζιος, *Καθημερινή*, 8 Οκτωβρίου 1959.

> «Αυτός ο Μάγος θ' αποδώσει όλη την παραμυθένια του μαγεία με την πλούσια κι άφθονη φαντασία του και θα εναρμονίσει τις διαφορές. Πότε θ' αποφασίσει να το ανεβάσει;».[32]

Η στάση αυτή της κριτικού θα εκδηλωθεί και σε παραστάσεις για τις οποίες εκφράζει σοβαρές διαφωνίες. Χάρις στην επέμβαση του Σολομού αποδέχεται ακόμα και την «οπερετοποίηση» του *Καίσαρα και Κλεοπάτρας* του Μπ. Σω.[33] Αν και δεν την ελκύουν ιδιαίτερα τα έργα της παράδοσης, και διατηρεί αρκετές επιφυλάξεις, ωστόσο αναθεωρεί τις απόψεις της και ενθουσιάζεται από το αισθητικό αποτέλεσμα της *Ερωφίλης*, από το Εθνικό θέατρο το 1961 σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, τον οποίο για μια ακόμη φορά αποκαλεί «θαυματοποιό».[34]

Το 1967 εναντιώνεται –μια από τις σπάνιες φορές– στη δραστική παρέμβαση του Σολομού στον ιψενικό *Πέερ Γκυντ*, με τον οποίο ο σκηνοθέτης εγκαινίασε στο θέατρο «Ακάδημος» τη λειτουργία του νέου του θιάσου, του «Προσκηνίου». Η νοηματική ανοικτότητα και συχνά ασάφεια του έργου οδήγησε τον Σολομό να δημιουργήσει στην παράσταση «μια νεότροπη ατμόσφαιρα»,[35] που πλησίαζε στην αντίστοιχη του Κάφκα και του Ζενέ. Αποδεχόμενη τη δυνατότητα προσωπικής ερμηνείας στα κλασικά έργα, ωστόσο διαφωνεί με τη συγκεκριμένη παρέμβαση του σκηνοθέτη, υποστηρίζοντας ότι ο τελευταίος παραμόρφωσε το έργο. Η μορφή και η ατμόσφαιρα του παραμυθοδράματος, και η λύτρωση που στο τέλος προσφέρει, δεν ταιριάζουν με τη σκοτεινότητα και αθλιότητα του θεάτρου του παραλόγου. Η οπτική αυτή πρόσθεσε ακόμη μεγαλύτερη σύγχυση στο ήδη χαοτικό νόημά του και το κατέστησε ακόμα πιο απρόσιτο στο απληροφόρητο κοινό. Το έμψυχο δυναμικό του θιάσου δεν ανταποκρίθηκε στις σοβαρές υποκριτικές αξιώσεις του ιψενικού έργου.

Η παρουσίαση του *Φονικού στην εκκλησιά* του Τ.Σ. Έλιοτ για πρώτη φορά από έλληνες ηθοποιούς –συγκεκριμένα από το Κ.Θ.Β.Ε το 1967 στο θέατρο του Ηρώδη του Αττικού– δικαιώνει τις προσδοκίες της κριτικού. Αναγνωρίζει την πετυχημένη προσαρμογή του ρωμαϊκού χώρου στις απαιτήσεις του έργου και κυρίως τη δημιουργία ατμόσφαιρας, ικανής να δημιουργήσει τη μέθεξη των θεατών και να εξαφανίσει τις «λεπτομερειακές αντιφωνίες».[36] Το αρμονικό αποτέλεσμα αποδίδει κυρίως στην παρέμβαση του Αλ. Σολομού ως σκηνοθέτη, σκηνογράφου και ενδυματολόγου. Το 1964 η σκηνοθεσία του Αλ. Σολομού αποδίδει στο έπακρον τη ζοφερή ατμόσφαιρα του καφκικού *Πύργου*, έργου πολύμορφου και πρισματικού. Η κριτικός, αναλύοντας τον κλοιό και το αδιέξοδο που παρουσιάζει ο Κάφκα ως μόνιμη συνθήκη της ανθρώπινης κατάστασης, για μια ακόμη φορά θα επαινέσει τις ποικίλες αρετές του σκηνοθέτη μεταξύ των οποίων την ανάδειξη των υποκρι-

---

32. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΒ΄, *ό.π.*, σ. 228.
33. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Θ΄, *ό.π.*, σ. 163.
34. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ Η΄, *ό.π.*, σ. 462.
35. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ ΙΑ΄, *ό.π.*, σ. 154.
36. *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΑ΄, *ό.π.*, σ. 132.

τικών προσόντων των ηθοποιών.[37] Αν και διατυπώθηκαν σοβαρές επιφυλάξεις για τη δυνατότητα και την αναγκαιότητα θεατρικής μεταφοράς του καφκικού έργου,[38] επαινέθηκε ιδιαίτερα η σκηνική του μεταφορά και θεωρήθηκε ότι δίνει «το μέτρο της σκηνοθετικής μαεστρίας του Αλέξη Σολομού».[39]

Η κριτικός διαχωρίζει τις πρωτοποριακές τεχνικές που συνδέονται και αναδεικνύουν την ουσία του κειμένου από «τα πυροτεχνήματα» που σκοπεύουν απλά στον εντυπωσιασμό και την επίφαση πρωτοπορίας. Η χρήση των πρώτων, επινοημένων από τον Αλέξη Σολομό οδήγησαν στην ευφάνταστη παράσταση του *Κοριού* του Μαγιακόφσκι.[40]

Έκπληκτοι μπροστά στην επαναλαμβανόμενη έκφραση θαυμασμού και τη χρήση λέξεων που παραπέμπουν σε μεταφυσικές σφαίρες, από μια κατ' εξοχήν θεωρούμενη λογοκεντρική κριτικό, και έχοντας πειστεί από τη μακροχρόνια μελέτη της, ότι καμία άλλη σχέση δεν μεσολαβούσε μεταξύ κρίνοντος και κρινομένου, καταλήγουμε ότι πρόκειται για ένα ιδιάζον φαινόμενο ταύτισης δημιουργού-κριτικού, με αφετηρία κοινές καταβολές ψυχοσύνθεσης και βιοθεωρίας. Σε μία γενικότερη θεώρηση ο Θρύλος βιώνοντας την τέχνη ως το απόλυτο αγαθό και ταυτίζοντάς την με τη θρησκεία ως την ανώτατη παραμυθία που οδηγεί στο άπειρο, οδηγείται στην πλήρη ανιδιοτέλεια της αισθητικής θεώρησης των πραγμάτων, στην αυθυπαρξία και την αυτοτέλειά της.[41] Τα λόγια δεν επαρκούν ή και είναι περιττά για να εκφράσουν την κατάσταση της απόλυτης ομορφιάς, ο «λογοκεντρικός» Θρύλος επιλέγει τη σιωπή για την έκφραση του άρρητου:

> «Οι ευτυχισμένοι άνθρωποι δεν έχουν ιστορία. Η τελειότητα, η αρτιότητα, δεν αναλύεται. Τη θαυμάζει κανένας, τη χαίρεται, την απολαμβάνει».[42]

Είναι η έκφραση που επαναλαμβάνει στερεότυπα στις περιπτώσεις της κυριαρχίας του ωραίου, εμπιστευόμενη πλήρως τις αισθήσεις της για να γράψουν το δικό τους δοκίμιο στα άδυτα της ψυχής. Ο Θρύλος αντιλαμβάνεται την ομορφιά σύμφωνα με τον δυσνόητο και γι αυτό συχνά παρερμηνευμένο καντιανό όρο «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό».[43] Η ομορφιά αποκαθιστά την αρμονία ανάμεσα στη διάνοια και τη φαντασία, συντελεί στην αυτόματη σύνθεση και διάρθρωση μιας σειράς παραστά-

---

37. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Ι΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981, σσ. 128-130.

38. Μάριος Πλωρίτης, «*Ο πύργος* του Φρ. Κάφκα, στο "Προσκήνιο", θέατρο Βεάκη», *Ελευθερία*, 20 Οκτωβρίου 1963.

39. Ν.(ικηφόρος) Π. (Παπανδρέου), «*Ο πύργος* του Κάφκα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 118, Οκτώβρ. 1963, σ. 352.

40. *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΒ΄, *ό.π.*, σσ. 161-162.

41. Στο θέμα αυτό αναφέρονται μετά τον Καντ συχνά οι μελετητές της Αισθητικής, Ε. Π. Παπανούτσος: «Οι ορισμοί του Καντ», *Αισθητική*, Αθήνα: Νόηση, 2003, σσ. 27- 32.

42. *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Ι΄, *ό.π.*, σ. 209.

43. Ε. Π. Παπανούτσος: «Τα γνωρίσματα της αισθητικής λειτουργίας», *Αισθητική*, *ό.π.*, σ. 49.

σεων, συναισθημάτων ή τάσεων που ξετυλίγεται στη συνείδησή μας ή ξεπηδούν από το υποσυνείδητο, η αισθητική εποπτεία εξισορροπεί τις δύο αντιθετικές δυνάμεις του λόγου και των αισθήσεων χωρίς καμία απαίτηση κτήσης ή κέρδους, απλά μας απομακρύνει από τον κίνδυνο να γίνουμε έρμαια των αισθησιακών μας ορμών. Ο εναρμονισμός όλων των δυνάμεων με σύμπνοια και αμοιβαιότητα, γεννιέται από την αρμονική δόνηση ολόκληρου του συνειδησιακού κόσμου, έντονης και αρμονικής εσωτερικής ζωής, αυτή είναι η επιθυμία και αμοιβή του αισθητικού ανθρώπου.

Στην αισθητική αυτή θεώρηση του καλλιτεχνικού φαινομένου οφείλεται και η σταθερή και σθεναρή υποστήριξη της μορφής εκ μέρους του Θρύλου, αφού η τεχνική είναι το προσφορότερο μέσο για να επιτύχουμε την αισθητική βίωση του αντικειμένου.[44] Περιεχόμενο και μορφή πρέπει να έχουν μια βαθύτερη συνάφεια, ένα είδος εσωτερικής έλξης, για να ενωθούν σε οργανική σύνθεση και να επιτελέσουν την αισθητική εμπειρία. Επιχειρώντας να καθορίσει κάθε φορά τους παράγοντες που οδήγησαν στο «θαύμα» και στην αποκάλυψη της «απόλυτης ομορφιάς» πάντοτε επικαλείται τους «μυστηριακούς παράγοντες που κάποτε επενεργούν ευνοϊκά κι άλλοτε εχθρικά».[45] Ο χρόνος και η αύξηση των υλικών αναγκών που επιφέρει η φυσική παρακμή, μειώνει την ικανότητα της αισθητικής συγκίνησης, της στάσης που παίρνει το εγώ μας απέναντι στα πράγματα, της κίνησης που δίνουμε στο πνεύμα μας προς τη διεύθυνση αυτής της νέας αξίας των πραγμάτων. Ωστόσο ο Θρύλος διατήρησε αυτή την αισθητική οπτική σχεδόν μέχρι το τέλος της ζωής του παρά τη βιολογική φθορά και την άκρως υπολογίσιμη για όλους τους ανθρώπους –πόσο μάλλον για έναν κριτικό τέχνης– σημαντική μείωση και ολοένα εξασθένηση της όρασής του.

Την ίδια αυτή αίσθηση του απολύτου αναζητάει στην τέχνη και ο Αλέξης Σολομός, γνωρίζοντας καλά πως μόνο μέσω αυτής η απόλυτη σκληρότητα της μοναξιάς και των αδιεξόδων φιλιώνει με τη ρομαντική γλώσσα των λουλουδιών, όπως δείχνουν τα κείμενά του για τον Κάφκα[46] και το λορκικό αριστούργημα *Δόνα Ροζίτα, η γεροντοκόρη*.[47]

Έτσι δύο άνθρωποι επιφανειακά εντελώς διαφορετικοί, ο Σολομός υπέρμαχος του κωμικού είδους στη ζωή και την τέχνη και ο Θρύλος, που το γέλιο του ήταν ανοίκειο λόγω ψυχοσύνθεσης και βιοθεωρίας, συναντιούνται μέσω της θεατρικής τέχνης, την οποία και οι δύο έβλεπαν ως πανηγύρι και αισθησιακή απόλαυση. Ο δημιουργός οδηγεί την κριτικό σε δημιουργική αναθεώρηση των αισθητικών της κριτήριων. Ο αισθητιστής Θρύλος, μαγεμένος από τον αριστοφανική πανδαισία χρωμάτων και ήχων, συναντά τον «μάγο σκηνοθέτη» που του ανοίγει νέους δρόμους όχι μόνο στην αισθητική δυναμική της αττικής κωμωδίας αλλά και στη δική του βιοθεώρηση σχετικά με την αξία του κωμικού.

---

44. Ε. Π. Παπανούτσος: «Μορφή και περιεχόμενο», *ό.π.*, σ. 73.

45. *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Στ΄, *ό.π.*, σ. 417.

46. Αλ. Σολομός: «Ο Κάφκα στη σκηνή», *Το πολύχρωμο θέατρο*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1997, σσ. 166-172.

47. Αλέξης Σολομός: «Η γλώσσα των λουλουδιών», *ό.π.*, σ. 183-175.

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

Ο Σολομός χωρίς μεταφυσική!
(Ολίγα για τη σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία του)

> «Αυτή η τέχνη που εξαφανίζεται όπως οι στιγμές της ζωής,
> δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται με ελαφρότητα»[1]

Ο PETER BROOK στο βιβλίο του *Η Σκηνή χωρίς Όρια* γράφει χαρακτηριστικά:

> «Οι φιλότεχνοι δεν μπορούν να καταλάβουν γιατί όλες οι σκηνογραφίες δεν γίνονται από «μεγάλους» ζωγράφους η γλύπτες. Αντίθετα με τον ζωγράφο του καβαλέτου στις δύο διαστάσεις η με το γλύπτη στις τρεις ο σκηνογράφος σκέπτεται σύμφωνα με τις επιταγές της τέταρτης διάστασης, το χρονικό πέρασμα-όχι την σκηνική εικόνα αλλά την σκηνική κινούμενη εικόνα».[2]

Στην Ελλάδα υπάρχει ακόμα η διάχυτη εντύπωση ότι η σκηνογραφία είναι θέμα του εικαστικού καλλιτέχνη, ξεχνώντας ή αποσιωπώντας τις σημαντικές συμβολές αρχιτεκτόνων στην Ελλάδα αλλά και στο διεθνή χώρο στη σπουδαία αυτή δημιουργική τέχνη. Ενδεικτικά αναφέρουμε σχετικές εργασίες του μεγάλου μεσοπολεμικού αρχιτέκτονα Γεωργίου Κοντολέοντος για τα σκηνικά στις Δελφικές Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού, για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* και για τις *Ικέτιδες* (1927-1930).

Επίσης, τα έργα του Δημήτρη Πικιώνη μαζί με τον ζωγράφο Γεράσιμο Στέρη για τα σχέδια σκηνικού για την τριπλή σκηνή του θερινού θεάτρου Κοτοπούλη (1932-1933). Αλλά είναι γνωστό ότι την ίδια εποχή ασχολήθηκαν με σκηνογραφικά θέματα και άλλοι επιφανείς αρχιτέκτονες όπως οι: Κίμων Λάσκαρις και Εμμανουήλ Λαζαρίδης.

Σε αρχιτεκτονικές σχολές της Ευρώπης, το μάθημα της Σκηνογραφίας διδάσκεται συστηματικά σαν κατ' επιλογήν από σημαντικούς δασκάλους, όπως, για παράδειγμα, στη Ρώμη με δάσκαλο, μέχρι πριν λίγα χρόνια, τον διεθνούς φήμης

---

1. Γιάννης Κόκκος, *Ο Σκηνογράφος κι ο Ερωδιός*, *Αισθητικά Δοκίμια*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1998.
2. Peter Brook, Η *Σκηνή Χωρίς Όρια*, μτφρ. Μαρί-Πολ Παπαρά, Αθήνα: Αρίων, 1970.

Veniero Colasanti. Ο Colasanti, αρχιτέκτων, προτού κατακτήσει την έδρα της Σκηνογραφίας δίδαξε επί σειρά ετών σαν επιμελητής το μάθημα των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων, ενώ επαγγελματικά εργάστηκε σε σημαντικές παραγωγές του Dino de Laurentis, του Luchino Visconti και σε μεγάλες σκηνές όπως, η Σκάλα του Μιλάνο και η Όπερα της Ρώμης. Σχεδιάζει και τα κουστούμια μαζί με τον συνεργάτη του, επίσης αρχιτέκτονα, J. Moore.[3]

Το 1930 ιδρύεται στην Αθήνα, έχοντας περάσει δια πυρός και σιδήρου το Εθνικό Θέατρο. Καλλιτεχνικός διευθυντής ο Φώτος Πολίτης. Στεγάστηκε στο οικοδόμημα το οποίο κατασκεύασε ο Ziller μεταξύ 1891 και 1901 στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου.

Είχε προηγηθεί η ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου το 1901. Ο συντηρητικός χαρακτήρας της λειτουργίας του και η μικρή επιτυχία του ως το 1908 οδήγησαν στο κλείσιμό του.

Ακολούθησε η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης του Σπύρου Μελά το 1925. Δύο χρόνια αργότερα, το 1927, διοργανώνονται οι πρώτες Δελφικές Εορτές με την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* και την καλλιτεχνική επιμέλεια της Εύας Σικελιανού. Η συγκεκριμένη διοργάνωση γνώρισε αντιδράσεις από μερίδα των πνευματικών ανθρώπων του τόπου. Συγκεκριμένα, ο Φώτος Πολίτης και ο Βασίλης Ρώτας θεώρησαν το εγχείρημα «μελοδραματικό» και «ρομαντικό».[4] Ο Βασίλης Ρώτας ίδρυσε το 1930 στο Παγκράτι το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών με ρεπερτόριο που απευθυνόταν στο ευρύ κοινό.

Δεν έλειπε πληθώρα ιδιωτικών θεάτρων με ρεπερτόριο που εξαντλούνταν σε οπερέτες, ιταλικά και γαλλικά μελοδράματα και «ελαφρότερα» θεάματα. Πρωτοπόρα, σε σχέση με το πλήθος των υπολοίπων θεατρικών σχημάτων, υπήρξε η Λαϊκή Σκηνή του Καρόλου Κουν και του Διονυσίου Δεβάρη. Το δραματολόγιο συμπεριλάμβανε κλασικά έργα της παγκόσμιας δραματουργίας.

Τέλος, το 1940 ο τότε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, Κωστής Μπαστιάς, ιδρύει την Εθνική Λυρική Σκηνή, διευρύνοντας τον ορίζοντα των θεαμάτων της πόλης και δίνοντας ευκαιρίες στους σκηνοθέτες και τους σκηνογράφους- ενδυματολόγους να ασχοληθούν και με αυτό το θεατρικό είδος με γόνιμα αποτελέσματα.

Ο πρώτος Έλληνας σκηνογράφος, ο Πάνος Αραβαντινός, δούλεψε στο Βασιλικό Θέατρο, όπου ο ίδιος ο βασιλιάς φαίνεται ότι εξέταζε τα σκηνικά και τα κοστούμια, τα οποία δεν χρησιμοποιούνταν στις παραστάσεις χωρίς την έγκρισή του. Την ίδια εποχή, το αντίπαλο δέος στον ακαδημαϊσμό του Βασιλικού Θεάτρου, μπορεί να θεωρηθεί η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου, ο οποίος πίστευε στον απόλυτο νατουραλισμό στη σκηνοθεσία, την υποκριτική αλλά και τη σκηνογραφία.

---

3. Ξένια Παυλοπούλου, *Οι σκηνογράφοι του Εθνικού Θεάτρου*, διπλωματική εργασία για το μάθημα της Σκηνογραφίας, ΕΚΠΑ, 2014

4. Βασίλης Βασιλειάδης, «Τρεις ομιλίες» (1982, Θεατρικός οργανισμός «Κύτταρο») στο Δ. Τσούχλου – Α. Μπαχαριάν (επιμ.), *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Άποψη – Αθήνα: Πολιτιστική Πρωτεύουσα Ευρώπης, 1985, σσ. 55-66.

Το 1919 η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, με διευθυντή τον Φώτο Πολίτη, καινοτομεί στη σκηνογραφία στην Ελλάδα: καταργεί τη μπούκα και στήνει το σκηνικό όπου είναι και σήμερα, δηλαδή μετά την αυλαία.

Για το Θέατρο Τέχνης του Μελά εργάστηκαν ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Γεράσιμος Στέρης, ο Γιώργος Γουναρόπουλος και ο Περικλής Βυζάντιος. Στις πρώτες Δελφικές Εορτές τα προσωπεία για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* ήταν του γλύπτη Φώσκολου ενώ τα κοστούμια ύφανε η ίδια η Σικελιανού. Όπως και στους *Επτά επί Θήβας* του Σπύρου Μελά με σκηνικά και κοστούμια του Περικλή Βυζάντιου, η έμπνευση αντλήθηκε από τα εκθέματα του Αρχαιολογικού Μουσείου –τις παραστάσεις των αγγείων και τα γλυπτά– σε μια προσπάθεια ανάδειξης της άμεσης καταγωγής του ελληνισμού από τους αρχαίους προγόνους, αλλά με τη ρομαντική ιδέα η οποία κυριαρχούσε στην Ευρώπη τον 19ο αιώνα.

Αντίθετα, οι ανάγκες των έργων του Γκόγκολ, του Μολιέρου και του Χορτάτση, τα οποία παρουσίασε μεταξύ άλλων ο Κάρολος Κουν, οδήγησαν καλλιτέχνες όπως τον Φώτη Κόντογλου, τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο και τον Γιάννη Τσαρούχη στις πρώτες τους συνεργασίες, εντάσσοντας τη γενιά του ’30 και τις επιταγές της στη σκηνογραφία.[5]

Η στροφή του σκηνογραφικού ύφους του αρχαίου θεάτρου, προς τις σύγχρονες ευρωπαϊκές τάσεις άρχισε με την *Εκάβη*, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη (με την Μαρίκα Κοτοπούλη στον πρωταγωνιστικό ρόλο) το 1927. Σε αυτή την παράσταση το σκηνικό των Καστανάκη και Σπαχή αποτελεί μια πριμιτίφ απεικόνιση της ελληνικής υπαίθρου με γεωμετρικά επίπεδα και ένα υποτυπώδες στρατόπεδο στο οποίο εξελίσσεται η υπόθεση.

Εκ των πραγμάτων, οι σκηνογραφικές προσεγγίσεις που εφαρμόστηκαν εμπλούτισαν το εικαστικό αποτέλεσμα των παραστάσεων και συνέβαλαν στον παραγωγικό ανταγωνισμό του Εθνικού με το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν.

Το Θέατρο Τέχνης το οποίο ιδρύθηκε το 1942, αλλά κυριάρχησε στις δεκαετίες του ’50 και του ’60, στάθηκε για πολλές δεκαετίες στον αντίποδα του Εθνικού. Στόχος του ήταν η ανάδειξη και καθιέρωση νέων Ελλήνων συγγραφέων, η δημιουργία Σχολής με δικό της ύφος, η γνωριμία και η επικοινωνία του κοινού με τους μεγάλους ξένους κλασικούς και σύγχρονους συγγραφείς και η ερμηνεία του αρχαίου δράματος ως ξεχωριστό κεφάλαιο θεατρικής παιδείας. Πρόκειται για την πιο καθαρή έκφραση ενός θεατρικού συνόλου στην ελληνική θεατρική πρακτική με έμφαση στο σύγχρονο ρεπερτόριο και τις νέες σκηνικές απαιτήσεις. Ενδεικτικά, η πρώτη παράσταση που ανέβηκε στο Θέατρο Τέχνης ήταν, σε αντιδιαστολή με το ρεπερτόριο του Εθνικού, η *Αγριόπαπια* του Ibsen σε σκηνοθεσία του Κουν και σκηνικά και κοστούμια Γιάννη Στεφανέλλη.

---

5. Μάνος Στεφανίδης, *Μικρή Πινακοθήκη, Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα: Καστανιώτης, [2]2005.

Οι κατακτήσεις του είναι φανερές σε σκηνοθετικό, ερμηνευτικό και σκηνογραφικό επίπεδο. Οι προβληματισμοί του Κουν αφορούν τη διεύρυνση των όρων της ελληνικής υποκριτικής καθώς και την εσωτερική λειτουργία του θεάτρου. Επέβαλε νέους Έλληνες συγγραφείς και συγγραφείς της παγκόσμιας σύγχρονης δραματουργίας. Έφερε στην Ελλάδα την κυκλική σκηνή για έργα του Επικού Θεάτρου με σκοπό να απαντήσει στο βασικό αίτημα της εποχής για αμφίδρομη σχέση και αντιστρεψιμότητα ανάμεσα στη σκηνή και στην πλατεία. Επιπλέον, συνεργάστηκε με την πλειοψηφία των καλλιτεχνών της γενιάς του '30 καθώς και τους νεότερους συναδέλφους τους. Οι καλλιτέχνες αυτοί εξέφρασαν ένα ριζικά διαφορετικό πνεύμα με τις σκηνογραφίες τους: λιτότητα μέσων, ανοιχτές κατασκευές που αναδεικνύουν την αλήθεια χωρίς να παραποιούν τα υλικά, αυτοσχεδιασμοί των σκηνικών ενδείξεων, χρήση λαϊκών στοιχείων μεταφερομένων στο παρόν, ισότητα των επιμέρους μερών της σκηνικής σύνθεσης.

Εντοπίζονται λοιπόν και οι αρχές της μοντέρνας ζωγραφικής στη σκηνογραφία της εποχής. Επιπλέον, η συμμετοχή του Μάνου Χατζιδάκι, του Νίκου Γκάτσου, του Γιάννη Μόραλη, του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, του Γιάννη Τσαρούχη και πολλών ακόμα πνευματικών ανθρώπων του τόπου στις παραστάσεις του Κουν μετέτρεψε το Θέατρο Τέχνης στον πιο καίριο εκφραστή της πολιτιστικής ταυτότητας της μεταπολεμικής Ελλάδας. Το κοινό είχε την ευκαιρία να αποκτήσει μια απολύτως ολοκληρωμένη αντίληψη για το θέατρο, τα εικαστικά, τη μουσική και την ποίηση μέσα από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης.

Όλες αυτές οι πρωτοβουλίες, ακόμα κι οι πιο βραχύβιες και σχετικά ανοργάνωτες, εδραίωσαν μια βασική θεατρική συνείδηση στο κοινό και το έφεραν σε επαφή με μια ποικιλία ρεπερτορίων καθώς και σκηνοθετικών και σκηνογραφικών προσεγγίσεων.

Πώς τοποθετείται σε αυτό το πλαίσιο ο Αλέξης Σολομός; Ο Αλέξης Σολομός που γεννήθηκε το 1918 και πέθανε το 2012 τοποθετείται καλλιτεχνικά ανάμεσα στη γενιά του δασκάλου του Καρόλου Κουν και του Δημήτρη Ροντήρη και στη γενιά του Σπύρου Ευαγγελάτου, του Μίνωα Βολανάκη, του Λεωνίδα Τριβιζά και του Γιώργου Μιχαηλίδη. Σύγχρονος του Τάκη Μουζενίδη και του Σωκράτη Καραντινού αποτελεί μοναδική περίπτωση ευπατρίδη διανοούμενου που κατάφερε να είναι και ένας μεγάλος, πρωτογενής δημιουργός και ένας πολύ αξιόλογος συγγραφέας. Ισόκυρος, αναμφίβολα και ως προσωπικότητα και ως έργο και με τον Ροντήρη και με τον Κουν. Πριν αφιερωθεί στη σκηνοθεσία, πρωτοεμφανίστηκε ως σκηνογράφος στον *Μάκβεθ* που ανέβασε η Μαρίκα Κοτοπούλη το 1937, ως ηθοποιός στην περίοδο της Κατοχής δίπλα στην Ελένη Παπαδάκη και τον Θάνο Κωτσόπουλο ενώ υπήρξε μαθητής του Καρόλου Κουν στο Κολλέγιο Αθηνών, πήρε μαθήματα ζωγραφικής στο περίφημο Ατελιέ του Περικλή Βυζάντιου και της Στύλου-Διαμαντοπούλου, σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1937-1946), υποκριτική στη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου (1945-1946) και την ίδια εποχή στην Βασιλική Ακαδημία δραματικών Τεχνών του Λονδίνου. Θήτευσε επίσης στο εργαστήρι του Ervin Piscator (1946-1948). Παράλληλα ασχολήθηκε με τη

σκηνογραφία υπογράφοντας συγκεκριμένες παραστάσεις και πολύ συστηματικά με τη μετάφραση. Και μόνο από τις ελάχιστες αυτές πληροφορίες αντιλαμβάνεται κανείς πόσο πολυδιάστατος, ανήσυχος και παραγωγικός υπήρξε ο Αλέξης Σολομός με όποιο πεδίο της καλλιτεχνικής έκφρασης και αν καταπιάστηκε.

Το 1943 συνεργάστηκε πάλι ως ηθοποιός με το Θέατρο Τέχνης αλλά και με τον περίφημο θίασο Μανωλίδου – Βεάκη – Παππά – Δενδραμή, παράλληλα σχεδίασε τα κοστούμια (!) για την όπερα *Αΐντα* στο θέατρο Ολύμπια ενώ έναν χρόνο μετά ανέβηκε στο Θέατρο Τέχνης το έργο του *Ο τελευταίος Ασπροκόρακας*. Το εθνεγερτικό τέλος *Μονοπάτι της Λευτεριάς* θα υπηρετηθεί, με την Απελευθέρωση, από τον θίασο Γιώργο Παππά - Μελίνας Μερκούρη.

Ας σημειωθεί εδώ πως μαζί με άλλους νεαρούς διανοούμενους και ποιητές μεταξύ των οποίων ο Αντρέας Καμπάς, ο Αλέκος Ξύδης, ο Γιώργος Μαυροΐδης, ο Νάνος Βαλαωρίτης υπήρξε ιδρυτικό μέλος και αρθρογράφος του περιοδικού *Τετράδιο* (1944) ενός τολμηρού όσο και καλαίσθητου εντύπου που έμελλε να μυήσει το ελληνικό κοινό στην ποίηση και την τέχνη της πρωτοπορίας. Και ήταν μόνο τριάντα έξι ετών. Τίποτε το μεταφυσικό σ' όλα αυτά, παρά ταλέντο, πολύ ταλέντο και δουλειά, πολλή και άοκνη δουλειά για αυτόν τον αναγεννησιακό άνθρωπο με τα πολλαπλά ενδιαφέροντα και την ακαταδάμαστη διάθεση για πειραματισμό.

Ξέροντας το θέατρο από μέσα, από πίσω από τις κουίντες κι όχι απλά ως θεωρία αλλά ως επίμονη άσκηση και πρακτική, ήταν σε θέση να αντιμετωπίζει το θεατρικό γεγονός ολόπλευρα, από κάθε δυνατή, οπτική γωνία και να παρουσιάζεται ο ίδιος όμοια ευαίσθητος τόσο στον λόγο –είτε ως κείμενο είτε ως εκφορά– όσο και στην εικόνα, είτε ως σκηνογραφική οργάνωση του χώρου είτε ως χρωματική, μορφοπλαστική παρέμβαση. Ελάχιστοι θεατράνθρωποι, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς, διέθεταν τέτοια προσόντα. Ως μελετητής του θεάτρου έμεινε στην ιστορία για τα βιβλία το *Άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου 300 π.χ. έως 1.600 μ.Χ.*, εκδ. Κεραμεικός 1964, επανέκδοση από τη Δωδώνη το 1987, το *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή – προσκήνιο – παρασκήνια*, Δωδώνη 1980, *Έστιν θέατρο και άλλα*, 1986 εκδ. Κέδρος κ.λπ. Επίσης το μοναδικό και ως έρευνα έχει ως αποτέλεσμα *Θεατρικό Λεξικό* του 1989 (πάλι από τον Κέδρο), *Ο ζωντανός Αριστοφάνης* νεανικό κείμενο που επανεκδίδει ο Καστανιώτης το 1990, *Παγκόσμιος Κινηματογράφος 1900-2000: Χίλιες ταινίες και οι δημιουργοί τους* (2000 Κέδρος) μοναδική μελέτη ενός ανθρώπου του θεάτρου που αγαπάει όμως και τη λευκή οθόνη και το αποδεικνύει.

Και βέβαια το *Τί προς Διόνυσον; Σημειώσεις γύρω από την αρχαία ελληνική τραγωδία*, πολύτιμο βοήθημα και για ειδικούς και για ερασιτέχνες το οποίο πρωτοβγήκε το 1972 για να επανεκδοθεί το 1993 από τον Δίφρο. Οι εκδόσεις Πήγασος, το 1958, εξέδωσαν τα άπαντα του Σαίξπηρ με γενική εισαγωγή και μεταφραστική επιμέλεια του Αλέξη Σολομού.

Επίσης μετέφρασε την *Αντιγόνη* του Μπρεχτ, τη *Γέρμα* και την *Δόνια Ροζίτα* του Λόρκα, τις *Μάγισσες του Σάλεμ* του Άρθουρ Μίλλερ, τη *Δίκη* και την *Αμερική* του Φραντς Κάφκα, τη *Δύναμη του Σκοταδιού* του Τολστόι, την *Ανθρώπινη*

Φωνή και τους *Τρομερούς Γονείς* του Ζαν Κοκτώ, τις *Εκκλησιάζουσες* (1956), τις *Θεσμοφοριάζουσες* (1958) και την περίφημη *Λυσιστράτη* (1957, '58, '60, '80 του Αριστοφάνη με το Εθνικό Θέατρο υπό ψευδώνυμο Α. Ροσόλυμος (ενδεχομένως το πραγματικό του, κεφαλλονίτικο επώνυμο πριν η οικογένειά του υιοθετήσει το «Σολομός») το *Ονειρόδραμα* του Στρίντμπεργκ, την *Πρόβα* του Ανούιγ και πάρα πολλά ακόμα.

Ο Αλέξης Σολομός άρχισε τη σκηνοθετική του σταδιοδρομία στη Νέα Υόρκη, ανέβασε τον *Καλιγούλα* του Καμύ το 1949 στο Λονδίνο και συνεργάστηκε με το Εθνικό Θέατρο από το 1950 ως το 1964 και την πολύ δύσκολη περίοδο του 1968-1985. Επίσης εργάστηκε στο Michigan των Ηνωμένων Πολιτειών την περίοδο 1965-1967 ως καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Όμως η πολύ μεγάλη προσφορά του Σολομού έγκειται στο πρωτοποριακό ανέβασμα του Αριστοφάνη αφού δίδαξε στην Επίδαυρο δέκα από τις ένδεκα κωμωδίες του μεγάλου ποιητή αξιοποιώντας τόσο στοιχεία της λαογραφικής παράδοσης όσο και τις ευφάνταστες, σκηνογραφικές λύσεις που του εισηγείτο ο επίσης σπουδαγμένος στο εξωτερικό σκηνογράφος και ζωγράφος Γιώργος Βακαλό. Ας σημειωθεί ότι οι προκλητικοί όσο και ρηξικέλευθοι *Όρνιθες* των Κουν, Ρώτα, Χατζιδάκι, Τσαρούχη, Νικολούδη έπονται των προτάσεων του Σολομού κατά τρία χρόνια τουλάχιστον. Αυτό ήταν ο Αλέξης Σολομός, ένας δημιουργός βαθύς γνώστης του θεατρικού, που ήξερε να ισορροπεί με κομψότητα αλλά και χιούμορ ανάμεσα στην κλασικό τρόπο, την παράδοση αλλά και τον τολμηρό πειραματισμό που αφουγκράζονται τις ευαισθησίες του κοινού για αυτό και δεν το προκαλούσε, ενώ συγχρόνως ήξερε να εξαγάγει από τους ηθοποιούς και από τους δικούς του συνεργάτες ό,τι καλύτερο για την παράσταση. Μεγάλες ερμηνείες. Πώς να ξεχάσω τη μεταμόρφωση του Γιάννη Γκιωνάκη και της Ελένης Ανουσάκη στον περίφημο *Κοριό* του Μαγιακόφσκι το 1970-1971 με τα φουτουριστικά σκηνικά της Ιωάννας Παπαντωνίου, έργο στο οποίο ακουγόταν και η ίδια η φωνή του σκηνοθέτη στην έναρξη της παράστασης.

Ήταν τότε που ίδρυσε τον δικό του θίασο με την επωνυμία Προσκήνιο, θίασος που δραστηριοποιήθηκε από το 1967 ως το 1978. Είναι ενδεικτικό ότι στα έργα που σκηνοθετούσε ή μετέφραζε συχνά σχεδίαζε ο ίδιος τα κοστούμια έχοντας άριστη, εικαστική παιδεία αλλά και αισθητική ενημέρωση.

Ιδανική υπήρξε η συνεργασία του Σολομού με τον Γιώργο Βακαλό ως προς την αναβίωση της Αττικής κωμωδίας. Στο Ηρώδειο πρώτα το 1957 με την μυθική παράσταση της *Λυσιστράτης* και τη μεταφορά της ίδιας παράστασης στην Επίδαυρο το 1958 με τεράστια επιτυχία. Το 1958 θα παρουσιάσει, πάλι στην Επίδαυρο, με το Εθνικό Θέατρο και τις *Θεσμοφοριάζουσες*. Εδώ ο Βακαλό χρησιμοποιεί απλά και ευέλικτα σκηνικά, αξιοποιεί τη θητεία του στο Παρίσι πλάι στον δάσκαλο ζωγραφικής Λύσανδρο Πράσινο, πατέρα του Μάριου και της Ζιζέλ αλλά και το Globe Theatre του Λονδίνου, για να στήσει έναν κλασικίζοντα μοντερνισμό, γεμάτο χρώμα, κίνηση και γνήσια συγκίνηση. Το 1981 ο Σολομός και ο Βακαλό θα υπογράψουν πάλι τις *Εκκλησιάζουσες* στην τελευταία τους και άκρως

επιτυχημένη συνεργασία. Το 1962, ο Σολομός συνεργαζόμενος με τον Δημήτρη Χορν, τον Μάνο Χατζιδάκι, τον Μίνω Αργυράκη, τον Βαγγέλη Σειληνό κ.λπ. θα επιχειρήσει να ανανεώσει το λαϊκό είδος της επιθεώρησης δημιουργώντας μία ευφάνταστη, μουσικοχορευτική παράσταση που θα αφήσει εποχή. Περιστασιακά θα εμφανιστούν στη σκηνή του θερινού Μετροπόλιταν τόσο η Αλίκη Βουγιουκλάκη όσο και η Νάνα Μούσχουρη! Λίγο πιο πέρα ο Μποστ σκηνογραφούσε το αντίπαλο δέος δηλαδή την *Όμορφη Πόλη* του Μίκη Θεοδωράκη στο θέατρο Παρκ με εξίσου επιτυχημένη διανομή. Και μία εξαιρετικά επιτυχημένη αποτυχία τώρα: Το 1962 ανεβάζει στο θέατρο Κοτοπούλη το δράμα του Μπέρναρ Σόου *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* με τον πολυδιαφημισμένο θίασο Αλίκης Βουγιουκλάκη – Μάνου Χατζιδάκι (sic). Παρά τα βαρύγδουπα ονόματα όμως –τα σκηνικά είχε φιλοτεχνήσει ο Νίκος Εγγονόπουλος– η παράσταση δεν περπατάει και η μελαχρινή και αποκαλυπτική ενδυματολογικά για τις ανάγκες του ρόλου Αλίκη δεν αρέσει... Ο Σολομός, κατά τη θεατρική περίοδο 1963-1964, ανεβάζει σε δική του σκηνοθεσία και σκηνογραφία την κλασσικότροπη παράσταση *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* του Σαίξπηρ σε ενδυμασίες του Αντώνη Φωκά και σκηνογραφική επιμέλεια όπως διαβάζουμε στο πρόγραμμα, της Μαριλένας Αραβαντινού. Το 1968, 1969 και 1978 ανεβάζει τους *Ιππής* με το Εθνικό Θέατρο και σκηνικά - κοστούμια πάλι του Γιώργου Βακαλό. Πρόκειται για την ωριμότερη και πυκνότερη σκηνογραφική πρόταση του γνωστού καλλιτέχνη, απάντηση τρόπον τινά του θεατρικού μας διδύμου στην επιτυχία που σημείωσε το 1960 και το 1965 το άλλο δίδυμο των Κουν και Τσαρούχη πρώτα με τους *Όρνιθες* και αργότερα με τους *Πέρσες*. Αλλαγή σκηνικού: το 1975 ο Αλέξης Σολομός συνεργάζεται με το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη και ανεβάζει το ποιητικό δράμα του Νίκου Καζαντζάκη *Χριστόφορος Κολόμβος* ή το *Χρυσό μήλο*. Τα σκηνικά και τα κοστούμια φιλοτέχνησε ο Σπύρος Βασιλείου υιοθετώντας ένα εξαιρετικά επιτυχημένο όσο και αφαιρετικό ύφος. Έτσι ένα ξύλινο πατάρι στο κέντρο τις σκηνής άλλοτε γίνεται η εξέδρα του βασιλιά, άλλοτε δικαστήριο και άλλοτε το κατάστρωμα ενός καραβιού. Έτσι εξάλλου δεν συμβαίνει στο θέατρο; Το επί σκηνής ψέμα να καθίσταται πιο πειστικό από οποιαδήποτε αλήθεια της καθημερινότητας.

Εικ. 1. *Λυσιστράτη*, 1957. Σολομός-Βακαλό.
Πίσω: Κική Ρέππα (Κορυφαία), Πόπη Παπαδάκη (Κορυφαία), Αλέκα Παΐζη (Κορυφαία), Νέλλη Μαρσέλλου (Κορυφαία). Μπροστά: Χορός γυναικών, Χορός ανδρών. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

Εικ. 2. Σολομός – Εγγονόπουλος, *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*, 1962.

Εικ. 3. *Οδός Ονείρων*.

Εικ. 4. Ν. Καζαντζάκη, *Χριστόφορος Κολόμβος*, Σκηνογρ. Σπύρος Βασιλείου 1975.

Οι φωτογραφίες 2-4 προέρχονται από το προσωπικό αρχείο του Μάνου Στεφανίδη.

ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ ΚΛΕΙΩ

Κώδικες θεατρικής παιδείας στο έργο του Αλέξη Σολομού

Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ εστιάζει στον σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό (1918-2012) και σε χαρακτηριστικά στοιχεία που σκιαγραφούν τη σκηνοθετική του προσέγγιση και τη διδασκαλία των ηθοποιών, μέσα από τις μνήμες και τα βιώματα ηθοποιών που δούλεψαν μαζί του στο Εθνικό Θέατρο και στο Προσκήνιο από το 1951 έως το 1992. Με αφορμή το θεατρολογικό συνέδριο *Αλέξης Σολομός: Ο ευπατρίδης μύστης του πνεύματος*, είχα την τιμή να συνομιλήσω με τις/τους ηθοποιούς (κατά αλφαβητική σειρά): Έλλη Βοζικιάδου,[1] Δημήτρη Καλλιβωκά, Κώστα Καστανά, Βέρα Κρούσκα, Μαρία Σκούντζου, Άννα Φόνσου, που άνοιξαν το ασκί της μνήμης ανακαλώντας τις στιγμές που έζησαν μαζί του στις πρόβες, τις παραστάσεις που θυμούνται με νοσταλγία, το πώς τον έβλεπαν μέσα από όλες του τις θεατρικές ιδιότητες, και τη σιγουριά ή το σεβασμό που τους ενέπνεε.

Με άξονα τις «βασισμένες στην τέχνη ερευνητικές μεθοδολογίες» (arts based research)[2] και την «πράξη ως έρευνα» (practice as research),[3] το μεγαλύτερο μέρος της έρευνάς μου παρουσιάστηκε με τη μορφή ντοκιμαντέρ και συνεντεύξεων, το σενάριο και η δομή του οποίου αναδεικνύουν τα βασικά δομικά στοιχεία της σκηνοθετικής ματιάς του Αλέξη Σολομού, όπως τα θυμούνται και τα αναπολούν

---

1. Η Έλλη Βοζικιάδου έχει παίξει στις εξής παραστάσεις του Αλέξη Σολομού στο Εθνικό Θέατρο: *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* (1951), *Λυσιστράτη- Δύσκολος* (1960), *Γέρμα* (1961), *Το τραγούδι της κούνιας* (1961), *Ερωφίλη* (1962), *Μέλισσα* (1962), *Κροίσος* (1963), *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* (1963), *Ικέτιδες* (1964), *Χριστός Πάσχων* (1964), *Επτά επί Θήβας* (1968), *Ορέστης* (1971, 1973), *Όπως σας αρέσει* (1973), *Αντιγόνη* (1974), *Λάζαρος* (1975), *Τρωάδες* (1975), *Μήδεια* (1976, 1977), *Καποδίστριας* (1976), *Η μελαχρινή κυρία των σονέτων* (1977), *Ελένη* (1977), *Όρνιθες* (1979). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

2. Βλ. Tom Barone – Elliot W. Eisner, *Arts based research*, Los Angeles & London: Sage Publications.

3. Βλ. John Freeman, *Blood, Sweat & Theory. Research Through Practice in Performance*, Faringdon: Libri Publishing, 2010.

οι συνεργάτες του. Στην παρούσα γραπτή μορφή της έρευνας, βασικά μεθοδολογικά εργαλεία που αξιοποιήθηκαν είναι ολόκληρες οι συνεντεύξεις μου με τους ηθοποιούς, μαγνητοσκοπημένες ή ηχογραφημένες, οι οποίες υλοποιήθηκαν από τον Οκτώβριο έως τον Δεκέμβριο του 2018 και προκύπτουν από τον θησαυρό των «λησμονημένων γνώσεων», κατά την έκφραση της Jaqueline de Romilly: «Υπάρχουν μνήμες που νομίζουμε λησμονημένες επειδή ακριβώς έχουν διεισδύσει τόσο πολύ μέσα μας ώστε πρακτικά έχουν περάσει στο ασυνείδητο. Παρόλα αυτά όμως, στις απαρχές τους βρίσκουμε ως βάση μια μαθητεία και μάλιστα μια μαθητεία πνευματικής κατηγορίας».[4]

Στη συνάντησή μου με τη διδασκαλία του Αλέξη Σολομού, μέσα από την επικοινωνία μου με τους ηθοποιούς που τον αγάπησαν, οι *κρυμμένες μνήμες* φέρνουν στο φως και άλλες μνήμες. Η επιλογή της ημιδομημένης συνέντευξης[5] μου έδωσε τη δυνατότητα να κάνω επιμέρους ερωτήσεις, διευκρινιστικές ή προσθετικές, στις στιγμές που οι ερωτώμενοι είχαν εστιάσει σε κάποια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, ιστορία ή παράδειγμα, αλλά και να τους επιτρέψω να αφεθούν στους διαδρόμους της ανάμνησης, προτρέποντάς τους διακριτικά να ανακαλέσουν μνήμες εις βάθος. Στη συνέχεια, επανέφερα τη συζήτηση στους βασικούς άξονες της σχέσης του σκηνοθέτη Σολομού με τους ηθοποιούς του, ενώ παράλληλα αφήνονταν να θυμηθούν ελεύθερα στιγμές συνεργασίας τους με τον σκηνοθέτη. Ακολούθησε απομαγνητοφώνηση των ηχητικών και κινηματογραφημένων ντοκουμέντων σε κείμενο, η οποία με οδήγησε στην κατηγοριοποίηση των δεδομένων και στην ποιοτική ανάλυση των στοιχείων,[6] με βάση τη συνάφειά τους με τους θεατρικούς κώδικες του Αλέξη Σολομού, όπως προκύπτουν από τους ηθοποιούς του. Επιπρόσθετα στοιχεία που αφορούν συνολικά την εποχή ή παραδείγματα και αναφορές που δεν εμπίπτουν στους βασικούς άξονες της παρούσας εργασίας, δεν εντάσσονται διεξοδικά στην ανάλυση, δίχως να μειώνεται η σημασία τους στο ευρύτερο ερευνητικό πεδίο.

---

4. Jacqueline de Romilly, *Ο θησαυρός των λησμονημένων γνώσεων*, μτφρ. Μπάμπη Αθανασίου – Κατερίνα Μηλιαρέση, Αθήνα: Το Άστυ, σ. 26. Το συγκεκριμένο παράθεμα ανήκει στο κεφάλαιο «Οι κρυμμένες μνήμες», στην ενότητα του βιβλίου «Πρώτα η πρακτική γνώση». Σε αυτή την «πρακτική γνώση» και τη «μαθητεία πνευματικής κατηγορίας», κατά τη Romilly, είχα εστιάσει, όταν προσέγγισα το διδακτικό έργο της Μαρίας Χορς στο Εθνικό Θέατρο μέσα από συνεντεύξεις με μαθητές της, οι οποίοι επιβεβαιώνουν την πλούσια πρακτική και πρωτοποριακή γνώση των δασκάλων τους καθώς και την αναγκαιότητα καταγραφής της θεατρικής πράξης και διδασκαλίας. Βλ. Κλειώ Φανουράκη, «Η "διά της αισθήσεως" σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τη Μαρία Χορς», Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2015, σσ. 389-402.

5. Βλ. Θεόδωρος Ιωσηφίδης, *Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στις κοινωνικές επιστήμες*, Αθήνα: Κριτική, 2003, σ. 40.

6. Ιωσηφίδης, *ό.π.*, σσ. 65-85.

Από τις βιωματικές αφηγήσεις των συνομιλητών μου και συνεντευξιαζόμενων, δίνεται έμφαση στα εξής ειδοποιά στοιχεία που διαγράφουν την προσωπικότητα του Αλέξη Σολομού ως σκηνοθέτη:

Πρωτοπορία, φαντασία, εφευρετικότητα

Ο Αλέξης Σολομός διακρίνεται από τους περισσότερους ερωτώμενους για την ιδιαίτερη ευφευρετικότητά του στη σκηνοθεσία των έργων, για τις πρωτοποριακές παραστάσεις και δραματουργικές επιλογές του στο Προσκήνιο και στο Εθνικό Θέατρο, για τον ολιστικό και λεπτομερή τρόπο με τον οποίο επεξεργαζόταν σκηνοθετικά το έργο του και για το πώς οι παραστάσεις και οι δραματουργικές επιλογές του ήταν συχνά μπροστά από την εποχή και από τα δεδομένα που το ελληνικό θεατρόφιλο κοινό μπορούσε να δεχτεί. Μίλησαν με θαυμασμό για τις παραστάσεις του Αριστοφάνη και ιδιαιτέρως για τη *Λυσιστράτη*, καθώς και για παραστάσεις που προσωπικά σημάδεψαν τον καθένα τους, είτε ως θεατή είτε ως ηθοποιό. Ενδεικτικά, αναφέρω την εμπειρία της Μαρίας Σκούντζου,[7] ως μαθήτριας της Σχολής του Εθνικού, από την παρακολούθηση της παράστασης *Ιντερμέτζο* του Ζαν Ζιρωντού, που ανέβηκε το 1962:

> «Σαν σκηνοθέτη, τον θαύμαζα πολύ, διότι είχε κάτι τελείως ιδιαίτερο στα γεγονότα στο Εθνικό Θέατρο. Όταν τότε μια παράσταση εκείνο τον καιρό προγραμματιζόταν, υπήρχε ένας αυστηρός προγραμματισμός ότι θα τελειώσει την τάδε του μηνός [...], στον Σολομό δύο φορές, από όταν ήμουν μαθήτρια στη Σχολή, δύο φορές είχε πάρει παράταση στο Εθνικό και κράτησε περισσότερο. Πηγαίναμε παιδιά στο δεύτερο έτος της σχολής και παρακολουθούσαμε στον εξώστη. Το *Ιντερμέδιο* του Ζιρωντού ήταν μια μαγευτική παράσταση, γεμάτο το θέατρο, και πηγαίναμε και δεν το πολυκαταλαβαίναμε και εμείς, ξαναπηγαίναμε και έβγαινε ο κόσμος και έλεγε "δεν το κατάλαβα αλλά τόσο με μάγεψε που θέλω να το ξαναδώ". Αυτό τελείωνε μια Κυριακή, δεν θα το ξεχάσω, και ήταν κόσμος απέξω να βγάλει εισιτήριο για την επόμενη εβδομάδα –πολύς κόσμος– και έδωσε ο Χουρμούζιος κατ' εξαίρεση μια ακόμη παράσταση για τον κόσμο που ήταν απέξω και περίμενε. Επίσης, θυμάμαι η δεύτερη φορά που είχε δοθεί παράταση ήταν με την παράσταση του Αλέξη Σολομού *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη, στο Εθνικό».

Και σημειώνει η Μαρία Σκούντζου πως της άρεσε η φαντασία του, το πώς έφτιαχνε μια παράσταση και δημιουργούσε μια πολύ ωραία ατμόσφαιρα που σε έβαζε μέσα στο έργο. Η Άννα Φόνσου[8] σημειώνει ότι από τα πιο αγαπημένα έργα του

---

7. Η Μαρία Σκούντζου συμμετεχείχε στις ακόλουθες παραστάσεις του Αλέξη Σολομού στο Εθνικό Θέατρο: *Ικέτιδες* (1964), *Τρικυμία* (1969), *Τραχίνιαι* (1970), *Τρωάδες* (1975), *Μήδεια* (1976), *Ελένη* (1977), *Μήδεια* (1977), *Βούδας* (1978), *Αντιγόνη* (1992).

8. Η Άννα Φόνσου συνεργάστηκε με τον Αλέξη Σολομό στο Προσκήνιο στις εξής παραστά-

Αλέξη Σολομού την εποχή του Προσκηνίου ήταν η *Λούλου* του Βέντεκιντ και ο *Πέερ Γκύντ* του Ίψεν. Για τον *Πέερ Γκυντ* του Σολομού αναφέρει:

> «Ήμουν βοηθός εκεί, έμαθε τους ηθοποιούς να παίζουν τον Ίψεν διαφορετικά, να μην το κάνουν βουλεβάρτο, γιατί πολλές φορές βλέπουμε αυτά τα έργα και τα κάνουν βουλεβάρτο και νατουραλιστικά. Ήταν σαν όνειρο...».

Ο Δημήτρης Καλλιβωκάς,[9] αναφερόμενος στη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη, λέει:

> «Είναι η ωραιότερη παράσταση που έχω δει στη ζωή μου [...] ήταν μαγευτική. Πηγαίναμε για μπάνιο στην παλιά Επίδαυρο και τα κορίτσια τραγουδάγανε μελωδίες του Χατζιδάκι από τις πρόβες που κάνανε. Τόσο αγαπήσανε αυτή την παράσταση και την αγάπησα και εγώ βέβαια σαν θεατής. Θυμάμαι ότι τέλειωνε η παράσταση και ο κόσμος δεν έφευγε από το θέατρο, απ' την Επίδαυρο, δεν έφευγε. Οι ηθοποιοί έμπαιναν μέσα, ξαναγύριζαν, ο κόσμος δεν έφευγε. Καταπληκτική παράσταση, από τις πιο μεγάλες επιτυχίες του Σολομού».

Και συμπληρώνει ο Καλλιβωκάς για το σύνολο της δραματουργίας στην οποία αφοσιώθηκε ο Σολομός:

> «Ο Σολομός προσπαθούσε μέσα από μοντέρνα έργα, τα εγκεφαλικά έργα, να βγάλει τους παλμούς της ψυχής και να συγκινήσει τον θεατή, αυτό είναι κάτι πολύ δύσκολο. Το θέατρο πρέπει να μας κάνει να σκεφτόμαστε και να συγκινούμαστε. Λοιπόν ο Σολομός κατάφερε και τα δύο. Και επειδή υπήρχαν έργα που ήταν μόνο σκέψεις, ο Σολομός κατάφερνε να μας μεταφέρει και συγκίνηση και να δημιουργήσει και στον θεατή συγκίνηση. Όμως, η εποχή ανώριμη ακόμη για τον Σολομό, για να εκτιμήσει ο πολύς κόσμος την παράστασή του».

Πνευματικός άνθρωπος μιας «άλλης εποχής»

Κατά κοινή ομολογία, ο Αλέξης Σολομός ως σκηνοθέτης λειτουργούσε παράλληλα, μέσα από όλες του τις θεατρικές δεξιότητες και ιδιότητες, και κυρίως κατάφερνε να περάσει τη σκέψη και τον προβληματισμό του στους ηθοποιούς. Με μια ιδιαίτερη αμεσότητα και ευαισθησία ο Σολομός μετέδιδε πίστη στους ηθοποιούς για τα έργα που έπαιζαν, κατά τον Καλλιβωκά, και τους έκανε να τα αγαπήσουν ιδιαίτερα.

σεις: *Ο Πύργος* (1964), *Λούλου* (1965), *Γυάλινος Κόσμος* (1967), *Ρωμαίος και Αννέτα* (1968), *Το μπαλκόνι* (1979), *Ο γύρος του κόσμου σε 80 μέρες* (1979).

9. Ο Δημήτρης Καλλιβωκάς έπαιξε στις παραστάσεις του Αλέξη Σολομού: *Στρατηγήματα εραστών* (1956), *Φάουστ* (1956), στο Εθνικό Θέατρο και *Το Λουτρό* (1978), *Ο Πύργος* (1964), *Να ντύσουμε τους γυμνούς* (1964), *Λούλου* (1965), *Το Μπαλκόνι* (1979), *Ο γύρος του κόσμου σε 80 μέρες* (1979), στο Προσκήνιο.

Ο Κώστας Καστανάς[10] δίνει έμφαση στην προσωπικότητα του Αλέξη Σολομού ως ενός κατεξοχήν πνευματικού και πνευματώδους ανθρώπου, με γνώση, βαθιά παιδεία και πηγαίο χιούμορ,

> «είδος εν ανεπαρκεία σε αρκετούς καλλιτέχνες της εποχής του».

Η Μαρία Σκούντζου μιλάει για ένα πολύ ευφυή άνθρωπο, γεμάτο ζωντάνια, με ένα ιδιαίτερο, δικό του χιούμορ χαρακτηριστικό. Η Έλλη Βοζικιάδου διερωτάται:

> «Τι να πει κανείς για αυτόν τον άνθρωπο; Ήταν ένας υπέροχος άνθρωπος με πολύ ταλέντο και φαντασία, φιλικός με τους ηθοποιούς, γεννημένος άνθρωπος της τέχνης, ακάματος δουλευτής επάνω στην τέχνη. Όταν είχε έρθει στο Εθνικό έφερνε κάτι καινούργιο, γιατί είχε έρθει από την Αμερική, από την Αγγλία, είχε κάνει σπουδές, είχε σκηνοθετήσει, τον βλέπαμε έναν άνθρωπο καινούργιο, με καινούργιες ιδέες.[11] Ήταν πολύ δεμένος με τους ηθοποιούς, δημιουργούσε πολύ καλή σχέση. Ήταν ανεξάρτητος, ελεύθερος άνθρωπος, εντελώς μόνος, είχε το γραφείο του και ήταν μόνος του με τη δική του σκέψη στη δουλειά, δεν ανακατευόταν με τα γενικά του θεάτρου που δεν αφορούσαν στο έργο του».

Μνήμες διδασκαλίας των ηθοποιών – Μέθοδοι, τεχνικές παρότρυνσης, κινητοποίησης και καθοδήγησης

Παρουσιάζει ενδιαφέρον ότι οι συμμετέχοντες στην έρευνα ηθοποιοί ανακαλούν μνήμες που αφορούν στο πώς ο Αλέξης Σολομός τους παρότρυνε να βρουν τον ρόλο και να παίξουν καθώς και σε τεχνικές και μεθόδους υποκριτικής για τις οποίες ο ίδιος πίστευε ότι θα απέδιδαν για τον συγκεκριμένο ηθοποιό στη συγκεκριμένη παράσταση. Ωστόσο, δεν θυμούνται όλοι με την ίδια ένταση λεπτομέρειες στη διδασκαλία, αλλά η πλειονότητα ανακαλεί μια αίσθηση του σκηνοθετικού ύφους και του κλίματος που επικρατούσε στις πρόβες. Αξιοσημείωτη είναι η επιμονή και η λεπτομέρεια με την οποία επέλεγε ο Σολομός ηθοποιούς και για τους δεύτερους, τρίτους και εν γένει μικρούς ρόλους. Ο Δημήτρης Καλλιβωκάς, μάλιστα, σημειώνει την απαίτηση του Αλέξη Σολομού να έχει στις παραστάσεις του ηθοποιούς που εκείνος έκρινε ότι θα του έβγαζαν καλύτερα τον ρόλο, ακόμη και εάν επρόκειτο και για ένα μικρό «ρολάκι»:

---

10. Ο Κώστας Καστανάς έπαιξε στις παραστάσεις του Αλέξη Σολομού: *Καποδίστριας* (1976), *Βούδας* (1978), *Ματωμένος γάμος* (1980), *Εκκλησιάζουσαι* (1981), στο Εθνικό Θέατρο.

11. Για τις σπουδές, την εμπειρία και το βιογραφικό του Σολομού, βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2018, σσ. 11-71· Σωτήρης Χατζάκης, «Αλέξης Σολομός (1918-2012)», Θ. Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20ού αιώνα*, Αθήνα: Τόπος, 2013, σσ. 207-211.

> «Και οι άλλοι ήθελαν τον καλό ηθοποιό, αλλά ο Σολομός επέμενε σε αυτόν που πίστευε ότι θα του βγάλει τον ρόλο καλύτερα και δεν υποχωρούσε, επέμενε πολύ. Βασιζόταν πάνω στον ηθοποιό, τον μελετούσε και ερχόταν την επόμενη μέρα και ήξερε ακριβώς τι μπορεί να μας βγάλει. Ήταν πολύ σπουδαίος, ήταν άνθρωπος σοφός, μελετούσε, όχι βέβαια μόνο τα έργα, μελετούσε το θέατρο, το ήξερε πάρα πολύ καλά, ήξερε όλες τις μεγάλες τάσεις του θεάτρου και των εποχών. Αυτό έχει σημασία μεγάλη, είδε τις εποχές, τις προείδε, είδε ότι η εποχή η κλασική πέρναγε πια και μπαίναμε σε έναν άλλο τρόπο ζωής και ήταν ο πρώτος που μπήκε σε αυτόν και έφερε το Προσκήνιο».

Η Άννα Φόνσου ανακαλεί τον τρόπο με τον οποίο την καθοδηγούσε να κάνει πρόβες στο σπίτι, για να «βρει» τον ρόλο της *Λούλου*. Την είχε παροτρύνει να ηχογραφεί την φωνή της σε μαγνητόφωνο, να ηχογραφεί σκέψεις του ρόλου και να παίζει και λίγο τον ρόλο ταυτόχρονα. Θυμάται τι της έλεγε, πώς την έπεισε να γδυθεί, πώς μπήκε σε αυτόν το ρόλο, τι έκανε όταν έφευγε από το θέατρο για να προετοιμάσει τον ρόλο και πώς την παρότρυνε περιπαικτικά να μην τρώει πολύ για να παραμείνει αδύνατη, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της πολύ αδύνατης ηρωίδας.

Η σύγκριση του Σολομού με τα άλλα «ιερά τέρατα» της εποχής, είναι αναπόφευκτη μέσα από τον ειρμό της σκέψης των ηθοποιών, που τους οδηγούσε να φωτίσουν πλευρές του σκηνοθέτη Σολομού, να τον παραλληλίσουν ή να τον διαφοροποιήσουν από τον Δημήτρη Ροντήρη, τον Αλέξη Μινωτή, τον Κάρολο Κουν και άλλα «ιερά τέρατα» της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, επεξηγώντας λεπτές ή εμφανείς αποχρώσεις. Ο Σολομός, σε σχέση με τον Ροντήρη και τον Κουν, παρατηρεί ο Καλλιβωκάς, έλεγε:

> «Προσπάθησε να βγάλεις τη φωνή όπως μπορείς εσύ. Πείσε με ότι η φωνή αυτή είναι η φωνή του ρόλου όπως εσύ μπορείς».

Κατά τη Βοζικιάδου,

> «είχε το δικό του στυλ ως σκηνοθέτης, είχε όμως πάρει και από τον Ροντήρη κάποια πράγματα και άλλα από τον Κουν, και αυτά τα δύο δουλεύανε μέσα του, παράλληλα με τα δικά του, με αυτά που έφερνε και κουβαλούσε μέσα του».

Σκίτσο και Κινησιολογία

Εκείνο, ωστόσο, που επισημαίνουν οι περισσότεροι συνεντευξιαζόμενοι είναι ο τρόπος που ενέτασσε το σκίτσο μέσα στη διδασκαλία των ηθοποιών αλλά και στη σκηνοθετική του προσέγγιση, καθώς με οδηγό τα σκίτσα του συνομιλούσε με έναν δικό του κώδικα με τους συνεργάτες του. Το σκίτσο για τον Σολομό θα λέγαμε σήμερα ότι είχε μια «λαμπανική»[12] χρήση και χροιά, καθώς το χρησιμοποιούσε για

12. Σύμφωνα με το έργο του Rudolf von Laban, πάνω στην ανάλυση της κίνησης, των νόμων

να δείξει την κινησιολογία στους ηθοποιούς, τη στάση του σώματος, τις θέσεις που έπρεπε ο ηθοποιός να αλλάξει στη διάρκεια μιας σκηνής, πώς ακριβώς τον ήθελε ο σκηνοθέτης να καθίσει δίπλα στο παράθυρο ή στην πολυθρόνα, αλλά και παράλληλα το σκίτσο βοηθούσε τον ηθοποιό να βρει την όψη, τη σωματική διάπλαση και τη ροή της κίνησης του ρόλου. Ο Δημήτρης Καλλιβωκάς θυμάται:

> «Πολλές φορές μας έφερνε και μας έδειχνε τα σκίτσα του και μας έλεγε "εδώ έτσι είναι η σκηνή έτσι, εδώ έτσι θα παίξετε" και έφερνε πολλές σημειώσεις. Είχε μεγάλη άνεση στο να σκιτσάρει και ίσως επηρεάστηκε και από μερικούς συγγραφείς που έκαναν το ίδιο».

Η Άννα Φόνσου παρατηρεί:

> «Στον καθένα ηθοποιό είχε ένα σκίτσο, ένα σκίτσο για το πώς ήταν ο ρόλος του και ένα σκίτσο να μοιάζει λίγο με αυτόν που θα το παίξει δίπλα και μετά, σε κάθε πράξη, αυτά τα σκίτσα ήταν σαν να κουνιότανε μέσα οι ηθοποιοί. Έλεγε "θα φύγεις, εκεί θα πας στο παράθυρο", έκανε στο παράθυρο ένα σκίτσο, "μετά το παράθυρο θα καθίσεις" έκανε και ένα σκίτσο με τον ηθοποιό εκεί, έκανε πάρα πολλά, ζωγράφιζε πολύ καλά. Όταν έκανε ο ίδιος το σκηνικό, πίσω από το σκίτσο του ηθοποιού ζωγράφιζε και το σκηνικό, όταν το έκανε άλλος, το πρώτο που ζητούσε από τον σκηνογράφο ήταν να του περιγράψει περίπου πώς θα είναι, για να κινήσει τους ηθοποιούς. [..] Ήταν διαφορετικός, μεγαλοφυία τον έλεγα, ήταν διαφορετική η διδασκαλία του, διαφορετικός στα έργα που διάλεγε. Η κίνηση σε ορισμένα έργα ήταν σαν μπαλέτου».

Ο Κώστας Καστανάς τον θυμάται πάντα να έχει ένα μολύβι και να ζωγραφίζει, να σκιτσάρει τους ρόλους. Η Έλλη Βοζικιάδου μιλάει για τις πολλαπλές δεξιότητες του Σολομού, για το ταλέντο του και στη σκηνοθεσία και στη ζωγραφική, ενώ η Βέρα Κρούσκα[13] σημειώνει ότι ήταν «εικαστικός φοβερός». Η Σκούντζου και η Κρούσκα θυμούνται να έχουν ακούσει ιστορίες ή να έχουν δει τα σκίτσα του Σολομού στο γραφείο του άλλων ηθοποιών, αλλά δεν ανακαλούν κάποια προσωπική τους εμπειρία.

Κατά την πλειονότητα, ο Αλέξης Σολομός εστίαζε πολύ στην κινησιολογία των ηθοποιών και τους καθοδηγούσε με βάση τα σκίτσα που έκανε, ενώ παράλληλα έδινε οδηγίες που διευκόλυναν την κινησιολογία του ρόλου. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Φόνσου, έλεγε στους ηθοποιούς να έχουν λίγο υπομονή και να κάνουν την κίνηση, ενώ άλλες φορές τους έλεγε στην πρόβα να κάνουν την κίνηση και να

που την διέπουν και τη σημειογραφία του χορού που επινόησε, γνωστή ως «Labanotation», βλ. Κάτια Σαβράμη, *Κινησιογραφικά*, Αθήνα: Σάλτο, 1990.

13. Η Βέρα Κρούσκα έπαιξε στις παραστάσεις του Σολομού *Θησέας ή Κούρος* (1984) στο Προσκήνιο και *Εγκληματίες* (1992) στο Εθνικό Θέατρο.

μη μιλάνε πάνω σε αυτήν, για να την γευτούν. Η Σκούντζου ανακαλεί μια σκηνή από την *Αντιγόνη*:

> «Θυμάμαι στην *Αντιγόνη*, πόσο ωραία είχε κάνει την κίνηση και είχε δείξει τον Αγγελιαφόρο. Δηλαδή δεν ερχόταν ένας Αγγελιαφόρος τρέχοντας να πει τι έγινε, πώς πέθανε η γυναίκα του και να μιλάει, αλλά τον έβαζε βουβό να έρχεται με πολύ σεβασμό, γύρω γύρω, και πώς ... άρχισε να του μιλάει, μετά από μια τεράστια παύση που συνήθως στην Επίδαυρο δεν σηκώνει παύσεις. Ήταν συγκλονιστικό πώς το είχε φτιάξει αυτό».

Εκφορά λόγου – Διαχείριση συναισθήματος και κώδικες υποκριτικής

Ο Σολομός καθοδηγούσε τους ηθοποιούς, λέγοντας λίγα λόγια αλλά πολύ ουσιαστικά. Την ίδια στιγμή η αξιοθαύμαστη οργάνωσή του, τόσο για την πρόβα όσο και για το τελικό σκηνικό αποτέλεσμα, ενέπνεε σιγουριά και βεβαιότητα στους ηθοποιούς, οι οποίοι αβίαστα ακολουθούσαν το όραμά του. Οι φράσεις και οι οδηγίες του βοηθούσαν τον ηθοποιό να αντιληφθεί πώς ο σκηνοθέτης θα ήθελε τον ρόλο και, κυρίως, πώς θα ήθελε τον συγκεκριμένο ηθοποιό να παίξει τον ρόλο αυτόν. Η Έλλη Βοζικιάδου θυμάται στις πρόβες τού *Όπως σας αρέσει* στο Εθνικό Θέατρο να της λέει μια κουβέντα για το πώς να κάνει την Κέλια:

> «"Κάν'την σαν να είναι παραμύθι", αυτό μου είπε και κατάλαβα αμέσως τι ήθελε, αυτό το είχε ο Σολομός, με δυο τρεις λέξεις έδινε στον ηθοποιό να καταλάβει τι ήθελε».

Ο Κώστας Καστανάς ανακαλεί πως με μια φράση κατάφερνε να τους εντάξει σε μια συνθήκη αυτοσχεδιασμού, ως δάσκαλος στη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, και πως συχνά ζητούσε πράγματα τα οποία ήταν «ίσως και σουρεαλιστικά, "Είσαι ερωτευμένος και είναι κωμωδία το έργο, βγάζεις την καρδιά σου, την παίρνεις τόπι και της την δίνεις"», ως μια προέκταση πάνω σε αυτοσχεδιασμό για το πώς θα μπορούσε να εξελιχθεί μια ερωτική εξομολόγηση. Στο έργο *Ρωμαίος και Αννέτα* του Ζαν Ανούιγ, στο Προσκήνιο, η Φόνσου τον θυμάται να της λέει:

> «Διάβαζε πολύ τον Ανούιγ Άννα, γιατί πρέπει να παίξουμε τον Ανούιγ, δεν θα κάνουμε συναισθηματισμούς χαζούς και θα βάλεις όλο σου το συναίσθημα, θα το βάλεις, αλλά πρώτα θα το δουλέψουμε»,

σχολιάζοντας πόσο της άρεσε αυτή η διδασκαλία του, το ότι δεν μπαίνουν αμέσως οι ηθοποιοί στο συναίσθημα, γιατί, αν μπουν αμέσως, δεν θα έχουν να δώσουν μετά τίποτα ή δεν θα δώσουν πολλά. Και στη συνέχεια, τον θυμάται να της λέει «Τι ωραία ήταν, Άννα, τότε που δεν διάβαζες!». Ο Καλλιβωκάς επισημαίνει πώς την έκφραση των ηθοποιών, το παίξιμο, τη μεταδοτικότητα, τα αισθήματά τους, τα δούλευε πάρα πολύ και τους το έλεγε και τους μιλούσε, στον καθένα ιδιαιτέρως, μετά την πρόβα:

> «"Δημήτρη, έλα να σου πω", κι έλεγα ωχ τι θα μου πει τώρα; γιατί εκεί πέρα είσαι έτσι... και αναλύαμε τον τρόπο με τον οποίο έπαιζα με μεγάλη προσοχή, εάν σε κάποια σημεία είχα ξεφύγει, στις πρόβες ξεφεύγουμε από τις εντάσεις μας, παρασυρόμαστε. Αυτό είναι η αξία του μεγάλου σκηνοθέτη, να μας σταματά, να μας ελέγχει, να μας καθοδηγεί και να βγάζει από μέσα μας και αυτά που ούτε εμείς οι ίδιοι δεν ξέρουμε ότι έχουμε».

Κάποιοι τον θυμούνται να λέει στους ηθοποιούς τι τόνο να πιάσουν και πώς τους καθοδηγούσε τονικά να πάνε αλλού πιο χαμηλά, αλλού ψιθυριστά, και παρότι η βαρηκοΐα του αυξανόταν με τα χρόνια, είχε καταφέρει να την κάνει προσόν. Η Φόνσου τον περιγράφει να τους λέει:

> «"Εδώ μην το φωνάζεις", είχαμε εντυπωσιαστεί, "εδώ πιο χαμηλά, εδώ ψιθυριστά", τέτοιες οδηγίες μας έδινε και, όταν ήθελε να έχει ένταση, την οποία αγαπούσε, του άρεσε ένας ηθοποιός να τα δίνει όλα, έκανε και έτσι (δείχνει με τα χέρια της προς τα πάνω), γιατί ήξερε πολύ καλά το κείμενο πιστεύω, διάβαζε πολύ το κείμενο και ήξερε πού πρέπει να ανεβαίνει και να κατεβαίνει, ήταν διευθυντής ορχήστρας, και έλεγε πάντοτε "την πλήξη του θεατή να φοβάστε, ο θεατής πλήττει, όταν τα λέτε όλα σε ένα τόνο"».

Ο Σολομός γνώριζε ακριβώς τον χώρο της σκηνής, τον χώρο στον οποίο μπορούσαν να κινηθούν και να μιλήσουν δυνατά, τόσο όσο να φτάσει κάτω η φωνή τους και να μην είναι ενοχλητικοί, όπως λέει ο Καλλιβωκάς. Είναι γεγονός για όλους τους συνομιλητές ότι η μειωμένη ακοή του όχι μόνο δεν τον εμπόδισε στην αρτιότητα της σκηνοθετικής του ευφυΐας αλλά και τον παρακίνησε να τελειοποιήσει στοιχεία στα οποία πίστευε και είχε εντρυφήσει: στην οργάνωση της θεατρικής σκηνοθεσίας με κινηματογραφικούς κώδικες, μιας ιδιαίτερης θεατρικής γραφής και προετοιμασίας που ο Σολομός έχτισε με προσωπικό ύφος και η οποία είχε, πιθανότατα, τις βάσεις της και στις σπουδές του, στις συνεργασίες και στην καλλιτεχνική του πορεία στο εξωτερικό. Ο σχεδιασμός των σκηνών του θεατρικού έργου, στα όρια σχεδόν του κινηματογραφικού «breakdown», οι λεπτομερέστατες οδηγίες και σημειώσεις του για όλους τους άξονες της δραματουργίας και της παράστασης, αποδίδεται με ευκρίνεια στο αρχείο του Αλέξη Σολομού[14] και υπερθεματίζεται από τους ηθοποιούς του με θαυμασμό. Η Φόνσου, μάλιστα, πιστεύει ότι ο Σολομός θα έκανε πάρα πολύ καλό κινηματογράφο. Στο βιβλίο *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και Σχέδια*, σε επιμέλεια της Κωνσταντίνας Σταματογιαννάκη, το οποίο κυκλοφόρησε με την ευκαιρία της ομώνυμης έκθεσης που πραγματοποιήθηκε στο βιβλιοπωλείο του ΜΙΕΤ τον Δεκέμβριο του 2018, γίνεται αναφορά σε σενάρια που όπως υποστηρίζει ο ίδιος, έχει γράψει, από τα οποία ωστόσο δεν σώζεται κανένα στο αρχείο του.[15]

---

14. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Αρχείο Αλέξη Σολομού.
15. Σταματογιαννάκη, *Αλέξης Σολομός*, σσ. 28, 36, 37, 49, 60-61.

Φωτισμός, Σκηνογραφία και Δραματουργία

Στην ίδια φιλμική θα λέγαμε υφολογία, δηλαδή της πολύ ευκρινούς αξιολόγησης και μέτρησης όλων των δομικών στοιχείων του θεάτρου, ο Αλέξης Σολομός παίζει και με τον φωτισμό. Τονίζεται από τους ηθοποιούς πόσο μεγάλη σημασία έδινε στα φώτα, πώς οι φωτισμοί είχαν ουσιαστικά ένα δραματουργικό ρόλο στην παράσταση. Μάλιστα, πολλές φορές, ελλείψει χρημάτων για σκηνικό, η τέχνη του φωτισμού ενίσχυε και τη σκηνογραφία, πέρα από αλληλοσυμπληρωματική σχέση που ούτως ή άλλως θα είχαν αυτές οι δύο τέχνες στην τελική μορφή της παράστασης. Στις σημειώσεις του, στο αρχείο του Αλέξη Σολομού στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, οι λεπτομερείς κώδικες γραφής των φωτισμών και των οδηγιών φωτισμού είναι κοντά στη σύγχρονη δουλειά ενός διευθυντή φωτογραφίας και φωτιστή θεάτρου μαζί, δίχως ωστόσο εκείνος να μπορεί να χρησιμοποιεί την τεχνολογία, αλλά να τα καταγράφει όλα χειρόγραφα και με ακρίβεια.[16]

Παράλληλα, οι ηθοποιοί του ανακαλούν μνήμες σχετικές με την επίμονη ενασχόληση του Σολομού με τα σκηνικά αντικείμενα, με την ορθή τοποθέτηση ενός συγκεκριμένου επίπλου στον χώρο και πώς η κάθε λεπτομέρεια είχε την ιδιάζουσα σημασία της. Η Άννα Φόνσου μάς μεταφέρει σε στιγμές που ήταν δίπλα του ως βοηθός του:

> «Σεβόταν πάρα πολύ τη γνώμη μου, γιατί ορισμένες φορές μου έλεγε "γράψε αυτό που είπα" και το έγραφα και, εάν του έλεγα ότι δεν είναι σωστό, σεβόταν πάρα πολύ, δεν ήταν ισχυρογνώμων. Μου έλεγε στις πρόβες "θα πας πρώτη, θα δεις αν τα ξέρουν τα λόγια τους, θα παραγγείλουν καφέδες να μην έχουμε αυτά όταν θα 'ρθώ" και ερχόταν τέλος πάντων έτοιμος, έτοιμος με τα σκίτσα του, τά 'χαμε χάσει. Έπαιζε πολύ μεγάλο ρόλο ο φωτισμός στα έργα του και το σκηνικό, τι χρώμα θα φοράει ο ένας, τι χρώμα θα φοράει ο άλλος. Συνεργαζόταν με όλους, για να μην καβαλάει το σκηνικό την παράσταση, γιατί καμιά φορά το σκηνικό είναι τόσο εκτυφλωτικό που καβαλάει την παράσταση. Αυτός όχι, τα ήθελε αθόρυβα αυτά, για να φαίνονται πιο πολύ οι ηθοποιοί. Πάντως, ό,τι έχω μάθει στη σκηνοθεσία, και έτσι είμαι περήφανη, για αυτό τα έχω μάθει από τον Σολομό».

Επίδαυρος

Όσον αφορά στις παραστάσεις του Σολομού στην Επίδαυρο, οι συμμετέχοντες κάνουν λόγο για το πόσο πολύ σεβόταν τον χώρο της Επιδαύρου και πώς παρακινούσε τους ηθοποιούς να τον προσέχουν. Εστιάζουν στην πρωτοπορία του χορού στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος του Σολομού καθώς και στην ευφάνταστη και ευρηματική σκηνοθεσία. Η Βέρα Κρούσκα δίνει έμφαση στον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης ενέτασσε στοιχεία της ελληνικής λαογραφίας στις

16. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελοι 1-8.

παραστάσεις του αρχαίου δράματος. Η Βοζικιάδου ανακαλεί στιγμές από τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, όπου ο Σολομός σε συνεργασία με τη Δόμνα Σαμίου είχε επιλέξει ο χορός να λέει δημοτικά τραγούδια από διάφορα μέρη της Ελλάδας και το κάθε πουλί σηκωνότανε και έλεγε ένα τραγούδι και γινότανε χαμός, ο κόσμος χειροκροτούσε ασταμάτητα:

> «Ήταν μια υπέροχη παράσταση, γλεντούσε πολύ ο κόσμος και ήταν πολύ μεγάλη η σκέψη του Σολομού να παντρέψει την παράδοση και να τη φέρει κοντά στο λαό μας και εμείς το χαιρόμασταν πάρα πολύ».

Η ηθοποιός, επίσης, θυμάται τις ιδιαίτερες οδηγίες που τους έδινε ο σκηνοθέτης για το παίξιμό τους στην Επίδαυρο, παρακινώντας τους να είναι οι φωνές τους πιο δυνατές, να ακούγονται, να απλώνονται στον χώρο. Ήταν για τη Βοζικιάδου ένας σκηνοθέτης που είχε μέσα του τη μουσική και το ρυθμό, παρόλο που δεν άκουγε καλά, «εντούτοις μέσα του δούλευε η μουσική, το είχε μέσα του». Η Μαρία Σκούντζου ανακαλώντας μνήμες από την *Αντιγόνη*, στην οποία είχε τον ομώνυμο ρόλο, θυμάται τον συγκλονιστικό, όπως τον αποκαλεί, χορό και πώς ο Σολομός καθοδηγούσε τους ηθοποιούς:

> «Δεν έλεγε πολλά, άφηνε τον ηθοποιό να λειτουργήσει και από εκεί και έπειτα έδινε την τελική γραμμή. Ναι, όριζε τις θέσεις, αλλά εάν πήγαινες ένα βήμα πιο εκεί, δεν θα άλλαζε κάτι. Ήταν μια συνεργασία, δεν σε άφηνε, ήταν σχεδιασμένο, δεν ήταν αυθόρμητο της τελευταίας στιγμής. Εάν ο ηθοποιός παρουσίαζε κάτι και του άρεσε, το κρατούσε. Ήταν ανοιχτός. Ερχόταν έτοιμος, όμως, αν έβγαινε κάτι πάνω στην πρόβα, και του άρεσε το άφηνε, δεν σου έλεγε να μην το κάνεις έτσι».

Στη συνέχεια, η Σκούντζου θυμάται ένα περιστατικό, όταν ο Σολομός της ζήτησε να παίξει τον βουβό ρόλο της Ιόλης στις *Τραχίνιες*:

> «Μια μέρα μου λέει "Μπορείς να παίξεις ένα βουβό ρόλο"; Εγώ πρωταγωνιστούσα τον καιρό εκείνο και νόμιζα ότι μου έκανε αστείο. Γιατί είχε ένα ιδιαίτερο χιούμορ. Μου λέει "Είναι οι *Τραχίνιες*, είναι ένα βουβό πρόσωπο κ.λπ.". Πολύ μου αρέσει κύριε Σολομέ, του απαντάω, και φυσικά θέλω να το παίξω. Και πραγματικά συζητήθηκε πολύ η Ιόλη, πως την έφερνε μέσα ο Ηρακλής, όλη η κίνηση, νέο κορίτσι ήμουν... ξέρω γω, ήταν ωραίο... Έχουν μείνει οι παραστάσεις του Σολομού. Ήταν πρωτοπόρος για τον καιρό που τις έκανε. Στην αρχαία κωμωδία, έβαζε σκαμνάκια πάντα να κάθονται γύρω γύρω οι ηθοποιοί, αλλά ό,τι και να έκανε, δεν είχε προσβάλει ποτέ τον χώρο της Αρχαίας Επιδαύρου. Σε όλες τις παραστάσεις της κωμωδίας είχε τα σκαμνάκια για να κάθονται και να σηκώνονται, να χορεύουν και να παίζουν».

Τον Αριστοφάνη, «όπως τον σκηνοθετούσε ο Αλέξης, δεν έχει σκηνοθετήσει κανένας άλλος», πιστεύει η Φόνσου.

Η Βοζικιάδου θυμάται πως ο Σολομός συνεργαζόταν με τη χορογράφο Ντόρα Τσάτσου και πως εκείνος ήξερε κάθε λεπτομέρεια, τι να κάνει κάθε φορά και πώς να μας καθοδηγήσει. Είναι εμφανείς από όλους τους συνομιλητές ο σεβασμός και η πίστη που έδειχνε ο Σολομός σε όλους τους συνεργάτες του αλλά και η συνολική επίβλεψη που είχε ο ίδιος για κάθε επιμέρους τέχνη που συναπαρτίζει την παράσταση.

Η Έλλη Βοζικιάδου, ανακαλεί τις ωραίες, ήσυχες πρόβες που έκαναν στην Επίδαυρο:

> «ο Σολομός δεν φώναζε, αλλά, ακόμη και όταν επέμενε σε συγκεκριμένα πράγματα, καθώς είχε αναπτυγμένη πάρα πολύ την αισθητική του και δεν μπορούσε να ανεχτεί κάτι κακόγουστο, επαναστατούσε λιγάκι, αλλά εμάς δεν μας πείραζε και όταν μας έκανε παρατήρηση, την δεχόμασταν καλά, γιατί ήταν ο Αλέξης μας, ήταν ένας δικός μας άνθρωπος, έτσι τον δεχόμασταν».

Ο Αλέξης Σολομός… Το ανθρώπινο στοιχείο

Ο Αλέξης Σολομός σκιαγραφείται από τους παρόντες συνομιλητές ως ένας γοητευτικός, κομψός, γλυκύς, υπέροχος, πράος άνθρωπος, με ιδιαίτερο και έξυπνο χιούμορ, που είχε τον τρόπο του να σαγηνεύει τους συνεργάτες του, ενώ την ίδια στιγμή φλεγόταν από ένταση και ζωντάνια.

Η Άννα Φόνσου παρατηρεί ότι, ακόμη και όταν νεύριαζε, σε πέντε λεπτά του περνούσε και πήγαινε και έλεγε στον ηθοποιό «συγγνώμη που φώναξα». Κατά κοινή ομολογία οι ηθοποιοί που συνεργάστηκαν μαζί του σε διαφορετικές φάσεις της πορείας του εστιάζουν στην αμερόληπτη αγάπη που έδειχνε ο Σολομός για τον άνθρωπο, στην ιδιαίτερη αγάπη που είχε για τον ηθοποιό. Είχε βαθιά αγάπη για τον ηθοποιό, λέει η Βέρα Κρούσκα, ήταν ένας άνθρωπος που σκεφτόταν τον εργαζόμενο, συμπληρώνει η Έλλη Βοζικιάδου, συναισθανόταν την κούραση του ηθοποιού στις πρόβες, ήταν ο σκηνοθέτης που αγαπούσε τον ηθοποιό, σύμφωνα με τον Δημήτρη Καλλιβωκά, ο σκηνοθέτης που στηριζόταν στον ηθοποιό και έβγαζε από αυτόν ό,τι καλύτερο μπορούσε. Η Κρούσκα σημειώνει ότι:

> «Ο Αλέξης Σολομός είχε βαθιά αγάπη για τον ηθοποιό, ωστόσο, δεν φαινόταν καμιά φορά, διόρθωνε και, όταν ο ίδιος ο ηθοποιός δεν μπορούσε να διορθωθεί, ο Σολομός πήγαινε παρακάτω και αυτό φαινόταν σε ορισμένους ότι ήταν αδιαφορία. Όχι δεν ήταν, από εκεί και πέρα έπρεπε να προχωρήσει την παράσταση, τη δουλειά. Όχι, παρότι έκανε τολμηρές, πραγματικά έκανε τολμηρές επιλογές στις παραστάσεις που ανέβαζε, ίσα ίσα ό,τι αίσθηση τού είχε δώσει ένας ηθοποιός που τον είχε δει και τον είχε επιλέξει, εάν δεν προχωρούσε πιο πέρα και δεν ήταν αυτό το απόλυτο που είχε φανταστεί, τον έκανε να φαίνεται διαμάντι».

Και η Μαρία Σκούντζου προσθέτει:

> «Έκρυβε μια πολύ μεγάλη ευαισθησία και για τους ανθρώπους, στεναχωριόταν πολύ, εάν μάθαινε για κάποιον κάτι, είχε μεγάλη ευαισθησία για τον άνθρωπο και τα ζώα. Εκτός σκηνής μας συνέδεε με τον Σολομό η αγάπη του για τις γάτες, γιατί στο Εθνικό κυκλοφορούσαν γάτες, τότε τουλάχιστον δεν τις πειράζανε και έχουμε και ιστορίες πολλές από τότε».

Η καλαισθησία του, η υψηλή αισθητική του, το ήθος και η ευστροφία του στη σκηνοθεσία και τη διδασκαλία επανέρχονται διαρκώς στη συζήτηση. Αγαπούσε πολύ τις ωραίες γυναίκες, η ομορφιά τού έδινε έμπνευση, σύμφωνα με τη Φόνσου, η οποία καταθέτει με συγκίνηση ότι

> «από τότε που έχει φύγει ο Αλέξης, λείπει από τα ελληνικά γράμματα, λείπει πολύ, όχι τότε που έφυγε από τη ζωή, τότε που αρρώστησε και δε μπόρεσε να κάνει και άλλα, τόσα πολλά που ήθελε να κάνει».

Ευχαριστώ θερμά τους συνομιλητές μου για το υπέροχο αυτό ταξίδι βιωματικής διασύνδεσης με το έργο του Αλέξη Σολομού. Εύχομαι το παρόν κείμενο να δώσει έναυσμα για περαιτέρω μελέτες στην πρακτική γνώση αυτού του δημιουργού, που μας άφησε θησαυρούς ευτυχώς μη *λησμονημένων γνώσεων*.

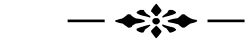
Κλείνοντας, με έμφαση στις γραπτές μαρτυρίες του ίδιου του Σολομού, παραθέτω ένα απόσπασμά του για τη ζωτική αυτή σχέση του με τον ηθοποιό:

> «Φυσικά, η ζωοδότρα πνοή του θεάτρου είναι ο ηθοποιός. Δεν έχει την ηλικία μονάχα της αναπαραστατικής τέχνης, αλλά περίπου και την ηλικία της ανθρωπότητας. Γιατί, άσχετα με το πού και πότε ανακαλύφτηκαν τα πρώτα θεατρικά χνάρια, το ένστικτο της μιμικής και της υπόκρισης φαίνεται πως δεν έλειπε κι απ' τους πρωτόγονους πιθηκάνθρωπους – αφού βλέπουμε ακόμα και τα ζώα να παίζουνε θέατρο στην καθημερινή τους ζωή, σαν ένα μέσο αυτοπροστασίας ή εξαπάτησης άλλων ζώων ή συχνά και διασκέδασης. [...] Ο ηθοποιός, ας προσθέσουμε, διαφέρει απ' τους άλλους δημιουργούς σ' ολάκερο το πανόραμα των Καλών Τεχνών, γιατί το υλικό που μεταχειρίζεται είναι ο ίδιος ο εαυτός του, γιατί έρχεται σ' άμεση επαφή με το κοινό του και γιατί η δημιουργία του δεν προσφέρεται σαν τελειωμένο προϊόν, μα πάντα "εν τω γίγνεσθαι". Άλλωστε, δε γεννάει μια φορά μονάχα το ρόλο του και να ησυχάσει. Οι πόνοι της γέννας αρχίζουν απ' την πρώτη μέρα των δοκιμών και τελειώνουν το βράδυ της τελευταίας παράστασης. Κι αφού αναφέραμε τη λέξη ρόλος, ας παρατηρήσουμε και τούτο: πως, όσο τρανός κι αν είναι ο θεατρικός συγγραφέας, ο ρόλος δεν υπάρχει προτού προβάλει ολοζώντανος πάνω στη σκηνή. Και δεν παρουσιάζεται πάντα ο ίδιος, αλλά με τόσες μορφές, όσοι είναι κι οι ηθοποιοί που κατά καιρούς τον ενσαρκώνουν. Φυσικά, "τα κείμενα μένουν", ενώ οι ηθοποιοί παρέρχονται. Κι όμως, οι ανθρώπινες γενιές λατρέψανε τους θεατρικούς ήρωες των δραματουργών με τη μορφή που τους έδιναν οι ηθοποιοί της κάθε εποχής. Η σκυτάλη της παράδοσης πέρναγε απ' τον έναν ερμηνευτή στον άλλο, διατηρώντας αέναη την επικαιρότητα των παλιότερων δραματικών κειμένων κι ολοένα προκαλώντας τη δημιουργία νεώτερων. Μ' άλλα λόγια ο "ταλαίπωρος θεατρίνος" – όπως τον

ονομάζει ο Σαίξπηρ – "που θεριεύει και αγκομαχάει πάνω στο σανίδι κι ύστερα παύει να ακούγεται", κατοχύρωσε με τη θνητή ζωή του την αθανασία της Θεατρικής Τέχνης».[17]

17. Αλέξης Σολομός, «Βίος και παίγνιον. Δεύτερη έκδοση με χρονικό συμπλήρωμα», τυπογραφικό δοκίμιο έκδοσης που σχεδιάστηκε για το 1997 αλλά δεν ολοκληρώθηκε, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 14.

Αρχαίο Δράμα I



ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Οι Ικέτιδες *των Σολομού, Μόραλη, Παππά και Ξενάκη*

«Εκείνο που έχει αρχίσει να με ανησυχεί σοβαρά, κάθε χρόνο περισσότερο, είναι η προϊούσα τυποποίηση της σκηνικής ερμηνείας του Αρχαίου Δράματος. Η σκλήρυνσή του μέσα σε ορισμένο σχήμα, τόσο στην οργάνωση του θεάματος, όσο και στην υπόκριση των ηθοποιών. Έχομε φτάσει, ή κοντεύομε να φτάσωμε πολύ γρήγορα σε στερεότυπα (διάκοσμο της σκηνής, κινήσεις του χορού, «θέσεις» των πρωταγωνιστών, χειρονομίες, βήματα και προπάντων στο «λόγο» των ηθοποιών). Τόσο προχωρημένα κάποτε ώστε πίσω από την ομοιογένεια των παραστάσεων, να σβήνει και να χάνεται η ιδιομορφία των έργων και των ποιητών που τα έπλασαν. Σε λίγο καιρό ύστερ' από την παράσταση έχομε ξεχάσει αν το θέαμα που είδαμε ήταν η *Αντιγόνη* ή η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Σοφοκλής ή Ευριπίδης...»

ΑΥΤΑ ΕΓΡΑΦΕ Ο ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ τον Ιούλιο του 1962 σε μια επιφυλλίδα του στο *Βήμα*, λίγες μέρες πριν την παράσταση των *Ικετίδων* του Αισχύλου που ανέβηκαν σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού στο Θέατρο της Επιδαύρου από το Εθνικό Θέατρο.[1]

Πράγματι θα πρέπει να δεχτούμε ότι ήδη μετά τη πρώτη δεκαετία του Φεστιβάλ Επιδαύρου ο κίνδυνος που επικαλείται ο Παπανούτσος είναι άμεσα ορατός. Οι αναφορές σε κάποιες παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου οι οποίες αντιμετωπίζονται ως πολύ σημαντικές κατακτήσεις έχουν αρχίσει να εμφανίζονται πολύ σύντομα μετά την ίδρυσή του. Στην πραγματικότητα οι παραστάσεις αυτές βασίζονται κυρίως στην μάλλον αμήχανη επανάληψη παλιότερων δοκιμασμένων

1. Ευάγγελος Παπανούτσος, *Το Βήμα*, 23 Ιουλίου 1964. Ο Παπανούτσος συνεχίζει αδικώντας κάπως ορισμένους άλλους δημιουργούς του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου ή ίσως μη θέλοντας να θεωρηθεί ότι μεροληπτεί καταφερόμενος μόνο εναντίον των σκηνοθετών του Εθνικού: «Δεν εντείνω το επιχείρημα μου έως τον ισχυρισμό ότι ο μυημένος θεατής δεν αντιλαμβάνεται πια αν η σκηνοθεσία είναι του Ροντήρη ή του Καραντινού, του Κουν ή του Σολομού, αν πρωταγωνιστής είναι ο Μινωτής ή ο Κωτσόπουλος, η Κατίνα Παξινού ή η Άννα Συνοδινού, αν οι σκηνογραφίες είναι του Κλώνη ή του Τσαρούχη, του Νικολάου ή του Βακαλό κτλ. Δόξα τω Θεώ! δεν φτάσαμε ακόμη ως εκεί».

αισθητικών λύσεων. Παράλληλα η σύνδεση των παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος με ένα καθήκον επιβεβλημένο για εθνικούς λόγους είναι ίσως ο πιο καθοριστικός παράγοντας που θα διαμορφώνει τους όρους παράστασης και τις επιλογές της κρατικής σκηνής και των στελεχών της από τα πρώτα έτη της λειτουργίας της και για αρκετές δεκαετίες.[2]

Η συχνή αναφορά στην «παράδοση»[3] μια λέξη που με μεγάλη ευκολία επαναλαμβάνεται τα επόμενα χρόνια, προϋποθέτει την ενιαία αντιμετώπιση κάθε

---

2. Στα μεταπολεμικά προγράμματα των παραστάσεων του αρχαίου δράματος του Εθνικού Θεάτρου και στη συνέχεια στα προγράμματα των παραστάσεων της Επιδαύρου, για αρκετά χρόνια, δημοσιεύεται ένα ανυπόγραφο κείμενο το οποίο απηχεί απόψεις που είχε διατυπώσει ο Δημήτρης Ροντήρης ήδη από το 1949 σε ένα κείμενο του με τίτλο «Η αισθητική βάση των παραστάσεων» δημοσιευμένο στην *Ελληνική Δημιουργία*, 1 Σεπτεμβρίου 1949. Η δομή αυτού του ανυπόγραφου κειμένου παραμένει περίπου ίδια (όπως και ο τίτλος του «Το Εθνικόν Θέατρον και το αρχαίο δράμα» ή αλλού «... και η αρχαία τραγωδία») αλλά κατά καιρούς γίνονται διάφορες μικρές προσθήκες που το επικαιροποιούν. Μια σταχυολόγηση από τα κείμενα που δημοσιεύονται στην Επίδαυρο είναι αρκετά ενδεικτική αυτών των απόψεων: «Λόγοι γεωγραφικοί, αλλά και εθνικοί, επιβάλλουν την ορθόδοξον αυτήν καλλιτεχνικήν ερμηνείαν της Αττικής Τραγωδίας να την προσφέρη μίαν ημέραν η Ελλάς εις τον κόσμον. Η προσπάθεια που καταβάλλεται στο Εθνικόν Θέατρον προς αυτόν τον αντικειμενικό σκοπόν τείνει» στο Πρόγραμμα του *Ιππόλυτου* για την παράσταση τις 11ης Ιουλίου 1954, σ. 10· «...η αρχαία τραγωδία είναι ζωντανός οργανισμός που δεν ανήκει μόνον στο ιστορικό παρελθόν του ελληνικού λαού αλλά και βρίσκεται σε άμεση συνάφεια, αδιάκοπη σχέση με την αδιάπτωτη ροή της ζωής του από τότε έως σήμερα» στο πρόγραμμα των Επιδαυρίων του 1955, σ. 6· «[Οι περιοδείες του Εθνικού Θεάτρου] ...δίδουν την ευκαιρίαν εις την ξένην κριτικήν και εις την διεθνή καλλιτεχνικήν γνώμην να διακηρύξη ότι η ερμηνεία του αρχαίου δραματος από μερους του ελληνικού Εθνικού Θεάτρου είναι η μόνη αξία του είδους, η γνησία», στο πρόγραμμα των Επιδαυρίων του 1969, σ. 15, όπου αναγράφεται ότι το κείμενο «συνετάχθη από πληροφορίας παρασχεθείσας παρά του κ. Άγγελου Τερζάκη».

3. Βλ. και την αναφορά του Αλέξη Σολομού στο *Εστί Θέατρο και άλλα*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 10. Η αναφορά στην «παράδοση» σκηνοθεσίας της τραγωδίας γίνεται ήδη από τις πρώτες δεκαετίες λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου. Ενδεικτικά ο Δημήτρης Ροντήρης αναφέρει πως το Εθνικό στο «σχετικά μικρό διάστημα της ύπαρξης του δημιούργησε ιδιαίτερη πνευματική παράδοση», βλ. *Ελληνική Δημιουργία*, *ό.π.*, ενώ στο πρόγραμμα του *Ιππολύτου* για την πανηγυρική παράσταση με την προστασία των Βασιλέων του Αυγούστου 1954 σε ανυπόγραφο κείμενο με τίτλο «Το Εθνικόν Θέατρον και το αρχαίο δράμα» διαβάζουμε: «Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος όπως καταστάλαξε κατά το διάστημα της τελευταίας δεκαετίας, έχει εδραιωθή· αποτελεί στο εξής καλλιτεχνική παράδοση». Για το θέμα της παράδοσης του Εθνικού Θέατρου βλέπε και Πλάτων Μαυρομούστακος, «Αντιγόνες, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα» στο Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις Απαρχές ως τη Μεταπολεμική Εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, που διοργάνωσαν το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών και το Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, σσ. 411-420. Στην ιδέα της παράδοσης βασίζεται και η μελέτη της Αικατερίνης Αρβανίτη: *Η αρχαία Ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο. Τόμος Α: Θωμάς Οικονόμου / Φώτος Πολίτης / Δημήτρης Ροντήρης* Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2010. Για το θέμα βλέπε και την εκτενή κριτική για το βιβλίο της Αρβανίτη από τον Αντώνη Γλυτζουρή στο *Η Σκηνή* ηλεκτρονικό περιοδικό του

παράστασης της αρχαίας τραγωδίας ως παραδείγματος του δραματικού είδους. Η στάση αυτή έχει ως επακόλουθο την έλλειψη ειδικού προβληματισμού της σκηνοθεσίας για το κάθε έργο ξεχωριστά και επομένως την μεταφορά παρεμφερών σκηνικών προτάσεων σε κάθε διαφορετικό κείμενο.

Αν έχω καλά καταλάβει τον Αλέξη Σολομό θα πρέπει να συμμεριζόταν κάπως τις απόψεις που διατυπώνει με το σχόλιο του ο Παπανούτσος. Ανάλογες απόψεις άλωστε διατυπώνει ο ίδιος στο αυτοβιογραφικό κείμενό του *Βίος και Παίγνιον*.[4] Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι θα τον άφηνε σε κάποια αμηχανία η αυστηρή μονολιθικότητα των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου με τις κάπως επαναλαμβανόμενες και μάλλον συμβατικές λύσεις, με αρκετά στομφώδες ύφος, χωρίς ιδιαίτερες καινοτομίες ή πρωτοτυπία. Παραστάσεις λίγο ως πολύ προϊόντα μιας κάποιας «κοινόχρηστης αρχαιογνωσίας» η οποία χαρακτηρίζει γενικότερα τη σχέση των Ελλήνων θεατών με το αρχαίο δράμα.[5]

Ο Σολομός είναι κάτοχος μιας θεατρικής παιδείας που διαφέρει από των άλλων συναδέλφων του στο Εθνικό Θέατρο.[6] Οι βασικές σπουδές του ξεκίνησαν από το Εθνικό Θέατρο, αλλά η ανάμνησή του από τις εκεί σπουδές του είναι μάλλον μη ευχάριστη. Συνέχισε με υποτροφία στη Royal Academy of Dramatic Art στο Λονδίνο και τέλος σπούδασε κοντά στον Erwin Piscator και στο σχετικά νέο τότε Dramatic Workshop at The New School of Social Research της Νέας Υόρκης που ίδρυσε ο μεγάλος Γερμανός σκηνοθέτης,[7] ενώ πιο πριν συμμετείχε στις παραστάσεις του Κάρολου Κουν,[8] καθηγητή αγγλικών τότε του Αμερικανικού Κολλεγίου Αθηνών, στο οποίο ήταν μαθητής και ο Σολομός. Από τα χρόνια εκείνα ο Σολομός με τις κριτικές που δημοσίευε στο περιοδικό *Ο Αθηναίος* που εξέδιδαν οι μαθητές

Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ, σσ. 112-115 [https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/277/264 - Τελευταία ανάκτηση 2 Μαρτίου 2019].

4. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή, Προσκήνιο, Παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σσ. 55-56.

5. Για την «κοινόχρηστη αρχαιογνωσία» βλ. Ελένη Παπάζογλου, *Το Πρόσωπο του Πένθους. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Αθήνα: Πόλις, 2014 και της ίδιας με τον Κώστα Βαλάκα, «Επτά μυθικές 'αλήθειες' για την τραγωδία: μικρός ερμηνευτικός οδηγός», *Η Σκηνή*, ηλεκτρονικό περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ, Αρθ. 2, Θεσσαλονίκη 2011, σσ. 93-111 [https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/274– Τελευταία ανάκτηση – 4 Μαρτίου 2019].

6. Πολύ κατατοπιστικό για τη βιογραφία του Αλέξη Σολομού είναι το αναλυτικό χρονολόγιο στη θαυμάσια έκδοση *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια* που κυκλοφόρησε με την ευκαιρία της ομότιτλης έκθεσης που οργανώθηκε από το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης τόν Δεκέμβριο του 2018 με σχεδιασμό του Διονύση Καψάλη, Κείμενα και Τεκμηρίωση της Κωνσταντίνας Σταματογιαννάκη, έρευνα και επιλογή υλικού της ίδιας με τη συνεργασία της Χριστίνας Βάρδα και με εικονογραφικό υλικό προερχόμενο από το Αρχείο Αλέξη Σολομού που απόκειται στις συλλογές του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

7. Ο Σολομός αναφέρεται με αρκετά αιχμηρό ύφος στην κατάσταση της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου, *Βίος και Παίγνιον*, σσ. 33-46.

8. *Ό.π.*, σσ. 10-26.

είχε διατυπώσει την υποστήριξή του στην πρόταση του Καρόλου Κουν σχετικά με την προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, άποψη που απείχε από τα πρότυπα που υποστήριζαν οι βασικοί σκηνοθέτες του Εθνικού Θέατρου, ενώ η κατοπινή συνεργασία μαζί του, κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, προφανώς θα ενέτεινε την σύνδεσή του με την αισθητική του πρώτου του θεατρικού δασκάλου.

Ο Σολομός, το 1964, είχε ήδη παρουσιάσει στο Εθνικό Θέατρο περισσότερες από 60 σκηνοθεσίες από το 1950 που είχε ξεκινήσει η συνεργασία του με την κρατική σκηνή, με έργα από μία ευρεία γκάμα του παγκοσμίου ρεπερτορίου. Ανάμεσά τους και οι διαδοχικές σκηνοθεσίες του στην Επίδαυρο (*Εκκλησιάζουσαι* 1956, *Λυσιστράτη* 1957, *Θεσμοφοριάζουσαι* 1958, *Βάτραχοι / Κύκλωψ* 1959, *Λυσιστράτη / Δύσκολος* 1960, *Αχαρνής* 1961, *Σφήκες* 1963) χάρη στις οποίες είχε αναδειχθεί ως ο ειδικευμένος στον Αριστοφάνη δημιουργός του Εθνικού Θεάτρου, αναλαμβάνοντας κάπως την απάντηση της κρατικής σκηνής στις σκηνοθετικές αντιλήψεις του Καρόλου Κουν. Το καλοκαίρι του 1964 αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει μία ακόμη αριστοφανική κωμωδία την *Ειρήνη* και, όπως αναφέρει και ο ίδιος μετά από παραίνεση του Αιμίλιου Χουρμούζιου, για πρώτη φορά μια τραγωδία, τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου.

Η παράσταση των *Ικετίδων* ήταν η τελευταία σκηνοθεσία του Σολομού πριν την παραίτησή του από το Εθνικό Θέατρο τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς μετά από το πρόστιμο που επέβαλε στον σκηνοθέτη το νέο Διοικητικό Συμβούλιο του, επειδή στην παράσταση της *Ειρήνης* «παραποίησε» το κείμενο στο οποίο εντάχθηκαν πολιτικά σχόλια που έθιγαν τον πρωθυπουργό.[9] Στο διάστημα μετά τις εκλογές του Φεβρουαρίου 1964, αποπέμπεται ο Αιμίλιος Χουρμούζιος και τοποθετείται νέο συμβούλιο όπου τη διεύθυνση του θεάτρου αναλαμβάνει, για μία σύντομη περίοδο προσωρινά, ο Γιώργος Θεοτοκάς.[10] Το ερχόμενο φθινόπωρο την

---

9. Οι εκλογές της 16ης Φεβρουάριου του 1964 ανέδειξαν τον Γεώργιο Παπανδρέου. Ο Σολομός έκανε μια μικρή αλλαγή στο κείμενο αρνητική για τον Παπανδρέου την οποία, όμως, τελικά ο ηθοποιός Θόδωρος Μορίδης άλλαξε κατά τρόπο τέτοιο που να αναφέρεται στον Κωνσταντίνο Καραμανλή (ο οποίος είχε ήδη αποχωρήσει για το Παρίσι). Ο Σολομός αναφέρεται στο *Βίος και Παίγνιον*, σσ. 69-70, αλλά για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Βασίλης Κανάκης *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Αθήνα: Κάκτος, 1999, σσ. 389-391. Βλ και *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια*, *ό.π.*, σ. 46.

10. Οι διαδοχικές διοικήσεις του θεάτρου την ίδια χρονιά (Διοικητικά Συμβούλια και Διευθυντές) είναι οι ακόλουθες: 1. Χειμώνα και άνοιξη, έως τον Μάρτιο του 1964: Ιωάννης Ν. Θεοδωρακόπουλος, Τάκης Παπατζώνης, Κ. Χατζόπουλος, Μαρίνος Καλλιγάς, Σπυρίδων Μαρινάτος, Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Γ. Φτέρης Γενικός Διευθυντής: Αιμίλιος Χουρμούζιος. 2. Καλοκαίρι 1964: Γιώργος Σεφέρης, Γιώργος Θεοτοκάς, Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Φαίδων Βεγλερής, Οδυσσέας Ελύτης, Κώστας Οικονομίδης, Πέτρος Χάρης, Διευθύνων Σύμβουλος: Γιώργος Θεοτοκάς. 3. Φθινόπωρο 1964: Γιώργος Θεοτοκάς, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Γιάννης Μηλιάδης, Φαίδων Βεγλερής, Οδυσσέας Ελύτης, Κώστας Οικονομίδης, Πέτρος Χάρης, Διοικητικός Διευθυντής: Ηλίας Βενέζης, Καλλιτεχνικός Διευθυντής: Αλέξης Μινωτής, στη νέα αυτή διοίκηση τοποθετείται και ο Ευάγγελος

καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου αναλαμβάνει ο Αλέξης Μινωτής, ο οποίος, όχι απλώς δεν συμπαραστέκεται στον Σολομό, αλλά, σπεύδει να δηλώσει ότι το Εθνικό Θέατρο «δεν τον έχει ανάγκη».[11] Μετά την κάπως καθυστερημένη αυτή έκφραση της καχεκτικής δημοκρατίας ο Σολομός θα επανέλθει στο Εθνικό για να παρουσιάσει στις 26 Μαρτίου 1967, ένα μήνα πριν την επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών, το *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας*, μια παράσταση που σκηνοθέτησε για πολλοστή φορά με τη Κυβέλη.[12] Ο Σολομός στο Εθνικό Θέατρο έως το τέλος σχεδόν της σκηνοθετικής του πορείας το 1992 θα έχει σκηνοθετήσει συνολικά 112 έργα.[13]

Η επιλογή των *Ικετίδων* δεν είναι τυχαία. Ο Σολομός θεωρεί ότι το έργο είναι χρονολογικά το πρώτο σωζόμενο έργο του Αισχύλου. Η χρονολόγηση του έργου ως πρώτου σωζόμενου έργου του Αισχύλου που αποδέχεται ως δεδομένη ο Σολομός δεν ήταν όμως σύμφωνη με την σύγχρονη με την παράσταση φιλολογική έρευνα, αλλά απηχεί παλαιότερες βεβαιότητες των κλασικών σπουδών.[14] Ασφαλώς θα

Παπανούτσος σε θέση Κυβερνητικού Επιτρόπου. Βλ. τις πρώτες σελίδες στα ψηφιοποιημένα προγράμματα των παραστάσεων της χρονιάς στο αναρτημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

11. Ο Σολομός αναφέρεται στο γεγονός αυτό με τη γνωστή του χάρη στο *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 70.

12. Τελευταία παράσταση του έργου με την Κυβέλη που εγκαινίασε το Δημοτικό Θέατρο της Λευκωσίας. Ο Σολομός είχε ήδη σκηνοθετήσει το έργο με την Κυβέλη στο Εθνικό Θέατρο το 1953, ξανά το Δεκέμβριο του 1961 και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος το 1962. Βλ. Γιάννη Σιδέρη, «Το *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* στο ελληνικό θέατρο», σσ. 17, 18 στο πρόγραμμα της παράστασης του 1967 και τις αναρτήσεις στο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου [ΕΘ: http://www.nt-archive.gr/workDetails.aspx?workID=2122- ΚΘΒΕ: https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=23&col=30&sf1=Κυβέλη&sf2=19&pg=1&item=2417 – Τελευταία ανάκτηση 11 Δεκεμβρίου 2018].

13. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρατίθενται στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου [http://www.nt-archive.gr/workDetails.aspx?workID=2122 και http://www.nt-archive.gr/peopleDetails.aspx?personID=2996 – Τελευταία ανάκτηση 11 Δεκεμβρίου 2018].

14. *Βίος και παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 69. 4. Η χρονολόγηση του έργου έχει οριστικά ανατραπεί από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 με τη δημοσίευση ενός σπαράγματος από τους παπύρους της Οξυρύγχου στην έκδοση Edgar Lobel (επιμ.), *The Oxyrhynchus papyri. 22, [Nos. 2309 - 2353]*, Egypt Exploration Society, 1954. Αυτό το «κουρελάκι από πάπυρο, όσο η μισή του χεριού μας απαλάμη» όπως το χαρακτηρίζει ο Ι. Θ. Κακριδής δημιούργησε μια μεγάλη αναστάτωση στους κύκλους των κλασσικών φιλολόγων της εποχής αφού ανέτρεψε τελεσίδικα τις βεβαιότητες πολλών σχετικά με το έργο του Αισχύλου. Στην Ελλάδα ο Ι. Θ. Κακριδής γράφει μια εκτενή και κατατοπιστική παρουσίαση του θέματος σχεδόν αμέσως μετά την έκδοση Lobel, «Ποικίλα Ελληνικά» στο περιοδικό *Ελληνικά*, 13, 1954, σσ. 165-174. Ο ίδιος επανέρχεται στο ζήτημα της χρονολόγησης των *Ικετίδων* και αργότερα στο βιβλίο του *Σκηνική τέχνη των Ελλήνων* «Από τον κόσμο των Αρχαίων», τόμ. 4ος, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1989 από όπου και το παραπάνω παράθεμα. Πολύ αναλυτικά για το θέμα βλ. Hugh Lloyd-Jones, «The "Supplices" of Aeschylus: the new date and old problems» στο *L'Antiquité Classique*, T. 33, Fasc. 2 (1964), σσ. 356-374. Το κείμενο αυτό του Hugh Lloyd-Jones προέρχεται από την ομιλία που εκφώνησε στο 4ο Διεθνές Συνέδριο Κλασικών Σπουδών το οποίο πραγματοποιήθηκε στη Φιλαδέλφεια από τις 24 ως τις 29 Αυγού-

ήταν αφελές να κατηγορούσαμε τον Σολομό για φιλολογική ανεπάρκεια αφού η νέα, και τελικά αποδεκτή ως ορθή χρονολόγηση, δεν είχε ακόμη γίνει ευρύτερα γνωστή. Το γεγονός αυτό έχει από μόνο του κάποιο ενδιαφέρον: δεν μπορούμε να φανταστούμε ποια θα ήταν η μορφή της παράστασης αν ο Σολομός γνώριζε τις τελευταίες φιλολογικές ανακαλύψεις ούτε το κατά πόσο αυτές θα επηρέαζαν την απόφαση του να ασχοληθεί με τις *Ικέτιδες* ή αν λόγω αυτής της νεότερης γνώσης η προσέγγιση του θα ήταν διαφορετική. Εδώ είναι ίσως μια ακόμη συνηγορία υπέρ της άποψης που διατυπώνει ο κλασικός φιλόλογος W. B. Stanford σύμφωνα με την οποία

> «Οι ατυχείς επιλογές, η άγνοια, η παρανάγνωση ή η απροσεξία – όλα όσα θεωρούνται θανάσιμα αμαρτήματα στην επιστημονική εργασία – μπορούν πιθανώς να οδηγήσουν ένα δημιουργό να προσδώσει νέες αξίες και ποιότητες σε ένα παραδοσιακό μύθο».[15]

Άποψη που συναντά εκείνη του σκηνοθέτη Peter Brook όταν μιλώντας για τον Σαίξπηρ γράφει:

> «μόνον όταν ξεχάσουμε τον Σαίξπηρ θα μπορέσουμε να τον βρούμε».[16]

Παράλληλα όμως για την επιλογή του έργου ασφαλώς θα βάρυνε στη σκέψη του Σολομού ότι οι *Ικέτιδες* ξεφεύγουν από τις συνηθισμένες επιλογές της κρατικής σκηνής. Πρόκειται για τη δεύτερη επαγγελματική παράσταση του έργου μετά τις Δελφικές Γιορτές του 1930 και μία από τις σχετικά λίγες φορές που παραστάθηκε στην ελληνική σκηνή. [17] Άλλος σημαντικός λόγος της επιλογής των Ικετίδων πρέπει να ήταν ότι πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα αρχαία δράματα που έχουν τόσο κυρίαρχο το ρόλο του χορού. Με αυτό το δεδομένο οι *Ικέτιδες* δεν άφηναν μεγάλο

στου 1964 δηλαδή ένα μήνα ακριβώς μετά τις παραστάσεις του Σολομού στην Επίδαυρο που πραγματοποιήθηκαν στις 26 και 27 Ιουλίου 1964.

15. William Bedell Stanford, *The Ulysses Theme. A study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Ann Arbor paperbacks, 1968, σ. 3 [Μτφρ. Πλ.Μ.].

16. Peter Brook, *Evoking (and Forgetting!) Shakespeare*, *Theatre Communications Group*, Νέα Υόρκη, 2003, σ. 47: «It is only when we forget Shakespeare that we can begin to find him». Διατύπωση που η Ελένη Παπάζογλου στο*: Το Πρόσωπο του Πένθους*, *ό.π.*, σσ. 150-151, εγκλιματίζει στα καθ' ημάς γράφοντας ότι: «μόνον όταν "ξεχάσουμε" τους τραγικούς, θα μπορέσουμε ίσως να τους "βρούμε" επί σκηνής».

17. Βλ. Μίρκα Θεοδωροπούλου (επιμ.), Παραστασιογραφία *Ικετίδων*, Τομίδιο Αρθ. 3, παράρτημα στην έκδοση της μετάφρασης του έργου από τον Κώστα Τοπούζη της σειράς «Αρχαίο Ελληνικό Θεάτρο» των εκδόσεων Επικαιρότητα, σ. 125 κ.εξ. Στις παραστάσεις που αναφέρονται εκεί θα πρέπει να προστεθεί και η παράσταση του 1994 από τους *Δεσμούς* που ίδρυσε η Ασπασία Παπαθανασίου, η συμπαραγωγή του Εθνικού Θεάτρου και του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου το 2019 και η συμπαραγωγή του Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν και του Θεάτρου του Νέου Κόσμου το 2024.

χώρο για τις «κλίκες των υπερπρωταγωνιστών».[18] Ο Σολομός ασφαλώς υπολόγιζε ότι χάρη σ' αυτό το στοιχείο θα μπορούσε να λειτουργήσει, ίσως με μεγαλύτερη άνεση, ως ο κυρίαρχος ερμηνευτής του έργου και να αποφύγει δηλαδή τις συνηθισμένες εκείνη περίοδο δυστροπίες και ανταγωνιστικές συμπεριφορές των πρώτων ηθοποιών του θιάσου.

Αναφερόμενος λίγα χρόνια μετά στην, καθώς λέει, επαναλαμβανόμενη παρότρυνση του Χουρμούζιου δηλώνει:

> «Ο ποιητικός όγκος του ελληνικού τραγικού κόσμου μου προκαλούσε πανικό [...] αποφάσισα να αρχίσω από την πηγή -απ'τη νερομάνα της τραγωδίας- διάλεξα το παλιότερο έργο του παγκόσμιου θεάτρου, τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, το πρωτόγονο αυτό δημιούργημα που αμφιταλαντεύεται ακόμα στο μεταίχμιο μολπής και δράσης».

Το ενδιαφέρον του για το έργο τονίζεται και στο δοκίμιο του *Τι προς Διόνυσον* όπου επιβεβαιώνεται η πεποίθηση του για την χρονολόγηση του έργου[19] και προτάσσεται μια ανάγνωση η οποία θεωρεί ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία στο σύνολό της αναφέρεται στο

> «δικαίωμα του ανθρώπου να κυβερνά τον εαυτό του, νάχει ευθύνη για τις πράξεις του και να πληρώνει για τα σφάλματά του»

ενώ τονίζει ότι το συγκεκριμένο έργο βασίζεται στη

> «ιδέα του αυτεξούσιου [η οποία] σχετίζεται με τη χειραφέτηση των γυναικών, που ξαφνικά γίνονται από αντικείμενα, υποκείμενα»

και καταλήγει λέγοντας πως

> «Ο μοχλός της τραγωδίας των Δαναΐδων είναι η επανάσταση ενάντια στους παλιούς θεσμούς».[20]

Είναι ενδιαφέρουσα αυτή η δήλωση, που γίνεται λίγα χρόνια αργότερα, μεσούσης της δικτατορίας, και μάλιστα από έναν σκηνοθέτη ο οποίος ευθαρσώς δηλώνει

---

18. Χαρακτηρισμός που ανήκει στον Αλέξη Σολομό όταν αναφέρεται στην κατάσταση του Εθνικού θέατρου κατά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας και τα χρόνια που ακολούθησαν ως την πρόσληψή του κατά την πρώτη περίοδο διεύθυνσης του θέατρου από τον Γιώργο Θεοτοκά (1950-1954). Βλ. *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 55.

19. Αλέξης Σολομός, *Τι προς Διόνυσον. Σημειώσεις γύρω απ' την αρχαία ελληνική τραγωδία*, Δίφρος, Αθήνα 1972, σ. 18.

20. *Ό.π.*, σ. 19.

πως δεν είναι πολιτικός.[21] Με την έννοια αυτή η παράσταση του Σολομού έδειχνε ότι παρά τη δήλωσή του, τελικά, δεν αγνοούσε το πολιτικό πρόταγμα που ήταν τόσο σημαντικό για την σκηνοθεσία του δασκάλου του στην Αμερική, του Erwin Piscator.

Η διστακτικότητά του για την σκηνοθεσία της τραγωδίας έχει την καταγωγή της στην στάση απέναντι στον τρόπο με τον οποίο ανεβαίνουν τα έργα από την κρατική σκηνή, το φόβο που διατυπώνει με την επιφυλλίδα του ο Παπανούτσος. Ασφαλώς η παράθεση παραλλαγών παρεμφερών σκηνικών εικόνων, από παράσταση σε παράσταση, που χαρακτηρίζει τις σκηνοθεσίες μέχρι το 1964 οφείλεται και στην μόνιμη παρουσία των ίδιων πάντα συντελεστών στο Εθνικό Θέατρο, οι οποίοι, καθορίζουν την τελική εικόνα με αναγνωρίσιμες επιλογές και με το προσωπικό τους ύφος.

Ο Σολομός επιθυμεί να ανατρέψει αυτή την πορεία: επιλέγοντας ως βασικούς συντελεστές καλλιτέχνες οι οποίοι δεν έχουν λάβει μέρος σε παράσταση αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο αντιπαρατίθεται επί της ουσίας στη ρουτίνα του Εθνικού Θεάτρου και την αδράνεια, η οποία όπως είναι φυσικό στηρίζει την προσπάθεια επιβολής ενός στερεότυπου, ενός «κλειστού», μοντέλου παράστασης. Για τα δεδομένα του Εθνικού Θεάτρου επομένως ο Σολομός πραγματοποιεί ένα πείραμα.

Όπως εξηγεί ίδιος αργότερα:

> «Βασικοί συντελεστές στο χαρακτήρα που είχε η παράσταση τούτη στάθηκαν οι παρακάτω: α. Η μουσική του Ξενάκη, η πρώτη σύνθεση που γεφύρωσε ηχητικά το χάσμα εικοσιπέντε αιώνων, β. η κατάργηση του σκηνικού –σ' ένα χώρο που μισεί τις σκηνογραφίες– και η απλοποίησή του σε δεκατρείς φιγούρες του Γιάννη Παππά που περιβάλλανε την ορχήστρα, γ. οι Δαναΐδες και οι ακόλουθες του Γιάννη Μόραλη που ξεκινώντας από το φυσικό τοπίο φέρνανε το δραματικό μήνυμα στο θυμελικό ομφαλό».[22]

Ο Σολομός στο ίδιο κείμενο δεν παραλείπει να δώσει έμφαση και στους παραδοσιακούς συντελεστές του θεάτρου, ίσως όχι μόνο για λόγους απόδοσης δικαιοσύνης και εξασφάλισης των αναγκαίων ισορροπιών αλλά οπωσδήποτε και λόγω της έμφυτης ευγένειας του χαρακτήρα του, και γι' αυτό συμπληρώνει δύο ακόμη στοιχεία:

> «δ. η χρησιμοποίηση πρωτόγονου ρυθμού και κίνησης στη χορογραφία και η συμπλήρωση της καθιερωμένης συμμετρικής ισορροπίας με την ασύμμετρη («Η αρμονία της φύσης» [παρατηρεί ο Φρανκ Λόϋντ Ράϊτ,] δεν είναι πουθενά συμμετρική) [Εδώ διακριτικά αναφέρεται στην παλαιά του συνεργάτιδα χορογράφο

21. Σχετικά με το επεισόδιο της *Ειρήνης* που αναφέρθηκε πιο πάνω γράφει: «[...] ο απολιτικός εγώ κρίθηκα ένοχος εσχάτης προδοσίας», *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 70.

22. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 69.

> Αγάπη Ευαγγελίδη].[23] Τέλος ε. οι εξαίρετοι ηθοποιοί κι ο συναρπαστικός χορός με πρωτοστάτη τη Συνοδινού».[24]

Για την προετοιμασία της παράστασης ο Σολομός αναπτύσσει έναν διάλογο σε βάθος με τους άλλους συντελεστές. Η αλληλογραφία που ανταλλάσσει με τον Ιάννη Ξενάκη είναι πολύ ενδεικτική των προθέσεων του ενώ πολύ κατατοπιστικές είναι οι απαντήσεις του συνθέτη. Να σημειωθεί εδώ, ότι μια ακόμη έκφραση της περιόδου της «καχεκτικής ελληνικής δημοκρατίας» εντοπίζουμε στο ότι ο Ξενάκης δεν μπόρεσε να πάρει άδεια να έρθει στην Ελλάδα για την παράσταση, αφού ακόμα τον βάραιναν οι κατηγορίες του εμφυλίου πολέμου, γι' αυτό και οι συνεργασία με κάθε ένα από τους συντελεστές έγινε δι' αλληλογραφίας ή με ταξίδια στο Παρίσι όπως έκανε ο ίδιος σκηνοθέτης αλλά και η Έλλη Νικολαΐδου που ανέλαβε τη μουσική διδασκαλία.[25]

Είναι ευχής έργο το ότι όλες αυτές οι κινήσεις για την ετοιμασία της παράστασης έχουν αφήσει το αποτύπωμα τους σε πολλά σημεία. Τεκμήρια για την παράσταση υπάρχουν στο αρχείο του Αλέξη Σολομού που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ,[26] στο αρχείο του Γιάννη Παππά,[27] σε εκείνο του Γιάννη Μόραλη και στο αρχείο του

---

23. Με την Ευαγγελίδη είχε συνεργαστεί ήδη από το 1956 σε πολλές παραστάσεις στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θέατρου. Στην Επίδαυρο για την παράσταση του *Κύκλωπα* (1959) και πάλι με την επιστροφή του στο Εθνικό για τις *Βάκχες* (1969). Έως το 1959 ο Σολομός στις παραστάσεις κωμωδίας συνεργαζόταν με τη χορογράφο Τατιάνα Βαρούτη. Βλ. σχ. Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου και τον κατάλογο των σκηνοθεσιών του την έκδοση *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια, ό.π.*, σσ. 113-153.

24. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*

25. Σχετικά με το θέμα στο σχόλιό του ο επιμελητής των μουσικών τεκμηρίων του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου Νικόλαος Μάμαλης αναφέρει: «...η ελληνική κυβέρνηση δεν δέχτηκε να δώσει άδεια στον Ξενάκη, που διέμενε στη γαλλική πρωτεύουσα, να έλθει για να επιβλέψει τη διδασκαλία του έργου. Η Έλλη Νικολαΐδη μετέβη στο Παρίσι για να ζητήσει επεξηγήσεις από τον συνθέτη για τη μουσική του. Ο σκηνοθέτης ταξίδεψε κι αυτός στο Παρίσι με σκοπό να περικόψει χορικά και να δεχθεί ο συνθέτης να απλοποιήσει τη μουσική του. Όλα αυτά συνέδραμαν στο να μεταφερθούν οι ημερομηνίες της παράστασης ένα μήνα αργότερα» [http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=198#music – Τελευταία ανάκτηση 12 Δεκ 2018). Από τη θέση αυτή ευχαριστώ τον μουσικολόγο Νικόλαο Μάμαλη για την πολύτιμη και τόσο πρόθυμη βοήθειά του.

26. Για την απόκτηση αντιγράφου του τετραδίου σκηνοθεσίας από το Αρχείο Αλέξη Σολομού στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ και τον εντοπισμό του χρωστώ ευχαριστίες στην Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη: το άρθρο αυτό οφείλεται κυρίως στη δική της παρότρυνση και επιμονή, χωρίς αυτή την ώθηση δεν θα ήμουν εδώ να σας μιλώ.

27. Εδώ οφείλω ευχαριστίες στη Ζέττα Αντωνοπούλου, μελετήτρια του έργου και επιμελήτρια της συλλογής του Γιάννη Παππά και του εργαστηρίου του στην περιοχή Ζωγράφου που ανήκουν σήμερα πια στο Μουσείο Μπενάκη με δωρεά του ίδιου και του γιού του Αλέκου Παππά και είναι επισκέψιμα για το κοινό. Η διδακτορική διατριβή της Ζ. Αντωνοπούλου *Γιάννης Παππάς (1913-2005): τα χρόνια της Αιγύπτου (1945-1952)* εξετάζει μεν τα χρόνια όπου ο γλύπτης παρέμεινε στην Αίγυπτο αλλά αναφέρεται εισαγωγικά και στη συνεργασία του με τον Αλέξη Σολομό, σσ. 61-62.

φωτογράφου Δημήτρη Χαρισιάδη,[28] και τα τρία αποτελούν μέρος των συλλογών του Μουσείου Μπενάκη, στο αρχείο του Ιάννη Ξενάκη που απόκειται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας[29] και τελευταίο αλλά όχι έσχατο στο Αρχείο του Εθνικού Θέατρου.[30] Η δυνατότητα που μας δίνει η συνδυαστική χρήση όλων αυτών των τεκμηρίων μας επιτρέπει μια αναστήλωση της παράστασης (για να θυμηθούμε και τον όρο του Patrice Pavis[31]) που πιστεύω ότι θα μας διαφωτίσει για πολλές από τις πτυχές αυτής της παράστασης του Αλέξη Σολομού.

Τον τόνο για την προσέγγιση δίνει μία επιστολή του Αλέξη Σολομού προς τον Ξενάκη, όπου ο σκηνοθέτης γράφει προς τον συνθέτη:

> «Θέλω να δοκιμάσω ένα πείραμα επιστροφής στην πρωτόγονη δεισιδαιμονία, στην ασυγκράτητη κραυγή πάθους [...] βασικός συντελεστής στην επιτυχία μιας τέτοιας προσπάθειας είναι βέβαια η μουσική. Και νομίζω πως η δική σας μουσική θα είναι η μόνη που θα έδινε οντότητα...» [υπογραμμίζω τη συνέχεια στο κείμενο του Σολομού] «...στο ανανεωτικό πείραμα που θέλω να επιχειρήσω».[32]

---

28. Πρόκειται για το σκηνογραφικό αρχείο του Γιάννη Μόραλη που αποτελεί μέρος των Συλλογών της Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης και του Αρχείου Χαρισιάδη που ανήκει στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη. Βλ. και Γεωργία Ιμσιρίδου (επιμ), *Φωτογραφικόν Πρακτορείον «Δ.Α. Χαρισιάδης»*, Κατάλογος της έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008. Ευχαριστίες οφείλονται σε όλους τους συνεργάτες και επιμελητές των συλλογών του Μουσείου Μπενάκη για την άμεση και πρόθυμη παροχή διευκρινήσεων και πληροφοριών σχετικά με το υλικό αυτό. Όλα αυτά τα αρχεία αποτέλεσαν και τη βάση για τη συγκρότηση ενός προτύπου πολυμεσικού DVD με θέμα τη Σκηνογραφία του Αρχαίου Δράματος από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη με έργα των Νικολάου, Γκίκα, Μόραλη, Παππά, Στεφανέλλη, Τσαρούχη και Φωτόπουλου που ολοκληρώθηκε το 2005 με τη συνεργασία του προσωπικού του Μουσείου Μπενάκη και μελών της ερευνητικής ομάδας του Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος.

29. Αποτελεί τη βάση του ενδιαφέροντος άρθρου Andriana Soulele, From *The Suppliants (Hiketides) to the Oresteia*: A unique relation between the music of Iannis Xenakis and the staging of Alexis Solomos, *Proceedings of the Xenakis International Symposium* Southbank Centre, London, 1-3 April 2011 [https://www.gold.ac.uk/media/documents-by-section/departments/music/01.2-Andriana-Soulele.pdf - Τελευταία ανάκτηση 12 Δεκεμβρίου 2018]. Πολύ κατατοπιστικό για το έργο του Ιάννη Ξενάκη το βιβλίο του Μάκη Σολωμού, *Ιάννης Ξενάκης: το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008.

30. Προσφέρει άμεση πρόσβαση στο αρχειακό υλικό που απόκειται στο Εθνικό Θέατρο αλλά και σε μεγάλο αριθμό αποκομμάτων τύπου που διευκολύνει τον ερευνητή και τον απαλλάσσει από το χρονοβόρο ξεφύλλισμα εφημερίδων στις αθηναϊκές βιβλιοθήκες στις οποίες ανέτρεξε προς βοήθεια μου η Ευδοκία Δεληπέτρου την οποία επίσης ευχαριστώ από τη θέση αυτή.

31. Βλ. σχ.: Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, 2012, και το παλαιότερο άρθρο «Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire», *New Theatre Quarterly* I.2 (1985), σσ. 208-213.

32. Βλ. Soulele, *ό.π.*: Γράμμα του Α. Σολομού στον Γ. Ξενάκη, 17.2.1964. Dossier 11/2, (correspondence), Archives Xenakis, National Library of France (BnF).

Η τελευταία αυτή φράση δηλώνει την πρόθεση αντιπαράθεσης προς τη ρουτίνα του Εθνικού, τις πρακτικές όχι μόνο του Δημήτρη Ροντήρη που έχει ήδη αποχωρήσει από το 1955 με την έλευση του Χουρμούζιου αλλά και του Αλέξη Μινωτή με τον οποίο ο Σολομός συνυπάρχει στην Επίδαυρο έως το 1964 (ο οποίος άλλωστε όπως είπαμε πιο πριν τον αδειάζει με την πρώτη ευκαιρία).

Στο αίτημα που απευθύνει ο σκηνοθέτης στον συνθέτη η απόκριση του Ξενάκη είναι πολύ σαφής:

> «οι *Ικέτιδες* είναι αρκετά ισχνές [...] Γι' αυτό τελικά η εξέταση του χορού και η μουσική είναι νομίζω ικανές να της δώσουν κάποια σύγχρονη πνοή. Αλλά ενώ οι κινήσεις είναι ανεξάρτητες από το λόγο και συχνά κι από το ρυθμό του (μάλιστα σε μετάφραση ξεπερασμένη αν και ωραία συχνά) η μουσική των χορωδιών διοχετεύεται απ'αυτόν. Γι' αυτό δύο αντίδοτα α. Η χορό-ορχήστρα με τα διάφορα κρουστά που συμμετέχουν στο χορό που μπορεί να 'ναι αφορμή χορευτικών κινήσεων, β. Σε ορισμένα σημεία έκρηξη σε αταξία».[33]

Από την απάντηση αυτή πηγάζει και η αντίληψη για την χορογραφία την οποία περιγράφει ο Σολομός ως συνύπαρξη της «συμμετρικής αντίληψης» με την «ασυμμετρία» που είδαμε παραπάνω.

Μερικά χρόνια αργότερα ο Σολομός όταν επεξηγεί τις προθέσεις του φανερώνει την επιρροή του Ξενάκη στις σκηνοθεσίες του αρχαίου δράματος του γράφοντας:

> «Στη σύγχρονη αντιμετώπιση του μουσικού προβλήματος, που υψώνει μπροστά μας η τραγωδία, πρέπει να φανταζόμαστε εξαιρέσεις στους κανόνες που αραδιάζουν οι πηγές και να μη δογματίζουμε μονολιθικά. Ο οξυδερκής μουσικός έχει φυσικά, υπόψει του πως ο ήχος των αρχαίων οργάνων δεν είταν απόλυτα όμοιος με το σημερινό. Και γι'αυτό δεν θ' αρκεστεί στην επιλογή και στο συνδυασμό των συνηθισμένων πνευστών, κρουστών ή εγχόρδων μιας συμφωνικής ορχήστρας, μα θα επινοήσει –θα κατασκευάσει ακόμα– τα κατάλληλα ηχητικά εργαλεία που θα συνοδέψουν το τραγικό άσμα, την παρακαταλογή,[34] την απαγγελία, την όρχηση...».[35]

---

33. Βλ. Γράμμα του Γ. Ξενάκη στον Α. Σολομό, 3.4.1964, Dossier 11/2, (correspondance pour *Les Hiketides*), Archives Xenakis, Bibliothèque Nationale de France, (BnF) όπου παραπέμπει η Soulele, *ό.π.*

34. Παρακαταλογή / καταλογή: παρεκτροπή από την απλή και φυσική αλληλουχία, αλλαγή των τόνων και του ρυθμού που κινείται μεταξύ μέλους και απαγγελίας ή αφηγηματικό τρόπος απαγγελίας τραγουδιού.

35. Βλ. *Τι προς Διόνυσον*, σ. 72 και Soulele, *ό.π.*. Στην εξαιρετική αυτή συνεργασία οφείλεται και εκείνη που ακολουθεί μεταξύ των δύο δημιουργών με αφορμή την παράσταση της *Ορέστειας* που παρουσιάστηκε στην πόλη Ypislanti στις ΗΠΑ το 1966. Τελευταία συνεργασία των δύο δημιουργών σε παράσταση αρχαίου δράματος στο Εθνικό Θέατρο ήταν στην *Ελένη* του Ευριπίδη το 1977.

Η ιδέα της χρήσης ειδικών κρουστών και πνευστών που διαφέρουν από τα συνήθη για την παράσταση είναι μια επιλογή που φαίνεται στα όργανα που επιλέγει ο Ξενάκης. Στις παρτιτούρες που φυλάσσονται στο Εθνικό Θέατρο υπάρχουν αναλυτικές οδηγίες του συνθέτη προς τους υπευθύνους διδασκαλίας των χορικών η συνοδεία των οποίων γίνεται με σουραύλι και 8 είδη κρουστών: «ψάλια 3/3, ξυλοκρόταλα, τύμπανα Υ+Μ (υψηλά + μεσαία), ρόπτρα, τριφτά, κύμβαλα 3/3, σείστρα 3/3, τύμπανα Β (μπάσα)», τα οποία χρησιμοποιούν οι γυναίκες του χορού και οι ακόλουθες τους.[36] Διασώζεται και η προ-ηχογραφημένη και επεξεργασμένη «ηλεκτρονική μουσική» σε 6 μαγνητοταινίες.[37] Η Μουσική της παράστασης κατά το Σολομό

> «[...] διοχετεύτηκε από τρία κανάλια: α. μαγνητοφωνημένη υπόκρουση (χάλκινα, έγχορδα) που την μετάδιναν μεγάφωνα στερεοφωνικά τοποθετημένα σ' όλο το θεατρικό κοίλο, β. Ζωντανή μουσική από ορατούς εκτελεστές καθισμένους στην περίμετρο της ορχήστρας και γ. αυθυπόκρουση, ή εκτέλεση της μουσικής των τραγουδιών και της όρχησης από τα ίδια τα μέλη του χορού». [38]

Αλλά πολύ πιο κατατοπιστικές είναι οι οδηγίες που στέλνει ο Σολομός στον Ξενάκη σχετικά με τη διαδοχή της σκηνικής δράσης σε ένα δακτυλόγραφο όπου αποσαφηνίζονται οι προθέσεις του σε κάθε σημείο της σκηνοθεσίας του.[39]

Στο δακτυλόγραφο που απευθύνει στον Ιάννη Ξενάκη ο Σολομός χωρίζει το κείμενο σε 25 «μικρό-ενότητες» (séquences) για κάθε μια από τις οποίες δίνει αναλυτικές οδηγίες. Οι «μικρό-ενότητες» αυτές έχουν την αντιστοίχισή τους στο βιβλίο σκηνοθεσίας που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ όπου αποτυπώνονται όλες οι οδηγίες για την κίνηση και την ερμηνεία όχι μόνο του χορού των 28 Δαναΐδων, αλλά και των 14 ακολούθων τους (42 συνολικά γυναίκες) και των ρόλων.

Η συγκριτική ανάγνωση δύο τεκμηρίων του δακτυλογραφημένου αυτού οδηγού μας επιτρέπει να δούμε από κοντά τον όλο σχεδιασμό του εγχειρήματος. Θα παρακολουθήσουμε δειγματοληπτικά ορισμένες από τις εγγραφές αυτές για να αντιληφθούμε τον τρόπο εργασίας του Αλέξη Σολομού. Οι πληροφορίες για την

---

36. Βλ. Τα σχόλια του Νικολάου Μάμαλη, *ό.π.* και την περιγραφή τους από τον Αλέξη Σολομό με διαφορετικές ονομασίες: λαϊκό σουραύλι, τύμπανα (ντέφια), κύμβαλα (μικρά τάσια ή ζίλια), ρόπτρα (σαν μικρά κουδούνια προβάτων), αλογοκούδουνα, φριστά (από ψιλά φύλλα αλουμινίου), ραβδοσήμαντα (χαλύβδινα), κρόταλα (ξύλινα) σείστρα (από κολοκύθες, είδος μαράκας). Βλ. *Τί προς Διόνυσον*, *ό.π.*, σσ. 74-75.

37. Μάμαλης, *ό.π.*

38. Βλ. *Τί προς Διόνυσον*, *ό.π.*, σσ. 73.

39. Τρία δακτυλογραφημένα φύλλα με λογότυπο στα γαλλικά (Alexis Solomos Théâtre National Athènes) που επιγράφονται: «Αισχύλου *Ικέτιδες*. Πρώτες σημειώσεις για τον κ. Ξενάκη», Το δακτυλόγραφο δημοσιεύεται στην έκδοση «Επιδαύρια, 1954-1974, 20 χρόνια», περ. *Θεατρικά*, τεύχ. 17-18-19, τόμ. 2ος, επιμ. έκδ. Α. Σολομός, Αθήνα: Χώρος, 1974 και (δεύτερο αντίτυπο του μάλλον) φυλάσσεται στα Archives Xenakis, Bibliothèque Nationale de France, βλ. και Soulele, *ό.π.*.

εικόνα της παράστασης συμπληρώνονται από άλλα τεκμήρια που έχουμε στη διάθεσή μας από τα αρχεία των δύο άλλων συνεργατών της παράστασης τον Μόραλη και τον Παππά και το φωτογραφικό υλικό του Χαρισιάδη.

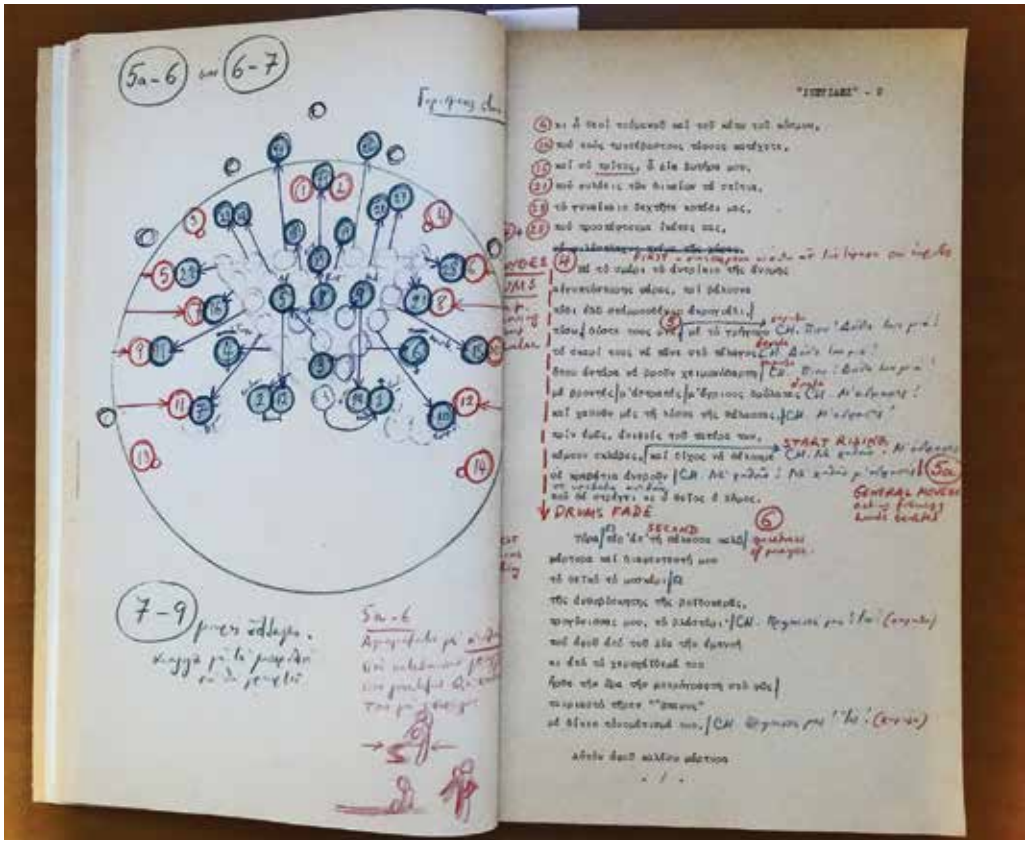
Το βιβλίο σκηνοθεσίας είναι ένα δακτυλογραφημένο κείμενο 71 σελίδων τυπωμένο σε πολύγραφο (όπως συμβαίνει σε όλα τα θέατρα μέχρι τη εμφάνιση των φωτοτυπικών μηχανημάτων και την γενικευμένη χρήση τους) όπου πριν τη σελίδα τίτλου προτάσσεται ένα σχέδιο του Γιάννη Παππά.[40]

Στις επόμενες πρώτες δεξιές σελίδες υπάρχει η χειρόγραφη αναπαραγωγή, σε μορφή πίνακα, πληροφοριών ανάλογων με εκείνες που υπάρχουν στις δακτυλογραφημένες οδηγίες που απευθύνει ο Σολομός προς τον Ξενάκη και ακολουθούν τρεις σελίδες, και πάλι σε μορφή πίνακα, με οδηγίες για τη χρήση των οργάνων που χρησιμοποιούν τα μέλη του χορού όπου τα όργανα διακρίνονται σε μικρά σκίτσα στο άνω μέρος του πίνακα (εικ. 1).

Εικ. 1. Ο χορός των *Ικετίδων* με τα όργανα παραγωγής ήχων στα χέρια.
Πηγή: Αρχείο Χαρισιάδη / Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη.

Ακολουθεί το δακτυλογραφημένο κείμενο του έργου στις δεξιές (recto) σελίδες με τα σχέδια των κινήσεων του χορού αντικριστά στις αριστερές (verso). Επεξηγηματικά σχόλια και οδηγίες του σκηνοθέτη, πολύ συχνά στην αγγλική γλώσσα, υπάρχουν και στις δύο πλευρές με κέρινο μολύβι μπλε και κόκκινο κατά τη γνωστή παράδοση των υποβολέων (εικ. 2).

40. Την αναγνώριση της πατρότητας έκανε η Ζέττα Αντωνοπούλου συγκρίνοντάς την εικόνα με ανάλογα σχέδια των *Ικετίδων* που φυλάσσονται στο Αρχείο Γιάννη Παππά.



Εικ. 2. Σελίδες από το βιβλίο σκηνοθεσίας των *Ικετίδων*.
Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 1.1.

Τα σχέδια του Γιάννη Μόραλη επιβεβαιώνουν την εικόνα που αποδίδεται από τη κριτική η οποία ήταν ιδιαίτερα επαινετική. Τα κοστούμια του χορού των *Ικετίδων* με τα μαύρα μαλλιά που παραπέμπουν στην αρχαία αιγυπτιακή εικονολογία κινούνται σε απαλούς τόνους που κυμαίνονται από το λευκό ως το αχνό καφέ όπως πολύ εύστοχα περιγράφονται σε μία από τις κριτικές της παράστασης:

> «Οι Δαναΐδες του Γιάννη Μόραλη με τα βαριά μαύρα μαλλιά, με τα φορέματα που είχαν το χρώμα της φωτεινής άμμου που τα χώριζε στη μέση σαν ποταμός η πτώση μιας σκιερώτερης ζώνης, και πιο πίσω οι θεραπαινίδες με τα φορεματά τους που είχαν το χρώμα του καπνισμένου λαδιού του λύχνου».[41]

41. Αλέξης Διαμαντόπουλος, Κριτική για τις *Ικέτιδες*, *Η Καθημερινή*, 28 Ιουλίου 1964.

Απέχουν αρκετά από την εικόνα των ελληνικών αγαλμάτων στην οποία παραπέμπουν τα συνήθη κοστούμια του Αντώνη Φωκά και φέρνουν στην αργολική σκηνή στοιχεία που παραπέμπουν, όπως άλλωστε απαιτεί το έργο, στον αρχαίο αιγυπτιακό αντί στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό (εικ. 3).

Εικ. 3: Σχέδια Κοστουμιών του Γιάννη Μόραλη. Πηγή: Συλλογές Σύγχρονης Τέχνης / Μουσείο Μπενάκη.

Όμως μαζί με τη μουσική το δεύτερο στοιχείο που προκάλεσε την έκπληξη των θεατών και τον έπαινο της κριτικής ήταν η εικόνα του σκηνικού χώρου. Εδώ είναι απαραίτητη μια μικρή παρένθεση για τη σκηνογραφία του αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο.

Η σκηνογραφία έχει ένα κυρίαρχο ρόλο στην προσπάθεια παρουσίασης του αρχαίου δράματος σε σκηνικούς χώρους οι οποίοι αναπέμπουν τον θεατή στο αρχαίο παρελθόν, ανακαλούν την σημασία των μνημείων τα οποία επιβιώνουν από την αρχαία ως τη σύγχρονη εποχή, και επομένως λειτουργούν ως υπόμνηση της υποχρέωσης διατήρησης και εξύμνησης του αρχαίου κλέους αφού όπως είδαμε σύνδεση με το ένδοξο παρελθόν των Ελλήνων βρίσκεται στη βάση το ιδεολογικού υπόβαθρου για τις παραστάσεις τραγωδίας από το Εθνικό Θέατρο.[42] Η επιλογή επομένως των μνημειακών κατασκευών και στα Επιδαύρια σκηνικά έχει μια συγκεκριμένη αποστολή: να στηρίξει αυτή την ιδεολογική στάση. Τα σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη, ο οποίος είναι σχεδόν αποκλειστικά ο σκηνογράφος της Επιδαύρου στις παραστάσεις τραγωδίας ως το 1964, εγγράφονται πράγματι στην συνειδητή επιλογή που παραπέμπει στη αναστήλωση των μνημείων. Τα σκηνικά

42. Βλ. «...η αρχαία τραγωδία είναι ζωντανός οργανισμός που δεν ανήκει μόνον στο ιστορικό παρελθόν του ελληνικού λαού ...», *ό.π.*, υποσημ. 2.

του Κλώνη δεν είναι μόνο μνημειακά, είναι και ογκώδη. Εδώ η επιλογή δεν οφείλεται μόνο στη σκηνοθεσία ή στην προϋπάρχουσα, έστω και υποδόρια ή ασυνείδητα, ιδεολογική προτεραιότητα. Τα σκηνικά πρέπει να εξυπηρετήσουν μία πολύ συγκεκριμένη ανάγκη της σκηνικής διευθέτησης προκειμένου να αναπτυχθεί η παράσταση στην ολότητά της. Από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Φεστιβάλ της Επιδαύρου οι παραστάσεις πλαισιώνονται από ζωντανή ορχήστρα, η οποία εκτελεί υπό την διεύθυνση συνήθως του συνθέτη ταυτόχρονα με τη παράσταση τα μουσικά μέρη που είναι απαραίτητα. Το σκηνικό αποτελεί τον μόνο χώρο όπου μπορεί να κρυφτεί η, ολιγομελής έστω, ορχήστρα συμφωνικών οργάνων (εικ. 4).

Εικ. 4: Φωτογραφία από την *Ορέστεια* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη από το Εθνικό Θέατρο το 1959 όπου φαίνεται η τοποθέτηση της ορχήστρας πίσω από το σκηνικό του Κλεόβουλου Κλώνη.
Πηγή: Αρχείο Χαρισιάδη / Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Αντίθετα στην παράσταση του Αλέξη Σολομού με τη χρήση μαγνητοταινίας και την «αυθυπόκρουση» με τη χρήση των κρουστών και του σουραυλιού από τα μέλη του χορού και τις ακόλουθες τους, παύει η σκηνική αναγκαιότητα της ογκώδους κατασκευής που κρύβει τους μουσικούς. Με την έννοια αυτή η μουσική επιλογή

του Ξενάκη απελευθερώνει και μια ακόμη δυνατότητα της σκηνοθετικής σύλληψης μειώνοντας τους περιορισμούς που επιβάλει η τεχνική πλευρά του θεάτρου.

Η τεχνική αυτή διάσταση συμβάλει στην καλύτερη εξυπηρέτηση των δεδομένων που παρέχει το κείμενο των *Ικετίδων*. Ο χώρος δράσης του έργου δεν εκτυλίσσεται μπροστά σε ένα ανάκτορο, όπως στη μεγάλη πλειοψηφία των αρχαίων δραμάτων, αλλά σε μια *κοινοβωμία* έναν υπαίθριο χώρο λατρείας όπου βρίσκονται τα αγάλματα των θεών στα οποία προσφεύγουν οι Δαναΐδες, για να αποφύγουν τους ανίερους γάμους με τους γιούς του Αιγύπτου.[43] Βασισμένος σε αυτά τα δύο δεδομένα, τα ζητούμενα της σκηνικής δράσης και τη απάλειψη των τεχνικών περιορισμών, ο σκηνογράφος είναι απόλυτα απελευθερωμένος από την υποχρέωση κατασκευής ενός σκηνικού με στοιχεία μνημειακής αρχιτεκτονικής.

Ο γλύπτης Γιάννης Παππάς, στην μοναδική σκηνογραφική του εργασία, έχει κάθε δυνατότητα να κατασκευάσει ένα σκηνικό χώρο απαλλαγμένο από όγκους και να αποδώσει μία σκηνή η οποία ταυτόχρονα με την παράσταση εντάσσει στη εικόνα της το σύνολο του περιβάλλοντος χώρου δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο μία νέα σχέση του θεάματος και του θεατή με το αργολικό θέατρο και το αργολικό τοπίο. Ο γλύπτης είναι απόλυτα ελεύθερος να αποδώσει την εικόνα του αργολικού Άλσους στο οποίο καταφεύγουν οι Δαναΐδες, όπως επιτάσσει το έργο του Αισχύλου, και ο Παππάς στην πρώτη και μόνη σκηνογραφική παρουσία του στην Επίδαυρο ανατρέπει όλα τα δεδομένα της εικόνας που παρέδωσε στους θεατές της Επιδαύρου η μέχρι τότε χρήση του θεάτρου. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

> «[...] γνωρίζοντας ότι το έργο εκτυλίσσεται σε ένα άλσος ιερό, αυτόματα έκανα την απλή σκέψη ότι το άλσος υπάρχει, βρίσκεται εκεί, η ίδια η Επίδαυρος είναι ένα ιερό άλσος».[44]

Ο Παππάς κατασκευάζει για την Επίδαυρο 12 αγάλματα των Ολύμπιων θεών και 1 άγαλμα του Διονύσου. Η θέση των αγαλμάτων αποτυπώνεται στο βιβλίο σκηνοθεσίας και στο φωτογραφικό υλικό που έχουμε από την παράσταση καθώς και στα σχέδια του Γιάννη Παππά ο οποίος μέχρι να καταλήξει στην επιλογή της μορφής τους θα κάνει μια πολύ προσεκτική μελέτη με δεκάδες σχέδια τα οποία φυλάσσονται στο αρχείο του (Εικ. 5-6). Τα 7 αγάλματα θα τοποθετηθούν περιμετρικά έως το ύψος περίπου της θυμέλης περικλείοντας εντός τους το χορό και καταλαμβάνοντας σημαντικό τμήμα γύρω από την ορχήστρα ενώ τα υπόλοιπα 6 θα τοποθετηθούν πιο πίσω στο σημείο όπου βρίσκονται τα ερείπια του λογείου.

---

43. Ενδεικτικά βλέπε την περιγραφή της δράσης στον Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Α: Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*, μτφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989, σσ. 170-177.

44. Βλ. το σύντομο αλλά πολύ κατατοπιστικό κείμενο του Γιάννη Παππά που συνοδεύει την παρουσίαση του σκηνογραφικού του έργου στον τόμο Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο ελληνικό* θέατρο, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1987, σ. 265.

Εικ. 5. Σπουδή του Γιάννη Παππά για την τοποθέτηση των αγαλμάτων στη σκηνή της Επιδαύρου.
Πηγή: Εργαστήριο Γιάννη Παππά / Μουσείο Μπενάκη.

Εικ. 6. Τα αγάλματα του Γιάννη Παππά τοποθετημένα στη σκηνή της Επιδαύρου.
Πηγή: Αρχείο Χαρισιάδη / Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Μάλιστα για την υλοποίηση αυτού του οράματος ο Παππάς με τον Μόραλη και τον Σολομό έχουν ειδικά επισκεφτεί την Επίδαυρο αρκετούς μήνες πριν την παράσταση προκειμένου να καταλήξει ο γλύπτης στο μέγεθος, τον όγκο και τη ακριβή θέση των αγαλμάτων. Με τη λύση αυτή δημιουργείται μια αίσθηση βάθους στη σκηνική εικόνα αφού η σκηνή ενώνεται με το βάθος του τοπίου εντάσσοντας το φυσικό περιβάλλον στον σκηνικό χώρο (εικ. 7). Πρόκειται για μία συνολική χρήση της ορχήστρας του περιβάλλοντος χώρου από το σκηνικό, κάτι που έως τότε δεν είναι διόλου συνηθισμένο.[45]

Εικ. 7. Γενική άποψη του σκηνικού χώρου της παράστασης των *Ικετίδων* στην Επίδαυρο. Πηγή: Αρχείο Χαρισιάδη / Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

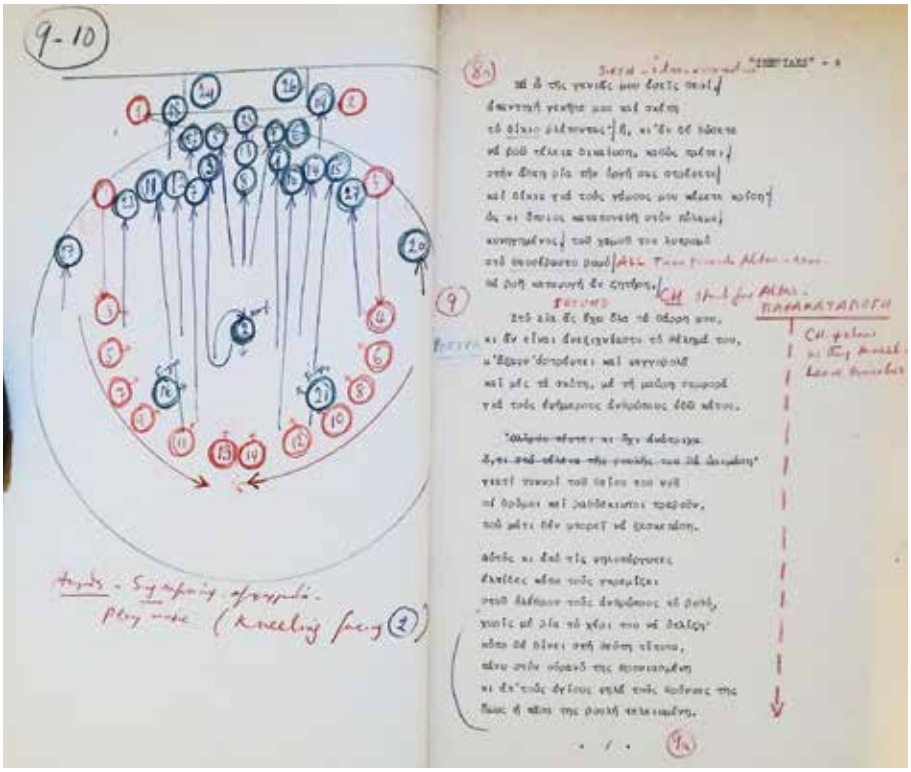
Η αποκατάσταση –αναστήλωση– της σκηνοθεσίας του Αλέξη Σολομού μπορεί να γίνει από τη σύνδεση των πληροφοριών του βιβλίου σκηνοθεσίας, των οδηγιών προς τον συνθέτη και το φωτογραφικό υλικό τα οποία τελικά μας προσφέρουν μια καθαρή εικόνα του σκηνοθετικού έργου[46] (εικ. 8-10).

Με όλα αυτά τα στοιχεία αντιλαμβανόμαστε ότι η προσπάθεια του Σολομού τείνει να πλησιάσει το αρχαίο δράμα με μία καινοφανή για το Εθνικό Θέατρο

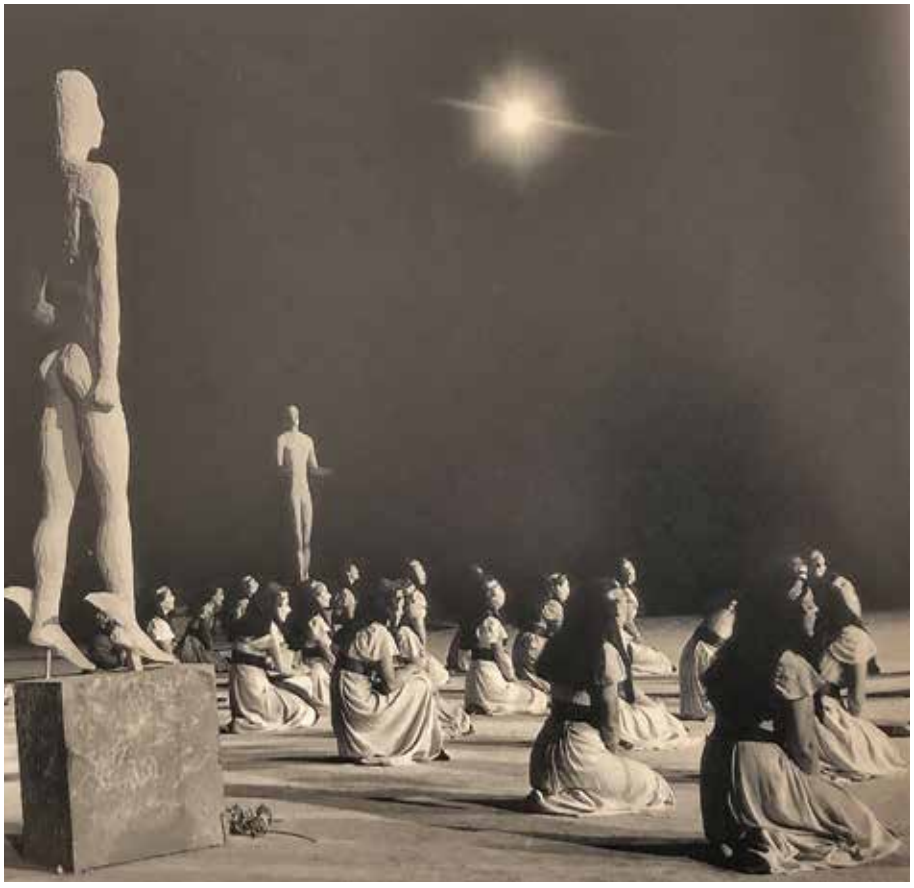
---

45. Η διάταξη των σκηνικών στην ορχήστρα αρχίζει να γενικεύεται στην Επίδαυρο δέκα χρόνια αργότερα, από το 1975 όταν πια εισέρχεται στο άβατο το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, αρχικά με τα σκηνικά του Τσαρούχη και αργότερα του Φωτόπουλου αλλά και άλλων σκηνογράφων οι οποίοι συνεργαζόμενοι με τους θιάσους που σταδιακά μπαίνουν στην Επίδαυρο συστηματικά επεξεργάζονται την τοποθέτηση σκηνικών στοιχείων στο συνολικό χώρο της σκηνικής δράσης, συνήθως με στοιχεία που τοποθετούνται περιμετρικά της ορχήστρας.

46. Στο σημείο αυτό της ομιλίας στο συνέδριο προβλήθηκαν επιλεγμένες σελίδες του βιβλίου σκηνοθεσίας και των δακτυλογραφημένων οδηγιών του Σολομού προς τον Ξενάκη καθώς και σχετικές φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη που εικονογραφούν τη σκηνική δράση. Η γραπτή εκδοχή της ανακοίνωσης, αναγκαστικά, περιλαμβάνει, δειγματοληπτικά μόνο, κάποιες από τις εικόνες που προβλήθηκαν.



Εικ. 8-9. Σελίδες του βιβλίου σκηνοθεσίας με την περιγραφή και τον σχεδιασμό της κίνησης του χορού και η φωτογραφική αποτύπωσή της.
Πηγές: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 1.1 (εικ. 8), Αρχείο Χαρισιάδη / Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (εικ. 9).



Εικ. 10. Ο χορός των *Ικετίδων μπροστά στα αγάλματα του Γιάννη Παππά*.
Πηγή: Αρχείο Χαρισιάδη / Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

λογική. Η ασυμμετρία και η αταξία της χορικής κίνησης έχει πάρει τη θέση της μονότονης ρυθμικής και του στόμφου που επιβάλει η εμμονή στο απηρχαιωμένο Sprechchor (και επιβεβλημένο από τις λιγότερο σημαίνουσες προσωπικότητες του γερμανικού θεάτρου)[47] το οποίο ενστερνίζεται (και προσαρμόζει εντάσσοντας ελληνικά στοιχεία) ο Δημήτρης Ροντήρης και μιμείται ο Αλέξης Μινωτής, οι δύο

47. Βλ. σχετικά στο Πλάτων Μαυρομούστακος, «Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά τη δεκαετία του 1930» στα πρακτικά του Β΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό* που οργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών τον Απρίλιο 2003, *Παράβασις*, «Μελετήματα» 3, (επιμ. έκδοσης Ιωσήφ Βιβιλάκης), Αθήνα: Ergo, 2004, σσ. 291-302. Ειδικά για τον Δημήτρη Ροντήρη και τις επιρροές του βλ. ενδεικτικά Σωκράτης Καραντινός: *Προς το αρχαίο δράμα...*, Αθήνα 1969, σε διάφορα σημεία του βιβλίου και ιδιαίτερα στις σσ. 108-109.

σκηνοθέτες που παρά τις αντιθέσεις τους, εμμένουν σε αυτό το επαναλαμβανόμενο μοντέλο το οποίο ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 έχει κουράσει τους σκεπτόμενους θεατές.

Ο Σολομός μεταθέτει την έρευνά του προς την τελετουργία, και την αναζήτηση στοιχείων που προσπαθούν να ξεφύγουν από την μνημειακότητα της σκηνικής εικόνας, πλησιάζοντας κάπως περισσότερο τις αισθητικές επιλογές που έχουν εκφραστεί από τη γαλλική σκηνή κυρίως. Είναι σχετικά νωπό το παράδειγμα της παράστασης του Ομίλου της Αρχαίας Τραγωδίας της Σορβόννης που περιόδευσε με τους *Πέρσες* το 1937 και ξανά το 1947 και το 1955[48] δείχνοντας στο ελληνικό κοινό μία μορφή παράστασης με έντονο το ιερατικό και τελετουργικό στοιχείο της τραγωδίας, με μία απλότητα που συνειδητά επιλέγει την αντίθεση προς την φόρτιση των ακαδημαϊκών προσεγγίσεων του αντίστοιχου γαλλικού εθνικού θεάτρου, της Κομεντί Φρανσαίζ. Πρόκειται για μια ανάλογη αντιπαράθεση δηλαδή που συμβαίνει και κατά τη δεκαετία του 1960 στο ελληνικό θέατρο.

Αυτή η διάσταση μας οδηγεί στις ίδιες περίπου καταβολές με τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας του Καρόλου Κουν.[49] Με την έννοια αυτή ίσως η σκηνοθεσία του Σολομού να μην ικανοποιούσε πια την μη δηλωμένη ανοιχτά, αλλά υπαρκτή και γνωστή στους ανθρώπους του ελληνικού θεάτρου και το κοινό, αντιπαράθεση του Θεάτρου της Αγίου Κωνσταντίνου με το Υπόγειο του Ορφέα. Κάτι που έως τότε φαίνεται πως εξυπηρετούσαν οι παραστάσεις του Αριστοφάνη από το Σολομό στο Εθνικό.

---

48. Το Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne επισκέφτηκε την Ελλάδα τρεις φορές με την παράσταση των *Περσών*. Το 1937 παρουσίασαν την παράσταση στο Ηρώδειο με τον Roland Barthes στο ρόλο του Δαρείου και τη επανέλαβαν σε μια εκδρομή χωρίς κοστούμια και σκηνικά στην Επίδαυρο, βλ. σχ. Platon Mavromoustakos, «Théâtre en plein air et le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne: Les Perses à Épidaure» στο Lucie Arnoux-Farnoux – Polina Kosmadaki (επιμ.), *Le double voyage: Paris-Athènes (1919-1939)* «Mondes Méditerranéens et Balkaniques» Nº 12, Textes présentés à la Conférence organisée par l'Institut Français d'Athènes et le Musée Benaki, Athènes 19-21 Janvier 2012, Αθήνα: Ed. École Française d'Athènes, 2018, σσ. 293-300. Ο Jacques Lacarrière στο *Το ελληνικό Καλοκαίρι*, Αθήνα: Χατζηνικολή 2002, σσ. 124-132, αφηγείται ότι το 1947 ο ίδιος σύλλογος στην ίδια σκηνοθεσία με άλλη όμως σύνθεση παρουσίασε τους *Πέρσες* σε παράσταση στην Επίδαυρο με θεατές από την γύρω περιοχή και τον *Αγαμέμνονα* στο Ηρώδειο, καθώς και ότι, οκτώ χρόνια μετά, το 1955 ήρθε ξανά στην Ελλάδα και παρουσίασε τους *Πέρσες*, με τον ίδιο στο ρόλο του Ξέρξη στην Επίδαυρο ενώπιον πολυπληθούς κοινού από την Αθήνα αλλά και στους Δελφούς. Ευχαριστώ από τη θέση αυτή την Κίρκη Κεφαλέα για τη βοήθεια της στην επιβεβαίωση αυτών των πληροφοριών.

49. Η σύγκριση της παράστασης των φοιτητών της Σορβόννης του 1936 με την παράσταση των *Περσών* από τον Κουν το 1965 αποκαλύπτει επιρροή της πρώτης στη δεύτερη. Ο Κουν αναφέρεται στην παράσταση που είχε δει στο Ηρώδειο με θετικά σχόλια πολλά χρόνια αργότερα, το 1975, σε συνομιλία με τον δημοσιογράφο Κώστα Πάρλα που αναδημοσιεύεται με τίτλο «Η τραγωδία απαιτεί αναζήτηση και ειδική εκπαίδευση» στο *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1987, σ. 106.

Η αντιπαράθεση αυτή αποτελεί έκφραση μιας σύγκρουσης που υποκρύπτει όχι μόνο αισθητικές αλλά και ιδεολογικές αντιθέσεις: η επίσημη θέση του Εθνικού Θεάτρου επικαλείται μια καθαρότητα της προσέγγισης του έργου των προγόνων και την υπερηφάνεια της ελληνικής συνέχειας, η προσέγγιση του Κουν τον πλούτο της συνύπαρξης του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού με τα στοιχεία του ανατολίτικου με τον οποίο έχει συμβιώσει επί αιώνες: στο καθαρό αντιπαρατίθεται το λαϊκό και μαζί του το πρωτόγονο. Στις *Ικέτιδες* του Εθνικού Θέατρου το λαϊκό στοιχείο δεν προτάσσεται ως ζητούμενο, το πρωτόγονο στοιχείο αποτελεί όμως το κύριο ζητούμενο της παράστασης των *Ικετίδων* του Σολομού

Το ανανεωτικό πείραμα φυσικά δεν είχε συνέχεια. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ο εξαναγκασμός του Σολομού σε παραίτηση είχε ως αποκλειστική αιτία την «πολιτική δολιοφθορά».[50] Η αποστροφή του νέου διευθυντή, του ηθοποιού – σκηνοθέτη, Μινωτή, ασφαλώς εξέφραζε και την αντίθεση του στην ανανεωτική προσπάθεια του Σολομού η οποία εκτός όσων αναφέρθηκαν ως εδώ αντιπαρατίθεται ευθέως και στο μοντέλο του πρωταγωνιστικού θεάτρου που υποστήριζε ο Μινωτής με την πρακτική του.

Η ανανεωτική προσπάθεια στρεφόταν εναντίον της έως τότε επιβεβλημένης στάσης για το αρχαίο δράμα από τις ηγετικές μονάδες του Εθνικού Θεάτρου. Όπως και στο παρελθόν η ανανέωση που επιχειρήθηκε στην παλαιότερη περίοδο διοίκησης του θεάτρου από τον Θεοτοκά ή το άνοιγμα του Χουρμούζιου προς κάποιους άλλους σκηνοθέτες, δε είχαν μόνιμο αποτέλεσμα, τέτοιο που θα άλλαζε τη καλλιτεχνική φυσιογνωμία της πρώτης κρατικής σκηνής, έτσι και η παράσταση του Σολομού αποτέλεσε μια μικρή, αλλά όχι ασήμαντη, παρένθεση. Άλλωστε τα χρόνια της δικτατορίας που θα ακολουθούσαν δεν άφηναν και πολλά περιθώρια για την ανανέωση του Εθνικού Θεάτρου.

Αλλά, μάλλον, η απόπειρα του Σολομού υπέκυψε στην περίφημη «Αρχή του Επικίνδυνου Προηγούμενου» που ευφυώς περιγράφει σε άλλα συμφραζόμενα ο Francis Mac Donald Cornford σύμφωνα με το οποίο:

> «Κάθε δημόσια έκφραση που γίνεται με διαφορετικό τρόπο από τον συνηθισμένο είναι λάθος. Αν είναι σωστή αποτελεί επικίνδυνο προηγούμενο. Επακόλουθο είναι ότι τίποτα δεν πρέπει να γίνεται ποτέ για πρώτη φορά».[51]

Η εμμονή για την, εν τοις πράγμασι, επιβολή από τους καταστατικούς όρους λειτουργίας της κρατικής σκηνής μιας εθνοκεντρικά προκαθορισμένης όσο και της

---

50. Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Αλέξη Σολομό, βλ. *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 70.

51. Δική μου απόδοση από το Francis Macdonald Cornford: *Microcosmografia Academica. Being a guide for the young academic politician*, Cambridge 1908, σ. 9 [Αναρτήθηκε σε μορφή pdf το 2005: https://www.maths.ed.ac.uk/~v1ranick/baked/micro.pdf – Τελευταία ανάκτηση 12 Δεκεμβρίου 2018]. Σε μετάφραση Παύλου Καλλιγά με το τίτλο *Ακαδημαϊκή μικροκοσμογραφία: οδηγός πανεπιστημιακής πολιτικής για νέους*, Αθήνα: Εστία, 1992, σ. 31.

επιβεβλημένης και της πάντα υποβόσκουσας επιδίωξης για τη δημιουργία «παράδοσης του Εθνικού Θεάτρου» συνεπάγεται την αποπομπή κάθε διαφορετικού. Είναι αναμενόμενο άλλωστε: πάντα η επίκληση της «παράδοσης», χρειάζεται αποδιοπομπαίους.

ΑΓΙΣ ΜΑΡΙΝΗΣ

Η Ορέστεια *του Αλέξη Σολομού στην Αμερική. Σκηνική προσέγγιση και ιδεολογικό υπόβαθρο*[1]

1. Προϊστορία της Ορέστειας *στις ΗΠΑ*

Τη δεκαετια του ’60 η *Ορέστεια* δεν διέθετε μακρά παράδοση παραστάσεων στην Αμερική· μιλώντας ειδικότερα για τον *Αγαμέμνονα*, γνωρίζουμε πως από τις τριακόσιες σαράντα εννέα παραστάσεις αρχαίου δράματος της περιόδου 1881-1936, μόνο επτά είναι του έργου αυτού. Ολόκληρη η *Ορέστεια*, εντούτοις, ανέβηκε το 1952 σε ένα κολλέγιο στο Σικάγο.[2] Σπάνιες, γενικότερα, ήταν οι παραστάσεις αισχύλειων έργων κατά τη δεκαετία του ’60 στην Αμερική· αντιθέτως, δημοφιλείς

---

1. Για τη συγγραφή του κειμένου αυτού χρειάστηκε να διεξαχθεί έρευνα στο Αρχείο Σολομού που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών (Φάκελος 7)· οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες στην Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, η οποία επιμελείται το Αρχείο, για τη αμέριστη βοήθειά της. Εξίσου θα ήθελα να ευχαριστήσω την Κατερίνα Αρβανίτη και την Κωνστάντζα Γεωργακάκη για τις πολύτιμες συζητήσεις μας αναφορικά με τον Σολομό· επίσης την Αγγελική Κορδέλλου, με την οποία ανταλλάξαμε απόψεις για ζητήματα που αφορούν στη σκηνική μουσική. Επιπλέον, είμαι ευγνώμων στη Νίνια Κασσαβέτη, κόρη του Αλέξη Σολομού, για τις πληροφορίες που μου έχει παράσχει. Οι φωτογραφίες που δημοσιεύονται έχουν ληφθεί από τον Jim Galbraith και αποτελούν μέρος του Αρχείου Σολομού (ό.π.)· για τη δημοσίευση των φωτογραφιών, αλλά και των σκίτσων από το Τετράδιο σκηνής της *Ορέστειας* παραχώρησε την άδειά του το ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ. Τα αποκόμματα των άρθρων σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής, όπου παραπέμπω, ανήκουν επίσης (πλην εκείνων της *Michigan Daily*) στο Αρχείο Σολομού. Οι μεταφράσεις των αγγλικών παραθεμάτων είναι του γράφοντος, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

2. Helene P. Foley, “The Millenium Project: *Agamemnon* in the United States”, F. Macintosh – P. Michelakis – E. Hall (επιμ.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2005, σσ. 307-342: 308-309. Στο κείμενό της αυτό η Foley παρέχει μια χρήσιμη επισκόπηση των παραστάσεων ή και διασκευών του *Αγαμέμνονα* στις ΗΠΑ κατά τον 20ό αιώνα. Γενικά για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Αμερική την ίδια περίοδο βλ. Helene P. Foley, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley: University of California Press, 2012· Marianne McDonald, “Americans Use Greek Tragedy: Great Expectations on Stage”, *Arion* 21, 2013, σσ. 169-187.

αρχαίες τραγωδίες ήταν οι *Τρωάδες*, για προφανείς λόγους, καθώς πρόκειται για την περίοδο του πολέμου στο Βιετνάμ, εξίσου όμως και η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, αλλά και, βεβαίως, οι *Βάκχες*.[3] Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως στις αρχές της δεκαετίας μια ελληνική παραγωγή γνωρίζει επιτυχία στην Αμερική: το 1961 ανεβαίνει η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, μαζί με τις *Χοηφόρους* και τις *Ευμενίδες*, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, με πρωταγωνιστές τον Δημήτρη Βεάκη και την Ασπασία Παπαθανασίου.[4] Παρά το γεγονός ότι γλώσσα της παράστασης ήταν τα νέα ελληνικά, η υποδοχή της υπήρξε ιδιαίτερα θετική. Να προσθέσουμε εδώ πως αν ο Ροντήρης ετοίμασε σε ορισμένο βαθμό το έδαφος για τον Σολομό, την *Ορέστεια* εκείνου ακολουθεί η πρωτοποριακή διασκευή των Campbell και Guthrie με τίτλο *The House of Atreus* στη Μινεάπολη, τη χρονιά 1966-1967.[5]

2. Το φεστιβάλ του Ypsilanti – Η προετοιμασία

Ο Αλέξης Σολομός, το 1966, καθώς έχει διακοπεί πλέον η συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο, αποφασίζει να αποδεχθεί την πρόταση να διευθύνει ένα νεοπαγές φεστιβάλ αρχαίου δράματος στις ΗΠΑ.[6] Η πρόταση αυτή ήταν πολλά υποσχόμενη, καθώς δεν επρόκειτο απλώς για το ανέβασμα ενός δράματος, αλλά για την ίδρυση ενός θεατρικού θεσμού με προοπτική και συνέχεια.[7] Ψυχή του όλου εγχειρήματος υπήρξε μία εύπορη φιλότεχνη γυναίκα, η Clara Owens, η οποία εμπνεύσθηκε το σχέδιο να ιδρυθεί ένας θεατρικός οργανισμός που θα ανέβαζε κάθε χρόνο αρχαία ελληνικά δράματα· πρότυπό της υπήρξε το Stratford Shakespaerean Festival του Καναδά, στο Stratford του Οντάριο.[8] Ως τοποθεσία του φεστιβάλ επιλέχθηκε η μικρή πόλη Ypsilanti, στην πολιτεία του Μίσιγκαν, η οποία είχε ιδρυθεί το 1825 από φιλέλληνες Αμερι-

---

3. Karelisa V. Hartigan, *Greek Tragedy on the American Stage. Ancient Drama in the Commercial Theater, 1882-1994*, Westport, Conn. - Λονδίνο: Greenwood Press, 1995, σσ. 67-99.

4. Ό.π., σσ. 30-32, 68-69. Πρόκειται για παραγωγή του Πειραϊκού Θεάτρου, για τις διεθνείς περιοδείες του οποίου εκείνη την εποχή βλ. Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Δηώ Καγγελάρη (επιμ.-σχόλια), β΄ έκδ., Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σσ. 141-151.

5. Hartigan, *Greek Tragedy on the American Stage*, σσ. 68, 70-71.

6. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος καὶ παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σσ. 71· και 71-73 γενικά για την *Ορέστεια* του Ypsilanti (με εικόνες). Επίσης, συνοπτικές πληροφορίες και σχετική εικονογράφηση στο: Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια*, Αθήνα: MIET, 2018 σσ. 48-51.

7. Βλ. και δηλώσεις του ίδιου του Σολομού στη *Μεσημβρινή* («Ὁ Σολομὸς μεταναστεύει γιὰ ἕνα θέατρο ποὺ καλεῖται νὰ δημιουργήση ὁ ἴδιος», με υπέρτιτλο «Ἴσως αὐτὴ τὴ φορὰ νὰ μὲ κρατήση ἡ Ἀμερική'», 21 Αυγούστου 1965): εκεί ο σκηνοθέτης εκφράζει τον ενθουσιασμό του για το εγχείρημα, αλλά ταυτόχρονα (και προφητικά όπως θα αποδειχθεί) αμφιβάλλει για το κατά πόσον θα μείνει πάνω από έναν χρόνο στην Αμερική.

8. Σχετικά με το θεατρικό όραμα της Owens βλ. Linnea Hendrickson, «Ypsilanti Greek Theater; Realization of Dream», *The Michigan Daily*, 3 Δεκεμβρίου 1965· Marion Simon, «Aeschylus Stages a Big Comeback On a Michigan Baseball Diamond», *The National Observer*, 4 Ιουλίου 1966.

κανούς προς τιμήν του Δημητρίου Υψηλάντη. Το Ypsilanti – όπως μας το συστήνει το *Newsweek* – βρίσκεται 36 μίλια δυτικά του Detroit, αποτελεί έδρα του Eastern Michigan University, φιλοξενεί μερικά ελάσσονα εργοστάσια αυτοκινήτων, έναν κινηματογράφο, έναν αυτοκινητόδρομο κατάσπαρτο με βενζινάδικα και μοτέλ, διαθέτει μιαν απρόσωπη κεντρική λεωφόρο και πληθυσμό είκοσι επτά χιλιάδων κατοίκων. Αυτή, λοιπόν, η πόλη, που θύμιζε τις «μουντές, καταθλιπτικές βιομηχανικές πόλεις της αγγλικής ενδοχώρας»,[9] θα φιλοξενούσε ένα καλλιτεχνικό φεστιβάλ που υποσχόταν να οδηγήσει στην αναγέννησή της και στην απόκτηση ανέλπιστης φήμης.[10]

Βασική προϋπόθεση για την ίδρυση και μακροημέρευση του οργανισμού ήταν φυσικά η ύπαρξη επαρκούς χρηματοδότησης. Η προσπάθεια εξασφάλισης χορηγιών, που ξεκίνησε το 1964, ήταν ασφαλώς εξαιρετικά φιλόδοξη και αρχικά σημείωσε επιτυχία, αλλά μακροπρόθεσμα δεν απέδωσε και οδήγησε τον οργανισμό σε παύση εργασιών μετά την πρώτη σεζόν. Το Ypsilanti Greek Festival προοριζόταν να έχει ως εστιακό κέντρο ένα θεατρικό οικοδόμημα, το οποίο επρόκειτο να ανεγερθεί στο κέντρο της πόλης, στο Riverside Park, και θα ήταν σχεδιασμένο με τον βέλτιστο τρόπο προκειμένου να φιλοξενήσει παραστάσεις αρχαίου δράματος. Ο διάσημος αρχιτέκτων Harry Weese[11] ήταν εκείνος που κλήθηκε να σχεδιάσει ένα «κομψό νέο ελληνικό αμφιθέατρο» σύμφωνα με το *Newsweek*, στις όχθες του ποταμού Huron.[12] Λόγω αδυναμίας συγκέντρωσης των αναγκαίων πόρων τελικά ακυρώθηκε το χτίσιμο του θεάτρου και αντ' αυτού φιλοξένησε την παράσταση ένα βιαστικά μετασκευασμένο γήπεδο του baseball, το Walter O. Briggs Stadium μέσα στο campus του Eastern Michigan University. Στο γήπεδο προστέθηκε εξέδρα και σκηνική πρόσοψη, ενώ ο κύκλος της ορχήστρας «εἶχε διάμετρο 20 μέτρα – ὅσα καὶ στὴν Ἐπίδαυρο – καὶ στὴν ἐφαπτομένη του ὑψωνόταν, ἕνα μέτρο ἀπ' τὴ γῆ, τὸ πατάρι τῆς σκηνῆς».[13]

Η Clara Owens συνάντησε τον Σολομό τον Δεκέμβριο του 1964 στο Παρίσι, όπου και συμφωνήθηκε η συνεργασία τους. Ο σκηνοθέτης έφθασε στο Ypsilanti τον Σεπτέμβριο του 1965, μαζί με την οικογένειά του. Ωστόσο, αμέσως διαπίστωσε ότι η προετοιμασία του εγχειρήματος δεν είχε ακόμη προχωρήσει σε επαρκή βαθμό.[14]

---

9. «Pisthetairos in Ypsi», 11 Ιουλίου 1966, σ. 85-86: 85. Για τη σημερινή πόλη και τα αξιοθέατά της, βλ. https://cityofypsilanti.com/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 1/9/2019).

10. Για το φεστιβάλ του Ypsilanti ως πρότυπο αποκέντρωσης του πολιτιστικού βίου στις ΗΠΑ βλ. Robert Johnston, «The Greek Theatre: Where Others Failed», *The Michigan Daily*, 6 Ιουλίου 1966.

11. Γνωστός από το μετρό της Ουάσιγκτον, αλλά και από θεατρικά οικοδομήματα, όπως το Arena Stage, πάλι στην Ουάσιγκτον· βλ. Robert Bruegmann, *The Architecture of Harry Weese*, Νέα Υόρκη: W. W. Norton, 2010. Αναφορικά με τα σχέδιά του για το θέατρο του Ypsilanti, βλ. Hendrickson, «Ypsilanti Greek Theater».

12. «Pisthetairos in Ypsi», σ. 85· επίσης, Charles Turner, *Xenakis in America*, διδ. διατριβή City University of New York, 2014, σσ. 69-70.

13. Σολομός, *Βίος καὶ παίγνιον*, σ. 72. Η ορχήστρα και το ψηλό πατάρι της σκηνής διακρίνονται στην Εικ. 15.

14. Turner, *Xenakis in America*, σ. 71.

Αρχίζει παρά ταύτα τη συστηματική προετοιμασία των παραστάσεων, συγκεκριμένα της *Ορέστειας* με πρωταγωνίστρια τη διάσημη τραγωδό Judith Anderson[15] και των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη με τον παλαίμαχο κωμικό Bert Lahr. Ως προς τις μεταφράσεις, προτιμήθηκαν εκείνες του Richmond Lattimore (*Ορέστεια*) και του William Arrowsmith (*Όρνιθες*), ως οι πιο θεατρικές.[16] Βεβαίως, η παράσταση, διάρκειας περίπου τριών ωρών, αυτονόητα προϋπέθετε περικοπές στίχων.[17]

Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας των παραστάσεων ο Σολομός δίνει επίσης σειρά συνεντεύξεων, αλλά και διαλέξεις σε πανεπιστήμια.[18] Στα μέσα Μαρτίου ο Σολομός ταξιδεύει στη Νέα Υόρκη για τρεις ημέρες ακροάσεων, όπου είδε δεκάδες ηθοποιούς. Επέλεξε όσους έκρινε καταλληλότερους, μεταξύ των οποίων ξεχώρισε η αφροαμερικανή ηθοποιός Ruby Dee, που ενσάρκωσε την Κασσάνδρα,[19] (εικ. 7), και η Karen Ludwig που υποδύθηκε την Ηλέκτρα.[20] Ως χορογράφο επέλεξε την Helen McGehee, η οποία υπήρξε βασική συνεργάτιδα και χορεύτρια της Martha Graham,[21] έχοντας ενσαρκώσει, μεταξύ άλλων, την Ηλέκτρα στην *Clytemnestra* του 1958[22] (εικ. 1[23]). Να σημειωθεί εδώ ότι στις ακροάσεις προσήλθαν και πεντακόσιοι ακόμη καλλιτέχνες για τη στελέχωση του χορού, από τους οποίους επελέγησαν τριάντα δύο (δεκαέξι ἀνδρες και δεκαέξι γυναίκες).[24] Εδώ αξίζει να σημειωθεί ο έπαινος του Σο-

---

15. Αναλυτικά για τη ζωή και την καριέρα της Judith Anderson βλ. τώρα Desley Deacon, *Judith Anderson: Australian Star, First Lady of the American Stage*, Μελβούρνη: Kerr, 2019· ειδικά για τη συμμετοχή της στην *Ορέστεια* του Ypsilanti, σ. 405-408.

16. David Grene – Richmond Lattimore, *Complete Greek Tragedies*, τόμος 1, Σικάγο: The University of Chicago, 1953· William Arrowsmith, *The Clouds*, Ann Arbor, Mich.: New American Library/Mentor Classic, 1962.

17. Βλ. σχετικά το Τετράδιο σκηνής.

18. Βλ. ιδίως «Greece: The Cradle of the Theatre. Six Lectures», Fall 1965-Spring 1966, Eastern Michigan University (δακτυλόγραφο στο Αρχείο Σολομού).

19. Στον *National Observer* (4 Ιουλίου 1966· βλ. παραπάνω) εκφράζει τον ενθουσιασμό της στην προοπτική να παίξει σε μια αρχαία τραγωδία: "I feel I'm right where I belong". Εκτός από ηθοποιός η Ruby Dee διακρίθηκε και ως ακτιβίστρια υπέρ των κοινωνικών δικαιωμάτων: βλ. Sarah Halzack, «Ruby Dee, Actress and Civil Rights Activist, Dies at 91», *The Washington Post*, 12 Ιουνίου 2014.

20. Η όλη διανομή (πλην του Χορού και δευτερευόντων προσώπων) έχει ως εξής: *Αγαμέμνων* – Κλυταιμήστρα: Judith Anderson· Αγαμέμνων: Donald Davis· Κασσάνδρα: Ruby Dee· Φύλακας: Lloyd Harris· Αγγελιαφόρος: Richard Mangood· Αίγισθος: Frederic Warriner· *Χοηφόροι* – Ορέστης: John Michael King· Ηλέκτρα: Karen Ludwig· Κλυταιμήστρα: Judith Anderson· Αίγισθος: Frederic Warriner· Πυλάδης: John Buck Jr.· *Ευμενίδες* – Ιέρεια των Δελφών: Dina Paisner· Απόλλων: Donald Davis· Ορέστης: John Michael King· Κλυταιμήστρα: Judith Anderson· Αθηνά: Jacqueline Brookes· Ερμής: Jeff Delson. Για τα υπόλοιπα ονόματα βλ. τις τρεις τελευταίες σελίδες του Τετραδίου σκηνής της *Ορέστειας*.

21. Είχε έλθει μάλιστα στην Αθήνα το προηγούμενο έτος και είχε συνεργαστεί με τη Δόρα Στράτου και τη Ραλλού Μάνου· βλ. Turner, *Xenakis in America*, σ. 74.

22. Για το έργο αυτό βλ. μεταξύ άλλων Foley, «The Millenium Project», σσ. 314-316.

23. Βλέπουμε εδώ τον Αλέξη Σολομό και την Helen McGehee κατά τη διάρκεια των δοκιμών.

24. Turner, *Xenakis in America*, σ. 74.

λομού για την πειθαρχία των Αμερικανών ηθοποιών, οι οποίοι «μαθαίνουν, συγκεντρώνονται, κρατούν σημειώσεις»[25] (εικ. 2). Ο συνεργάτης του Ξενάκη Konstantin Simonovitch έφθασε στο Ypsilanti στις 29 Απριλίου, ενώ ο ίδιος ο συνθέτης περί τα μέσα Μαΐου. Άρχισε τότε η προετοιμασία των μουσικών, οι οποίοι προέρχονταν από το Πανεπιστήμιο του Michigan στο Ann Arbor. Αν και ο Simonovitch συνεργάστηκε κατά το μέγιστο μέρος με την ορχήστρα ως αρχιμουσικός, ο Ξενάκης παρακολούθησε και αυτός μερικές δοκιμές και επίσης έδωσε και συγκεκριμένες οδηγίες στα μέλη της ορχήστρας.[26] Τα κοστούμια σχεδιάστηκαν από τον ίδιο τον Αλέξη Σολομό, με τη συνήθη «αληθοφάνεια» και το γενικότερο ύφος που χαρακτήριζε την ενδυματολογία σε παραστάσεις τραγωδίας του Σολομού[27] (εικ. 15). Τα σκηνικά ήταν του Eldon Elder και περιλάμβαναν σκηνική πρόσοψη, σε αντίθεση με άλλα ανεβάσματα τραγωδίας του Σολομού·[28] οι φωτισμοί ήταν του Gilbert V. Helmsley, Jr.

Η πρεμιέρα έγινε στις 14 Ιουνίου του 1966· σημειώνει στο *Βίος καὶ παίγνιον* ο Σολομός: «Ἡ προσέλευση τοῦ κόσμου στὴν πρεμιέρα στάθηκε ἀσφυχτική – λὲς κι εἴταν ἕνα «ντέρμπυ» τοῦ μπέϊζ-μπώλ.[29] Νιώθαμε, ὡστόσο, σφοδρὸ χτυποκάρδι, γιατὶ εἶχαν ἔρθει ὅλοι οἱ θεατρικοὶ κριτικοὶ ἀπ᾽ τὴ Νέα Ὑόρκη, τὸ Σικάγο, τὴ Βοστόνη, ἀκόμα κι ἀπ᾽ τὸν Καναδά, καὶ μυρίζαμε τὸ μπαρούτι στὶς κερκίδες.»[30] Οι κριτικές, ωστόσο, στάθηκαν ιδιαίτερα εγκωμιαστικές, καθώς θα δούμε παρακάτω. Οι παραστάσεις κράτησαν μέχρι τις 4 Σεπτεμβρίου – τρεις ή τέσσερις παραστάσεις την εβδομάδα. «Τὸ φεστιβὰλ συνεχίστηκε ἴσαμε τὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ μὲ κατάμεστο τὸ θεατρικὸ γήπεδο».[31]

3. Η μουσική του Ιάννη Ξενάκη

Η μουσική, όπως και στις *Ικέτιδες* του Εθνικού Θεάτρου, που σκηνοθέτησε ο Σολομός το 1964,[32] ήταν είτε ηχογραφημένη είτε ζωντανή, παιγμένη από την ορχή-

---

25. Βλ. συνέντευξη του Αλέξη Σολομού στον Stanley Kauffmann: «A Modern Greek in Charge of the *Oresteia*», *New York Times*, 5 Ιουλίου 1966.

26. Turner, *Xenakis in America*, σ. 75.

27. Πρβλ. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμος Ι΄, 1964-1966, Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη, 1981, σσ. 99-102: 99-100 (για τα κοστούμια του Μόραλη στις *Ικέτιδες* του 1964) και τόμος ΙΑ΄, 1967-1969, Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη, 1981, σσ. 239-242: 241 (για εκείνα του Σολομού στους *Επτά επί Θήβας* του 1968).

28. Πρβλ. Κατερίνα Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή. Απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1, 2011, σσ. 270-306: 274-275.

29. Το *Time* αναφέρει 1.500 θεατές στην πρεμιέρα («The Stage: Grandeur in the Grandstand», 8 Ιουλίου 1966, σ. 68).

30. *Βίος καὶ παίγνιον*, σ. 72.

31. Ό.π. σ. 73. Για τον αποχαιρετισμό και τις ευχαριστίες του Σολομού προς τους παράγοντες της πόλης βλ. «Solomos' Farewell Lauds Effort of Town, Cast», *The Ypsilanti Press*, 1 Αυγούστου 1966.

32. Σχετικά με τις *Ικέτιδες* του Σολομού βλ. τη συμβολή του Πλάτωνα Μαυρομούστακου στον παρόντα τόμο.

στρα ή και από τον Χορό, ο οποίος με «αυθυπόκρουση» ενίσχυε το ηχητικό αποτέλεσμα.[33] Η σκηνοθεσία της *Ορέστειας* προέβλεπε την ύπαρξη μουσικής συνοδείας στα χορικά και όχι στον διάλογο ή στη δράση που δεν συνοδευόταν από λόγια· βασική επίσης είναι η διάκριση ανάμεσα στα λυρικά μέρη και στην *παρακαταλογή*, που ορίζεται ως «ρετσιτατίβο».[34]. Να σημειωθεί πως ο Ξενάκης έδωσε άμεσα, στους επόμενους μήνες μετά την παράσταση, στη θεατρική μουσική της *Ορέστειας* τη μορφή σουΐτας, της οποίας η πρώτη εκτέλεση έγινε στο φεστιβάλ Sigma στο Μπορντώ της Γαλλίας, στις 14 Νοεμβρίου 1967. Το έργο αυτό θα ηχογραφηθεί και θα κυκλοφορήσει για πρώτη φορά το 1970[35] και κατόπιν, με προσθήκες, το 1990 ξανά.[36] Η σουΐτα του 1967 διατήρησε επίσης την ενορχήστρωση της παραγωγής του Ypsilanti, ενώ τα φωνητικά μέρη ανέθεσε ο Ξενάκης σε μια μικτή χορωδία

33. Μέσω ιδιότυπων φορητών μουσικών οργάνων (όπως κύμβαλα, κρόταλα κ.ά.)· βλ. εικ. 14 και Αλέξης Σολομός, *Τι προς Διόνυσον. Σημειώσεις γύρω απ' την αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα: Δίφρος, ²1993, σσ. 73-75. Στο Αρχείο Ξενάκη, που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, στο Παρίσι, απόκειται η αλληλογραφία του Σολομού με τον συνθέτη, η οποία αποτυπώνει τον διάλογό τους αναφορικά με το ύφος και τον ρόλο της μουσικής στο δράμα· βλ. Andriana Soulele, «From the ***Suppliants*** **(*Hiketides*)** to the ***Oresteia***: A Unique Relation between the Music of Iannis Xenakis and the Staging of Alexis Solomos», ***Proceedings of the Xenakis International Symposium, Southbank Centre***, Λονδίνο, 1-3 Απριλίου 2011, χ.χ. [https://www.gold.ac.uk/media/documents-by-section/departments/music/01.2-Andriana-Soulele.pdf (ημερομηνία πρόσβασης στις 1/9/2019). Για τη μουσική της παράστασης βλ. επισης, αναλυτικά, Turner, ***Xenakis in America***, σσ. 61-87· ακόμη, Αναστασία Α. Σιώψη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος. Μουσικές διαδρομές ως αντανακλάσεις της αρχαίας Ελλάδας στη νεότερη*, Αθήνα: Gutenberg, 2012, σσ. 118-120. Βλ. επιπλέον και παραπομπές στην σημ. 35, παρακάτω.

34. Βλ. Soulele, «From the ***Suppliants*** **(*Hiketides*)** to the ***Oresteia***», σ. 9, σημ. 22· επίσης, Σολομός, *Τί πρὸς Διόνυσον*, σσ. 75-77.

35. Iannis Xenakis, Oresteia, 1970, Vinyl LP, Erato, Γαλλία, STU 70565.

36. Με την προσθήκη δύο μερών, ***Kassandra*** και ***La Déesse Athéna*** (1990, CD, Salabert Actuels, Γαλλία, MO 782151). Σχετικά με τη σουΐτα βλ. αναλυτικά Evaggelia Vagopoulou, ***Cultural Tradition and Contemporary Thought in Iannis Xenakis's Vocal Works***, διδ. διατριβή, University of Bristol 2007, σσ. 74-86, 91-113. Επίσης, James Harley, ***Xenakis. His Life in Music***, Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Routledge, 2004, σ. 42-43· Christian Wolff, «Crossings of Experimental Music and Greek Tragedy», Peter Brown – Suzana Ograjenšek (επιμ.), ***Ancient Drama in Music for the Modern Stage***, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2010, σσ. 285-304: 298-301· Maia Sigua, «***Oresteia*** by Iannis Xenakis: A New Solution to a 400-year Old Problem», L. Campos – F. J. Schopf (επιμ.), ***Music on Stage***, τόμος 2, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, σσ. 136-143· Soulele, «From the ***Suppliants*** **(*Hiketides*)** to the ***Oresteia***»· Evaggelia Vagopoulou, «The Universality of Xenakis' ***Oresteia***», χ.χ. [https://www.iannis-xenakis.org/Articles/Vaggopoulou.pdf (ημερομηνία πρόσβασης στις 1/9/2019). Γενικά για το μουσικό έργο του Ξενάκη βλ. Μάκης Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης: το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008· και σσ. 53-54 ειδικά για τη σουΐτα *Ορέστεια*.

δεκαοκτώ ανδρών και ισάριθμων γυναικών, καθώς και σε μια παιδική χορωδία που χρησιμοποιήθηκε στην έξοδο των *Ευμενίδων*.[37]

Αξίζει να επισημάνουμε εδώ πως ο Ξενάκης δεν θέλησε να εργαστεί πάνω στην αγγλική μετάφραση· ως εκ τούτου, αρχικά συνέθεσε τη μουσική των χορικών ασμάτων με βάση το αρχαίο ελληνικό πρωτότυπο, το οποίο και διατηρήθηκε στη σουΐτα.[38] Για τη μουσική των παραστάσεων ο συνθέτης χρησιμοποίησε μεγάλη ποικιλία από κρουστά, παραδοσιακά ελληνικά όργανα (όπως το σουραύλι), και έδωσε ιδιαίτερη έμφαση όχι μόνο στην ασματική εκφορά του λόγου, αλλά και στην ανάδειξη του τελετουργικού χαρακτήρα των χορικών, μεταμορφώνοντάς τα σε ρωμαλέες, γεμάτες ένταση και πάθος τελετουργίες που σκοπός τους ήταν να ανακαλέσουν τον διονυσιακό διθύραμβο.[39] Ο Ξενάκης δεν σκόπευε, βέβαια, να «ανασυνθέσει» τη μουσική παράδοση καθ' οιονδήποτε τρόπο, αλλά να αναβιώσει το «πνεύμα» της, πιστεύοντας ότι το μόνο σταθερό έδαφος «αναβίωσης», σήμερα, του αρχαίου θεάτρου είναι ο μύθος και η «γλώσσα της ποίησης».[40] Στο κείμενό του «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική» (1966), ο συνθέτης προσδιορίζει, μάλιστα, τα «ιδιαίτερα λειτουργήματα» τα οποία μπορεί να υπηρετήσει η μουσική σε μια παράσταση αρχαίου δράματος. Πρόκειται για τα εξής: «τραγούδι ή η τονισμένη αγωγή της ανθρώπινης φωνής», «έρεισμα του λόγου», «ένηχο σχόλιο (π.χ. ο φόνος του Αγαμέμνονα)», «σκεύος λατρείας» (π.χ. οι «εξορκισμοί» στις *Χοηφόρους*), «συμβολισμός γεγονότων (π.χ. αγγελτήριο σάλπισμα του Αγαμέμνονα)», «θόρυβοι που έχουν αναχθεί σε μουσική (π.χ. το φάσμα της Κλυταιμνήστρας)».[41]

4. Η σκηνοθετική προσέγγιση: γενικό περίγραμμα

Η σκηνοθετική προσέγγιση της *Ορέστειας* του Michigan έχει ως υπόβαθρο τις απόψεις του Αλέξη Σολομού για το αρχαίο δράμα, οι οποίες έχουν κατεξοχήν καταγραφεί στο έργο του *Τί πρὸς Διόνυσον*.[42] Εκείνο που θα πρέπει να επισημανθεί είναι πως αυτές απηχούν, ενίοτε με σχεδόν ταυτόσημη διατύπωση, τις θεωρητικές αντιλήψεις τις οποίες συναντούμε στις διαλέξεις που έδωσε ο Σολομός σε πανεπιστήμια της Αμερικής κατά την ακαδημαϊκή χρονιά 1965-1966. Βασική είναι,

---

37. Η διάρκειά της είναι περίπου 36 λεπτά, κοντά στον συνολικό χρόνο της μουσικής σύνθεσης που αξιοποιήθηκε (με επαναλήψεις) στην παράσταση· βλ. Turner, *Xenakis in America*, σ. 81.

38. Στη δημοσιευμένη παρτιτούρα τυπώνεται το αρχαίο ελληνικό κείμενο μαζί με τη μεταγραφή που έκανε ο Ξενάκης σε λατινικό αλφάβητο (με νεοελληνική προφορά). Βλ. και Σιώψη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία*, σ. 131.

39. Βλ. Soulele, «From the *Suppliants* (*Hiketides*) to the *Oresteia*», σ. 4.

40. Βλ. Ιάννης Ξενάκης, «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική», στο Μάκης Σολωμός (επιμ.) *Ιάννης Ξενάκης. Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Τίνα Πλυτά, Αθήνα: Ψυχογιός, 2001, σσ. 109-115: 112· επίσης Turner, *Xenakis in America*, σσ. 63-67.

41. Ξενάκης, «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική», σσ. 110-111.

42. Ειδικά για την *Ορέστεια* βλ. σσ. 43-50.

πρωτίστως, η πεποίθηση στην ανάγκη να διατηρηθεί το ενιαίο της *Ορέστειας*: «Μονάχα σὰν παιχτεῖ ἀτόφια, μποροῦμε νὰ ἐκτιμήσουμε τὸ δραματικὸν ὁραματισμὸ τοῦ συγγραφέα της καὶ τὴν ἐξελιχτικὴ δράση τοῦ βασικοῦ της ἥρωα ἀπ᾽ τὸ πάθος στὴν πράξη καὶ ἀπ᾽ τὴν πράξη στὸ πάθος.»[43] Επειδή ακριβώς εστιάζει στο πάθος, κεντρικής σημασίας είναι η σκηνή της Κασσάνδρας, καθώς «τὸ πέρασμά της μέσ᾽ ἀπ᾽ τὴν τραγικὴ δράση προσφέρει μιὰν ὁλοκληρωμένη εἰκόνα ἀγωνίας καὶ θανάτου» (εικ. 7). Είναι, ωστόσο, η λύση των *Ευμενίδων* που «φανερώνει τὸ πραγματικό της νόημα», καθώς το θείον, ο Απόλλων, μπορεί να τιμωρήσει σκληρά αν θελήσει, «μά, κι ὅταν πρέπει, νἄρθει σὰν λυτρωτής.»[44] Επικυρώνεται με αυτό τον τρόπο το «ηθικό θεώρημα», που κατά τον Σολομό υπόκειται της τριλογίας, πως δηλαδή «στὸν ἄνθρωπο, ποὺ γνώρισε τὴν ψυχικὴ ἀγωνία γιὰ τὸ σφάλμα του, ἀξίζει μιὰ ἀνταμοιβή, ἄγνωστη στὶς πρωτόγονες θρησκεῖες καὶ δημιούργημα τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, ἡ *συγχώρεση*.»[45]

Η κύρια πηγή μας για τη σκηνοθεσία είναι, βεβαίως, το Τετράδιο σκηνής, που αποτελείται από ένα ενιαίο βιβλιοδετημένο δακτυλόγραφο της μετάφρασης του Lattimore, το οποίο χωρίζεται σε τρία τμήματα.[46] Σε καθένα προτάσσεται σχεδιάγραμμα όπου αντιστοιχούνται τα μέρη της κάθε τραγωδίας με τα μουσικά κομμάτια που τους αναλογούν (ζωντανά ή ηχογραφημένα). Πλάι ή επάνω από τους στίχους της μετάφρασης απαντούν σημειώσεις, στην ελληνική ή αγγλική γλώσσα, με σκηνοθετικές οδηγίες ή παρατηρήσεις για τη μουσική και τον φωτισμό. Στις σελίδες verso έχουμε συχνά σκίτσα αριθμημένα με ή χωρίς επεξηγήσεις.

Η σκηνοθεσία ακολουθεί, γενικά, το ύφος που υιοθέτησε και σε άλλες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας ο Σολομός. Πρόκειται για μια ενδιάμεση οδό μεταξύ του «ακαδημαϊσμού» του Εθνικού Θεάτρου και της εμπνευσμένης από τον λαϊκό πολιτισμό σκηνοθετικής προσέγγισης του Θεάτρου Τέχνης.[47] Βασικό γνώρισμά της είναι το γεγονός ότι αξιοποιούνται ισχυρά οπτικά σύμβολα, που μάλιστα υποδεικνύονται από το ίδιο το δραματικό κείμενο και αποτελούν εξαρχής αναπόσπαστο στοιχείο της αισχύλειας δραματικής σύλληψης, όπως εξάλλου έχει τονιστεί ήδη από την εμβληματική μελέτη του Karl Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und*

43. *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 47· πρβλ. και *Βίος καὶ παίγνιον*, σ. 72.

44. Σολομός, *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 45-48. Για μια συνολική ερμηνευτική αποτίμηση της σκηνής βλ., μεταξύ πολλών μελετών, Rush Rehm, «Epilogue: Cassandra - The Prophet Unveiled», F. Macintosh – P. Michelakis – E. Hall (επιμ.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2005, σσ. 343-358· επίσης τώρα το αναλυτικό ερμηνευτικό υπόμνημα του Enrico Medda: *Eschilo*, *Agamennone*, Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 2017, τόμος 1, σσ. 185-186 και τόμος 3, σσ. 132-289.

45. *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 48.

46. Αποτελείται συνολικά από 117 φύλλα (στα οποία προστίθενται ακόμη τρία, όπου καταγράφεται η διανομή των ρόλων).

47. Βλ. την ανάλυση του Πλάτωνα Μαυρομούστακου στον παρόντα τόμο και Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τόμος β΄: *Τάκης Μουζενίδης – Αλέξης Μινωτής – Αλέξης Σολομός*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2020, σσ. 251-232.

Theologe.[48] Αναφέρουμε χαρακτηριστικά το άναμμα πυρών πάνω σε τρίποδες, κατά τη διάρκεια της παρόδου του *Αγαμέμνονα*,[49] από τις ακολούθους της Κλυταιμήστρας (εικ. 3, 4[50]). Ακόμη, την άφιξη του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας πάνω σε άρματα και συνάμα το άπλωμα του ερυθρού τάπητα (εικ. 6)· τη χρήση δαδών στις *Χοηφόρους*, καθώς εξέρχονται ο Ορέστης και ο Πυλάδης έχοντας διαπράξει τους φόνους·[51] ασφαλώς επίσης, τη μεταμόρφωση των Ερινύων και συνάμα την ύψωση, πάλι, πυρσών στο κλείσιμο των *Ευμενίδων* (εικ. 14).[52]

Η σκηνική παρουσίαση της τριλογίας χαρακτηρίζεται, ακόμη, από την ιδιαίτερη έμφαση που δόθηκε στη χορογραφία· είναι εξάλλου χαρακτηριστικό ότι ιδιαίτερα μεγάλο μέρος της δράσης εκτυλίσσεται στην ορχήστρα και όχι πάνω στο πατάρι της σκηνής.[53] Η κίνηση του δεκαεξαμελούς ανδρικού (στον *Αγαμέμνονα*) και γυναικείου (στις *Χοηφόρους* και τις *Ευμενίδες*) χορού λαμβάνει συχνά χαρακτήρα «ιεροτελεστικό» (για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο του Σολομού). Εξέχον παράδειγμα αποτελεί ο Ύμνος στον Δία, από την πάροδο του *Αγαμέμνονα* (στ. 160 και εξής): οι γέροντες γονατίζουν ρυθμικά, σταδιακά, εντυπωσιακά, καθώς δηλώνει η σχετική σημείωση. Τρόπος εκφοράς είναι η παρακαταλογή, ενώ η στάση τους ορίζεται ως εξής: «Οἱ πόζες τῆς mystique - σὰ μοναχοὶ τοῦ μεσαίωνα σὲ ἔκσταση. Ἴσως τὸ κούτελο στὸ μπαστοῦνι - μάτια κλειστὰ (ἢ κατάνυξη Greco)» (εικ. 5[54]). Στη συνέχεια, μετά τον στίχο 165: «Το πάθος γεννάει την αναπαράσταση.[55] 4 Κορυφαίοι σηκώνονται - σπάει η συμμετρία του κύκλου.»[56]

Η ιεροτελεστική διάσταση της χορείας εκφράζεται, βεβαίως, ιδιαίτερα έντονα στις *Χοηφόρους* (εικ. 8, 9) Εκεί λοιπόν που ξεκινά το αστροφικό άσμα του Χορού των στίχων 152-163, παρατηρεί ο Σολομός: «Μόλις ἀρχίσει ἡ Μ[ουσικὴ]» «βαδίζουν κυκλικὰ γύρω ἀπὸ τὸν τάφο (σκυφτές), τραγουδῶντας τελετουργικά. ("Παιᾶνα τοῦ θανόντος")». Κατόπιν δε, στο *κλύε δέ μοι σέβας, κλύ', ὦ δέσποτ'[α]* (στ. 157), σημειώνει: «σταματάει ὁ κύκλος – χτυπιοῦνται - μαλλιὰ - στήθια» και

48. Βέρνη 1949.

49. *Αγ.* 83 και εξής.

50. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Αγ.)*, σ. 1 verso· στη φωτογραφία εξεικονίζεται η αντίστοιχη δράση.

51. Βλ. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Χο.)*, σ. 30· επίσης, σ. 29 verso, σκίτσο 9a.

52. Βλ. παρακάτω αναλυτικά.

53. Αναφορικά με τη χορογράφο Helen McGehee, δηλώνει ο Σολομός στον Stanley Kauffmann (*New York Times*, 5 Ιουλίου 1966) πως η συμβολή της ήταν «εξαιρετική»: «Σε ορισμένα σημεία υποδείκνυα το είδος της χορευτικής κίνησης που θα ήθελα και εκείνη το δημιουργούσε».

54. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Αγ.)*, σ. 3 verso.

55. Πρβλ. *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 89. Γράφει εκεί για τα αισχυλικά στάσιμα: «θεατρικὰ μιλώντας, τὸ πιὸ συναρπαστικό τους στοιχεῖο εἶναι ἡ ὁραματικὴ ἀναπαράσταση. Μόνιμα τὴν ἀνακαλύπτουμε στὸν Αἰσχύλο καὶ πιὸ σποραδικὰ στοὺς ἄλλους δυὸ τραγικούς. Χάρη σ' αὐτήν, τὰ χορικὰ μέρη δὲν εἶναι στατικά, μὰ δυναμικά. Δὲν περιορίζονται σ' ἀφήγηση ἢ ἐξύμνηση ἠθῶν, παθῶν καὶ πράξεων, μὰ ζωντανεύουν παραστατικὰ καὶ τὸ μέλλον στὸ ζοφερὸ παρόν.»

56. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Αγ.)*, σ. 4.

ακολουθεί το *ὀτοτοτοτοῖ!…* με την επισήμανση «(σύγχρονες μοιρολογίστρες)».[57] Εδώ το αρχαίο επιφώνημα ακούστηκε αμετάφραστο, καθώς, όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης στο *Τί πρὸς Διόνυσον*, η μεταγραφή αντίστοιχων κραυγών σε σύγχρονες γλώσσες δεν αποδίδει τον κραδασμό του πρωτοτύπου.[58] Καθώς αρχίζει ο κομμός, δηλώνεται ο σχηματισμός αλυσίδας από τον Χορό με τα χέρια, ενώ έχουμε επίσης σκηνοθετική οδηγία για ομαδική απαγγελία που συμπληρώνεται με τη υπόδειξη «ἀτάκα μὲ πυρετό - ΣΚΑΛΑ»[59] (εικ. 10, 11[60]). Όταν πια φθάνουμε στην έξαρση της Ηλέκτρας, στους στ. 394-396, με την επίκλησή της στον Δία, αρχίζει μουσική και δίνεται η οδηγία: "ALL scream with her. ALL kneel low" και στη συνέχεια «ΕΞΟΡΚΙΣΜΟΣ. Τραγούδι φόντου τελειώνει – τὸ ἀντικαθιστᾶ ἡ πρωτόγονη κραυγή: Hear me Earth – Hear me, Powers of Darkness!», με «τὸ κορμὶ μιὰ ἀπάνω μιὰ κάτω μὲ τὸ ρυθμό».[61] Όσον αφορά στη χορογραφία παρατηρούμε, συνάμα, πως η εμβίωση των (παρελθοντικών) γεγονότων εκδηλώνεται ενίοτε με έντονα σωματικό τρόπο, που μπορεί κάποιες φορές να λάβει μέχρι και χαρακτήρα παντομιμικής επιτέλεσης. Όταν, για παράδειγμα, στην πάροδο του *Αγαμέμνονα*, μεταφέρεται τη πρόρρηση του Κάλχαντα σε ευθύ λόγο (στ. 126 και εξής), η σκηνοθετική υπόδειξη για τον χορευτή είναι: «Ὄχι στόμφο – μὰ inspired (Artaud) προχωρεῖ σὰν Κάλχας (...)» και στη συνέχεια «The Ch[orus] become possessed (...)».[62]

Εν γένει, ο χορός ανάγεται, με τρόπο που ανακαλεί την αρχαιότητα, σε κεντρικό συντελεστή της παράστασης.[63] Όπως σημείωσε στην κριτική του ο Stanley Kauffmann, «οι χοροί αυτοί κινούνται, τραγουδούν, μιλούν κατ᾽ άτομο, μαζί ή σε αντίστιξη, με εκπληκτικό κάλλος και δύναμη».[64] Καθώς υπογραμμίζει ο ίδιος ο Σολομός στις διαλέξεις που έδωσε στο Eastern Michigan University, «[τ]ο πιο σημαντικό γνώρισμα του αρχαίου δράματος (στην πραγματικότητα η πιο πρωτότυπη συμβολή του στη θεατρική τέχνη) είναι ο χορός. Και ο χορός έχει τα ιδιαίτερα ρήματα (ή κινήσεις), επιρρήματα (ή χειρονομίες) και επίθετα (ή στάσεις) προκει-

---

57. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Χο.)*, σ. 5.

58. Βλ. *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 77-78.

59. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Χο.)*, σ. 10 και σ. 9 verso, σκίτσο 4a. Υποδηλώνεται εδώ η «κλίμακα», η οποία προσδιορίζεται από τον Σολομό ως εξής: «ἀρχίζει μιὰ φωνή, μπαίνουν δυό, κατόπι τέσσερις, μεχρισότου ἡ ὁμάδα ὁλόκληρη» (*Τί πρὸς Διόνυσον*, σσ. 76-77).

60. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Χο.)*, σ. 9 verso· στη φωτογραφία εξεικονίζεται η δράση.

61. Πρόκειται για τον στίχο 399 (*κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων τε τιμαί)· ό.π.* σ. 12.

62. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Αγ.)*, σ. 3. Διακρίνουμε εδώ την αντίληψή του Σολομού αναφορικά με την αναπαραστατική, ενίοτε και μιμητική διάσταση της χορείας· πρβλ. *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 92: «Τὸ νὰ ἐκτελοῦν οἱ τραγικοὶ χορευτὲς πλαστικὰ – κι ὄχι μονάχα λυρικὰ – ὁρισμένα στάσιμα, εἴτανε δίχως ἄλλο ἕνας ἀπ᾽ τοὺς χορογραφικοὺς νόμους ποὺ θέσπισε ὁ Αἰσχύλος καὶ ποὺ διατήρησαν οἱ διάδοχοί του.»

63. Πρβλ. *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 57: «Στὴν *Ὀρέστεια*, ὕστερ᾽ ἀπ᾽ ὅλην τὴν ταλάντευση τοῦ βάρους ἀνάμεσα στὸ ἄτομο καὶ τὴν κολλεκτίβα, ἔρχεται ἡ ἀποκατάσταση τῆς ἰδανικῆς ἰσορροπίας. Χορὸς καὶ ἥρωες μοιράζονται ex equo bono τὰ πάθη καὶ τὴν ὀρχήστρα.»

64. «Theater: Olympus Smiles on Michigan», *New York Times*, Πέμπτη 30 Ιουνίου 1966.

μένου να συνθέσουμε ορχηστικές κινήσεις οι οποίες θα συνοδέψουν τον λόγο ή ενίοτε θα τον υποκαταστήσουν».[65]

Εκείνο που θα πρέπει, τέλος, να επισημανθεί είναι η στοχαστική μελέτη που συνόδευσε τη σκηνοθετική δουλειά. Χαρακτηριστική της εκδήλωση είναι η έκφραση *απορίας* που ενίοτε απαντά στις σημειώσεις του Τετραδίου σκηνής. Διαβάζουμε επί παραδείγματι στο σχόλιο για τον στίχο 1035 του *Αγαμέμνονα*, όπου εισέρχεται η Κλυταιμήστρα στη σκηνή για να προστάξει την Κασσάνδρα να διαβεί επιτέλους, κι αυτή, την πόρτα του παλατιού: «ΚΛ. μπαίνει – Γιὰ πρώτη φορὰ φαίνεται ἡ νευρικότητα καὶ ἡ τραχύτητα στὴ συμπεριφορά της. Εἶναι τὸ κτῆνος, τὸ θεριὸ ποὺ ἐκδηλώθηκε – ἢ ἡ γυναίκα ποὺ ἄρχισε νὰ τσακίζει;...».[66] Άλλος τρόπος φανέρωσης της στοχαστικής βασάνου είναι η παράθεση αξιομνημόνευτων φράσεων (ενίοτε τροποποιημένων) από επιφανείς μελετητές της αρχαίας τραγωδίας (επί παραδείγματι Kitto, Bowra, Murray) – συνήθεια δηλωτική της αναμέτρησης του σκηνοθέτη με το κείμενο και τις ερμηνείες του. Ένα δείγμα: στην αρχή της παρόδου περιγράφεται η ψυχική κατάσταση του Χορού ως μελαγχολία που ανάγεται σε μη λογικά στρώματα της ψυχής και παραπέμπει σε προφήτες και οραματιστές, μια πραγματικότητα που είναι εντέλει εκείνη των ονείρων και η οποία εξηγεί τον αντιλογικό χαρακτήρα των λεκτικών τους εκδηλώσεων: ο σκηνοθέτης συμπληρώνει από κάτω: «"Memory hovers on certain scenes, omits others" (Kitto) JOYCE».[67] Το παράθεμα αποτελεί προσαρμογή από την κλασική μελέτη του H. D. F. Kitto, ***Greek Tragedy***,[68] ενώ η μνεία στον Joyce προφανώς παραπέμπει στη σημασία που έχει η μνήμη στο έργο του Ιρλανδού λογοτέχνη.[69] Να σημειωθεί επίσης πως, σχολιάζοντας τη σκηνή της Κασσάνδρας,[70] ο Σολομός έχει καταγράψει σειρά αξιομνημόνευτων διατυπώσεων από μελετητές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, όπως τον Norwood και τον Kitto, στις οποίες τονίζεται η ιδιοτυπία της Κασσάν-

---

65. «Dramas of the First Festival», μέρος της σειράς διαλέξεων με τίτλο «Greece: The Cradle of the Theatre. Six Lectures» (βλ. παραπάνω, σημ.17), σ. 14.

66. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Αγ.)*, σ. 27.

67. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Αγ.)*, σελίδα πριν την 1η.

68. Στη δεύτερη έκδοσή της, του 1950: ***Greek Tragedy. A Literary Study***, Νέα Υόρκη: Methuen, 1950, σ. 70. Το ακριβές παράθεμα έχει ως εξής: "[the chorus] allows memory to hover and to pounce on the memorable scenes and to omit the rest." Ο Χορός, λοιπόν, καθώς «επιτρέπει στη μνήμη να αιωρείται και να επικεντρώνεται σε ευμνημόνευτες σκηνές, παραλείποντας τις υπόλοιπες», δεν δεσμεύεται από τη λογική και χρονολογική σειρά, αφού το άσμα του διέπεται από τη λυρική μέθοδο (lyrical method). Το παράθεμα αυτό αξιοποιείται, ως δείγμα «της συνήθους (κριτικής) οξύτητας» του Kitto, από την Edith Hall· βλ. «Mob, Cabal, or Utopian Commune? The Political Contestation of the Ancient Chorus, 1789-1917», J. Billings – F. Budelmann – F. Macintosh (επιμ.), ***Choruses, Ancient and Modern***, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2013, σ. 281-307: 295.

69. Βλ. χαρακτηριστικά John S. Rickard, ***Joyce's Book of Memory. The Mnemotechnic of Ulysses***, Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.

70. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Αγ.)*, σ. 29 verso.

δρας ως δραματικού προσώπου και σκηνικής παρουσίας. Χαρακτηριστικά, "She far outshines Io (Norwood)",[71] "Time + action suspended – a phantasmagoria of all horrors of the House in her visions (Kitto)".[72]

5. Ιεροτελεστική κατακλείδα: η έξοδος των Ευμενίδων

Είναι ασφαλώς αδύνατη εδώ, λόγω περιορισμών χώρου, η αναλυτική παρουσίαση της σκηνικής διευθέτησης όπως μπορούμε να τη συμπεράνουμε από το Τετράδιο σκηνής. Επέλεξα, λοιπόν, να εστιάσω αποκλειστικά στην έξοδο των *Ευμενίδων*, την καταληκτήρια σκηνή που σφραγίζει την *Ορέστεια* και συνακόλουθα ολόκληρη την τριλογία – σκηνή η οποία, στη σκηνοθεσία του Σολομού, παρείχε ιδιαίτερα εντυπωσιακό, τελετουργικής υφής, θέαμα. Ας ξεκινήσουμε, λοιπόν, λίγο πριν από την ανακοίνωση της αθωωτικής απόφασης από την Αθηνά (752-753: *ἀνὴρ ὅδ' ἐκπέφευγεν αἵματος δίκην…*): «PAUSA Ἀκινησία. Οἱ δυὸ δικαστὲς[73] ξαναγυρνοῦν στὴ θέση τους. Ὁ ψίθυρος σταματάει. Ὁ Χορὸς μουγγὸς μὲ κρυμμένο τὸ πρόσωπο στὸ μπράτσο – κουλουριασμένος.».[74] Θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι οι Ερινύες, όπως και ευρύτερα οι θεοί που εμφανίζονται επί σκηνής στην *Ορέστεια* του Σολομού, φορούν προσωπεία, καθώς ενσαρκώνουν μία υπερανθρώπινη αρχή. Η χρήση τους «δημιουργεῖ μιὰν ἀντίθεση [με τους θνητούς], ποὺ φέρνει μὲ τὴ δύναμή της τὸ ἔργο πιὸ κοντὰ στὸ σκοπό του»[75] (εικ. 12). Αμέσως μετά, καθώς έχει ακουστεί η ετυμηγορία, σημειώνεται: «Ἐρινύες νεκρὲς – καμιὰ ἀντίδραση.» Ο Ορέστης, από την άλλη πλευρά, «γιατρεύεται ἀπὸ τὴν τρέλλα – σὰ γέννα – σὰν ξημέρωμα. Ἡ πρώτη μέρα ὑγείας – ὁρμητικὴ χαρὰ ποὺ ξεχειλίζει».[76] Κατόπιν τρέχει στην Αθηνά και ασπάζεται τον χιτώνα της σε ένδειξη ευγνωμοσύνης. Αφού ολοκληρωθεί η ρήση του, με την οποία ευχαριστεί τόσο τη θεά όσο και τον λαό της Αθήνας (754-777), αποχωρεί. Ταυτόχρονα αποχωρεί και ο Απόλλων, όπως και οι δικαστές. Οι Ερινύες τότε «πετάγονται μὲ μεγάλη στριγγλιά», ενώ «[π]ιάνονται ἡ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη. Σκεπάζουν μάτια».[77]

Καθώς ο Χορός εκφέρει το *ἰὼ θεοὶ νεώτεροι…* (778 και εξής), έχουμε την εξής ένδειξη: «(ἂν δὲν εἶναι τραγούδι) – νὰ μουρμουρίζουν b[ouche] fermée μοιρολόϊ

71. Gilbert Norwood, *Greek Tragedy*, Λονδίνο: Methuen, 1920, σ. 105.

72. Το παράθεμα του Kitto αποτελεί προσαρμογή όσων αναφέρονται στο *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, Λονδίνο: Methuen, 1956, σ. 30. Το γεγονός ότι ο Σολομός είχε στην κατοχή του και μελετούσε το βιβλίο αυτό, μου το έχει επιβεβαιώσει η Νίνια Κασσαβέτη.

73. Από τους δώδεκα συνολικά· βλ. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Ευμ.)*, σ. 17.

74. Ό.π. σ. 24.

75. Βλ. *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 120, όπου και σχετική ανάλυση αναφορικά με τη σκοπιμότητα χρήσης του προσωπείου σε σύγχρονα ανεβάσματα τραγωδίας.

76. Πρβλ. *ό.π.* σ. 47: «λεύτερος κι ἐξαγνισμένος, βαδίζει στὸ φῶς μιᾶς καινούργιας αὐγῆς».

77. Βλ. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Ευμ.)*, σ. 24.

(φόντο)». Όταν ολοκληρώσουν τη χορική στροφή, η Αθηνά απευθύνεται «μαλακά» στις Ερινύες (*ἐμοὶ πίθεσθε μὴ βαρυστόνως φέρειν*). Καθώς τελειώνει τη ρήση της (εδώ, με περικοπές, στον στίχο 799), οι Ερινύες «[π]ιασμένες, ὅπως εἶναι, ἀρχίζουν νὰ βαδίζουν γύρω στὴν ὀρχήστρα σὰν καραβάνι θλιβερὸ προσφύγων-τραυματιῶν-αἰχμαλώτων – λέγοντας τὰ ἴδια λόγια σὰ μονότονη μουρμούρα»: *ἐγὼ δ' ἄτιμος ἁ τάλαινα βαρύκοτος*... (810 και εξής).[78] Η προσπάθεια πειθούς εκ μέρους της Αθηνάς συνεχίζεται με την επόμενη ρήση της (824-836), την οποία διαδέχεται πάλι η χορική στροφή των Ερινύων, από την οποία ο Σολομός έχει κρατήσει το *ἄιε μᾶτερ Νὺξ*... (844, έως 846). Οι Ερινύες σχηματίζουν αίφνης κύκλο και αναπέμπουν εν είδει προσευχής το άσμα τους: «μπλέκουν καὶ ξεμπλέκουν τὰ χέρια – σμίγουν καὶ ξεσμίγουν τὸν κύκλο – σηκώνουν καὶ σκύβουν τὰ κεφάλια (Βαλπούργια νύχτα)».[79] Η Αθηνά επιτακτικά – «έντονη διαταγή» – εκφέρει την προτροπή της να μεταβάλουν τη στάση τους σε ευεργετικά πνεύματα της χώρας: *εὖ δρῶσαν, εὖ πάσχουσαν, εὖ τιμωμένην / χώρας μετασχεῖν τῆσδε θεοφιλεστάτης* (868-869). Στη συνέχεια «ἔρχεται βιαστικὰ ἀνάμεσά τους – αὐτὲς τραβιοῦνται στὸν μεγάλο κύκλο – πέφτουν στὰ γόνατα». Εκφέρουν «πιὸ σβησμένα τώρα – σὲ φωνὴ καὶ κίνηση» το *ἄιε μᾶτερ Νύξ*... (878-880). Πρόκειται για κομβική στιγμή μεταβολής: «Ἀπὸ ἐδῶ ἀρχίζει ὁ σπασμὸς τῶν Ἐρινύων] – σὰ φίδια ποὺ σκοτώνονται καὶ ξαναζωντανεύουν – σπαράζουν (Ριχ[άρδος] τοῦ Ὀλιβιέ). Ἀκινησία - σπασμοί - ἀκινησία - σπασμοί». Αμέσως μετά: «Πέφτουν μπρούμυτα. Σπασμοί».[80]

Κατόπιν (903-915), έχουμε τη ρήση της Αθηνάς, με την οποία εξηγεί στις Ερινύες ποιες αγαθές ευχές να αναπέμψουν για την πολη των Αθηνών.[81] Κατά τη διάρκεια της ρήσης ολοκληρώνεται η κάθοδος των Πολιτών «με τα πορφυρά ρούχα» (purple people),[82] οι οποίοι υψώνουν πυρσούς, ενώ επίσης κρατούν τις καινούργιες μάσκες των Ερινύων και κλαδιά ελιάς. Το πορφυρό ιμάτιο πάνω από τον χιτώνα τους παραπέμπει στα πρόσωπα εκείνα που αναφέρονται στις *Ευμενίδες* με την έκφραση *φοινικοβάπτοις ἐνδυτοὺς ἐσθήμασι* (1028).[83] Στη σκηνοθεσία του

78. Ό.π. σ. 25.

79. Ό.π. σ. 26.

80. Ό.π. σ. 27.

81. Ό.π. σ. 28.

82. Οκτώ κατεβαίνουν στην ορχήστρα και δύο μένουν επάνω (ό.π. σ. 27 verso).

83. Σχετικά με την ταυτότητα των προσώπων αυτών, η σύνταξη του πρωτοτύπου (και η πιθανή απώλεια ενός στίχου αμέσως πιο πριν) δεν μας βοηθά (βλ. εκδόσεις D. L. Page Oxford Classical Texts, Οξφόρδη 1972 και Martin L. West, Bibliotheca Teubneriana, Στουτγάρδη, 1998²)· πρβλ. την επιφυλακτική στάση του Oliver Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 1977, σσ. 412-413). Ο Lattimore μεταφράζει με τρόπο που υπονοεί πως τα πορφυρά ενδύματα ανήκουν στις γυναίκες ακολούθους της θεάς Αθηνάς (*προσπόλοισιν αἵτε…*, στ. 1024): In the investiture of purple stained robes / dignify them... Ο Σολομός έχει περικόψει σε μεγάλο βαθμό τους στίχους αυτούς, κρατώντας την έκφραση purple stained robes και αλλάζοντας το women τέσσερις στίχους πιο πριν σε citizen[s] of Athens. Πρβλ. και *Τί πρὸς Διόνυσον*, σ. 113. Να σημειωθεί ωστόσο ότι, παρά την κειμενική δυσχέρεια, οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν πως οι

Σολομού τα βωβά αυτά πρόσωπα θα διευκολύνουν την επί σκηνής μεταμόρφωση των Ερινύων, καθώς σχηματίζουν έναν εσωτερικό κύκλο πέριξ του οποίου οργανώνεται ο κύκλος του Χορού και αλλάζει προσωπείο, ενώ παίρνει στα χέρια του από ένα κλαδί ελιάς.[84]

Πλάι στη ρήση της Αθηνάς (στ. 903 και εξής) δηλώνεται: «μονάχα αὐτὴ στὸ φῶς – Πολίτες μαζεύονται μὲ δᾶδες γιὰ τὸ τελικὸ τραγούδι. Ὅταν ἀλλάξουν οἱ Ἐρινύες νἄχουν μαζευτεῖ κι ἄλλοι γιὰ νὰ δικαιολογηθεῖ τὸ φῶς ποὺ θὰ τοὺς ρίξουμε.» Η ριζική αλλαγή της ατμόσφαιρας συνοδεύεται βεβαίως από ανάλογο φωτισμό («Φεγγαρόφωτο δυνατό», «Πάσχα»). Έχει πλέον συντελεστεί η μεταμόρφωση των Ερινύων. Ο Σολομός σημειώνει μάλιστα μια φράση του Norwood "They relent".[85] Με «νέα μορφή»,[86] «δυὸ-δυὸ σηκώνονται» και ξεκινά το χορικό, το οποίο μοιράζεται ανάμεσα στα μέλη του χορού και παρομοιάζεται με «τρισάγιο» (916 και εξής).[87] Η Αθηνά βρίσκεται στο κέντρο της ορχήστρας κατά τη διάρκεια του άσματος και της ανταλλαγής με τον Χορό, που ακολουθεί. Φθάνουμε στην καταληκτήρια ρήση της Αθηνάς (1021 και εξής), οπότε πλέον εκείνη ανεβαίνει από το κέντρο της ορχήστρας προς τον ναό της, ενώ οι Πολίτες κατεβαίνουν.[88] Στον στίχο 1033 αρχίζει μουσική και ακολουθεί πλέον η έξοδος καθαυτήν, καθώς ο Χορός συντάσσεται σε κύκλο, μαζί με τους Πολίτες, και όλοι μαζί σιγά σιγά αποχωρούν εν πομπή (εικ. 13[89]).

Το έργο κλείνει με την ένδειξη «Νύχτα φωταγωγημένη» για τον φωτισμό και «Καμπάνες». Σκοπός του Ξενάκη, σύμφωνα με τις σημειώσεις του, ήταν να προκαλέσει ένα πραγματικό πανδαιμόνιο δημιουργώντας μια αίσθηση πλήθους σε έξαρση ενθουσιασμού. Για να αποδώσει την ατμόσφαιρα αυτή της λύτρωσης και του θριάμβου συνδύασε την επαναλαμβανόμενη και σταδιακά ακατανόητη ψαλμωδία με τις κραυγές του Χορού, τις χρωματικές γραμμές της ορχήστρας, τα glissandi και τις ταλαντώσεις με τα ηχητικά νέφη των κρουστών που παίζονται

Ερινύες είναι εκείνες που περιενδύονται το προφυρό ιμάτιο, καθώς πρόκειται για χρώμα που έχει συνδεθεί στην Αθήνα με την *μετοικία* και άρα μπορεί να συμβολίσει την εγκαθίδρυση της νεοπαγούς λατρείας των Ευμενίδων στην πόλη· βλ. ιδίως Alan H. Sommerstein, *Aeschylus*, *Eumenides*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, σσ. 281-282 και Robin Mitchell-Boyask, *Aeschylus*, *Eumenides*, Λονδίνο: Bristol Classical Press, 2009, σσ. 94-95. Για τη σκηνική διευθέτηση της εξόδου των *Ευμενίδων* και τον πιθανό αριθμό των ατόμων επί σκηνής (ως προς τον οποίο δεν συμφωνούν οι μελετητές), βλ. επίσης Jacques Jouanna, «Du mythe à la scène: la création théâtrale chez Eschyle», J. Jouanna – F. Montanari (επιμ.), *Eschyle à l'aube du théâtre occidental: neuf exposés suivis de discussions*, Vandœuvres-Genève, 25-29 août 2008 [Entretiens sur l'Antiquité classique 55], Γενεύη: Foundation Hardt, 2009, σσ. 57-111: 82-93.

84. Βλ. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Ευμ.)*, σ. 27 verso.

85. Παράθεμα από τη μελέτη του Norwood, *Greek Tragedy* (σ. 113).

86. Η φράση αυτή σημειώνεται με κεφαλαία στο Τετράδιο σκηνής.

87. *Τετράδιο σκηνής Ορέστειας (Ευμ.)*, σ. 28.

88. Ό.π. σ. 31.

89. Ό.π. σ. 29 verso.

ταυτόχρονα από τους μουσικούς, τα μέλη του Χορού, αλλά και το κοινό.[90] Στην εικόνα 14 βλέπουμε πράγματι τις γυναίκες του Χορού με τα καινούργια τους, λευκά προσωπεία να κρατούν κλαδιά ελιάς και φορητά μουσικά όργανα,[91] ενώ γύρω τους οι Πολίτες με το πορφυρά ιμάτιο βαστούν πυρσούς στο ένα χέρι και τα παλιά προσωπεία του Χορού στο άλλο.

6. Κριτικές

Αξίζει, τέλος, να αναφερθούμε στις κριτικές που δέχθηκε η παράσταση, εστιάζοντας στις πιο αναλυτικές, προκειμένου να βοηθηθούμε στον σχηματισμό μιας γενικής εικόνας.[92] "Ypsilanti's Greek Theater, Opening with Success" είναι ο τίτλος τον οποίον επιλέγει ο Louis Cook στην εφημερίδα *Detroit Free Press* (Πέμπτη 30 Ιουνίου 1966). Ο υπέρτιτλος εξίσου δηλωτικός του ενθουσιασμού του: "The production of 'The Oresteia' is superb theater". Ως «έξοχο θέατρο», λοιπόν, ευθύς εξ αρχής χαρακτηρίζεται η *Ορέστεια*, ενώ παρατηρείται πως είναι η πρώτη φορά που ανεβαίνει ολόκληρη η τριλογία στην Αμερική σε ενιαία παράσταση – διαπίστωση που επανέρχεται στα κριτικά σημειώματα. Συνεχίζει επισημαίνοντας πως ο Αλέξης Σολομός «σκηνοθέτησε θαρραλέα, αψηφώντας την τυπικότητα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου που φέρνει συνήθως υπνηλία στους θεατές».[93] Ιδιαίτερη έμφαση δίνει στη μουσική, στην οποία ενισχύει τη συγκινησιακή διάσταση της παράστασης· πρόκειται για μια μουσική «απόκοσμη» (eerie) – όρος που απαντά και σε άλλες κριτικές[94] – μουσική που χαρακτηρίζεται ως «έργο της πρωτοπορίας» το οποίο «συμπληρώνει όμορφα τη δράση».

Εγκωμιαστικό είναι το σχόλιο του Cook για τη Judith Anderson στον ρόλο της Κλυταιμήστρας: εμφανίζεται – γράφει – «με βασιλικό στυλ που σου κόβει την ανάσα, με χρυσό και πορφύρα να την περιβάλλουν», ενώ ως «αυταρχική ανήμερη βασίλισσα αιχμαλωτίζει το κοινό σε όλη τη διάρκεια της σκηνικής της παρουσίας, ακόμη και προς το τέλος όταν εμφανίζεται ως φάντασμα». Ακολουθεί έπαινος για τις «μεγαλόπρεπες» Ερινύες, με τα μαλλιά σε ρολά που είναι σαν να έχουν βουτηχτεί στην πίσσα. Για τον χορό σημειώνει πως «στροβιλίζονται γύρω-γύρω στη

---

90. Soulele, «From the *Suppliants* (*Hiketides*) to the *Oresteia*», *σσ.* 5-6.

91. Διακρίνεται κύμβαλα και σείστρα (σχετικά με την «αυθυπόκρουση» του Χορού βλ. παραπάνω).

92. Αναφορικά με τις κριτικές της *Ορέστειας* βλ. συνοπτικά Hartigan, *Greek Tragedy on the American Stage*, *σσ.* 68-69· Foley, «The Millenium Project», *σ.* 309 *σημ.* 10· Deacon, *Judith Anderson*, *σσ.* 406-408· επίσης, Σολομός, *Βίος καὶ παίγνιον*, *σ.* 73.

93. Η μετάφραση του παραθέματος είναι του ίδιου του Αλέξη Σολομού (*Βίος καὶ παίγνιον*, *σ.* 73).

94. Βλ. και «The Stage: Grandeur in the Grandstand», *Time*, 8 Ιουλίου 1966· επίσης, Betsy Cohn, «The Ypsilanti Greek Theatre: A Complement of Old and New», *The Michigan Daily*, 16 Ιουνίου 1966 (περιγραφή δοκιμής)· Kevin Kelly (*The Boston Globe*, 30 Ιουνίου 1966 – βλ. παρακάτω).

σκηνή σαν φύλλα που τα φύσηξε ο άνεμος, ακολουθώντας τη μουσική του Ξενάκη, στην ωραία χορογραφία της Helen McGehee». Για τον Αγαμέμνονα του Donald Davis και τον Ορέστη του John Michael King έχει επίσης θετικά λόγια να πει.

Η Glenna Syse δημοσιεύει στην εφημερίδα *Chicago Sun-Times* της Πέμπτης 30 Ιουνίου 1966[95] εξίσου επαινετική κριτική. Αναφέρεται κατ' αρχάς στη θεατρική εγκατάσταση, που «διαθέτει απλότητα και μεγαλείο και είναι σε θέση εύκολα να αναδείξει την αριστοκρατική έκφραση και την επιβλητική χειρονομία»· παρατηρεί, ωστόσο, ότι για το κοινό δεν είναι τόσο προνομιακός ο χώρος, καθώς τα καθίσματα είναι μάλλον άβολα. Συνεχίζει αναφερόμενη στον σκηνοθέτη, ο οποίος «είναι σαφώς ο κατάλληλος άνθρωπος», ο «κορυφαίος άσσος στο μανίκι» των διοργανωτών, εκείνος που «έδωσε στην παραγωγή ευφυΐα, σφρίγος, δύναμη». Εγκωμιάζει, ακόμη, την αποτελεσματική χρήση του χορού και τη «σοφή επιλογή» τής Helen McGehee ως χορογράφου. «Χορογραφικά», σημειώνει, «η κίνηση συχνά υπνωτίζει». Για τη μουσική επιφυλάσσει επίσης θετική αποτίμηση, κρίνοντας πως «[η] χρήση χάλκινων και κρουστών συχνά παράγει έναν ήχο μοναδικό και πολύ σύγχρονο», ενώ παρά το γεγονός ότι είναι καινούργια, η μουσική αυτή «είναι η πιο κατάλληλη να μας πει μια ιστορία που πάει πίσω στο 458 π.Χ.».

Για τη Judith Anderson παρατηρεί πως «έχει στάση που παραπέμπει σε μεγαλοπρέπεια αγάλματος, ενώ και η καλλιτεχνική της φήμη είναι σύστοιχη του ρόλου της.» Ωστόσο, «μιλεί υπερβολικά γρήγορα, οι φράσεις της χτίζονται μονότονα και, το χειρότερο από όλα, δεν προκαλεί τη συμπάθεια ενόσω ενσαρκώνει τον ρόλο της ... θα έπρεπε να είμαστε σε θέση να χύσουμε ένα δάκρυ για την αμαρτία της και αυτό εδώ δεν είναι μπορετό».[96] Αξίζει βέβαια να επισημανθεί πως πρόκειται εδώ για μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις όπου εκφράζονται ενστάσεις για την ενσάρκωση της Κλυταιμήστρας από την Anderson. Για τη Ruby Dee γράφει ότι υπέφερε από λαρυγγίτιδα τη συγκεκριμένη βραδιά και αγωνιζόταν να ξεπεράσει τις φωνητικές της δυσκολίες. «Για να συνοψίσουμε – καταλήγει – η σύλληψη είναι έγκυρη, η καλλιτεχνική εικόνα λαμπρή, η ανάθεση των ρόλων επισφαλής.»

Ο διακεκριμένος κριτικός Stanley Kauffmann δημοσιεύει την Πέμπτη, 30 Ιουνίου 1966, διθυραμβικό άρθρο στους *New York Times*, με τίτλο "Theater: Olympus Smiles on Michigan". «Η μεγαλοπρέπεια είναι το θέμα μας – η μεγαλοπρέπεια στο Michigan»: αυτή είναι η πρώτη του πρόταση. Αναφέρεται με εγκώμια στη μουσική επένδυση: «η παρτιτούρα του κ. Ξενάκη χτίζει το πρώτο ουσιώδες γνώρισμα της αναβίωσης ενός αρχαιοελληνικού έργου: την ψευδαίσθηση της παράδοσης.» Συμπληρώνοντας πως «[δ]εν γνωρίζουμε πρακτικώς τίποτε για τη μουσική και την κίνηση στις αρχαίες παραστάσεις· περιμένουμε να πεισθούμε μέσω της

95. Glenna Syse, «Greek Drama in a Ball Park», *Chicago Sun-Times*, 30 Ιουνίου 1966.

96. Τούτο, όμως, υπήρξε μάλλον ηθελημένο εκ μέρους του σκηνοθέτη, ο οποίος θα γράψει στο *Τί πρὸς Διόνυσον* (σ. 45) για την Κλυταιμήστρα: «Εἶναι μιὰ φόνισσα τύπου Λαίδης Μάκβεθ, κι ἴσως ἀκόμα πιὸ ἀποκρουστική. Δὲν μετανιώνει, δὲν ἔχει τύψεις, δὲν ἐξιλεώνεται μὲ τὸν πόνο. ... Ἀγέρωχη, ἴσαμε τὴ στερνὴ σκηνὴ τοῦ *Ἀγαμέμνονα*, ἀψηφάει τὴ φρίκη τῆς κοινῆς γνώμης».

εσωτερικής συνέπειας και της καταλληλότητας. Είναι ανάγκη να νιώσουμε ότι έτσι θα έπρεπε μια αθηναϊκή τραγωδία να ακούγεται και να φαίνεται· και, ως προς αυτό, ο σκηνοθέτης και ο συνθέτης έχουν πετύχει με τρόπο αλησμόνητο.»

Πλέκει εγκώμια για τους ηθοποιούς και όχι μόνο για τη Judith Anderson. «Η Ruby Dee», σημειώνει, «καλείται να παίξει την Κασσάνδρα ως μια εκστατική οραματίστρια. Η φωνή της δεν είναι επαρκής για τις υπερανθρώπινες αυτές απαιτήσεις, αλλά η ένταση της φυσικής της παρουσίας – που διατηρείται αμείωτη στο μέσον μια τεράστιας σκηνής – είναι εξαιρετική.» Η Karen Ludwig ως Ηλέκτρα «έχει ωραία εμφάνιση και παίζει με ενσυναίσθηση»,[97] ενώ η Jacqueline Brookes «φαντάζει ακόμη πιο επιβλητική ως Αθηνά, αλλά χρησιμοποιεί λίγες μόνο από τις ψηλές νότες της φωνής της». Αναφορικά με τον Χορό διαθέτει μόνο επαίνους και αναγνωρίζει τον βαρύνοντα ρόλο του στο συνολικό πλαίσιο του ανεβάσματος της τριλογίας. Πρόκειται για «[τ]ο σώμα του δράματος – από το οποίο εξαρτώνται όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες», «[κ]άθε μια από αυτές τις κυρίες και τους κυρίους παρέχει μια καλή επιτέλεση. Είναι η υφή της δουλειάς τους, όσο οτιδήποτε άλλο, που καθιερώνει το φεστιβάλ αυτό ως ένα σοβαρό και πολλά υποσχόμενο εγχείρημα.» Προσθέτει, αναφορικά με τα κοστούμια, τα οποία σχεδίασε ο Αλέξης Σολομός, πως «είναι καθαρά και κυλούν»· επιπλέον, κάνει μνεία στη «μονοκόμματη» και «απλή» σκηνογραφική εγκατάσταση του Eldon Elder, καθώς και στον φωτισμό του Gilbert V. Helmsley Jr. που είναι «χρηστικός, αλλά όχι αξιοσημείωτος». Πρόκειται εντέλει, παρά τα όποια ελαττώματα, για μια παραγωγή που χαρακτηρίζεται γενικά από «σιγουριά ως προς το ύφος» και «εξαιρετική πραγμάτωση». Ο Stanley Kauffmann θα δημοσιεύσει μάλιστα στους *New York Times* της Κυριακής 10 Ιουλίου 1966 ένα δοκιμιακού χαρακτήρα κείμενο, με τίτλο "Stages of Discussion", το οποίο περιέχει σκέψεις για την αρχαία τραγωδία και κωμωδία, λαμβάνοντας αφορμή από τις παραστάσεις του Ypsilanti.[98]

Ο Kevin Kelly, στην εφημερίδα *The Boston Globe*,[99] θα επιγράψει την κριτική του "Oresteia: Bare, bleak, beautiful". Σημειώνει: «Υπό την εντυπωσιακή σκηνοθετική καθοδήγηση του Αλέξη Σολομού, με υπόκρουση μιαν απόκοσμη ηλεκτρονική σύνθεση που σκορπιζόταν στον νυχτιάτικο αέρα με τη μορφή στοιχειωμένων ήχων, παριστάνεται [η *Ορέστεια*] σε ζωηρό αρχαϊκό ύφος. Ο Αισχύλος παίζεται δίχως απολογία, δίχως περικοπές ή παρεμβολές, και μας δίνεται ... ένα έργο στατικό ως προς τη δράση, έμπλεο από ιδεολογία, αλλά ηρωϊκό ως προς την κλίμακα, το οποίο δημιουργεί ισχυρή μουσική από τις παραφωνίες της ζωής.» Επιπλέον: «Ο Σολομός ισορρόπησε τέλεια το έργο ανάμεσα στο πνευματικό νόημα και στη δρα-

97. Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με την αξιόλογη σταδιοδρομία της Ludwig βλ. την ιστοσελίδα: http://karenludwig.com (ημερομηνία πρόσβασης στις 1/9/2019).

98. Θα λάβει επίσης συνέντευξη από τον Αλέξη Σολομό που θα δημοσιευθεί στους *New York Times* (βλ. παραπάνω, σημ. 24).

99. Στο φύλλο της 30ής Ιουνίου 1966.

ματική τελετουργία. Δημιούργησε εκπληκτικὲς στιγμές με λιτή τεχνοτροπία.»[100] Για τους ηθοποιούς έχει θετικά λόγια, με εξαίρεση τον John Michael King και την Jacqueline Brookes. Κλείνει δηλώνοντας πως η όλη παράσταση αποπνέει «όραμα και θάρρος».

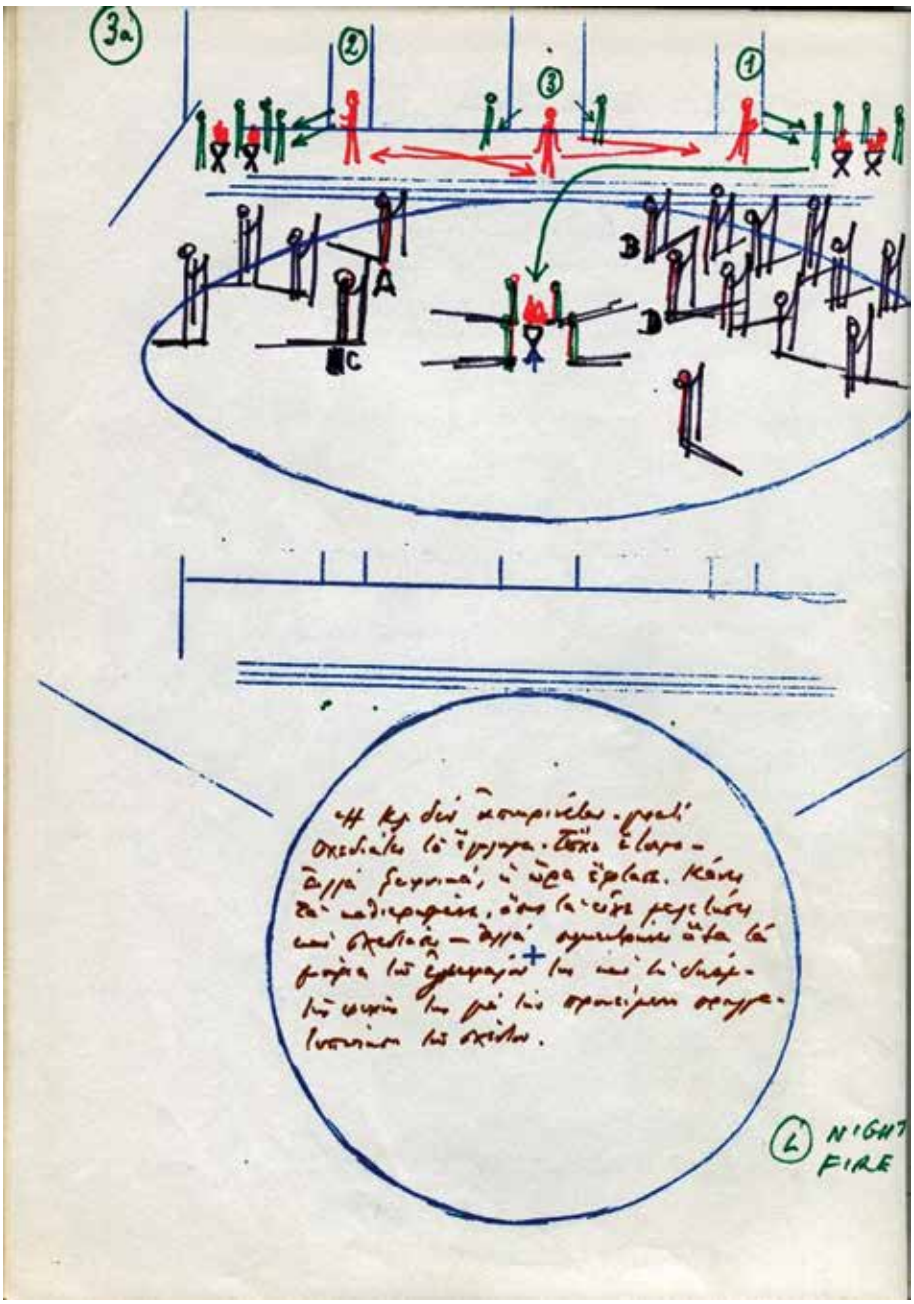
Την επισκόπηση αυτή της αμερικανικής *Ορέστειας* θα κλείσουμε με μια διαπίστωση και ένα ερώτημα. Η διαπίστωση είναι πως ο Σολομός μάς παρέχει μια ενιαία σκηνοθετική πρόταση που αντανακλά έναν ευδιάκριτο μίτο ιδεών και δικαιώνει το ανέβασμα της τριλογίας αντί των μεμονωμένων έργων. Το ερώτημα είναι υποθετικό και αφορά στην εμβέλεια και την επίδραση μιας *Ορέστειας* του Σολομού στην Ελλάδα – εγχείρημα που ο ίδιος ήθελε, αλλά δεν στάθηκε ποτέ δυνατόν να αναλάβει.[101]

100. Η μετάφραση του δεύτερου παραθέματος είναι του ίδιου του Σολομού (*Βίος καὶ παίγνιον*, σ. 73).

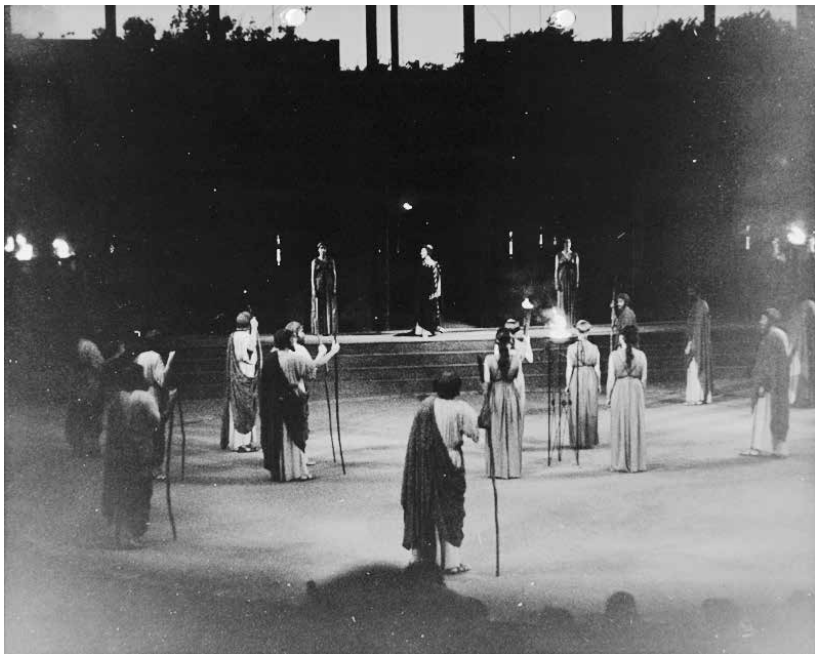
101. Ό.π. σ. 72.

Εικ. 1. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

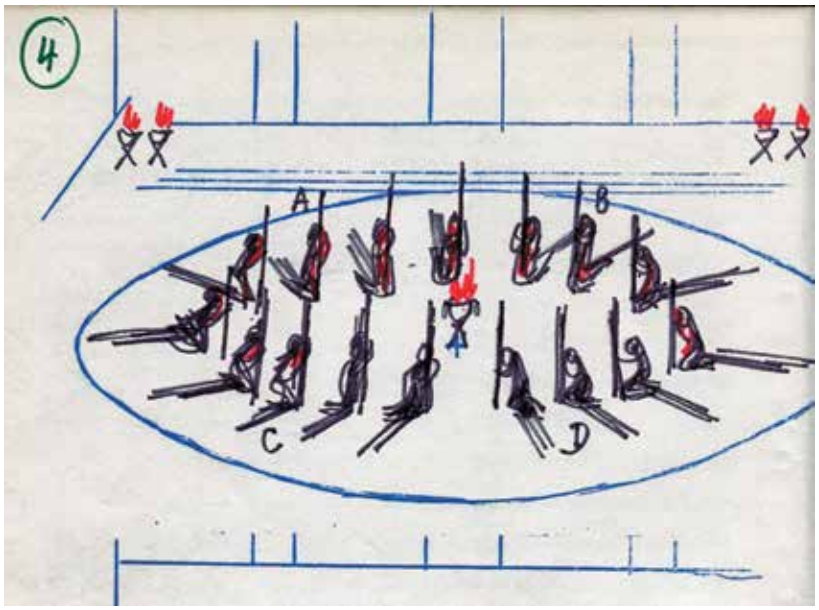
Εικ. 2. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.



Εικ. 3. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

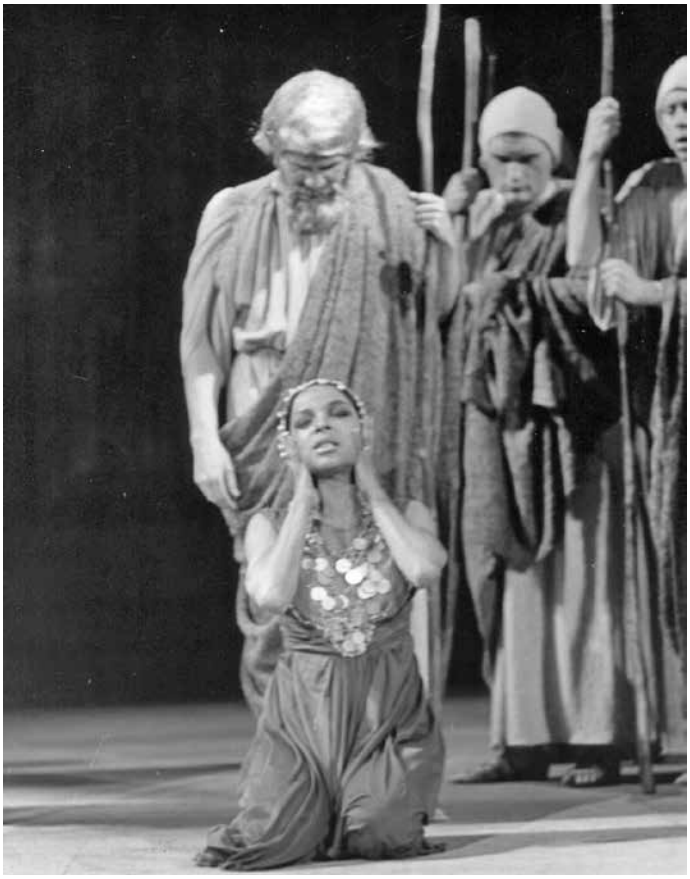


Εικ. 4. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

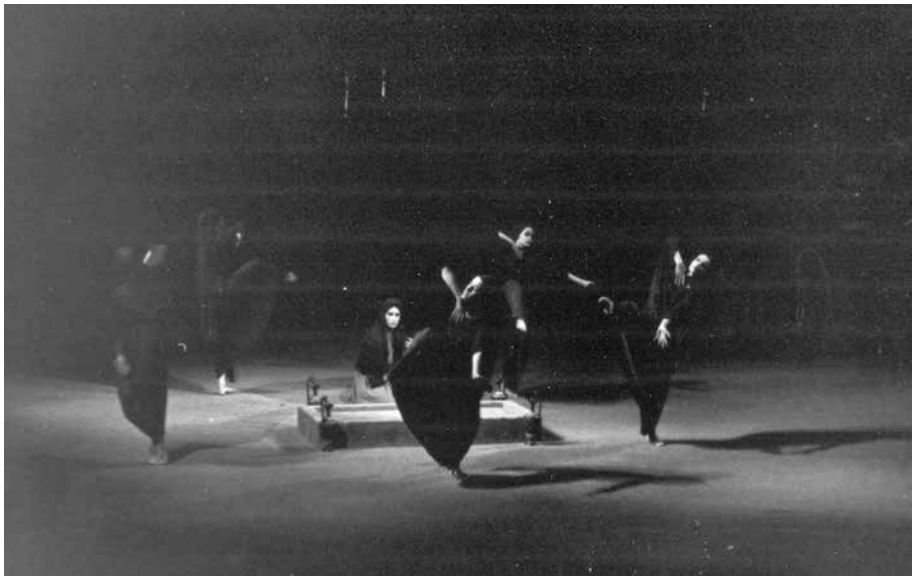


Εικ. 5. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

Εικ. 6. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

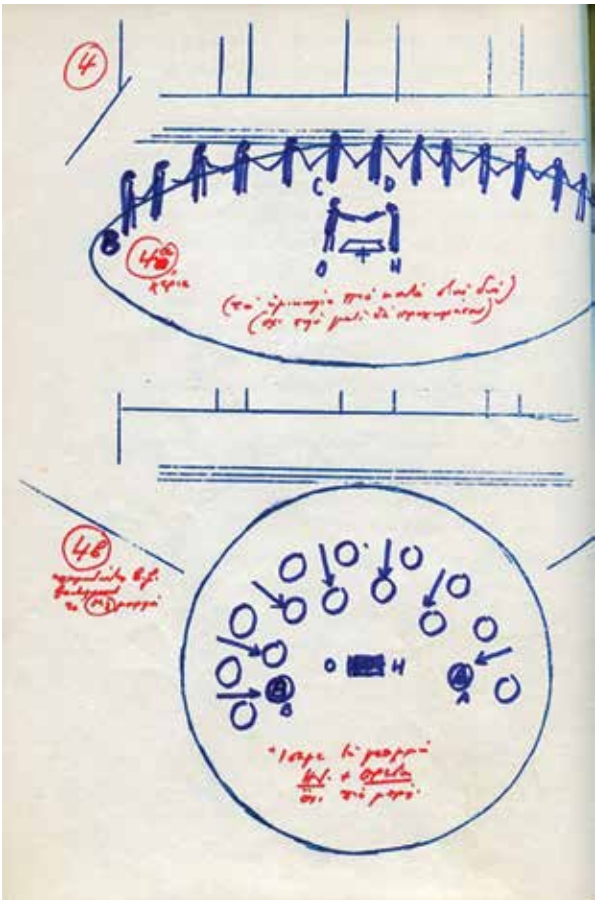


Εικ. 7. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.



Εικ. 8. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

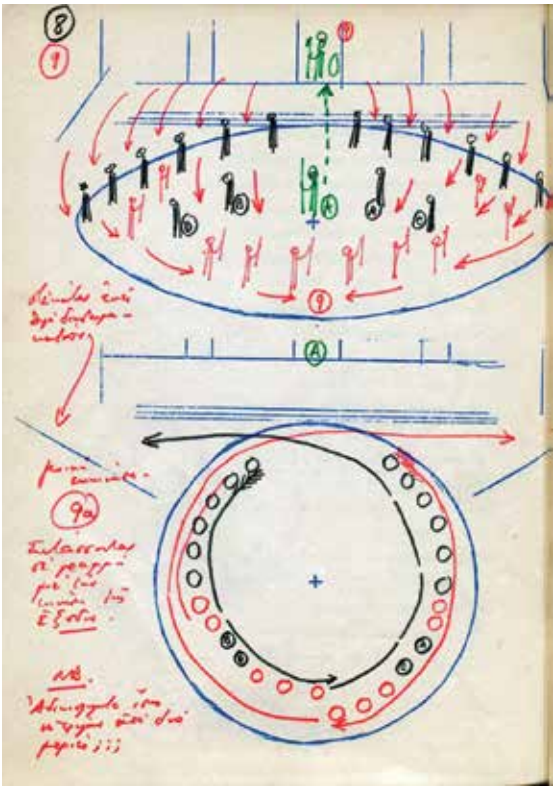
Εικ. 9. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.



Εικ. 10. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

Εικ. 11. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

Εικ. 12. Πηγή: ΕΛΙΑ/MIET, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.



Εικ. 13. Πηγή: ΕΛΙΑ/MIET, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

Εικ. 14. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

Εικ. 15. Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 7.

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ

Μενάνδρου Δύσκολος *1960: Μια πύρρειος νίκη του Αλέξη Σολομού και του Εθνικού Θεάτρου*[1]

Επειτα απο μια τριετια διαδεχόμενων παραστάσεων με τις οποίες ο Αριστοφάνης, υπό την αιγίδα του Εθνικού Θεάτρου και του Αλέξη Σολομού, εισέρχεται και παραμένει θριαμβευτικά στο Φεστιβάλ Επιδαύρου (1957: *Λυσιστράτη* και –σε επανάληψη από την προηγούμενη χρονιά στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού– *Εκκλησιάζουσαι*· 1958: *Θεσμοφοριάζουσαι*· 1959: *Βάτραχοι*), ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει να συστήσει στο ελληνικό κοινό τον *Δύσκολο* του Μενάνδρου: τη μόνη ακέραια σωζόμενη κωμωδία του σημαντικού αυτού εκπροσώπου της Νέας Κωμωδίας (330/320 π.Χ.-τέλη 2ου αι. π.Χ.), της περιόδου με την οποία κλείνει ο ευρύτερος κύκλος της αρχαίας αττικής κωμωδίας, που, από ένα χρονικό σημείο και εξής, εκπροσωπήθηκε αποκλειστικά και μόνο από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες της Παλαιάς Κωμωδίας (486 – 400/380 π.Χ.)[2] και από τον μοναδικό επιβιώσαντα γραμματολογικά εκπρόσωπο αυτής της φάσης, τον Αριστοφάνη.

Μέχρι το 1960, αν στην περίπτωση του Αριστοφάνη υπήρχαν αρκετά «προηγούμενα» με τα οποία μπορούσε να διαλεχθεί ή/και να αντιπαρατεθεί γόνιμα ο Σολομός (όπως ήταν οι πρώτες αριστοφανικές παραστάσεις του Καρόλου Κουν

---

1. Ευχαριστώ θερμά το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θέατρου για την παραχώρηση άδειας δημοσίευσης έξι (6) φωτογραφιών από το ψηφιακό φωτογραφικό αρχείο του και από το αρχείο του *Δυσκόλου* (Οδηγός Σκηνής και χειρόγραφο μετάφρασης). Για τη διευκόλυνση της πρόσβασης στα πολύτιμα αρχεία του Εθνικού Θεάτρου ευχαριστώ θερμά την Υπεύθυνη Δραματολογίου, Βιβλιοθήκης, Αρχείου & Διεθνών Σχέσεων του Εθνικού Θεάτρου, Ειρήνη Μουντράκη, όπως επίσης ευχαριστώ θερμά την Υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, για τη διευκόλυνση της πρόσβασης στο Αρχείο του Αλέξη Σολομού (κωδ. Α.Ε. 20/13), που απόκειται στο Μέγαρο Εϋνάρδου του Μ.Ι.Ε.Τ.

2. Σύμφωνα με την τριμερή περιοδολόγηση, που ανάγεται στους γραμματικούς της Ελληνιστικής εποχής.

στο Κολλέγιο Αθηνών, που είχε βιώσει εκ του σύνεγγυς ο μαθητής τότε Σολομός,[3] ή όπως ήταν μια *Λυσιστράτη* του «ανεκδιήγητου Ροτζάιρον», που είχε δει επίσης έφηβος,[4] ή όπως ήταν οι παραστάσεις των *Νεφελών* από το Εθνικό Θέατρο και της *Λυσιστράτης* από τον Θυμελικό Θίασο το 1951[5]), στην περίπτωση του Μενάνδρου και μάλιστα του *Δυσκόλου* το θεατρικό έδαφος ήταν σχεδόν παρθένο. Μετά το πανηγυρικό ντεμπούτο του Μενάνδρου στην ελληνική (φιλολογική μάλλον, παρά θεατρική) σκηνή –στις 16 Απριλίου του 1908, με την παρουσίαση υπό μορφή αναλογίου, στον «Παρνασσό», από τρεις ηθοποιούς, ενός μεγάλου αποσπάσματος από τη δεύτερη πράξη των περί τα 2/3 σωζόμενων *Επιτρεπόντων*– ο ποιητής της Νέας Κωμωδίας θα ξεχαστεί εντελώς για 50 χρόνια. Θα επιστρέψει μόλις το 1959, και πάλι με την κωμωδία *Επιτρέποντες*, που παίχτηκε αυτή τη φορά ολόκληρη –αποκατεστημένη και συμπληρωμένη από τον Νίκο Σφυρόερα– στο υπαίθριο θέατρο «Διονύσια» της Καλλιθέας από τη θεατρική ομάδα «Θέατρο του 59», με τη σκηνοθετική καθοδήγηση του Κανέλλου Αποστόλου.

Η «παγκόσμια πρώτη» των *Επιτρεπόντων* το 1959 από έναν αρκετά δυναμικό και νεανικό αθηναϊκό θίασο της εποχής συμπορεύεται τότε με τον πανευρωπαϊκό ενθουσιασμό που είχε προκαλέσει, η ανακάλυψη –στην Bodmeriana βιβλιοθήκη στην Ελβετία– η αποκατάσταση και η έκδοση, από τον Ελβετό καθηγητή αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και γλώσσας στο Πανεπιστήμιο της Γενεύης Victor Martin, του *Δυσκόλου*, που μέχρι εκείνη την εποχή θεωρούνταν κωμωδία χαμένη.[6] Ήδη τον Ιούνιο του 1959, έναν μήνα πριν από την παράσταση των *Επιτρεπόντων* από το «Θέατρο του 59», άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή* μετέφερε τις απόψεις

---

3. Στην έκθεση «Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια», που οργάνωσε και παρουσίασε το Μ.Ι.Ε.Τ. στο Βιβλιοπωλείο του (Αμερικής 13), από τις 13 Δεκεμβρίου 2018 έως τις 8 Απριλίου 2019, εντυπωσιακή ήταν η πολύγλωσση αφίσα, που φιλοτέχνησε –με μολύβι και ξύλινα χρώματα – ο έφηβος Σολομός για τη μαθητική παράσταση των *Βατράχων* το 1932. Τις θεατρικές εμπειρίες του από τις παραστάσεις του Κουν στο Κολλέγιο καταθέτει απολαυστικά ο σκηνοθέτης στο βιβλίο του *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σσ. 11-13 (στη σ. 15 περιέχονται σκίτσα του Α.Σ. για την παράσταση του μαθητικού *Πλούτου* στο Κολλέγιο, τα οποία είχαν πρωτοδημοσιευθεί στο Ετήσιο Σχολικό Λεύκωμα).

4. *Ό.π.*, σ. 10.

5. *Ό.π.*, σ. 62.

6. Για την πρόσληψη του Μενάνδρου από την ελληνική σκηνή, από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι τις αρχές του 21ου αι., βλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, [Θεατρικοί Τόποι], Αθήνα: Παπαζήσης, 2007, σσ. 363-436· της ίδιας, «Η συμβολή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου και του Εύη Γαβριηλίδη στον θεατρικό επαναπατρισμό του Μενάνδρου» στο Ά. Κωνσταντίνου – Ι. Χατζηκωστή (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος. Πρακτικά συμποσίου*, Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, 2013, σσ. 75-94. Και στα δύο παραπάνω μελετήματα έχει γίνει εκτενής αναφορά στην πρώτη παράσταση του *Δυσκόλου* από το Εθνικό Θέατρο και την ελληνική γενικότερα θεατρική σκηνή. Στη συγκεκριμένη εδώ εισήγηση ερευνήθηκε ειδικότερα το σχετικό αρχειακό υλικό, που απόκειται στο Εθνικό Θέατρο και στο Μ.Ι.Ε.Τ., και τεκμηριώθηκε αναλυτικότερα η θεατρική ταυτότητα και απήχηση της παράστασης αυτής, σε συνάρτηση με την ταυτότητα και την απήχηση της παράστασης της *Λυσιστράτης* του Αριστοφάνη.

του καθηγητή στο Ινστιτούτο Κλασικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Λονδίνου, Eric Gardner Turner, σχετικά με τη διπλή, φιλολογική και σκηνική, απόλαυση που μπορούσε να προσφέρει η πρόσφατη έκδοση του *Δυσκόλου* από τον Victor Martin. Το άρθρο τελείωνε με την υποσημειωμένη πληροφορία ότι «ο *Δύσκολος* του Μενάνδρου περιήλθε εις το δραματολόγιον της Εθνικής Σκηνής και θα παρασταθή διά πρώτην φοράν εις τας Αθήνας το επόμενο έτος».[7]

Η πληροφορία έμελλε να επιβεβαιωθεί και ο σχεδιασμός του Εθνικού Θεάτρου έμελλε να εξελιχθεί σε μια πολύ συντονισμένη μιντιακή προβολή του «όχι μόνο θεατρικού, αλλά και φιλολογικού "γεγονότος"»,[8] που αποτελούσε η διεθνής «παγκόσμια πρώτη» του *Δυσκόλου* στη γενέτειρά του το 1960, όπως προβλήθηκε εμφατικά.[9] Σ' αυτό το πλαίσιο, ο Οργανισμός Ελληνικού Τουρισμού προσκάλεσε τον διακεκριμένο ελληνιστή και πρόσφατο κριτικό εκδότη του *Δυσκόλου* Victor Martin να παρευρεθεί στην πρεμιέρα του έργου. Η πρόσκληση, η αποδοχή της και εν τέλει η άφιξη του προσκεκλημένου καθηγητή θα προβληθούν επίσης κατ' επανάληψιν και εμφατικά στις εφημερίδες της εποχής, αναπαραγόμενα με σύντομα δελτία Τύπου, μέχρι και την ίδια την ημέρα της παράστασης στην Επίδαυρο,[10] παράλληλα με άλλα εκτενέστερα δημοσιεύματα, που εστιάζουν στο «ηθογραφικό», «ψυχαγωγικό», «κόσμιο» έργο του Μενάνδρου, τις ιδιαιτερότητες και τις διαφορές του από το «πολιτικό», «σατιρικό», «χυμώδες» έργο του Αριστοφάνη και στην επικείμενη «δοκιμασία» των δύο αυτών –εγγύς χρονικά, αλλά τόσο αποκλινόντων μεταξύ τους ιδιοσυστασιακά– κωμικών κόσμων.[11]

Ο σχεδιασμός του Εθνικού Θεάτρου ήθελε αρχικά ο *Δύσκολος* να παρουσιαστεί δεύτερος μετά τους *Αχαρνής* του Αριστοφάνη, που θα επιχειρούσε για πρώτη φορά ο Αλέξης Σολομός και το Εθνικό Θέατρο, ώστε η ενιαία παράσταση

---

7. Ε. Τζ. Τάρνερ: «Ο *Δύσκολος* του Μενάνδρου επαίχθη προχθές εις την Γενεύην. Ύστερα από 15 αιώνας... », *Η Καθημερινή*, 9 Ιουνίου 1959.

8. Μάριος Πλωρίτης: «Ο *Δύσκολος*. "Ρεαλισμός" και "τύποι" της Νέας Κωμωδίας», *Ελευθερία*,10 Ιουλίου 1960.

9. Πρβλ. τις ανυπόγραφες ειδήσεις: «Μεθαύριο ο *Δύσκολος* και η *Λυσιστράτη*», *Τα Νέα*, 8 Ιουλίου 1960· «Αι τελευταία παραστάσεις του Φεστιβάλ Επιδαύρου», *Η Καθημερινή*, 9 Ιουλίου 1960· «Η παγκόσμιος πρώτη της κωμωδίας *Δύσκολος*», *Εστία*, 9 Ιουλίου 1960.

10. Πρβλ. τις ανυπόγραφες ειδήσεις: «Ο Βίκτωρ Μαρτέν εις την Επίδαυρον», *Έθνος*, 8 Ιουλίου 1960· «Ήλθεν ο Βικτώρ Μαρτέν διά τον *Δύσκολον*», *Ακρόπολις*, 8 Ιουλίου 1960· «Έφθασε χθες ο διάσημος Ελβετός ελληνιστής κ. Β. Μαρτέν», *Η Καθημερινή*, 8 Ιουλίου 1960· «Ο Βικτώρ Μαρτέν εις την Επίδαυρον», *Έθνος*, 8 Ιουλίου 1960· «Ήλθε ο Μαρτέν που ανεκάλυψε τον *Δύσκολο*», *Τα Νέα*, 8 Ιουλίου 1960· «Ο κ. Βικτώρ Μαρτέν εις Επίδαυρον», *Η Καθημερινή*, 9 Ιουλίου 1960· «Δύο δεξιώσεις προς τιμήν του Ελβετού καθηγητού Μαρτέν», *Έθνος* 15 Ιουλίου 1960.

11. Πρβλ. Πλωρίτης: «Ο *Δύσκολος*. "Ρεαλισμός" και "τύποι" της Νέας Κωμωδίας», *ό.π.*· Γεράσιμος Σταύρου, «Μενάνδρου *Ο Δύσκολος*. Η σημερινή παγκόσμια "πρώτη" στο θέατρο της Επιδαύρου», *Η Αυγή*, 10 Ιουλίου 1960· Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο Μένανδρος δοκιμάζεται εν συγκρίσει προς τον Αριστοφάνη. Η αυριανή πρεμιέρα του *Δυσκόλου* του Μενάνδρου και η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνους», *Το Βήμα*, 9 Ιουλίου 1960.

να συμπεριλάβει τα δύο σωζόμενα άκρα της αρχαίας αττικής κωμωδίας: το αρχαιότερο σωζόμενο δείγμα της Παλαιάς Κωμωδίας και το αρχαιότερο (και μοναδικό) σωζόμενο δείγμα της Νέας Κωμωδίας.[12] Η ασθένεια, ωστόσο, του Χριστόφορου Νέζερ, που θα εμψύχωνε τον ρόλο του Δικαιόπολη, ματαιώνει επί του παρόντος το σχέδιο των *Αχαρνέων*[13] (που τελικά θα ανέβουν την επόμενη χρονιά, με τον Νέζερ πρωταγωνιστή)[14] και τη θέση τους παίρνει η *Λυσιστράτη* σε πανομοιότυπη επανάληψη της επιτυχημένης πρότασης του 1957, που είχε επίσης επαναληφθεί τον Σεπτέμβριο 1958 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και της οποίας η απήχηση έμελλε να εδραιωθεί στο εξής μέσα από πολλές άλλες επαναλήψεις μετά το 1960 και μέχρι το 1980, στο πλαίσιο του Εθνικού Θεάτρου,[15] ενώ μία πρόσθετη φορά επαναλήφθηκε –με τους ίδιους εν πολλοίς αισθητικούς όρους– στο πλαίσιο του «Προσκηνίου», το 1986, που σηματοδότησε την πρώτη και μοναδική εμφάνιση της Αλίκης Βουγιουκλάκη σε αριστοφανική κωμωδία αλλά και την τελευταία αριστοφανική παράσταση του Αλέξη Σολομού.[16]

Η προαναγγελθείσα μετά πολλών βαΐων και κλάδων ενιαία παράσταση –με την οποία κλείνει το Φεστιβάλ εκείνης της χρονιάς– δίνεται τελικά, υπό την παρουσία του Victor Martin αλλά και ενός πλήθους άλλου κόσμου, που κατέκλυσε το κοίλο της Επιδαύρου στις 10 Ιουλίου του 1960.

Από τη μια μεριά, η «δοκιμασμένη» *Λυσιστράτη*, το επιτυχημένο σήμα κατατεθέν της αριστοφανικής πρότασης του Αλέξη Σολομού και μαζί του Εθνικού Θεάτρου σε μία από τις πλέον δημοφιλείς ήδη τότε παγκοσμίως κωμωδίες του Αριστοφάνη[17]· από την άλλη, ο κυριολεκτικά ουρανοκατέβατος *Δύσκολος*, άγνω-

---

12. Βλ. (Ανυπόγραφο), «Η διένεξις για τον *Δύσκολο*», *Αθηναϊκή*, 18 Ιουλίου1960.

13. *Ό.π.*

14. Μια διαφορετική εκδοχή –μάλλον λανθασμένη, αν αναλογιστεί κανείς την αναγγελία της παράστασης του *Δυσκόλου* ήδη από το προηγούμενο καλοκαίρι– παραδίδει ο Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 310: «Το φετινό πρόγραμμα των Επιδαυρίων θα έκλεινε με την κωμωδία του Αριστοφάνη *Αχαρνής*, που θα σκηνοθετούσε όπως πάντα ο Σολομός. Επειδή όμως ο Νέζερ, που θα πρωταγωνιστούσε, αρρώστησε άσχημα, προκρίθηκε να ανεβεί στη θέση της ο *Δύσκολος* του Μενάνδρου».

15. Για τις επαναλήψεις της πρώτης παραγωγής στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=773 (ημερομηνία πρόσβασης στις 6/5/2019).

16. Χρησιμοποιήθηκε η ίδια μετάφραση (Θ. Σταύρου) και η ίδια μουσική (Μ. Χατζιδάκις), ενώ τη θέση του Γιώργου Βακαλό στα σκηνικά και κοστούμια πήρε το 1986 η Λίνα Ζαΐμη. Για τις έκδηλες οπτικοακουστικές ομοιότητες μεταξύ των δύο παραγωγών, του Εθνικού Θεάτρου και του «Προσκηνίου», πρβλ. ενδεικτικά –και αποκλειστικά, δεδομένου ότι δεν υπάρχουν άλλα σωζόμενα τεκμήρια– την εκτέλεση του λυρικού χορικού διαλόγου (*Λυσ.* 781-828) στη μαγνητοσκόπηση της επανάληψης της *Λυσιστράτης* του Εθνικού Θεάτρου το 1972 (53:34) και στο αντίστοιχο μαγνητοσκοπημένο απόσπασμα από τη *Λυσιστράτη* του 1986: https://www.youtube.com/watch?v=4e7PfdI8muw και www.youtube.com/watch?v=dyWG1a5U6lw (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/5/2019).

17. Στη βάση παραστάσεων του Archive of Performances of Ancient Greek and Roman Drama, καταγράφονται 95 παραστάσεις της *Λυσιστράτης* παγκοσμίως από το 1900 έως το 1960, με

στος όχι μόνο αυτός καθαυτόν ως κωμωδία (καθότι προσφάτως τότε ανευρεθείς) αλλά και ως δείγμα μιας θεατρικής γραφής και μιας θεατρικής περιόδου που ήταν ελάχιστα γνωστές για το μεγαλύτερο μέρος του ελληνικού κοινού (πέραν αυτού ίσως που είχε δει ή ακούσει για την παράσταση των *Επιτρεπόντων* το 1959).

Από τη μια μεριά, η *Λυσιστράτη*, που επαναλάμβανε την επιτυχημένη ήδη εθνικοθεατρική πρόταση, αλλά επεφύλασσε και μία επιπρόσθετη έκπληξη, καθώς τον πρωταγωνιστικό ρόλο αναλάμβανε τώρα όχι η Μαίρη Αρώνη του 1957 ούτε η Αλέκα Κατσέλη του 1958, αλλά η ήδη πολλά επιτυχούσα τότε στο Εθνικό[18] και πολλά υποσχόμενη ακόμη, ώριμη και ακμαία ταυτόχρονα, Άννα Συνοδινού (1927-2016), στον πρώτο αριστοφανικό της ρόλο (εικ. 3)· από την άλλη, ένας σημαντικός βετεράνος ηθοποιός του Εθνικού, ο Γιώργος Γληνός (1895-1966), ο οποίος είχε μεγάλο θεατρικό παρελθόν αλλά περιορισμένη πείρα γενικότερα στην κωμωδία και μηδαμινή ειδικότερα στην αρχαία, με τον *Δύσκολο* να αποτελεί την πρώτη και τελευταία του αναμέτρηση με αυτήν –καθώς και το κύκνειο άσμα της πολύχρονης καριέρας του–[19] και ο οποίος, επιπρόσθετα, συμμετέχει στην παράσταση, όντας σε στάδιο ανάρρωσης έπειτα από έναν σοβαρό τραυματισμό στο πόδι (εικ. 4). [20]

Από τη μια, ένας αναγνωρισμένος εικαστικός καλλιτέχνης, σκηνογράφος κι ενδυματολόγος, ο Γιώργος Βακαλό, με μεγάλη πείρα στο Εθνικό Θέατρο, που είχε δοκιμαστεί επιτυχώς στις πρώτες αριστοφανικές παραστάσεις του Σολομού με το Εθνικό Θέατρο μέχρι το 1960 (συνεχίζοντας απαρέγκλιτα μέχρι και τις τελευταίες *Εκκλησιάζουσες* του Σολομού το 1981)·[21] από την άλλη ένας άγνωστος τότε σκηνογράφος-ενδυματολόγος, ο μετέπειτα σημαντικός εικαστικός Παύλος Βλάχος, στη μία και μοναδική συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο, με τον Αλέξη Σολομό[22] και με το θέατρο γενικότερα, κατά την οποία, όπως το φωτογραφικό υλικό

συντριπτική υπεροχή (μεγαλύτερη ή μικρότερη κατά περίπτωση) έναντι των παραστάσεων όλων των άλλων αριστοφανικών κωμωδιών. Βλ. ενδεικτικά τις *Λυσιστράτες* (από τη Σοβιετική Ένωση μέχρι την Αμερική) που καταγράφει ο Αλέξης Σολομός στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990 ([1]1961), σσ. 371-374.

18. *Ορέστεια* 1949, *Εκάβη* 1955, *Αντιγόνη* 1956, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 1958, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* 1958, *Ορέστεια* 1959, *Αντιγόνη* 1959 και –το ίδιο ακριβώς καλοκαίρι με τη *Λυσιστράτη* του 1960– *Φοίνισσαι* και *Εκάβη*. Βλ. το θεατρικό παρελθόν της, μέχρι το 1960, στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: http://www.nt-archive.gr/peopleDetails.aspx?personID=3135 (ημερομηνία πρόσβασης στις 6/5/2019).

19. Βλ. το ρεπερτόριό του στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: http://www.nt-archive.gr/peopleDetails.aspx?personID=588 (ημερομηνία πρόσβασης στις 6/5/2019).

20. Πρβλ. [Ανυπόγραφο], «Ο Γιώργος Γληνός ανέρρωσε και θα παίξη αύριον τον *Δύσκολον*», *Έθνος*, 9 Ιουλίου1960, και Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο*, σσ. 310-311.

21. Τη μακρά ενδυματολογική και σκηνογραφική συμβολή του αποτυπώνει και πάλι το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: http://www.nt-archive.gr/peopleDetails.aspx?personID=252 (ημερομηνία πρόσβασης στις 6/5/2019).

22. Βλ. αντίστοιχα: http://www.nt-archive.gr/peopleDetails.aspx?personID=367 (ημερομηνία πρόσβασης στις 6/5/2019). Για τον Βλάχο βλ. https://paulstvlachos.wordpress.com/cv/.

μαρτυρεί, μάλλον παρέμεινε εντελώς δέσμιος –καθ' υπόδειξη του σκηνοθέτη ή αυτοβούλως– της κυρίαρχης αισθητικής άποψης του ομοτέχνου του (εικ. 1 και 2).

Και στις δύο περιπτώσεις, η χορογράφος Τατιάνα Βαρούτη, όμως στη *Λυσιστράτη* με δύο –δοκιμασμένους ήδη χορογραφικά και με στέρεο κείμενο προς εκφώνηση και τραγούδι– εικοσιτετραμελείς (έκαστος) Χορούς (ανδρών και γυναικών), εκτός των δύο Κορυφαίων, ενώ στην άλλη περίπτωση, με είκοσι-έναν χορευτές ενός ενιαίου μεικτού Χορού, που εκτελεί «χορευτικά εμβόλιμα», χωρίς συνοδεία τραγουδιού και πρόσθετου κειμένου, στα ενδιάμεσα ΧΟΡΟΥ του μενάνδρειου κειμένου.[23]

Από τη μια μεριά, η ήδη επιτυχημένη μουσική σύνθεση (και μουσική διεύθυνση) του Μάνου Χατζιδάκι,[24] η οποία αποθεώνεται και στην τρίτη αυτή παραγωγή της *Λυσιστράτης*[25] (και της οποίας αποσπάσματα παραμένουν ενεργά ως άκουσμα μέχρι σήμερα)·[26] από την άλλη, η άπαξ και μοναδική (από τον Σολομό και από το Εθνικό Θέατρο) «χρήση κατάλληλα προσαρμοσμένων στα χορευτικά εμβόλιμα κομματιών από συνθέσεις του Νίκου Σκαλκώτα», ο οποίος είχε πεθάνει 11 χρόνια πριν, σχεδόν άγνωστος ακόμη τότε, εκτός από ελάχιστες εκτελέσεις των *36 Ελληνικών Χορών*, ενώ για πολλές δεκαετίες αργότερα το έργο του θα παρέμενε στο μεγαλύτερο μέρος του ανεκτέλεστο και αναξιοποίητο.[27]

Και στις δύο περιπτώσεις, έχουμε ένα έμμετρο, πιστό, κομψό, κόσμιο μεταφραστικό ιδίωμα, αυτό του Θρασύβουλου Σταύρου,[28] το οποίο, πέραν των παρεμβάσεων του μεταφραστή προκειμένου να αποσεμνυνθεί ο λόγος (στην περίπτωση της *Λυσιστράτης*), υπόκειτο στην ευχερή διάθεση του σκηνοθέτη να το διαφορο-

---

23. Βλ. τις διανομές των ρόλων και τη σύνθεση του Χορού των δύο έργων, στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=75 (ημερομηνία πρόσβασης στις 6/5/2019).

24. Στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, στην ενότητα «παρτιτούρα» για την παράσταση του 1960 [http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=75#music (ημερομηνία πρόσβασης στις 6/5/2019)], αναφέρεται: «Σε μεταγενέστερες παραστάσεις του έργου φαίνεται ότι η μουσική ήταν ηχογραφημένη. Οι ενδείξεις επάνω στο σπαρτίτο δείχνουν την παρέμβαση της μαγνητοταινίας». Η αναφορά αυτή επιβεβαιώνει τη συμπερίληψη του Μ. Χατζιδάκη ως υπεύθυνου της μουσικής διεύθυνσης, στους συντελεστές της παράστασης.

25. (Ανυπόγραφο) «Εξαιρετική επιτυχίαν εσημείωσεν η τελευταία παράστασις της Επιδαύρου. Το κοινόν εχειροκρότησε ενθουσιωδώς τον Χατζηδάκι», *Εθνικός Κήρυξ*, 12 Ιουλίου 1960.

26. Με το «Έναν μύθο θα σας πω» να γνωρίζει διάφορες επανεκτελέσεις: από τη Νανά Μούσχουρη (1970, ζωντανή ηχογράφηση στο Παρίσι), τον Γιώργο Μούτσιο και τη Μαρία Δουράκη (δίσκος 45΄, 1970), τον Μανόλη Μητσιά και τη Δήμητρα Γαλάνη (δίσκος 45΄, 1970).

27. Για την υποβάθμιση, αποσιώπηση και καθυστερημένη ανακάλυψη του Ν. Σκαλκώτα βλ. Νίκος Χριστόδουλος, «Νίκος Σκαλκώτας: Κορυφαίος στη διεθνή πρωτοπορία και την ελληνική μουσική», *Τα Νέα* 30 Δεκεμβρίου 1999· πρβλ. επίσης τα κείμενα του Αλέξανδρου Χαρκιολάκη και του Βύρωνα Φιδετζή στο αφιέρωμα «Ο ταλαντούχος κ. Σκαλκώτας» της εφημ. *Τα Νέα* (επιμ. Ζωή Λιάκα), 12-13 Ιανουαρίου 2019, σσ. 2-5.

28. Που είχε στηρίξει όλες τις προηγούμενες αριστοφανικές παραστάσεις του Σολομού, πλην των *Βατράχων* του 1959, σε μετάφραση Απόστολου Μελαχρινού.

ποιήσει, να το περικόψει, να το αναδιατυπώσει, να το μεταθέσει, προκειμένου αυτό να προσαρμοστεί στα σκηνικά ζητούμενα. Η ίδια ελεύθερη διαχείριση του δραματικού κειμένου, που παρατηρήθηκε εξαρχής των αριστοφανικών παραστάσεων του Αλέξη Σολομού και θα συνέχιζε μέχρι το τέλος τους,[29] παρατηρείται και στην περίπτωση του μενάνδρειου *Δυσκόλου*, του οποίου το παραδομένο δακτυλόγραφο μετάφρασμα (που απόκειται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου[30] και συμπίπτει με το κείμενο που εκδόθηκε αρκετά χρόνια αργότερα)[31] φέρει, τόσο στο Τετράδιο του Υποβολέα όσο και στο Τετράδιο του Οδηγού Σκηνής,[32] αντιμεταθέσεις αρκετών χωρίων, διαγραφές αποσπασμάτων ή προσθήκες άλλων, κατά τη βούληση και την επίνοια του σκηνοθέτη, ο οποίος, συν τοις άλλοις, είχε διαγράψει όλες τις (πολλές) παρέμβλητες σκηνικές οδηγίες του Θρασύβουλου Σταύρου στη μετάφρασή του, αντικαθιστώντας τες με πλήθος άλλων σκηνικών οδηγιών, που έπρεπε να έχει υπόψη του ο Οδηγός Σκηνής (και ο Υποβολέας) (εικ. 7 και 9). Αποτέλεσμα αυτών των παρεμβάσεων (τόσο από μέρους του μεταφραστή όσο και από μέρους του σκηνοθέτη) είναι τα δύο τόσο διαφορετικά στην πρωτότυπη μορφή τους δραματικά κείμενα να εξομοιώνονται σε μεγάλα βαθμό, καταρχάς ως μεταφράσματα και, ακολούθως, ως δυνάμει σκηνικά κείμενα.

Πέραν του ομοιογενώς μεταφρασμένου λόγου, η ίδια η σκηνοθεσία –όπως αυτή, στην περίπτωση της *Λυσιστράτης* αποτυπώνεται οπτικο-ακουστικά μέσω της μαγνητοσκοπημένης επανάληψης της παράστασης το 1972 (με τη Μαίρη Αρώνη τότε πάλι στον πρωταγωνιστικό ρόλο),[33] σε αντίθεση με την περίπτωση του *Δυσκόλου* όπου διαθέτουμε μόνο φωτογραφικό και κριτικογραφικό υλικό– φαίνεται ότι αντιμετώπισε με ενιαίο αισθητικά τρόπο τις δύο κωμωδίες που παίχτηκαν σε ενιαία παράσταση: «μεθόδους της "χοντρής κωμωδίας", με αρκετά δάνεια απ' το ύφος της επιθεώρησης και του τσίρκου», «γενναίες ενέσεις για να γίνει κάπως διασκεδαστική [και] η κωμωδία του Μενάνδρου», «μπουφόνικη» ατμόσφαιρα, «επιθεωρησιακά τρυκ», είναι ορισμένες από τις καταγεγραμμένες εντυπώσεις της κριτικής από την

29. Για τη σκηνοθετική διαχείριση του Αριστοφάνη από τον Αλέξη Σολομό και το Εθνικό Θέατρο, πρβλ.Gonda Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000, *σσ.* 197-204· Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, Διδακτορική Διατριβή, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, 2006, *σσ.* 190-224.

30. Χειρόγραφη μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου (97 μικρές σελίδες). Η πρόταση του μεταφραστή να μπουν και οι δύο σωζόμενοι τίτλοι της κωμωδίας (*Δύσκολος ή Μισάνθρωπος*) ή, πολύ μάλλον, ο τίτλος της παράστασης να γίνει «Μενάνδρου *Το στραβόξυλο* (*Δύσκολος*)», δεν έγιναν δεκτές από τον σκηνοθέτη, όπως μαρτυρεί η διαγραφή τους με κόκκινο στυλό (εικ. 8).

31. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, 1972.

32. Όπως και η χειρόγραφη μετάφραση, και τα δύο τετράδια απόκεινται στη Βιβλιοθήκη-Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

33. Βλ. https://www.youtube.com/watch?v=4e7PfdI8muw (ημερομηνία πρόσβασης στις 25/5/2020).

παράσταση,[34] με τον Βάσο Βαρίκα να μιλά ρητά για «σκηνοθετική εξομοίωση των δύο –τόσο διαφορετικών ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο– έργων».[35]

Το αποτέλεσμα είναι η μεν *Λυσιστράτη*, με τα πολλά εγγενή δραματικά και επίκτητα σκηνικά ατού της, να κλέβει την παράσταση, ο δε *Δύσκολος* (υποκριτικά, χορογραφικά, μουσικά, ενδυματολογικά-σκηνογραφικά, γλωσσικά και εν γένει αισθητικά εξομοιούμενος με την προκάτοχό του) να χάνει αναπόφευκτα έδαφος και «να μοιάζη ακόμα πιο ισχνός, ωχρός και πτωχός», καθώς η θεματολογία, η χαρακτηρολογία, η υφολογία, η γλωσσική και η δυνάμει σκηνική του σύσταση δεν μπορούσαν εκ των πραγμάτων να λειτουργήσουν και να αναδειχθούν μέσα στο «αστραφτερό» (οπτικό και ηχητικό) κοστούμι που τόσο καλά χωρούσε στη *Λυσιστράτη*.[36]

Σε συμφωνία με την κυρίαρχη άποψη της κριτικής, ο ίδιος ο Victor Martin εκθέτει δημοσίως –σε press conference που δόθηκε την επομένη της παράστασης στο ξενοδοχείο «Βασιλεύς Γεώργιος»– τις σοβαρές αντιρρήσεις του ή τις διακριτικές επιφυλάξεις του για την παράσταση που είδε, και οι απόψεις του αναδημοσιεύονται (συντομευμένες ή παραφρασμένες, διογκωμένες ή απαλυμένες ως έναν βαθμό) στον Τύπο της εποχής τις επόμενες ημέρες.[37] Οι αιτιάσεις/επιφυλάξεις του επικεντρώνονται στην απόκλιση μεταξύ του «δραματικού κειμένου» (στην αποκατάσταση του οποίου είχε εργασθεί επί δύο χρόνια ο Ελβετός ελληνιστής) και του «σκηνικού κειμένου» που εκφωνήθηκε στην παράσταση· στη «θεαματική», «ποικιλόχρωμη», «κομπλικέ» υπερθεμάτιση της παράστασης του *Δυσκόλου*, που ήταν «ξένη προς το [απλό, φυσικό, ψυχολογικά/ηθογραφικά εστιασμένο] πνεύμα του συγγραφέα» και, τρίτον, στο γεγονός ότι ο *Δύσκολος* παίχτηκε σε ενιαία παράσταση (και ενιαίο σκηνικό ύφος, όπως υποδηλώνεται) με την –τελείως διαφορετικής θεατρικής ιδιοσυστασίας– *Λυσιστράτη*. Ο Αλέξης Σολομός τοποθετείται αμέσως δημόσια, από τη μια μεριά εκφράζοντας ευγενικά την κατανόησή του ως προς την «εύλογη» προσδοκία του Μαρτέν για μια «αρχαιολογική ερμηνεία των κλασικών δραμάτων», ως προς τη «συγκινητική προσήλωσή» του «σε ένα αρχαίο ντοκουμέντο και μια εποχή», ως προς τον «σεβασμό του για το γράμμα του κειμένου, για την κάθε του λέξι», και από την άλλη τονίζοντας, πρώτον, το «παμπάλαιο θέμα» που είναι η «αντίθεσι ζωντανής τέχνης και ξερής σχολαστι-

34. Μάριος Πλωρίτης, «*Δύσκολος* του Μενάνδρου», *Ελευθερία*, 12 Ιουλίου 1960.

35. Βάσος Βαρίκας, «Ο *Δύσκολος* στην Επίδαυρο», *Τα Νέα*, 15 Ιουλίου 1960.

36. Πρβλ. Πλωρίτης, «*Δύσκολος* του Μενάνδρου», *ό.π.*· Κλέων Β. Παράσχος: «Αριστοφάνους: *Λυσιστράτη*, Μενάνδρου: *Δύσκολος*», *Η Καθημερινή*, 12 Ιουλίου 1960· (Ανυπόγραφο), «Αθηναϊκά Εικοσιτετράωρα», *Έθνος*, 11 Ιουλίου 1960.

37. Πρβλ. (Ανυπόγραφο), «Η διένεξις για τον Δύσκολο», *Αθηναϊκή*, 18 Ιουλίου 1960· (Ανυπόγραφο), «Ο καθηγητής Βικτώρ Μαρτέν απορρίπτει την σκηνοθεσίαν του *Δυσκόλου*», *Ανεξάρτητος Τύπος*, 16 Ιουλίου 1960· (Ανυπόγραφο, χ.τ.), *Ταχυδρόμος*, 23 Ιουλίου 1960. Πολύ πιο ήπια μεταφέρει τις απόψεις του Μαρτέν ο Αρ. Σ. Φετζιάς, «Ο Αλέξης Σολομός απαντά εις σχόλια διά τον *Δύσκολον* του Μενάνδρου», *Έθνος*, 16 Ιουλίου 1960.

κότητας», «η αντίθεση ανάμεσα στη ζωντανή τέχνη και στη φιλολογία»[38] και, δεύτερον, ότι η «αρχαιολογική ερμηνεία» «έχει, ως γνωστόν, παραμερισθή όχι μόνο από το ιδικόν μας Εθνικόν Θέατρον, αλλά και από τους ξένους σκηνοθέτας, οι οποίοι επιχειρούν την 'αναβίωσιν' του αρχαίου δράματος».[39] Σε ό,τι αφορά «τη σύζευξιν *Λυσιστράτης* και *Δυσκόλου* εις μίαν παράστασιν», τη δικαιολογεί με βάση «το αρχικόν πρόγραμμα το οποίο δυστυχώς η ασθένεια του κ. Χρ. Νέζερ εματαίωσε και το οποίο προέβλεπεν [όπως ειπώθηκε και παραπάνω] *Αχαρνής* και *Δύσκολον*»,[40] χωρίς, ωστόσο, ο σκηνοθέτης να ανταπαντά στις αιτιάσεις για ενιαίο αισθητικό ύφος των δύο παραστάσεων ή, πολύ μάλλον, να τεκμηριώνει είτε την αποδοχή είτε την άρνηση μιας τέτοιας αιτίασης.

Η επιλογή της ενιαίας παράστασης, με τον *Δύσκολο* και τον ταλαιπωρημένο πρωταγωνιστή του να ακολουθεί την ήδη επιτυχημένη και ανανεωμένη τώρα με την Άννα Συνοδινού *Λυσιστράτη*, η επιλογή της ενιαίας αισθητικής γραμμής για τις δύο παραστάσεις, αλλά και ένας αστερισμός μεμονωμένων άλλων καλλιτεχνικών παραγόντων, που συνοψίστηκαν παραπάνω, συνέβαλαν από κοινού στην κατά κράτος επικράτηση του Αριστοφάνη και της Παλαιάς Κωμωδίας έναντι του Μενάνδρου και της Νέας Κωμωδίας στην αρένα της Επιδαύρου. Υπεράνω όλων των λόγων, η ίδια η ρητή προτίμηση του Αλέξη Σολομού προς το έργο του Αριστοφάνη παρά προς εκείνο του Μενάνδρου, προτίμηση η οποία αναμφισβήτητα επηρέασε την καλλιτεχνική εμπλοκή του σκηνοθέτη και, κατ' επέκταση, επηρέασε το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και την πρόσληψή του από το κοινό. Ο σκηνοθέτης έλεγε το 1960, την ίδια την ημέρα της παράστασης του *Δυσκόλου* στην Επίδαυρο: «[Το Εθνικό Θέατρο] Είχε υποχρέωση να γνωρίσει τον δεύτερο Έλληνα κωμωδιογράφο της αρχαιότητας στο σύγχρονο ελληνικό κοινό. Από την άλλη μεριά, είναι σπάνια τιμή για ένα θέατρο να παρουσιάζει σε παγκόσμια πρεμιέρα –ή έστω σε παγκόσμια πρώτη αναβίωση– ένα έργο που ασφαλώς δεν το είδε ποτέ παιγμένο κανένας Χριστιανός». Και παρακάτω: «Αν κάποιος όμως από τους Αλεξανδρινούς ή Ρωμαίους λογίους ζούσε σήμερα, θα καταλάβαινε δίχως άλλο πως με τη θεοποίηση που κάνανε στον Μένανδρο τον καιρό εκείνο, του αφαίρεσαν την Αθανασία του. Η μεγάλη του φήμη προκάλεσε τη μίμηση. Ρωμαίοι, ιταλικές αναγεννησιακές φάρσες, Σαίξπηρ, Μολιέρος, Μαριβώ, Μπωμαρσαί, Λαμπίς, Κοτσέμποε, Ουάιλντ, Μάτεσις, Κορομηλάς...ίσαμε τον Σακελλάριο και τον Γιαννακόπουλο. Η στενή γνωριμία μας με τις από πρώτο, δεύτερο και τρίτο χέρι απομιμήσεις, μας έκανε και χάσαμε την ευαισθησία μας για το πρωτότυπο. Όπως αχρηστεύεται ένα αρνητικό φιλμ όταν βγάλη πολλές κόπιες, έτσι αχρηστεύθηκε κι ο Μένανδρος. Σε σύγκριση με τους μιμητές του παρουσιάζεται σήμερα θολός κι άτονος. Το αίσθημά του φαίνεται απλοϊκό, οι στοχασμοί του ρηχοί, το κέφι του θλιβερό. Έπαθε κι αυτός μεσ' στους αιώνες κείνο που έλεγε για τους ευδαίμονες της εποχής του: "σάπισε

38. Φετζιάς, «Ο Αλέξης Σολομός απαντά εις σχόλια διά τον *Δύσκολον* του Μενάνδρου».
39. (Ανυπόγραφο), «Η διένεξις για τον *Δύσκολο*».
40. *Ό.π.*

στην ηδονή". Ενώ η τύχη του Αριστοφάνη, που δεν δημιούργησε παράδοση, στάθηκε αλλοιώτικη».[41] Είκοσι χρόνια αργότερα, ο σκηνοθέτης θα επανερχόταν και θα επιβεβαίωνε τόσο τη «μοιραία» αντιπαράθεση Αριστοφάνη-Μενάνδρου όσο και τη δική του αναφανδόν υποστήριξη του πρώτου σ' αυτή την άνιση ex principio μάχη: «Την ίδια τύχη [με τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, που δόθηκε την ίδια βραδιά με τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη στην Επίδαυρο] είχε την επόμενη χρονιά κι ο *Δύσκολος ή Μισάνθρωπος*, το μόνο ατόφιο έργο του Μενάνδρου που σώζεται και που παίχτηκε ποτέ στην Ελλάδα. Είχε ανακαλυφτεί εντελώς πρόσφατα απ' τον Ελβετό ελληνιστή Βικτώρ Μαρτέν. Στην Επίδαυρο παρουσιάστηκε μαζί με μιαν επανάληψη της *Λυσιστράτης* –και καταποντίστηκε άδοξα στα κύματα του αριστοφανικού γέλιου. Αν ανάμεσα στους θεατές της βραδυάς εκείνης βρισκότανε ο Πλούταρχος, σίγουρα θ' αναθεωρούσε την περίφημη *Επιτομή* του, που ανεβάζει τον Μένανδρο στον Όλυμπο, ρίχνοντας στα Τάρταρα τον Αριστοφάνη».[42]

Η αισθητική και ερμηνευτική από σκηνής εξομοίωση της *Λυσιστράτης* και του *Δυσκόλου*, η «αριστοφανικοποίηση» του Μενάνδρου, όπως μαρτυρεί η θεατρική κριτική της εποχής –αλλά και η φωτογραφική αποτύπωση των δύο παραστάσεων (πρβλ. εικ. 1 και 2, 5 και 6)–, από έναν σκηνοθέτη που γνώρισε από πολύ μικρός, αγάπησε, πίστεψε, και ουσιαστικά εδραίωσε θεσμικά τον Αριστοφάνη στη μεταπολεμική Ελλάδα, με μια εκσυγχρονιστική, μετα-νεοκλασικιστική, ψυχαγωγική και ευρείας απήχησης καλλιτεχνική πρόταση, που αποτέλεσε διακριτή αισθητική «Σχολή» και σημείο αναφοράς μέχρι και τη Μεταπολίτευση,[43] συνέβαλε πιθανότατα καθοριστικά όχι μόνο στη βραχυπρόθεσμη υποτίμηση του Μενάνδρου έναντι του Αριστοφάνη, αλλά συνέβαλε καθοριστικά και στη μακροπρόθεσμη εθνική επικυριαρχία του αριστοφανικού παραδείγματος έναντι του παραδείγματος της Νέας Κωμωδίας στη σύγχρονη ελληνική σκηνή.[44]

Με την παράσταση του *Δυσκόλου* η «υποχρέωση», η «εθνική υπερηφάνεια» και το «αίσθημα ευθύνης» του μεγάλου σκηνοθέτη και της επίσημης κρατικής σκηνής απέναντι στη θεατρική παράδοση εκπληρώθηκαν και το ελληνικό κοινό «γνώρισε» τον Μένανδρο, έστω παραμορφωμένο υπό τον αριστοφανικό χιτώνα και υπολειπόμενο, στην άμεση σύγκρισή του με τον πραγματικό δικαιούχο του ενδύματος: όχι μόνο ο Αλέξης Σολομός θα συνέχιζε να σκηνοθετεί αποκλειστικά (και να μεταφράζει)[45] Αριστοφάνη (τις δέκα από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες

41. Αλέξης Σολομός, «Μένανδρος και Βίος (Γύρω από τη σημερινή παράσταση του *Δύσκολου*)», *Η Καθημερινή*, 10 Ιουλίου 1960.

42. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 63.

43. Βλ. ενδεικτικά Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Μικρή εισαγωγή σ' ένα μεγάλο κριτικό έργο», Τ. Λιγνάδης, *Κριτικές θεάτρου – Αρχαίο δράμα (1975-1989)*, [Νεοελληνική Βιβλιοθήκη], Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2013, σσ. 7-61: 55-56.

44. Βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σσ. 429-432.

45. *Θεσμοφοριάζουσαι* (1978, και σε επανάληψη: 1979, 1982), *Όρνιθες* (1979), *Εκκλησιάζουσαι* (1981), με το ψευδώνυμο Α. Ροσόλυμος.

του)[46] και θα περιοριζόταν σ' αυτήν την πρώτη –και τελευταία– παρουσίαση του *Δυσκόλου*, αλλά και το ίδιο το Εθνικό Θέατρο, μετά το 1960 και μέχρι σήμερα, αν και στεγασμένο ακόμη στην οδό Μενάνδρου, δεν θα επανέλθει με άλλο σκηνοθέτη ούτε στον *Δύσκολο* ούτε σε κάποια άλλη κωμωδία του Μενάνδρου. Με την παράσταση του *Δυσκόλου* το 1960, το Εθνικό Θέατρο και ο Αλέξης Σολομός προσπάθησαν και επέτυχαν μια φιλολογική, δραματολογική και πολιτιστική νίκη, οι θεατρικές απώλειες, ωστόσο, ήταν μεγάλες για τον Μένανδρο και θα πρέπει να περιμένουμε αρκετά ακόμη χρόνια για να επανέλθει, στηριγμένος από σοβαρές προτάσεις,[47] χωρίς ακόμη να έχει καταφέρει μέχρι σήμερα, ωστόσο, να γίνει ένα must-direct και must-see, για τον σύγχρονο ελληνικό θεατρικό κόσμο, καλλιτεχνών και θεατών. Εξ ου και ο τίτλος της ανακοίνωσης.

46. Για το «ιστορικό» της αμφίθυμης σχέσης του Σολομού με τον *Πλούτο*, βλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η επιβίωση και αναβίωση του Αριστοφάνη με όχημα τον *Πλούτο*», Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα: Ergo, 2007, σσ. 423-432: 429-431.

47. Βλ. της ίδιας, «Η συμβολή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου και του Εύη Γαβριηλίδη στον θεατρικό επαναπατρισμό του Μενάνδρου», σσ. 75-94.

Εικ. 1. Το σκηνικό του Γ. Βακαλό για την *Λυσιστράτη*, 1960. Στιγμιότυπο (Χορός Ανδρών και Χορός Γυναικών). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

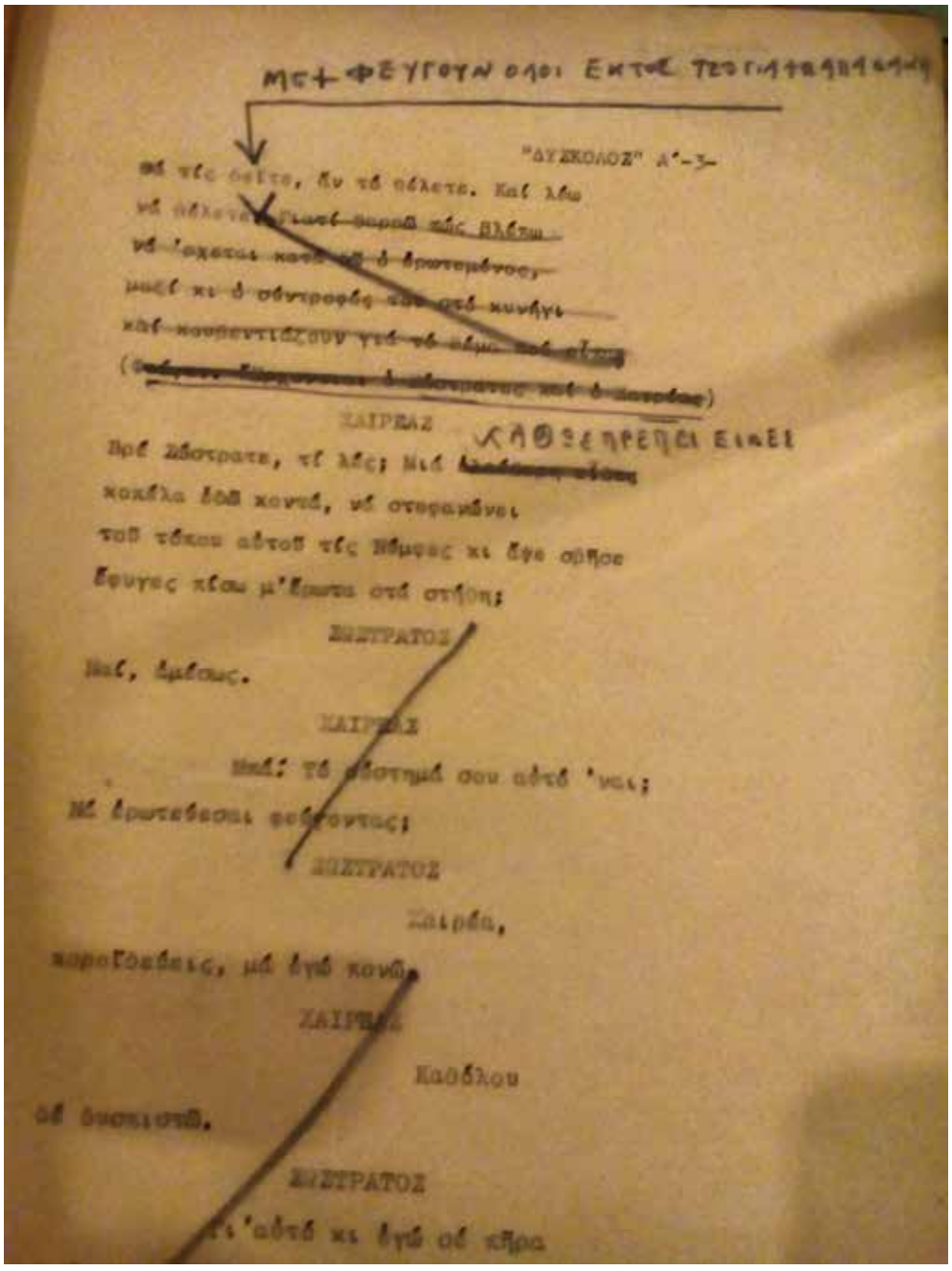
Εικ. 2. Το σκηνικό του Π. Βλάχου για τον *Δύσκολο* 1960. Στιγμιότυπο από την πρόβα (Χορός). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

Εικ 3. *Λυσιστράτη*, 1960. Μπροστά: Μυρσίνη Σαντοριναίου (Βοιωτή), Πόπη Παπαδάκη (Μυρρίνη), Άννα Ραυτοπούλου (Λαμπιτώ), Άννα Συνοδινού (Λυσιστράτη), Ελένη Χαλκούση (Κλεονίκη), Ευαγγελία Σαμιωτάκη (Κορινθία), Χορός γυναικών. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

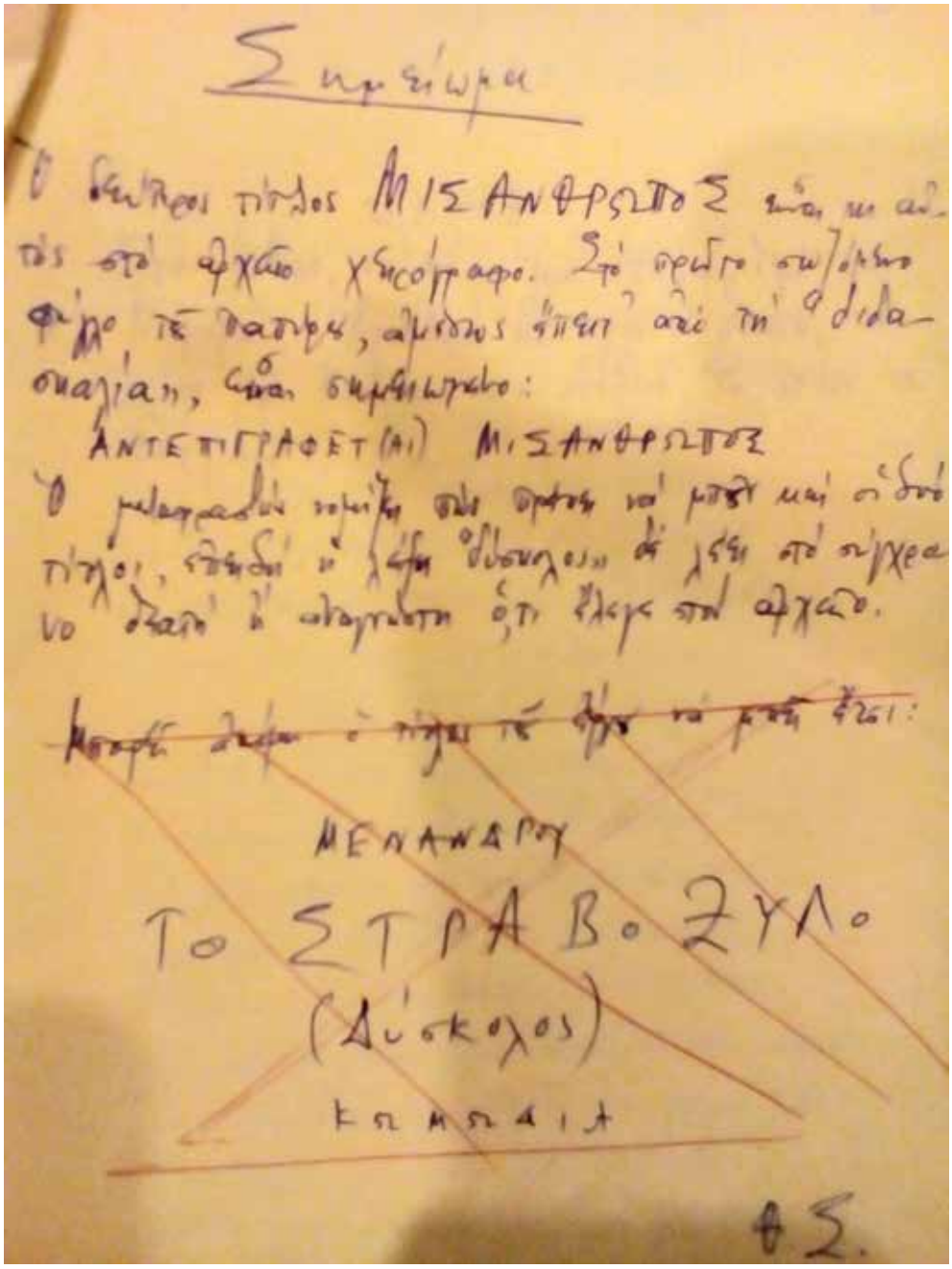
Εικ. 4. *Δύσκολος*, 1960. Μιχάλης Μπούχλης (Γέτας), Γιώργος Γληνός (Κνήμων), Παντελής Ζερβός (Σίκων). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

Εικ. 5. *Λυσιστράτη*, 1960. Πόπη Παπαδάκη (Μυρρίνη), Θόδωρος Σαρρής (Κινησίας). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

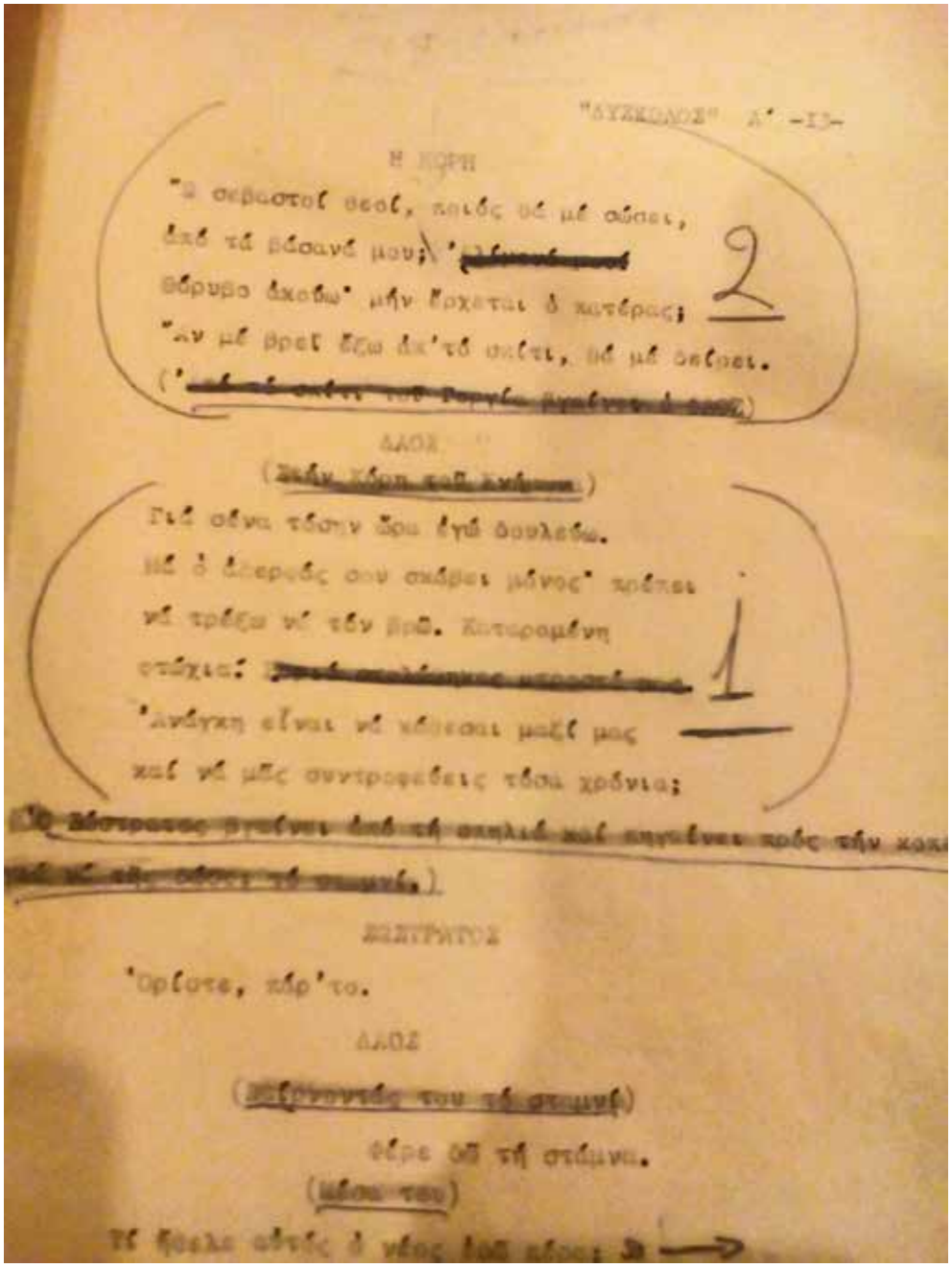
Εικ 6. *Δύσκολος*, 1960. Άρης Μαλλιαγρός (Παν), Μάτα Μιχαλαρέα (Παρθενίς). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.



Εικ 7. Οδηγός Σκηνής, *Δύσκολος* 1960. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.



Εικ 8. Οδηγός Σκηνής, *Δύσκολος* 1960. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.



Εικ 9. Χειρόγραφο «Σημείωμα» στη δακτυλόγραφη μετάφραση του *Δυσκόλου* από τον Θρασύβουλο Σταύρου. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

Αρχαίο Δράμα II

ΙΩΑΝΝΗΣ Α. ΠΑΝΟΥΣΗΣ

Ο Αλέξης Σολομός και οι Βάτραχοι *του Αριστοφάνη**

ΟΡΙΟΘΕΤΩΝΤΑΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ και αποσαφηνίζοντας πιθανές ασάφειες του προτασσόμενου τίτλου, διευκρινίζω ότι στην εισήγησή μου θα αναφερθώ στις παραστάσεις των *Βατράχων* του Αριστοφάνη που σκηνοθέτησε και παρουσίασε ο Αλέξης Σολομός στα Επιδαύρια του 1959 και του 1973. Συγκεκριμένα θα επιχειρήσω να εξετάσω: α) τη στάση του Σολομού απέναντι στο αριστοφανικό κείμενο και τους λόγους που την καθόρισαν, β) τον ρόλο που έπαιξε σ' αυτό η μετάφραση του Απ. Μελαχρινού, και γ) τις σκηνοθετικές επιλογές που υιοθέτησε ο σκηνοθέτης.

Όταν ο *Πλούτος* του Αριστοφάνη «έπεσε κυριολεκτικά στα χέρια» του εξάχρονου τότε Αλέξη «από ένα ράφι του σπιτιού» του,[1] ήταν φανερό ότι η μοίρα έδειξε ποιος έμελλε να αναβιώσει το έργο του αρχαίου κωμικού στη νεοελληνική σκηνή.[2] Η πραγματική γνωριμία όμως με τον ποιητή και τους *Βατράχους* του, προφανώς διασκευασμένους για παιδιά, συνέβη όταν ο Κ. Κουν αποκάλυπτε στους μικρούς μαθητές του τη θεατρική ζωολογία του Αριστοφάνη.[3] Μετά από

---

* Το κείμενο δημοσιεύεται όπως παρουσιάστηκε στο θεατρολογικό συνέδριο «Αλέξης Σολομός: ο ευπατρίδης μύστης του πνεύματος»· προστέθηκαν μόνο οι απαραίτητες υποσημειώσεις.

1. Ο Σολομός αναφέρει ότι ο αδελφός του παππού του Θεμιστοκλής Σολομός, μετανάστης στην Οδησσό, είχε μεταφράσει τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη. Η μετάφραση δεν γνώρισε επιτυχία, οπότε εκατοντάδες αντίτυπα στοιβάζονταν στο σπίτι της οικογένειας Σολομού. Έτσι το πρώτο θεατρικό έργο που έπεσε στα χέρια του μικρού Αλέξη ήταν αυτή η μετάφραση του *Πλούτου*. Βέβαια, όπως ομολογεί ο ίδιος, δεν μπορούσε να κατανοήσει τότε «τι εστί Αριστοφάνης». Αλ. Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σ. 10.

2. Το περιστατικό αυτό (υποσημ. 1) θυμίζει αρχαία ανέκδοτα, όπως αυτό που παραδίδει ο Παυσανίας (Ι, 21, 2) για τον Αισχύλο. Σύμφωνα με διήγηση του ίδιου του τραγικού, όταν ήταν παιδί και κοιμόταν σε ένα αμπέλι, παρουσιάστηκε στον ύπνο του ο Διόνυσος και τον προέτρεψε να γράψει τραγωδίες.

3. Ο Αλ. Σολομός γνώρισε τα «πουλιά και τα βατράχια του Αριστοφάνη» μέσα από τις διασκευές για παιδιά που σκηνοθετούσε ο Κ. Κουν με μαθητές του στο Κολλέγιο Αθηνών. Αλ. Σολομός, *Έστι θέατρον και άλλα*, Αθήνα: Κέδρος, 1986, σσ. 73-74· πρβλ. Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σσ. 10-11 και 13-14.

αρκετά χρόνια ο Αλ. Σολομός, αφού σκηνοθετήσει πρώτα τις γυναίκες ηρωίδες του κωμωδιογράφου,[4] θα αναμετρηθεί με τους *Βατράχους* στην Επίδαυρο το καλοκαίρι του 1959 για λογαριασμό του Εθνικού Θεάτρου και σε μια δεύτερη συνάντηση μαζί τους στο ίδιο θέατρο το 1973.

Αν και οι παραστάσεις αυτές δεν είχαν σαφή πολιτικό προσανατολισμό, η αριστοφανική κωμωδία, βαθιά πολιτική από τη φύση της, δεν μπορούσε να μη συνδεθεί με τα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα της εποχής. Σίγουρα κύριος στόχος του Σολομού ήταν το γέλιο του θεατή, αλλά μέσω των επιλογών του εκών άκων «σχολίαζε», έστω ακροθιγώς, την κοινωνική και πολιτική ζωή από μια μάλλον συντηρητική οπτική, θεωρώντας ίσως ότι και ο Αριστοφάνης είχε την ίδια ιδεολογία.[5] Με τις *Εκκλησιάζουσες* του 1956 για παράδειγμα, σύμφωνα με συνέντευξή του, σατίριζε την κοινοκτημοσύνη και τις κολεκτιβιστικές πρακτικές του κομμουνιστικού συστήματος.[6] Αν μάλιστα σκεφθούμε ότι λίγους μήνες πριν από αυτή την παράσταση, οι Ελληνίδες ψήφισαν για πρώτη φορά,[7] μπορούμε να πιθανολογήσουμε μάλλον με περισσή βεβαιότητα ότι το συντηρητικό μήνυμα της παράστασης προειδοποιούσε με σατιρική διάθεση για τις αρνητικές όσο και ουτοπικές συνέπειες της συμμετοχής των γυναικών στην εξουσία.[8] Ήδη δηλαδή τα κοινωνικοπολιτικά μηνύματα της πρώτης αριστοφανικής σκηνοθεσίας του νέου

---

4. Το 1946, φοιτητής στη Βασιλική Ακαδημία Δραματικών Τεχνών του Λονδίνου, σκηνοθετεί στο πλαίσιο της σχολής τις *Εκκλησιάζουσες*, Δέκα χρόνια αργότερα, ως σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου παρουσιάζει σε Ηρώδειο και Επίδαυρο τις *Εκκλησιάζουσες* (1956) και στην συνέχεια τη *Λυσιστράτη* (1957) και τις *Θεσμοφοριάζουσες* (1958). Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σσ. 38, 61 κ.εξ.

5. Αλ. Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης. Από την εποχή του ως την εποχή μας*, Αθήνα: Κέδρος, [3]2009, σ. 297, [1η έκδοση, Δίφρος, Αθήνα 1961].

6. Αχ. Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 14 Ιουλίου 1956. Πρβλ. Αλ. Σολομός, «Ένας διάλογος για τις *Εκκλησιάζουσες*», *Η Καθημερινή*, 14 Ιουλίου 1956. Βλ. επίσης Μαρία Μαυρογένη, «Η ένταξη της αρχαίας κωμωδίας στα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου – Το άλυτο πρόβλημα του Αριστοφάνη» στο Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, [*Παράβασις*-Μελετήματα 2], Αθήνα: ERGO, 2002, σ. 352.

7. Οι Ελληνίδες θα ψηφίσουν για πρώτη φορά σε επίπεδο επικράτειας στις εκλογές της 19ης Φεβρουαρίου 1956, δηλαδή λίγους μήνες πριν από την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών*. Βλ. Δήμητρα Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», *Μνήμων* 12, σσ. 170-172· Μάρω Παντελίδου-Μαλούτα, *Μισός αιώνας γυναικείας ψήφου, μισός αιώνας γυναίκες στη Βουλή*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, [2]2007, σσ. 39-43.

8. K. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής, Αθήνα: ΜΙΕΤ, [2]1981, σσ. 276-78· P. Thiercy, *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μτφρ. Γ. Φ. Γαλάνης, Αθήνα: Πατάκης, 1999, σσ. 139-145 (ιδιαίτερα σσ. 140 και 145). Για τον ουτοπικό χαρακτήρα του κοινωνικοπολιτικού μηνύματος της κωμωδίας, βλ. B. Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, μτφρ. Η. Τσιριγκάκης, Αθήνα: Παπαδήμας, [2]2002, σσ. 187-93· πρβλ. Rosanna Lauriola «The Greeks and the Utopia: an Overview through Ancient Greek Literature», *Revista Espaço Acadêmico* 97 (2009) 118-119.

σκηνοθέτη ταυτίζονταν απόλυτα με τις πιο συντηρητικές απόψεις της κρατούσας πολιτικής ιδεολογίας.[9]

Σε αντίθετη περίπτωση, αν δηλαδή ο λόγος του αρχαίου κωμικού μπορούσε να εκληφθεί ως αντικυβερνητικός, αναλάμβανε έργο το νυστέρι του σκηνοθέτη. Με το ανέβασμα των *Βατράχων* στα Επιδαύρια το 1959 ο Σολομός δεν στόχευε στην κριτική της κυβέρνησης Καραμανλή.[10] Όμως ο Αριστοφάνης μπορούσε να το κάνει και ερήμην του σκηνοθέτη του, γι' αυτό οι μισοί στίχοι της κολοβωμένης παράβασης των *Βατράχων* αφαιρέθηκαν.[11] Σύμφωνα με το αριστοφανικό κείμενο η δημοκρατία στην Αθήνα του 405 π. Χ. νοσούσε, επειδή στην πολιτική κονίστρα αντί για τον γνήσιο Αθηναίο κυριαρχούσαν ανίκανοι πολιτικάντηδες (πρβλ. 725-6), επήλυδες από τη Θράκη, όπως ο Κλεοφών (679 κ. εξ.).[12] Η τελευταία λεπτομέρεια όμως ίσως θα παρέπεμπε στον Πρωθυπουργό που συμπτωματικά καταγόταν και αυτός από τον βορρά. Είναι λοιπόν τυχαίο ότι ειδικά οι στίχοι που αναφέρονται στην καταγωγή και τη βαριά θρακική προφορά του Κλεοφώντα (679-683) δεν υπάρχουν στο κείμενο της παράστασης; Κάποιες αναφορές ωστόσο στο πολιτικό κλίμα διασώθηκαν, καθώς ο χορός των Μυστών στηλιτεύει την τρομοκρατία και τις κομματικές διακρίσεις που κυριαρχούσαν στη δημόσια ζωή της Αθήνας (688-691). Αναπόφευκτα ο υποψιασμένος θεατής θα μπορούσε να κάνει τους συνειρμούς του σχετικά τις πολιτικές διώξεις της πρώτης περιόδου διακυβέρνησης του Σερραίου πολιτικού. Εξάλλου, με τις συνέπειες του εμφυλίου παρούσες στην αντικομουνιστική κυβερνητική ιδεολογία και τις εκτοπίσεις στελεχών της αριστεράς,[13] δεν μπορεί παρά κάποιοι θεατές να μειδιούν ειρωνικά στο άκουσμα των παραινέσεων του χορού σύμφωνα με τις οποίες «ισότητα πρέπει οι πολίτες να 'χουν» (688) και αυτοί «που στραβοπάτησαν ... συχώρεση να πάρουν» (690-691),[14] αφού

---

9. Η θεσμοθέτηση εξάλλου των εκλογικών δικαιωμάτων των Ελληνίδων το 1952 ήταν αποτέλεσμα μάλλον εξωτερικών πιέσεων και όχι επιθυμία των κυβερνήσεων της εποχής. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα», σ. 171, και Παντελίδου-Μαλούτα, *Μισός αιώνας*, σ. 37.

10. Μέχρι το 1964 και την άνοδο στην εξουσία της Ένωσης Κέντρου η σάτιρα των αριστοφανικών σκηνοθεσιών του Αλ. Σολομού περιοριζόταν κυρίως σε θέματα της σύγχρονης κοινωνικής ζωής, αποφεύγοντας τον σχολιασμό της αμιγώς πολιτικής επικαιρότητας. Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στην ελληνική σκηνή*, Διδακτορική Διατριβή, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης (Τμήμα Φιλολογίας), 2006, σ. 211 κ. εξ.

11. Η παράβαση των *Βατράχων* θεωρείται 'κολοβωμένη', αφού περιλαμβάνει μόνο τα τέσσερα από τα επτά μέρη μιας πλήρους αριστοφανικής παραβάσεως. W. B. Stanford (επιμ.), *Aristophanes: The Frogs*, London: Macmillan & Co Ltd, 1958, σ. xlvi και υποσημ. 69· A. H. Sommerstein (ed.), *Aristophanes, Frogs. Edited with Translation and Notes*, Warminster: Aris & Phillips, 1996, ad 674-737. Στην παράσταση από τους 70 στίχους της μετάφρασης ακούστηκαν μόνο οι 35. Βλ. Βιβλίο Υποβολείου του 1959, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, φάκελος 38 «Βάτραχοι».

12. Stanford, *Aristophanes: The Frogs*, ad loc. και Sommerstein, *Aristophanes. Frogs*, ad loc.

13. Ηλ. Νικολακόπουλος, *Η καχεκτική δημοκρατία: Κόμματα και εκλογές 1946-1967*, Αθήνα: Πατάκης, 2001, σσ. 258-260· Ι. Δ. Στεφανίδης, «... Η δημοκρατία δυσχερής; Η ανάπτυξη των μηχανισμών του "αντικομμουνιστικού αγώνος" 1958-1961», *Μνήμων* 29 (2011), σ. 206 κ. εξ.

14. Α. Μελαχρινός, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, Αρχαίον κείμενον, έμμετρος απόδοσις, σχόλια

τους αποδοθούν πάλι τα πολιτικά τους δικαιώματα (692). Το συμφιλιωτικό εθνικό μήνυμα και το αίτημα αμνηστίας που έφθασε στο κοίλο της Επιδαύρου το καλοκαίρι του 1959 πρέπει να πιστωθούν θετικά στον Αλέξη Σολομό.[15]

Πολύ περισσότερο, όταν οι ίδιες προτροπές ακούστηκαν στην παράσταση του 1973 με μεγαλύτερη έμφαση.[16] Το περιεχόμενο αυτών των στίχων αποκτούσε ιδιαίτερη βαρύτητα την εποχή της δικτατορίας, λίγους μήνες πριν από την εξέγερση του Πολυτεχνείου. Βέβαια οι επεμβάσεις στο κείμενο και στη δεύτερη παράσταση δεν ήταν λίγες,[17] με αποτέλεσμα αυτή η μικτή, όπως έχει χαρακτηριστεί από τη φιλολογική κριτική, κωμωδία να παρουσιαστεί ακρωτηριασμένη ως ανώδυνη λογοτεχνική σάτιρα.[18] Για παράδειγμα οι πενήντα στίχοι, όπου ο Διόνυσος ρωτάει τους διαγωνιζόμενους Αισχύλο και Ευριπίδη αν για τη σωτηρία της πολιτείας θα έπρεπε να ανακαλέσουν από τη θρακική Χερσόνησο τον Αλκιβιάδη, έχουν περικοπεί εντελώς (1416-1465). Θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ότι η παράλειψη των στίχων οφειλόταν στο γεγονός, ότι η χώρα δεν είχε ανάγκη σωτηρίας, αφού διέθετε «εθνοσωτήρια» κυβέρνηση. Θα ήταν μάλιστα υπερβολικό να πούμε ότι στη θέση του Αλκιβιάδη που βρισκόταν σε εκούσια εξορία ίσως κάποιοι θεατές θα σκέφτονταν τον εξόριστο στο Παρίσι Καραμανλή;

Ο Σολομός χρησιμοποίησε και στις δύο παραστάσεις των *Βατράχων* τη μετάφραση του Απ. Μελαχρινού,[19] η οποία, χωρίς να αποκλίνει σημαντικά από τις

Α. Μ., Αθήναι: εκδ. Ι & Π. Ζαχαρόπουλος, 1940, ad loc. Στη συνέχεια το μεταφρασμένο κείμενο των *Βατράχων* παρατίθεται με βάση αυτή τη μετάφραση, εκτός αν δηλώνεται άλλος μεταφραστής.

15. Ο ίδιος ο Σολομός αναφέρεται στην πολιτική σημασία αυτού του χορικού για την κρίσιμη κατάσταση που βίωνε η Αθήνα ένα χρόνο πριν από την τραγική γι' αυτήν κατάληξη του Πελοποννησιακού πολέμου. Ο σκηνοθέτης στην ανάλυσή του τονίζει τα μηνύματα της «ισότητας» και της «συχώρεσης», ενώ αποδίδει ειδικά σε αυτό το συμφιλιωτικό και πατριωτικό πνεύμα τη νίκη του Αριστοφάνη στον δραματικό αγώνα των Ληναίων του 405 π. Χ. καθώς και την ευκαιρία που του δόθηκε από την πόλη, αντίθετα με τους θεατρικούς κανόνες της εποχής, να *διδάξει* μια δεύτερη φορά αυτή την κωμωδία. Βλ. Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, σσ. 306 και 311. Πρβλ. Stanford, *Aristophanes: The Frogs*, σσ. ix-x και ad 686 ff.· K. J. Dover (επιμ.), *Aristophanes: Frogs. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford: Clarendon Press, 1993, σσ. 73-5· Sommerstein, *Aristophanes*, *Frogs*, σσ. 13-14. Για τα πολιτικά μηνύματα των *Βατράχων* του Αριστοφάνη βλ και I. A. Panoussis, «Poetique et politique dans les *Grenouilles* d'Aristophane», *Λογείον* 6 (2016), σσ. 175-201.

16. Στη νεότερη παράσταση η ισότητα των πολιτών και η ανάκτηση πολιτικών δικαιωμάτων τονίστηκαν περισσότερο με την προσθήκη των στίχων 697-705 που είχαν περικοπεί το 1959. Βιβλία Υποβολείου 1959 και 1973, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, φάκελος 38 «Βάτραχοι».

17. Βλ. Βιβλία Υποβολείου.

18. Ο Stanford χαρακτηρίζει τους *Βατράχους* «mixed comedy». Stanford, *Aristophanes: The Frogs*, ix. Ο Σολομός, χωρίς να αρνείται το πολιτικό μήνυμα της κωμωδίας (βλ. πιο πάνω, υποσημ. 15), χρησιμοποιεί συχνά τον όρο «φιλολογική σάτυρα [sic]». Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, σ. 311 και σ. 429, σημ. 11.

19. Βλ. πιο πάνω υποσημ. 14.

μεταφράσεις του Θρ. Σταύρου των προηγούμενων σκηνοθεσιών του,[20] παρουσίαζε και δύο πλεονεκτήματα, ένα εσωτερικό και ένα εξωτερικό. Ως εσωτερικό θεωρώ τον λυρισμό και το ποιητικό ύφος της, αφού ο Μελαχρινός, όντας πρωτίστως ποιητής γαλουχημένος με τις αρχές της *καθαρής ποίησης*, αναζητούσε τη μορφική τελειότητα και τη μουσική γοητεία του στίχου.[21] Το εξωτερικό πλεονέκτημα ήταν το γεγονός ότι ο μεταφραστής δεν βρισκόταν πια στη ζωή. Αυτό έδινε περισσότερες ελευθερίες στον Σολομό για περικοπές ή προσθήκες. Ας μην ξεχνάμε όμως και τους θεατρικούς κριτικούς: δύσκολα θα έστρεφαν τα βέλη τους εναντίον ενός μεταφραστή που δεν ζούσε πια, και αυτό ήταν σίγουρα υπέρ του σκηνοθέτη. Πράγματι η κριτική αυτή τη φορά δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη μετάφραση εκτός από κάποιες φειδωλές θετικές αναφορές.[22]

Ένα επιπλέον στοιχείο της μετάφρασης, το οποίο συμφωνούσε με τις αισθητικές αρχές και οι θεωρητικές αντιλήψεις του σκηνοθέτη,[23] ήταν η σεμνότητα και η αποφυγή λεκτικών ακροτήτων. Ακολουθώντας παρόμοια τακτική με τον Σταύρου, ο Μελαχρινός συγκαλύπτει τα παιδεραστικά ή γενικότερα σεξουαλικά υπονοούμενα. Για παράδειγμα, όταν ο Ξανθίας δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό του Διονύσου ως ενός «καθώς πρέπει» κυρίου με το επιχείρημα ότι ξέρει μόνο *πίνειν καὶ βινεῖν* (740),[24] δηλ. «να πίνει μόνο και να πηδάει», σύμφωνα με τη νεότερη μετάφραση του Τ. Ρούσσου ή ακόμη και με την πιο σεμνόλογη απόδοση του ίδιου του Σολομού «να πίνει και να κάνει έρωτα»,[25] ο Μελαχρινός περιορίζει το νόημα του χωρίου σε γαστριμαργικές καταχρήσεις: «δεν ξέρει τίποτ' άλλο εξόν από φαγί κι από πιοτί». Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο ίδιος στίχος στη δεύτερη παράσταση

---

20. Αργότερα ο Σολομός θα χρησιμοποιήσει και μεταφράσεις του Ν. Σφυρόερα (*Ιππής* [1968 και 1976] και *Νεφέλες* [1970]) αλλά και δικές του (*Θεσμοφοριάζουσες* [1978], *Όρνιθες* [1979], *Εκκλησιάζουσες* [1981]), τις οποίες υπέγραφε με το ψευδώνυμο Α. Ροσόλυμος.

21. Ο Απ. Μελαχρινός (1880-1952) πίστευε στην «καθαρή ποίηση» και ακολουθούσε τους κανόνες του γαλλικού συμβολισμού. Είχε επηρεαστεί επίσης από τον Γρυπάρη τόσο ως ποιητής όσο και ως μεταφραστής. Είχε μεταφράσει κυρίως τραγωδίες, μεταξύ των οποίων και την *Εκάβη* του Ευριπίδη κατόπιν παραγγελίας της Κυβέλης για παράσταση που δόθηκε στο Παναθηναϊκό στάδιο το 1927. Οι *Βάτραχοι* είναι η μόνη κωμωδία που μετέφρασε. Λ. Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1978, σ. 246· Κ. Στεργιόπουλος, *Περιδιαβάζοντας Α΄. Από τον Κάλβο στον Παπατσώνη*, Αθήνα: Κέδρος, 1982, σσ. 58-64· Απ. Μελαχρινός, *Τα Ποιήματα*, Επιμέλεια – Εισαγωγή: Αγορή Γκρέκου, Αθήνα: Εστία, 1994, σσ. 409-412.

22. Κλ. Β. Παράσχος, «Εις το Φεστιβάλ της Επιδαύρου. Οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνους, ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδου (Εθνικόν Θέατρον)», *Η Καθημερινή*, 30 Ιουνίου 1959. Πρβλ. Τατιάνα Σταύρου, «Οι λησμονημένοι μεταφρασταί», *Το Βήμα*, 2 Ιουλίου 1959.

23. Μαυρογένη, «Η ένταξη της αρχαίας κωμωδίας», σσ. 350-352.

24. Το κείμενο των *Βατράχων* παρατίθεται με βάση την έκδοση του N. G. Wilson, *Aristophanis fabulae*, vol. II, Oxford & New York: Oxford University Press, 2007.

25. Τ. Ρούσσος, *Αριστοφάνης*, *Βάτραχοι*, μτφρ. Τ. Ρ., Αθήνα: Κάκτος, 1993, ad loc.· Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, σ. 304. Ο J. Henderson μεταφράζει στα αγγλικά balling, δηλ. «να συνουσιάζεται» στην πιο χυδαία αργκό: J. Henderson, *Aristophanes. Frogs*, *Assemblywomen*, *Wealth*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002, ad loc.

αποκαθίσταται μερικώς από τον σκηνοθέτη και ο Διόνυσος παρουσιάζεται να έχει συνέχεια το νου του «στο πιοτό και στο κοκό»,[26] ξεπερνώντας και την κοινωνικά αποδεκτή απόδοση του Σολομού που ανέφερα πιο πάνω! Κάτι ανάλογο παρατηρούμε, όταν ο Ξανθίας θέλει να μπει στο χορό πλάι σε μια μικρούλα που «σκίστηκε το πουκαμισάκι της/ κ' εφάνη το βυζάκι της» (409-412). Στην παράσταση του '59 οι στίχοι οβελίζονται, ενώ αντίθετα σε κείνη του '73 η "απαγορευμένη" λέξη ακούγεται δυο φορές, γιατί, σύμφωνα με προσθήκη του σκηνοθέτη, όταν ο Διόνυσος θα ρωτήσει τον χορό των Μυστών πού είναι το παλάτι του Πλούτωνα (431-432), θα πει δήθεν εκ παραδρομής «πού 'ναι το βυζάκι ...., πού 'ναι το παλάτι».[27] Παρατηρούμε δηλ. ότι στη νεότερη παράσταση ο Σολομός αποκαθιστά στίχους με σεξουαλική φρασεολογία, τους οποίους είχε απαλείψει παλαιότερα, ή προσθέτει επιπλέον τέτοια ανώδυνα αστεία.

Δύο παραδείγματα ακόμη: όταν ο Ηρακλής στον πρόλογο προσπαθεί να καταλάβει τι είδους πόθος είναι αυτός που βασανίζει τον Διόνυσο, τον ρωτάει μήπως ποθεί *παιδός* (56), δηλ. κανένα «αγοράκι», σύμφωνα με έγκριτες μεταφράσεις. Ο Μελαχρινός παραποιεί απροκάλυπτα το παιδεραστικό περιεχόμενο του στίχου και ρωτάει μήπως ο θεός ποθεί κανένα «κορίτσι».[28] Βέβαια άλλοι στίχοι που διασώθηκαν από τη σεμνότυφη λογοκρισία του μεταφραστή πέρασαν από την προκρούστεια κλίνη του σκηνοθέτη. Έτσι η εικόνα του γιου του Κλεισθένη που θρηνεί πάνω στον τάφο του εραστή του, κάποιου «Σεγάμη απ' το Μαλακοχώρι» (422-427),[29] και σαν χαροκαμένη χήρα ξεσκίζει τα μάγουλά του και τραβάει τις τρίχες, όχι της κεφαλής του, αλλά του ορφανεμένου πισινού του, έστω και στη σεμνοπρεπή μετάφραση του Μελαχρινού,[30] απουσιάζει εντελώς τόσο από την παράσταση του '59 όσο και από εκείνη του '73. Τα βιβλία του υποβολείου είναι αδι-

---

26. Βιβλίο Ὑποβολείου 1973.

27. Μάλιστα έχουν παραλειφθεί οι στίχοι 413-430, ώστε να φανεί λογικό το δήθεν γλωσσικό ολίσθημα του Διονύσου και το «βυζάκι» του στίχου 432 να ακουστεί αμέσως μετά από εκείνο του στίχου 412.

28. Το ουσιαστικό *παῖς* είναι μονοκατάληκτο και διγενές ή κοινού γένους, οπότε μπορεί να μεταφραστεί είτε «αγόρι» είτε «κορίτσι». Όλες οι έγκριτες όμως μεταφράσεις και οι σχολιασμένες εκδόσεις επισημαίνουν το σεξουαλικό και παιδεραστικό υπονοούμενο της λέξης. Dover, *Aristophanes: Frogs*, ad loc.· Sommerstein, *Aristophanes. Frogs*, ad loc.· Ρούσσος, *Αριστοφάνης*, *Βάτραχοι*, ad loc. Ακόμη και ο Σταύρου προτιμάει την αμφιβόλου γένους σεμνόλογη απόδοση «τι; παιδιού;», που στο αυτί του νεοέλληνα των δεκαετιών '50 και '70 ακούγεται μάλλον ως «αγοριού». Θρ. Σταύρου, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, μτφρ. Θρ. Σ., Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», [9]2004, ad loc.

29. Ρούσσος, *Αριστοφάνης*, *Βάτραχοι*, ad loc. Πρβλ. Sommerstein, *Aristophanes. Frogs*, ad loc. και Henderson, *Aristophanes. Frogs*, ad loc.

30. «Ακούω να λεν για του Κλεισθένη/το γυιο [sic], στους τάφους που πηγαίνει/κ' εκειδά/ τον πισινό του τον μαδά./ξεσκίζοντας τα μάγουλά του./Κ' έτσι σκυφτός στηθοκοπιέται και καλεί/ με κλάματα το Σεβινή/πούτανε από τη Μαλακάσα». Μελαχρινός, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, ad 422-427.

άψευστοι μάρτυρες των αλλαγών αυτών, που αυξάνονται στη δεύτερη παράσταση, με αποτέλεσμα η θεατρική κριτική να κάνει λόγο για διασκευή και για μετάφραση που «ελαφρώς σολομίζει».[31]

Αυτές οι αλλοιώσεις του πρωτότυπου κειμένου δεν απέβλεπαν μόνο στη διαφύλαξη των ελληνοχριστιανικών αξιών και της κυρίαρχης ιδεολογίας της εποχής, αλλά ήταν μάλλον επιβεβλημένες και από το ίδιο το κοινό των παραστάσεων της Επιδαύρου. Θα πρέπει ίσως να αναρωτηθούμε πόσο ήταν έτοιμοι οι θεατές, ακόμη και πολλοί κριτικοί της εποχής, να δεχθούν έστω και τη σεμνότυφη μετάφραση του Μελαχρινού στα χωρία αυτά. Παράλληλα όμως οι προσθαφαιρέσεις στο κείμενο εξυπηρετούσαν τη σκηνοθετική άποψη και γενικότερα την πεποίθηση του Σολομού για την αναβίωση του Αριστοφάνη μέσω της αξιοποίησης του επιθεωρησιακού προτύπου, όπως αυτό είχε στοιχειοθετηθεί θεωρητικά από την προπολεμική πρωτοπορία.[32] Τη συγγένεια εξάλλου της επιθεώρησης με την αριστοφανική κωμωδία την υποστήριζε θεωρητικά και η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου.[33] Το ξαναζωντάνεμα του Αριστοφάνη με βάση τους φαρσικούς και τους επιθεωρησιακούς κανόνες και το γέλιο μπορούσε να εξασφαλίσει και τα κοινωνικά ή πολιτικά μηνύματα του πρωτοτύπου να περιορίσει σε ανώδυνα κωμικά υπονοούμενα, εντελώς ακίνδυνα για τους κρατούντες είτε της πρώτης περιόδου της αυστηρά εθνικόφρονος διακυβέρνησης Καραμανλή είτε κατά τη διάρκεια του δικτατορικού καθεστώτος των συνταγματαρχών.

Το επιθεωρησιακό πρότυπο είχε εφαρμοστεί πιστά από τον Σολομό στις τρεις γυναικείες κωμωδίες που είχαν προηγηθεί της πρώτης παράστασης των *Βατράχων*. Σε αυτό βέβαια καθώς και στην πρόκληση του κωμικού είχαν συμβάλει αποφασιστικά οι γυναικείοι ρόλοι και ο έντονος ερωτισμός της θηλυκής παρουσίας. Οι *Βάτραχοι* όμως, χωρίς σημαντική γυναικεία εκπροσώπηση και ευνουχισμένοι από πολιτικά συμφραζόμενα και παιδεραστικά ή άλλα σεξουαλικά υπονοούμενα, καταντούσαν μια καθαρά λογοτεχνική σάτιρα. Ίσως γι' αυτό ο σκηνοθέτης, προσπαθώντας δηλ. να πολλαπλασιάσει το κωμικό στοιχείο, συμπλήρωσε ανορθόδοξα την παράσταση του '59 με τον σατυρικό *Κύκλωπα* του Ευριπίδη.[34] Και λέω ανορ-

---

31. Ειρ. Καλκάνη, «Το λυκόφως της μεγάλης θυμέλης. Αριστοφάνη *Βάτραχοι* στο θέατρο της Επιδαύρου», *Απογευματινή*, 1 Αυγούστου 1973. Ο Αλκ. Μαργαρίτης στην επαινετική κριτική του κάνει λόγο για «καταπληκτική διασκευή». Αλκ. Μαργαρίτης, «Αριστοφάνους *Βάτραχοι* στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου», *Τα Νέα*, 24 Ιουλίου 1973.

32. Τη συγγένεια της επιθεώρησης με τον Αριστοφάνη την υποστηρίζει ο Σολομός στα θεωρητικά του κείμενα. Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, σ. 399 κ. εξ. Πρβλ. Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στην ελληνική σκηνή*, σ. 207 κ. εξ.

33. Αιμ. Χουρμούζιος, «Ο Αριστοφάνης και οι σύγχρονοι – Περί της ερμηνείας της αττικής κωμωδίας», *Η Καθημερινή*, 12 Φεβρουαρίου 1959.

34. Η ανορθόδοξη συνύπαρξη κωμωδίας και σατυρικού δράματος στην ίδια παράσταση επισημαίνεται από τους κριτικούς. Μ. Πλωρίτης, «*Βάτραχοι* και *Κύκλωψ* από το Εθνικό Θέατρο στο θέατρο της Επιδαύρου», *Ελευθερία*, 30 Ιουνίου 1959. Πρβλ. Στ. Σπηλιωτόπουλος, «Το αρχαίο δράμα. *Κύκλωψ* και *Βάτραχοι* στο Ωδείον Ηρώδου», *Ακρόπολις*, 23 Ιουλίου 1959. Ο Σολομός

θόδοξα, επειδή το σατυρικό δράμα ήταν συμπλήρωμα της τραγικής τριλογίας, όχι της κωμωδίας, και στόχευε στη χαλάρωση και τη συναισθηματική αποφόρτιση του θεατή από την ένταση του τραγικού λόγου που είχε προηγηθεί. Αναρωτιέμαι μήπως ο Σολομός εκτός από την ενίσχυση της κωμικότητας απέβλεπε και σε αυτό. Μετά δηλ. από μία κωμωδία που στο δεύτερο μέρος της (814-1533) κλίνει προς την τραγωδία και η σάτιρα διασώζεται μόνο χάρη στις βωμολοχικού τύπου παρεμβάσεις του Διονύσου, ο θεατής πρέπει να χαλαρώσει με κάτι έντονα κωμικό. Έτσι ο Σολομός εξαλείφει τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ κωμωδίας και σατυρικού δράματος και μπολιάζει την πρώτη με τη βακχική ελαφρότητα του δεύτερου. Βέβαια δεν φείδεται και αναχρονισμών: μετατρέπει την ορχήστρα του αργολικού θεάτρου σε παλαίστρα και τον τραγικό αγώνα σε αγώνα πυγμαχίας ενώ άλλοτε τον υποβιβάζει σε «υστερικό καυγά γυναίων λαϊκής συνοικίας», ο ιερέας του Διονύσου προσφωνείται «αιδεσιμότατος» (297), ο θεός απευθύνεται προς τους Μύστες με το λαϊκότροπο «μπαρδόν» (431),[35] ενώ ο σατυρικός Πολύφημος παίζει ραχατλίδικα κομπολόι και ο Οδυσσέας κάνει τον σταυρό του πριν μπει στη σπηλιά για να τον τυφλώσει.[36]

Η παράσταση του 1973 χαρακτηρίστηκε από τη θεατρική κριτική επανάληψη με εμφανή σημάδια γήρανσης.[37] Κάποιες χειρονομίες των ηθοποιών ή στήσιμο σκηνών θύμιζαν την πρώτη παράσταση (εικ. 1, 2 & 3, 4). Η ανανέωση στηρίχθηκε κυρίως σε εξωτερικά στοιχεία. Το γαϊδουράκι του Ξανθία που σύμφωνα με ενδοκειμενικούς δείκτες εξαφανίζεται με την άφιξη του κωμικού δίδυμου στο σπίτι του Ηρακλή (32),[38] ο σκηνοθέτης το κρατάει στη σκηνή για πολύ ακόμη, αφού το βλέπουμε και στη σκηνή εκφοράς του νεκρού, στους στίχους 170-179 (εικ. 3, 4). Χάριν της θεαματικότητας χρησιμοποιεί πολυπληθείς χορούς (24μελείς το '59 και 16μελείς το '73), αν και τα χορικά περικόπτονται αλύπητα.[39] Ο χορός των Μυστών του 1959 υποστηριζόμενος από το σκηνικό και τα κοστούμια του Γ. Βακαλό δημιουργούσε αίσθηση τελετουργικού μεγαλείου (εικ. 5), που μάλλον χάθηκε στη δεύτερη παράσταση πίσω από τα σκούρα χρώματα, τις ερεβώδεις ενδυμασίες σκελετών και τις πλαστικές νεκροκεφαλές έμπνευσης Σάββα Χαρατσίδη (εικ. 6, 7). Ο χορός επίσης των βατράχων που στο κείμενο του Αριστοφάνη συμμετέχει σε μια σκηνή περίπου 60 στίχων (209-267) και μετά εξαφανίζεται,[40] στην παράσταση

χαρακτηρίζει τον Κύκλωπα «μονόπρακτη αγροτική φάρσα». Α. Σολομός, *Ευριπίδης ευφυής και μανικός*, Αθήνα, Κέδρος, 1995, σ. 19.

35. Β. Βαρίκας, «*Βάτραχοι* και *Κύκλωψ* στο Θέατρο Επιδαύρου», *Τα Νέα*, 4 Ιουλίου 1959· Πλωρίτης, *ό. π.*· Βιβλίο Υποβολείου 1959.

36. Πλωρίτης, στο ίδιο· Βαρίκας, *ό.π.*

37. Τ. Τσιρμπίνος, «Αριστοφάνους *Βάτραχοι*, στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο», *Τα Σημερινά*, 31 Ιουλίου 1973.

38. Dover, *Aristophanes: Frogs*, ad 35· Sommerstein, *Aristophanes. Frogs*, ad 35-37.

39. Από τους 113 στίχους του χορού στη διάρκεια του τραγικού αγώνα διασώθηκαν 18 στην παράσταση του 1959 και 24 το 1973. Βλ. βιβλία Υποβολείου. Πρβλ. πιο κάτω υποσημ. 41.

40. Stanford, *Aristophanes: The Frogs*, ad 209 ff.· Dover, *ό.π.*, σσ. 55-57.

του ’73, αν και οι στίχοι του έχουν περιοριστεί στο 1/3 περίπου,[41] παραμένει περιμετρικά της ορχήστρας μέχρι το τέλος του έργου παίζοντας ρόλο θεατή στον τραγικό αγώνα (εικ. 8). Οι βάτραχοι μάλιστα της νεότερης παράστασης αμφιρρέπουν μεταξύ αναχρονισμού και κλασικής παράδοσης, αφού φορούν κολάν βατραχανθρώπων αλλά και προσωπεία, που παλαιότερα είχαν απορριφθεί ως παγανιστικά στοιχεία.[42] Τη νεότερη σκηνοθετική προσέγγιση συμπλήρωναν κι άλλες αναχρονιστικές υπερβολές, όπως η είσοδος του Ευριπίδη με μοτοσακό, σε ένα μάλλον ανεπιτυχές σκηνοθετικό τέχνασμα παρωδίας του τραγικού που εφηύρε τη θεατρική *μηχανή*, οι στοίβες πιάτων για σπάσιμο που παρέπεμπαν σε λαϊκά κέντρα της παραλίας και συνόδευαν οπτικά το χασάπικο του Αισχύλου,[43] όπως επίσης και η αξιοποίηση της ισχνής γυναικείας παρουσίας για σεξουαλικά υπονοούμενα, πιο έντονα μάλιστα στις σκηνές του 1973 (εικ. 9, 10).

Συμπερασματικά, ο Σολομός καταθέτει τις δύο σκηνοθετικές προτάσεις του, που δεν διαφέρουν ουσιαστικά μεταξύ τους, σε ταραγμένες πολιτικά εποχές στους κόλπους ενός κρατικού θεάτρου, όπου τα όρια ελευθερίας για έναν δημιουργό είναι πολύ συγκεκριμένα, και έχοντας απέναντί του ένα κοινό αστικό και συντηρητικό, κατά το μάλλον ή ήττον μορφωμένο αλλά απαίδευτο στον Αριστοφάνη, τον οποίο τώρα ανακάλυπτε. Αυτές οι τρεις παράμετροι (πολιτική εξουσία, Εθνικό θέατρο και κοινό) σε συνδυασμό με την επιθεωρησιακή αντίληψη, την οποία ακολουθούσε ο ίδιος ο Σολομός, καθόρισαν τις σκηνοθετικές επιλογές του που οδήγησαν στον ευνουχισμό του αριστοφανικού κειμένου και τη συμμόρφωσή του στα επιθεωρησιακά πρότυπα με τη χρήση κατάλληλης μετάφρασης. Όμως δεν πρέπει να χάνουμε τη μεγάλη εικόνα: οι σκηνοθεσίες του Σολομού αποτελούν τομή μετά τις κλασικίζουσες προσπάθειες του Καρζή και του Καραντινού.[44] Ακόμη κι αν δεχθούμε ότι ο Σολομός δεν είχε το θάρρος ή την πίστη ή δεν του επέτρεψαν να κάνει ένα βήμα ακόμη, δεν μπορούμε να αρνηθούμε ότι υπήρξε πραγματικά πρωτοπόρος, έκανε το δύσκολο πρώτο θετικό βήμα και επέβαλε την αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας. Θα κλείσω την παρέμβασή μου με στίχους του Ελύτη από το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*:

«Όλα χάνονται. Του καθενός έρχεται η ώρα.
Όλα μένουν. Εγώ φεύγω. Εσείς να δούμε τώρα».

Ο Σολομός «έφυγε»· ας αναρωτηθούμε τι έκαναν οι σκηνοθέτες που ακολούθησαν.

---

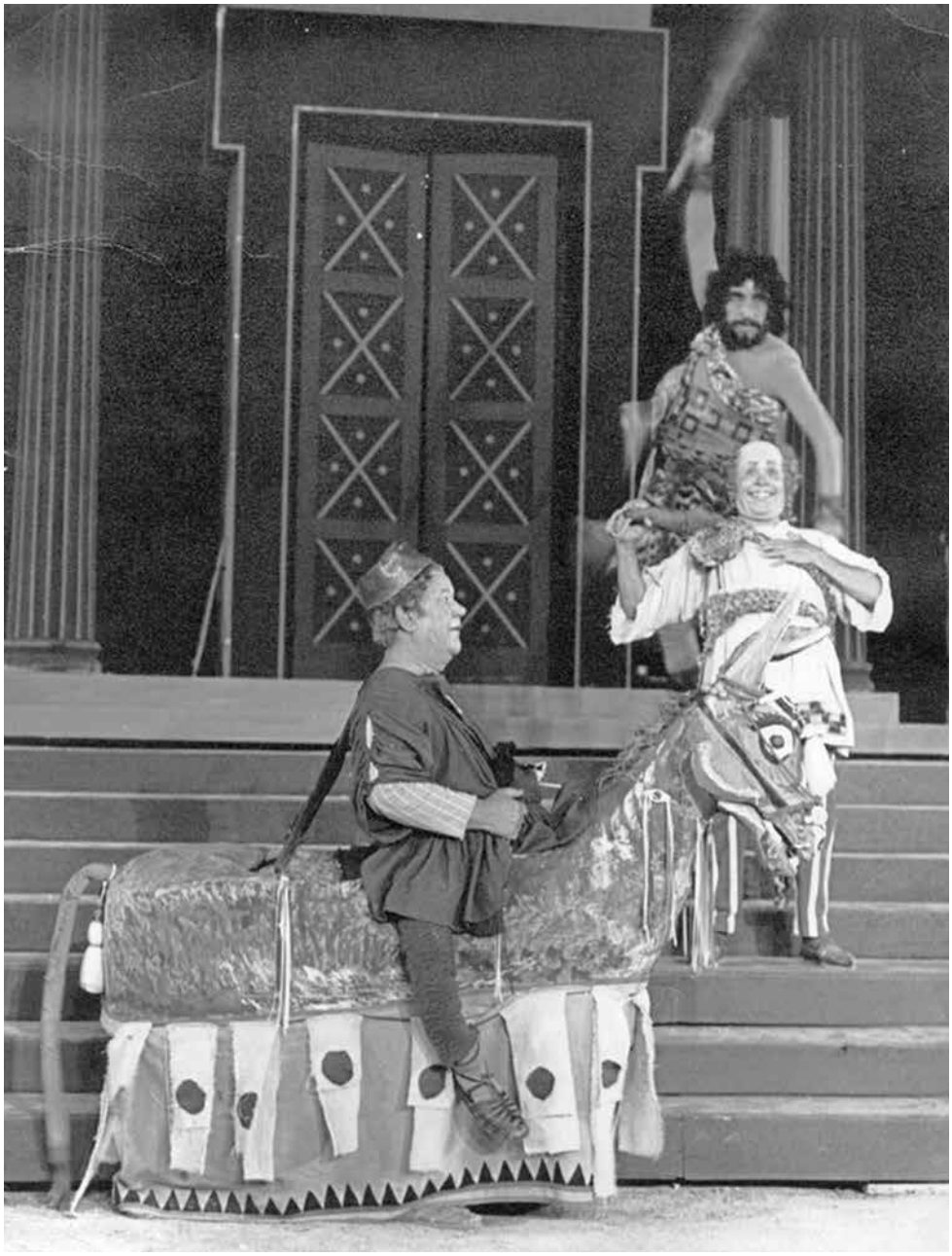
41. Από τους 77 στίχους της μετάφρασης στην παράσταση του 1959 ακούγονται οι 47, ενώ το 1973 μόνο οι 32. Βιβλία Υποβολείου.

42. Σολομός, *Έτσι θέατρον*, *σσ.* 123-26· Καλκάνη, «Το λυκόφως της μεγάλης θυμέλης»· Μαυρογένη, «Η ένταξη της αρχαίας κωμωδίας», *σ.* 351.

43. Μαργαρίτης, «Αριστοφάνους *Βάτραχοι*»· Τσιρμπίνος, «Αριστοφάνους *Βάτραχοι*».

44. Gonda A. H. Van Steen, *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000, *σσ.* 198-199.

Εικ. 1. *Βάτραχοι*, 1959. Βασίλης Κανάκης (Ηρακλής), Χριστόφορος Νέζερ (Διόνυσος). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.



Εικ. 2. *Βάτραχοι*, 1973. Παντελής Ζερβός (Ξανθίας), Στέλιος Βόκοβιτς (Διόνυσος), Γκίκας Μπινιάρης (Ηρακλής). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Νίκος Μαυρογένης.

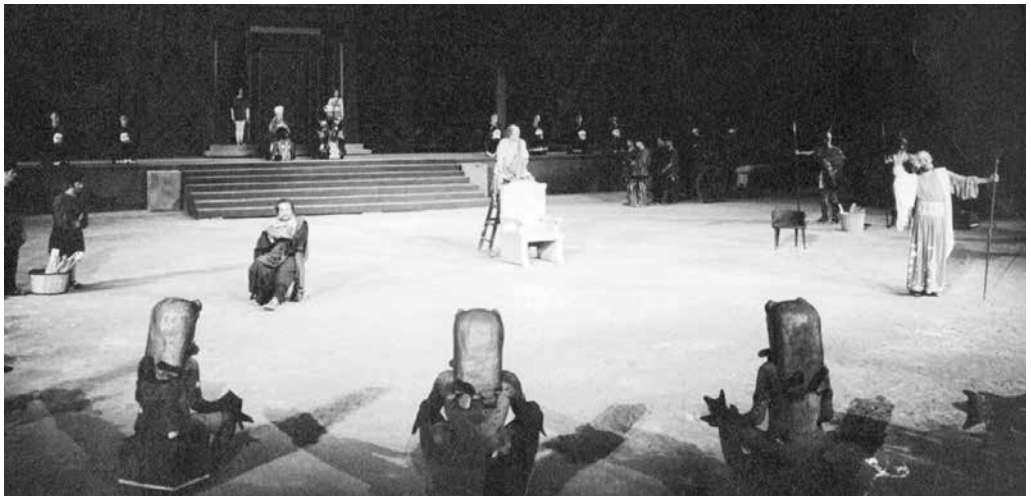
Εικ. 3. *Βάτραχοι*, 1959. Μπροστά, στο κέντρο: Χριστόφορος Νέζερ (Διόνυσος). Πίσω: Μιχάλης Καλογιάννης (Ξανθίας), Άγγελος Γιαννούλης (Νεκρός).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

Εικ. 4. *Βάτραχοι*, 1973. Στο κέντρο: Στέλιος Βόκοβιτς (Διόνυσος), Μιχάλης Μαραγκάκης (Νεκρός). Δεξιά: Παντελής Ζερβός (Ξανθίας). Θίασος.
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Νίκος Μαυρογένης.

Εικ. 5. *Βάτραχοι*, 1959. Ο χορός των Μυστών (στιγμιότυπο).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

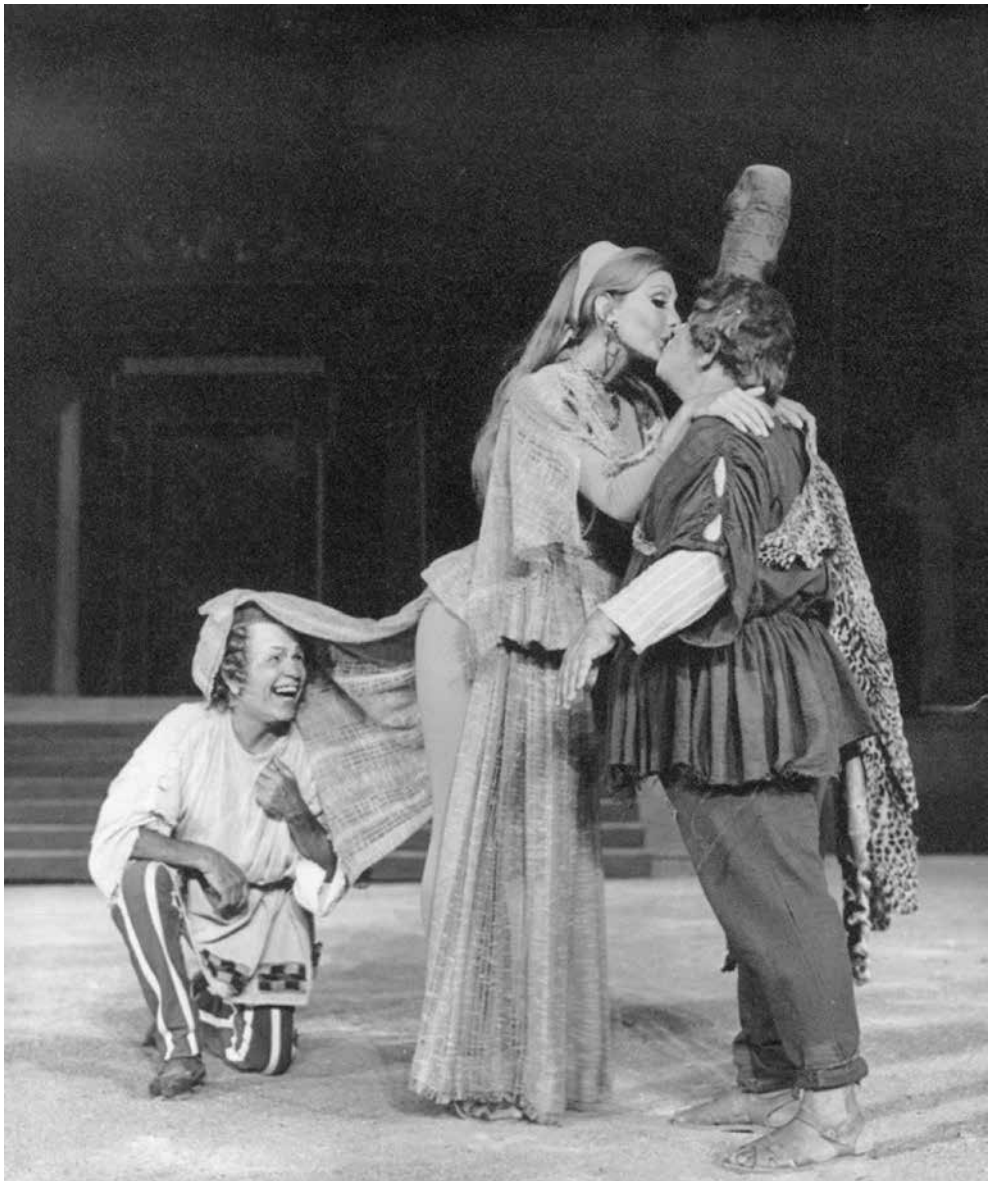
Εικ. 6. *Βάτραχοι*, 1973. Ο χορός των Μυστών (στιγμιότυπο).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Νίκος Μαυρογένης.

Εικ. 7. *Βάτραχοι*, 1973. Ο χορός των Μυστών (στιγμιότυπο).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Νίκος Μαυρογένης.



Εικόνα 8. *Βάτραχοι*, 1973. Στο κέντρο: Λυκούργος Καλλέργης (Αισχύλος), Στέλιος Βόκοβιτς (Διόνυσος), Βασίλης Κανάκης (Ευριπίδης). Στο βάθος, καθιστοί: Πίτσα Καπιτσινέα (Κορυφαία Μυστών) (;), Θόδωρος Δημήτριεφ (Πλούτων) και ο Χορός των μυστών. Περιμετρικά της ορχήστρας: ο Χορός των βατράχων. Στο βάθος: Θίασος.
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Νίκος Μαυρογένης.

Εικ. 9. *Βάτραχοι*, 1959. Μιχάλης Καλογιάννης (Ξανθίας), Πόπη Παπαδάκη (Θεράπαινα Περσεφόνης). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.



Εικ. 10. *Βάτραχοι*, 1973. Στέλιος Βόκοβιτς (Διόνυσος), Μιράντα Ζαφειροπούλου (Θεράπαινα), Παντελής Ζερβός (Ξανθίας).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Νίκος Μαυρογένης.

ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ

Αλέξης Σολομός – Γιώργος Βακαλό: Μια γόνιμη συνεργασία

Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΑΤΤΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ από τον Αλέξη Σολομό, ένας καλλιτεχνικός μαραθώνιος, ο οποίος εκτείνεται στις δεκαετίες του 1950, του 1960 και του 1970, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες – αν όχι τη σημαντικότερη – συμβολή του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο. Η συμβολή αυτή είναι τεράστιας σημασίας, καθώς μέχρι τότε οι Αριστοφανικές κωμωδίες αντιμετωπίζονταν με δυσπιστία από το κοινό και ήταν ουσιαστικά εξοστρακισμένες από το επαγγελματικό θέατρο.[1] Ο αττικός κωμικός ποιητής χαρακτηριζόταν ως χυδαιολόγος και βωμολόχος, επιφανειακός και ρηχός στη θεματολογία του, ενώ τα έργα του θεωρούνταν κατώτερης ποιότητας, σε σχέση με αυτά των τραγικών.[2] Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η συστηματική ένταξή του στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου, της πρώτης σκηνής της χώρας, αποτελούσε τουλάχιστον παράτολμο εγχείρημα.[3]

Ο Σολομός ανέλαβε να το πραγματοποιήσει το 1956, με τις *Εκκλησιάζουσες*, γνωρίζοντας καλά το «αντιαριστοφανικό» πνεύμα που επικρατούσε. Η ιδέα της αποκατάστασης του αρχαίου κωμικού, όμως, είχε ζυμωθεί στο νου του επί μια δεκαετία, ήδη από τον καιρό που σπούδαζε στην Βασιλική Ακαδημία Δραματικής Τέχνης του Λονδίνου, όπου είχε ανεβάσει με συμφοιτητές του τις *Εκκλησιάζουσες* το 1946.[4] Η αγάπη του για τον Αριστοφάνη, η οποία είχε γεννηθεί στην νεανική του ηλικία καθώς και η στέρεη θεωρητική του κατάρτιση, τον έκαναν να αναλάβει την καλλιτεχνική πρωτοβουλία, η οποία οδήγησε στην επιτυχημένη, σταδιακή αναβίωση από το Εθνικό Θέατρο όλων των σωζόμενων αριστοφανικών κωμωδι-

---

1. Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 2006.

2. Αλέξης Σολομός, «Υστερόγραφο στον Αριστοφάνη», *Θέατρο* 64/66 (1981), σ. 37.

3. Είχε προηγηθεί η παράσταση των *Νεφελών* σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού την χειμερινή θεατρική περίοδο 1951-1952.

4. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 2013, σ. 26.

ών. Με τον τρόπο αυτό, όχι μόνο αποκαταστάθηκαν τα κείμενα αυτά αλλά και καθιερώθηκαν σε κορυφαία θέση, τόσο στο ρεπερτόριο των θιάσων όσο και στην συνείδηση του ελληνικού κοινού.

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, στο βιβλίο του *Βίος και παίγνιον*, περιγράφει:

> «η πρωτοβουλία είτανε δική μου, μα δεν θα 'χα κινήσει ποτέ για το γιουρούσι, αν δεν είχα συναγωνιστές τον Χατζιδάκι, τον Βακαλό, τη Βαρούτη, κι αν το Εθνικό δεν μου πρόσφερε τη Μαίρη Αρώνη και τον Χριστόφορο Νέζερ [...] Μοιάζει σωστό θαύμα που μας αφήκαν τελικά να εμφανίσουμε την πρώτη μας παράσταση. Γιατί το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού, αφού παρακολούθησε τη γενική δοκιμή, σηκώθηκε και έφυγε σύσσωμο, όχι μονάχα δίχως να μας ευχηθεί καλή επιτυχία, μα δίχως να μας πει κι αντίο. Τ' άλλο βράδυ, ενώ βούιζαν στα αυτιά τους τα χειροκροτήματα της νίκης, οι ίδιοι σύμβουλοι μας χτυπούσαν στον ώμο, λέγοντας "λοιπόν, τι θα ετοιμάσουμε για του χρόνου;"».[5]

Είναι σαφές ότι η μεγάλη αυτή επιτυχία δεν θα ερχόταν, αν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα δεν ήταν πλήρως ολοκληρωμένο. Κάτι τέτοιο, όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, δεν θα ήταν εφικτό χωρίς τους ταλαντούχους συνεργάτες, που ο ίδιος επέλεξε. Σε αυτούς, ξεχωρίζει, κυριολεκτικά περίοπτα, ο σκηνογράφος Γιώργος Βακαλό, ο οποίος υπέγραψε την όψη των *Εκκλησιαζουσών*. Οι δύο καλλιτέχνες αναβίωσαν μαζί συνολικά εννέα από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, που παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο.[6] Η συνεργασία αυτή υπήρξε ιδιαιτέρως γόνιμη και δημιούργησε ένα απόλυτα αναγνωρίσιμο, μέχρι σήμερα, ύφος, ένα είδος σχολής.

Η συνεννόηση των δύο και η επιτυχία του κοινού τους εγχειρήματος δεν ήταν τυχαία. Πρώτα από όλα, Σολομός και Βακαλό ήταν γνώριμοι, καθώς είχαν συνεργαστεί και νωρίτερα στο θέατρο, ήδη από την πρώτη δουλειά του «Προσκηνίου» (ως κλιμακίου του θιάσου Μουσούρη), την καλλιτεχνική περίοδο 1949-1950.[7] Επίσης, στην επιτυχία της συνεργασίας σίγουρα συνέβαλε το γεγονός ότι και ο ίδιος ο Σολομός μπορούσε να επικοινωνήσει δια της σκηνογραφικής και ενδυματολογικής γλώσσας.[8] Μπορούσε, δηλαδή, να μεταφέρει με εύστοχο τρόπο, τις ιδέες του στον Βακαλό και να προχωρήσουν σε μια γόνιμη συνεργασία.

---

5. Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σ. 61.

6. Συγκεκριμένα οι δυο καλλιτέχνες συνεργάστηκαν στις εξής κωμωδίες: *Εκκλησιάζουσαι* (1956), *Λυσιστράτη* (1957), *Θεσμοφοριάζουσαι* (1958), *Βάτραχοι* (1959), *Αχαρνής* (1961), *Σφήκες* (1963), *Ειρήνη* (1964), *Ιππής* (1968), *Νεφέλαι* (1970).

7. Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός*, σ. 118.

8. Ο Σολομός είχε πάρει μαθήματα σχεδίου στο εργαστήρι του Περικλή Βυζάντιου και πριν ακόμη ολοκληρώσει τις θεατρικές σπουδές του, σε ηλικία 19 ετών, ξεκίνησε να εργάζεται στο θέατρο και ως ενδυματολόγος, σχεδιάζοντας κοστούμια για τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη στον *Μακμπέθ* (1937), κάτι που συνέχισε για αρκετά χρόνια. Κατά την μακρά καριέρα του είχε

Πέραν αυτών όμως, οι δύο άνδρες είχαν ουσιαστικά σημεία ταύτισης: ήταν και οι δυο επαγγελματίες καλλιτέχνες, με εξειδικευμένες σπουδές πάνω στο αντικείμενό τους, κάτι διόλου δεδομένο σε μια εποχή που το νεοελληνικό θέατρο μετρούσε μόλις λίγες δεκαετίες πλήρους επαγγελματικής διάρθρωσης. Επιπλέον, στοιχείο ιδιαίτερης σημασίας, και οι δύο κόμιζαν στην Ελλάδα μια διεθνή εμπειρία, καθώς είχαν πραγματοποιήσει τις σπουδές τους στην Ευρώπη και στην Αμερική, ενώ ο Βακαλό είχε εργαστεί επί χρόνια στο Παρίσι. Κατά την παραμονή τους στο εξωτερικό είχαν έρθει σε επαφή και είχαν συνεργαστεί με σημαντικούς δημιουργούς της εποχής τους, που ήταν φορείς νέων καλλιτεχνικών ιδεών και ενός γενικότερου πρωτοποριακού πνεύματος. Και οι δύο μετέφεραν στο ελληνικό θέατρο τις γνώσεις καθώς και την κοσμοπολίτικη αύρα τους. Η ώσμωση του προσωπικού καλλιτεχνικού στυλ τους με την πραγματικότητα και τα ζητούμενα του ελληνικού θεάτρου της εποχής κατέληξαν σε πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα, με κορυφαίο την αναβίωση της αρχαίας αττικής κωμωδίας.

Ο βασικός στόχος του σκηνοθέτη ήταν το κοινό να γνωρίσει τον Αριστοφάνη από την αρχή, μέσω της σύνδεσης της κλασικής Αθήνας του 5ου αιώνα με την Ελλάδα της δεκαετίας του 1950 και του τονισμού των αστικών στοιχείων των αριστοφανικών κωμωδιών. Με άρθρα και συνεντεύξεις του, άλλωστε, απέρριψε εκ προοιμίου τη μουσειακή πιστότητα και κατέστησε εξαρχής σαφές ότι θα έμενε μακριά από στείρες αναπαραστάσεις που, ενδεχομένως, να απομάκρυναν το σύγχρονο κοινό. Άλλωστε, ο ίδιος χαρακτηριστικά ανέφερε:

> «εκείνο που πρέπει να αναβιώσει δεν είναι η μορφή, αλλά το περιεχόμενο, δεν είναι το γράμμα, αλλά το πνεύμα».[9] Στο πλαίσιο αυτό επένδυσε σε μια εντελώς καινούργια ματιά λέγοντας: «Όπως ο Αριστοφάνης έστησε μπροστά στους θεατές του μια σύγχρονη παράσταση, έτσι και εμείς πρέπει να φτιάξουμε την παράστασή μας από στοιχεία ζωντανά και σύγχρονα. [...] Αν ζούσε σήμερα ο αττικός κωμωδιογράφος, θα ήτανε θιασώτης του Φασουλή, του Μίκυ Μάους, του Σαρλώ, των παλιάτσων, του τσίρκου, της επιθεώρησης, του Καραγκιόζη...».[10]

Στο σημείο αυτό, η γαλλική εμπειρία του Βακαλό αποδείχθηκε πολύτιμη, καθώς καλλιτεχνικές αναζητήσεις και πειραματισμοί προς αυτή την κατεύθυνση είχαν γίνει στο Παρίσι ήδη από τη δεκαετία του 1920. Χαρακτηριστική ήταν η περίπτωση του ηθοποιού και σκηνοθέτη Charles Dullin στο Atelier, ο οποίος ανέβασε έργα του αρχαίου κωμικού, δοκιμάζοντας την επί σκηνής σύνδεσή του με την επιθεώρηση (revue), τη φάρσα, την commedia dell' Arte και τα τσιρκολάνικα στοιχεία με στόχο

υπογράψει σε παραστάσεις του τα σκηνικά και τα κοστούμια. Για αναλυτικά στοιχεία βλ. την παραστασιογραφία στο Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός*, *ό.π.*

9. Αλέξης Σολομός, «Ένας διάλογος για τις *Εκκλησιάζουσες*. Η αποψινή πρώτη εις το Ωδείον του Ηρώδου», *Η Καθημερινή*, 14 Ιουλίου 1956.

10. Σολομός, «Ύστερόγραφο», σ. 39.

μια σκηνική ανάγνωση εύληπτη στον σύγχρονο θεατή της εποχής.[11] Στην προσπάθεια αυτή ο Βακαλό ήταν παρών και συμμέτοχος: το 1932 είχε σκηνογραφήσει στο Atelier την *Ειρήνη*[12] και το 1938, στο ίδιο θέατρο, τον *Πλούτο*[13] σε συνεργασία με τον Lucien Coutaud.

Ο Σολομός πήρε από την επιθεώρηση το ανάλαφρο ύφος, το πηγαίο σκηνικό χιούμορ, το στοιχείο της πολιτικής και κοινωνικής επικαιρότητας, που πράγματι υπήρχε και συνέδεε τα δύο είδη θεάτρου και βέβαια το θεαματικό στοιχείο, πάνω στο οποίο δούλεψε εξαιρετικά ο Βακαλό. Επιπλέον, ο σκηνοθέτης διέκρινε ότι ο μη περιγραφικός δραματικός χώρος, το μη περιγραφικό σκηνικό που ζητούσε ο ίδιος ο Αριστοφάνης στις κωμωδίες του, ήταν ένα επιπλέον κίνητρο για ελεύθερη έμπνευση και δημιουργία και συνακόλουθα για σκηνογραφικές καταθέσεις που θα έφεραν ξεκάθαρη την υπογραφή του δημιουργού τους και εν τέλει θα κατέληγαν σε ένα αναγνωρίσιμο και ξεκάθαρο ύφος.

Αυτή η οπτική ταίριαζε απόλυτα με την οπτική του Βακαλό, ο οποίος είχε «την αντίληψη του σκηνικού ως εικαστική έκφραση, που μπορεί να λειτουργεί θεατρικά σε όλες της μορφές της», δηλαδή μια σκηνογραφία στην οποία η ζωγραφική κυριαρχούσε έναντι των αρχιτεκτονικών όγκων και το χρώμα είχε πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο καλλιτέχνης, ως ζωγράφος, είχε αναπτύξει ένα ύφος «περίτεχνα naif [όπου] η απόδοση των μορφών, η ένταξη των λεπτομερειών, η σύνθεση, είναι ηθελημένα απλοϊκή».[14] Αυτό το ύφος το μετέφερε και στο θέατρο και συνακόλουθα στην οπτικοποίηση του αριστοφανικού κόσμου, στην οποία προχώρησε με το λεξιλόγιο που είχε ήδη αναπτύξει στις τρεις δεκαετίες της, ως τότε, σκηνογραφικής του διαδρομής. Επιπλέον, η καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία ταίριαζε απόλυτα στη φύση της κωμωδίας, καθώς ο καλλιτέχνης πίστευε στην ευφρόσυνη διάσταση του θεάτρου, υποστηρίζοντας ότι

> «σε μια κωμωδία το άνοιγμα μονάχα της αυλαίας πρέπει να υποβάλλει το κέφι, την τρελή χαρά της φαντασίας, ή τη σατιρική διάθεση του γέλιου».[15]

---

11. Romain Piana, « Les intermittences du répertoire : le cas Aristophane », *Études théâtrales*, 44-45 (2009), σσ. 89-101.

12. Η εργασία αυτή απέσπασε πολύ θετικά σχόλια: «les décors et les costumes si spirituels par Georges Vakalo», Gabriel Boissy, «Pour la *Paix* d'Aristophane M. Dullin a composé une merveilleuse mise en scène», *Comœdia* (30 Δεκεμβρίου 1932). «Les costumes et les décors de M. Georges Vakalo ne méritent que des compliments», Feryan, «La semaine dramatique», *Le Menestrel* 53 (1932), σ. 535.

13. Εξίσου θετικά ήταν τα σχόλια και για αυτή την εργασία: «Il n'y a qu'un seul décor, constitué par un dispositif ingénieux de M. Georges Vakalo, décoré par M. Lucien Coutaud», Ανυπόγραφο, «Avant *Plutus* à l' Atelier», *Excelsior*, (21 Ιανουαρίου 1938).

14. Ελένη Βακαλό, *Γιώργος Βακαλό. Το θέλγητρο της γραφής*, Αθήνα: Έκδοση Γκαλερί Νέες Μορφές, 1994, σ. 17.

15. Ε. Βακαλό, *Γιώργος Βακαλό*, σ. 9.

Επίσης, θεωρούσε ότι η θεατρική σύμβαση δεν πρέπει να αποκρύπτεται αλλά, αντίθετα, να εμφανίζεται στη σκηνογραφία, δίνοντας έναν εορταστικό τόνο, ταιριαστό με την ίδια τη φύση της θεατρικής τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο, δε δίσταζε να αντλεί έμπνευση από μια ευρύτατη γκάμα στοιχείων, αναζητώντας πάντα την αυθεντικότητα στο θεατρικό αποτέλεσμα και την όσο το δυνατόν απρόσκοπτη επικοινωνία με τους θεατές. Η εμφάνιση τέτοιων στοιχείων επί σκηνής επέτειναν το χαρακτήρα του γλεντιού και της γιορτής.

Στο σκηνικό των *Εκκλησιαζουσών* ο Βακαλό κράτησε «τις τρεις βασικές πύλες του αρχαίου θεάτρου, αλλά σε κατασκευές ανάλαφρες σαν παιχνίδια», οι οποίες δεν έκλειναν τη σκηνή. Τα σκηνικά μέλη, αποτελούμενα από ζωγραφισμένους δισδιάστατους πίνακες και όχι κτίσματα, ήταν γεμάτα με «λιτά, ευφάνταστα, μετασχηματισμένα από τα αρχαία πρότυπά τους, διακοσμητικά στοιχεία». Όσο για το χρώμα, στη λειτουργία του οποίου ο Βακαλό ήταν πολύ δυνατός, αυτό έπαιζε κυρίαρχο ρόλο στην τελική σύνθεση και όπως μεταφέρει η Ελένη Βακαλό, γέμιζε με ρυθμό αυξανόμενο τη σκηνή και την ορχήστρα με τρόπο «σπινθηροβόλο».[16]

Ακολουθώντας τη γραμμή του Σολομού, δεν προχώρησε στην πιστή αντιγραφή των αρχαίων κλασικών προτύπων ούτε στα κοστούμια, θεωρώντας ότι κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε μια μουσειακή αναπαράσταση. Ο ίδιος ανέφερε ότι

> «θα ήταν δικαιολογημένο ένα ξάφνιασμα του κοινού από τους ενδυματολογικούς τύπους των *Εκκλησιαζουσών*. Γιατί ακολουθώντας χρόνια το ρομαντικό κίνημα που δημιουργήθηκε γύρω από την κλασσική αρχαιότητα, θεωρούμε τους αρχαίους λίγο πολύ σαν περιφερόμενα αγάλματα».[17]

Έχοντας γνώση της αντίληψης αυτής, ο Βακαλό πραγματοποίησε επισταμένη δημιουργική έρευνα για να υποστηρίξει την πρότασή του, η οποία ήταν γεμάτη καινοφανή στοιχεία για την εποχή. Η Ελένη Βακαλό μεταφέρει ότι ο καλλιτέχνης

> «ξέφυγε από την κλασική αντίληψη εικόνισης της αρχαιότητας και έψαξε σε πηγές περισσότερο παραμελημένες [...] Απ' αυτήν προχώρησε σε παρομοιώσεις με διάφορα πιο σύγχρονα στοιχεία, της σημερινής εμπειρίας, δοσμένα με υπαινιγμούς ώστε να φέρει το υλικό του πλησιέστερα στον θεατή. Οι αναφορές του γίνονταν στην αστική και λαϊκή παράδοση χωρίς επιμονή, με άξαφνες παρεμβάσεις που πηδούσαν τον χρόνο αλλά δεν τον αναιρούσαν στο σύνολο».[18]

---

16. Ε. Βακαλό, *ό.π.*, σ. 33-35 και Ελένη Βακαλό, «Ο Γιώργος Βακαλό και οι κωμωδίες του Αριστοφάνη» στο Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική σκηνογραφία – ενδυματολογία*, Αθήνα: Ε.Κ.Π.Α./Τ.Θ.Σ., 2002, σ. 72-75.

17. Γιώργος Βακαλό, «Τα ενδυματολογικά πρότυπα των *Εκκλησιαζουσών*», *Η Καθημερινή*, 8 Αυγούστου 1956.

18. Ε. Βακαλό, *Γιώργος Βακαλό*, σ. 33.

Η αφετηρία του καλλιτέχνη υπήρξε πάντα η πραγματικότητα των αρχαίων, μια πραγματικότητα σε πολλές πτυχές άγνωστη, ακόμη τότε, στο ευρύ κοινό. Τα αρχαία χρωματιστά αγάλματα, οι Ιωνικές κόρες με τον στολισμό τους, οι Ταναγραίες, οι αρχαίες τερακότες, οι ενδυματολογικοί τύποι που αποτυπώνονταν σε παραστάσεις αγγείων αποτέλεσαν αφετηρία και πηγή έμπνευσης. [φωτ. 1] Στο σύνολο, η τάση που επικράτησε στα κοστούμια έκλινε προς τον 4ο αιώνα με στοιχεία ελληνιστικής γραμμής και με λίγα κλασικά στοιχεία. Επίσης, επί σκηνής εμφανίστηκαν εξαιρετικά ενδυματολογικά ευρήματα που άφησαν εποχή, όπως ένα είδος ομπρέλας, το σκιάδειον, το οποίο ο Βακαλό είχε εντοπίσει σε αγγειογραφίες. [φωτ. 2]

Τα γυναικεία κοστούμια, μια από τις λαμπρότερες καταθέσεις του Βακαλό, εκτός από έμπνευση είχαν και στέρεη τεκμηρίωση της ιδέας, την οποία ο ίδιος ο καλλιτέχνης παρουσίασε και δημόσια:

> «Ο Αριστοφάνης βασίζει όλη την κωμική κατάσταση των *Εκκλησιαζουσών*, στην αντίθεση ανάμεσα στο έργο που αναλαμβάνουν οι γυναίκες και στις φυσικές τους ροπές. [...] Πώς θα έβγαινε το βασικό αυτό κωμικό στοιχείο αν ο σύγχρονος θεατής έβλεπε μια Πραξαγόρα ντυμένη με χιτώνα δωρικό, που κατ' εξοχήν μας γεννά σήμερα την έννοια της σοβαρότητας, της αυστηρότητας, της λιτότητας; [...] πώς θα έβγαινε χωρίς το έντονα χαρακτηριστικό γυναικείο ενδιαφέρον για την μόδα, για το στόλισμα, για το λούσο. Και αφού μάλιστα πραγματικά όλα αυτά υπήρχαν καθώς μας δείχνουν καθαρά, για εκείνην την εποχή οι Ταναγραίες και για παλαιότερα οι Ιωνικές κόρες».[19]

Η ιδέα να ντύσει τους άνδρες ηθοποιούς με παντελόνια προέκυψε από αγγεία και ειδώλια τα οποία πρόσφατα είχαν έρθει στο φως, ενώ, όταν η ιδέα εφαρμοζόταν στις γυναίκες, η κωμικότητα επιτεινόταν. [φωτ. 3] Τέλος, η εμφάνιση του αλόγου, η οποία συζητήθηκε από την πλειονότητα των κριτικών, στηρίχτηκε στην άποψη του ιδίου του Βακαλό, ότι ο χορός της κωμωδίας θα μπορούσε να εμφανιστεί ακόμα και πάνω σε στρουθοκαμήλους, αφού κάτι τέτοιο αποτυπώνονταν σε αρχαία αγγεία. [φωτ. 4]

Η όψη, όπως και όλη η παράσταση, συζητήθηκε έντονα στον Τύπο της εποχής. Ο Μάριος Πλωρίτης μετέφερε ότι ήταν

> «λαμπρά πετυχημένα και τα σκηνικά του Γ. Βακαλό. Κατάφεραν να συνδυάσουν τα πέτρινα "δεδομένα" του Ωδείου του Ηρώδη με ένα χαρούμενο (όσο και πιστό στην αρχαία ελληνική αντίληψη) χρωματικό "συμπόσιο" κατά τρόπο γλαφυρώτατο. Και το κοστούμια του συνταίριασαν το κωμικό κοστούμι της παράδοσης (όσο ξέρουμε από παραστάσεις σε αγγεία και ειδώλια, οι κωμικοί ηθοποιοί φο-

19. Γ. Βακαλό, «Τα ενδυματολογικά πρότυπα».

ρούσαν "πανταλόνια") και το κομψό "Ιμάτιον" με αποχρώσεις πολύ τερπνής έμπνευσης».[20]

Στον αντίποδα, ο Φώτος Γιοφύλλης υποστήριξε ότι θα έπρεπε να γίνει μια παράσταση

> «πιο πολύ στο πνεύμα του Αριστοφάνη. Με πιο πιστά και απλά κοστούμια. Χωρίς χρωματιστά κορδονάκια. Χωρίς σκάλες. Χωρίς σπασμένες ομπρέλες, μα με απόδοση λαϊκή ελληνική».[21]

Παρά τις διαφορετικές οπτικές που διατυπώθηκαν για την παράσταση, αυτό που διαφαίνεται στο σύνολο της κριτικής είναι ότι το δίδυμο Σολομός - Βακαλό κατέθεσε μια πολύ ισχυρή, ομοιογενή και ολοκληρωμένη πρόταση. Είναι αυτή που θα καθιερωθεί στα επόμενα χρόνια ως η αισθητική του Εθνικού Θέατρου για την αναβίωση της αττικής κωμωδίας.

Η αποδοχή της παράστασης ήταν τέτοια που την επόμενη χρονιά, το 1957, η αριστοφανική κωμωδία κάνει την θριαμβευτική είσοδό της και στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου με την *Λυσιστράτη*, η οποία ανέβηκε με τους ίδιους ακριβώς συντελεστές. Μαζί παίχθηκαν και οι *Εκκλησιάζουσες* που δίκαια πήραν και αυτές το εισιτήριο για το αργολικό θέατρο. Επίσης, το 1958, οι *Εκκλησιάζουσες* είναι μέσα στις παραστάσεις που εκπροσώπησαν την Ελλάδα στο Θέατρο των Εθνών στο Παρίσι. Στον γαλλικό Τύπο η παράσταση περιγράφεται «ένα σχέδιον με μεγάλες ζωηρές γραμμές και κτυπητά χρώματα»,[22] γεγονός που τονίζει τον καθοριστικό ρόλο του Βακαλό στο συνολικό αποτέλεσμα. Η θερμή υποδοχή της μαρτυρά και την ευθυγράμμιση του Σολομού με τις σύγχρονες ευρωπαϊκές, καλλιτεχνικές τάσεις.

Με την άποψη ότι «ο σκηνογράφος δεν είναι αρχαιολόγος και έχει δικαίωμα να παραβεί»[23] την πιστότητα στο πρωτότυπο, ο Βακαλό άφησε ελεύθερη τη φαντασία του. Με όπλο την μοναδική συνθετική του ικανότητα και τη δεινότητά του στη χρήση του χρώματος κατέθεσε μια ολοκληρωμένη, στυλιζαρισμένη αισθητική πρόταση αποτελούμενη από πολύχρωμα ζωγραφικά σκηνικά και εξαιρετικά ευφάνταστα κοστούμια. Θεωρούσε ότι οι *Εκκλησιάζουσες* επέτρεπαν μια γενικότερη απελευθέρωση και στην όψη, η οποία, όμως, στηριζόταν σε στέρεες θεωρητικές βάσεις από τη μια και σε πηγαίο ταλέντο από την άλλη. Παράλληλα, όπως ο ίδιος ο σκηνογράφος παραδεχόταν, η απελευθέρωση αυτή έγινε πράξη γιατί υπήρχε το πεδίο που έδινε ο Σολομός.

---

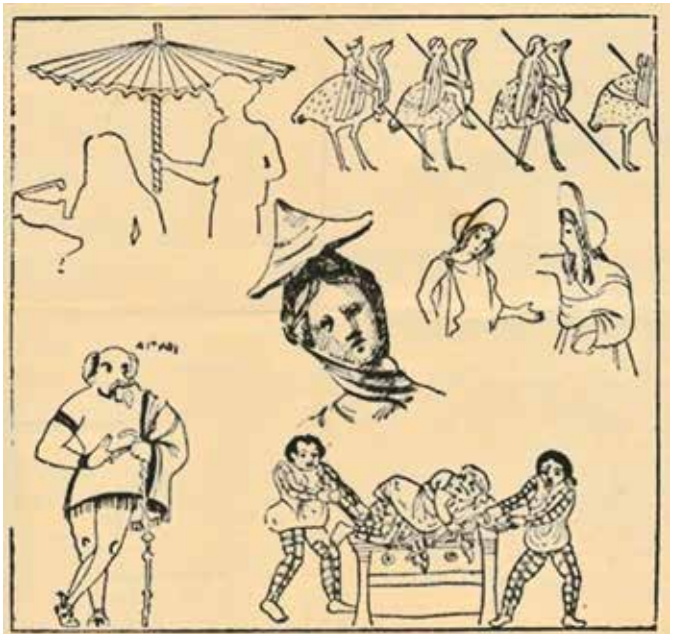
20. Μάριος Πλωρίτης, «*Εκκλησιάζουσαι*», *Ελευθερία*, 17 Ιουλίου 1956, σ. 2

21. Φώτος Γιοφύλλης, «Για τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη», *Αυγή*, 25 Ιουλίου 1956.

22. Ζακ Λεμαρσάν, «Γαλλικαί κρίσεις. Αι παραστάσεις του Εθνικού εις το «Θέατρον των Εθνών». (*Μήδεια*, *Οιδίπους*, *Ιφιγένεια*, *Εκκλησιάζουσαι*)», *Η Καθημερινή*, 18 Απριλίου 1958.

23. Γ. Βακαλό, «Τα ενδυματολογικά πρότυπα».

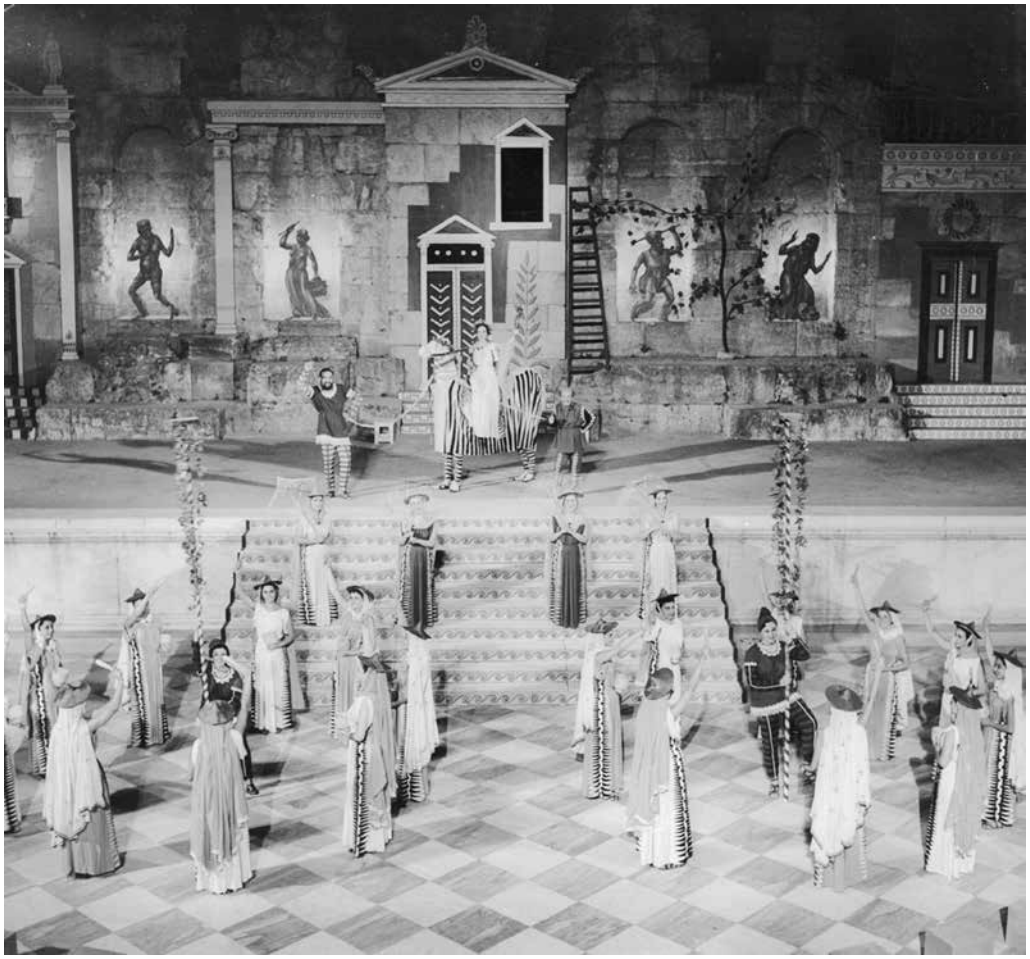
Το παραπάνω αποτέλεσμα υπήρξε το προϊόν μιας πραγματικά ευτυχισμένης καλλιτεχνικής συνύπαρξης δύο καλλιτεχνών με σπάνιο ταλέντο αλλά και βαθιά μόρφωση. Δύο τολμηρών δημιουργών αλλά και ακούραστων ερευνητών, που χαρακτηρίζονταν από αυτοπεποίθηση. Γιατί, πέραν όλων των άλλων, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που παρήχθη, εκτός από ταλέντο και καλλιτεχνική ευφυία, εκτός από υψηλή αισθητική και θεατρική τέρψη, εξέπεμπε τελικά τη σιγουριά και την αυτοπεποίθηση των δημιουργών του, όπως περιγράφει ο ίδιος ο Σολομός στο *Βίος και Παίγνιον*.



Εικ. 1. Συνοδευτικό σκαρίφημα στο Γιώργος Βακαλό, «Τα ενδυματολογικά πρότυπα των *Εκκλησιαζουσών*», *Η Καθημερινή*, 8 Αυγούστου 1956.

Εικ. 2. *Εκκλησιάζουσες*, 1956. Πρώτη σειρά: Μιχάλης Καλογιάννης (Χρέμης), Μαίρη Αρώνη (Πραξαγόρα), Χριστόφορος Νέζερ (Βλέπυρος). Δεύτερη σειρά: Θάλεια Καλλιγά (Α΄ Γυναίκα), Μαρία Αλκαίου (Γ΄ Γυναίκα), Νέλλη Μαρσέλλου (Δ΄ Γυναίκα), Αλέκα Παΐζη (Β΄ Γυναίκα), θίασος. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Emile.

Εικ. 3 : *Εκκλησιάζουσες*, 1956. Επάνω, στο κέντρο: Μαίρη Αρώνη (Πραξαγόρα), Χορός, θίασος. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Emile.



Εικ. 4. *Εκκλησιάζουσες*, 1956. Πίσω: Γκίκας Μπινιάρης (Άντρας), Μαίρη Αρώνη (Πραξαγόρα), Χριστόφορος Νέζερ (Βλέπυρος). Στα σκαλοπάτια: Θάλεια Καλλιγά (Α΄ Γυναίκα), Μαρία Αλκαίου (Γ΄ Γυναίκα), Νέλλη Μαρσέλλου (Δ΄ Γυναίκα), Αλέκα Παΐζη (Β΄ Γυναίκα). Στο κέντρο του αριστερού ημιχορίου: Μυρσίνη Σαντοριναίου (Χορός). Στο κέντρο του δεξιού ημιχορίου: Ευαγγελία Σαμιωτάκη (Χορός), Χορός. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Emile.

Εθνικό Θέατρο

ΕΙΡΗΝΗ ΜΟΥΝΤΡΑΚΗ

Αλέξης Σολομός – Εθνικό Θέατρο
Βίοι Παράλληλοι

«Εσείς είσαστε καλύτερος απ' τον Μυράτ. Θα 'πρεπε να πάτε στη Δραματική Σχολή και να γίνετε ηθοποιός. Έστω, σκηνοθέτης».[1]

Μ' ΑΥΤΑ ΤΑ ΛΟΓΙΑ Ο ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ, θεατής της παράστασης *Κάντιντα* του Μπέρναρντ Σω που ανέβηκε από τον Αγγλοελληνικό Σύνδεσμο, δίνει την ώθηση στον Αλέξη Σολομό που υποδυόταν τον νεαρό ποιητή Μάρτσμπανκς, να δώσει εξετάσεις στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, το 1939. Έτσι ξεκινάει η σχέση του Αλέξη Σολομού με το Εθνικό Θέατρο που, όπως όλες οι σχέσεις μεγάλου πάθους και έντασης, κρατάει μια ολόκληρη ζωή.

Ο Σολομός είναι από τους ανθρώπους που σφράγισαν το Εθνικό και που, παρά την ανεξάρτητη παράλληλη πορεία του στο ελεύθερο θέατρο και στο δικό του «Προσκήνιο», η δράση του είναι άρρηκτα δεμένη με την πρώτη σκηνή της χώρας. Μια σχέση πενήντα τριών ετών: από το 1939 που εισάγεται στη Δραματική Σχολή και μέχρι το 1992 που σκηνοθετεί την τελευταία του παράσταση για το Εθνικό, τους *Εγκληματίες* του Φερντινάρ Μπρούκνερ, στην Κεντρική Σκηνή.

Ήδη από τις εισαγωγικές εξετάσεις του για τη Δραματική Σχολή η επιτροπή αποφαίνεται πως ο νεαρός άντρας που απαγγέλλει τους «Βάρβαρους» του Κωνσταντίνου Καβάφη δεν θέλει να γίνει ηθοποιός, μα σκηνοθέτης. Ο ίδιος μοιάζει να το γνωρίζει εξαρχής. Τα μαθήματα τον αφήνουν σχετικά αδιάφορο ενώ, σύμφωνα με τις δικές του μαρτυρίες, η πραγματική του μύηση στην Τέχνη συντελείτο τα βράδια στο σπίτι της Δέσπως Διαμαντίδου, όπου συγκεντρωνόταν η νεολαία του Εθνικού Θεάτρου για να αναλύσει ποιητές, συγγραφείς και κριτικούς.[2] Ως φοιτητής της Δραματικής Σχολής θα κάνει και την πρώτη του εμφάνιση με το Εθνικό Θέατρο, στο Ηρώδειο το 1941, συμμετέχοντας στον Χορό του *Οιδίποδα Τυράννου* που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης. Την αποφοίτησή του, το 1942, θα ακολουθήσουν

1. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σ. 20.
2. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 20.

μερικά χρόνια περιδιάβασης στο ελληνικό θέατρο που θα του προσφέρουν σημαντικά εφόδια ενώ το 1945 εγκαταλείπει την Αθήνα για να ολοκληρώσει τη θεατρική του εκπαίδευση στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου, στο Πανεπιστήμιο Γέηλ των ΗΠΑ και στο Δραματικό Εργαστήρι του Έρβιν Πισκάτορ στη Νέα Υόρκη (1946-1948).

Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, το 1948, έχει ήδη κάνει τις πρώτες του σκηνοθεσίες στο εξωτερικό και τον συνοδεύει η φήμη του ανερχόμενου, ικανού νέου σκηνοθέτη. Η πρώτη μετά την επιστροφή του σκηνοθεσία το 1949 στο θέατρο του Μουσούρη, στη διασκευή της νουβέλας του Χένρυ Τζέημς η *Κληρονόμος*, αποσπά θερμές κριτικές. Ο Καραγάτσης γράφει:

> «Ο κ. Σολομός αρχίζει με τους πιο καλούς οιωνούς το στάδιο του»,[3]

ενώ λίγους μήνες αργότερα θα συμπληρώσει:

> «Παρακολουθώντας την προχθεσινή παράσταση του Κράιτον διαπίστωσα ακόμα μια φορά πως η Ελλάς απέκτησε ένα νέο σκηνοθέτη, πραγματικά πρώτης γραμμής».[4]

Ήταν επομένως φυσικό με το που άλλαξε η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου να γίνει αμέσως άνοιγμα προς τη σημαντική αυτή ανερχόμενη δύναμη του ελληνικού θεάτρου. Ο Γιώργος Θεοτοκάς διαδέχεται το 1950 τον Δημήτρη Ροντήρη στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου. Στρέφεται αμέσως προς τις νέες δυνάμεις και σπεύδει να προσλάβει τον Σολομό ως μόνιμο σκηνοθέτη όπως και τον Κάρολο Κουν, τον Σωκράτη Καραντινό και τον Κωστή Μιχαηλίδη.

Στην πρώτη του αυτή φάση στο Εθνικό Θέατρο, ο Αλέξης Σολομός συνεργάζεται κυρίως με τη Βάσω Μανωλίδου και τον Γιώργο Παππά, ηθοποιούς που τον ακολούθησαν στο Εθνικό μαζί με τον θίασό τους, ύστερα από πρόταση του Σολομού στον Θεοτοκά. Η πρόσληψή τους αποτελούσε και μία λύση ανάγκης αφού ο Ροντήρης φεύγοντας είχε παρασύρει μαζί του και αρκετούς από τους ηθοποιούς του Θεάτρου. Ο Σολομός μαζί τους κάνει τις πρώτες μεγάλες επιτυχίες του στο Εθνικό που τον καθιερώνουν, με αφετηρία το *Όπως σας αρέσει* του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ τον Οκτώβριο του 1950 στην Κεντρική Σκηνή. Ο Άλκης Θρύλος γράφει για την τρίωρη αυτή παράσταση, που αποτέλεσε τη «δοκιμασία της φωτιάς» στο κλασικό δραματολόγιο για τον σκηνοθέτη της:

> «Ο κ. Σολομός είναι ένας μάγος. Εμπότισε όλη την παράσταση μέσα στην ποίηση του Σαίξπηρ. Όλη η παράσταση ήταν ένα άρωμα, μια γοητεία, ένα χάρμα...».[5]

---

3. Μ. Καραγάτσης, *Κριτική Θεάτρου 1946-1960*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1999, σ. 147.

4. Καραγάτσης, *Κριτική Θεάτρου 1946-1960*, σ. 172.

5. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, Ε΄ τόμος 1949-1951, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1979, σσ. 322-323.

Ακολουθούν η *Αγία Ιωάννα* (1951) και το *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* (1951) του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω, ο *Ευαγγελισμός* (1952) του Πωλ Κλωντέλ, το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Σαίξπηρ όπου κάνει την πρώτη της εμφάνιση στο Εθνικό στο ρόλο της Περντίτα, η νεαρή Αντιγόνη Βαλάκου. Την ίδια χρονιά σκηνοθετεί επίσης την *Ερωφίλη* του Χορτάτση που παρουσιάζεται στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου στις Μεσαιωνικές Γιορτές της Ρόδου με Ερωφίλη την Τιτίκα Νικηφοράκη. Συνεχίζει με *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* (1953) του Ξενόπουλου με την Κυβέλη που γίνεται μία από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του στο Εθνικό Θέατρο και αποτελεί τη μόνιμη λύση κάθε φορά που υπάρχει κάποιο κενό στο ρεπερτόριο του Θεάτρου.

Το 1953 ο Δημήτρης Ροντήρης, δάσκαλος του Σολομού από τη Δραματική Σχολή, επιστρέφει στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και όπως είναι αναμενόμενο το κύριο σκηνοθετικό βάρος πέφτει στις δικές του πλάτες. Την ίδια περίοδο ο Σολομός αρχίζει να διδάσκει στη Δραματική Σχολή όπου καταναλώνει μεγάλο μέρος των δυνάμεών του. Στην αμέσως επόμενη σκηνοθεσία του μάλιστα, τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* του Μολιέρου με τον Χριστόφορο Νέζερ ως Αργκάν, κάνει το θεατρικό της ντεμπούτο η μαθήτρια ακόμη της Σχολής, Αλίκη Βουγιουκλάκη, στο ρόλο της Λουΐζας.

Ακολουθεί η *Άννα Κρίστι* του Ευγένιου Ο'Νηλ με τη Μαίρη Αρώνη και τον Θάνο Κωτσόπουλο, η ηρωική φάρσα *Ο Άνθρωπος του Διαβόλου* του Σω με την πρωταγωνίστρια πια Αντιγόνη Βαλάκου, την Έλσα Βεργή και τον Στέλιο Βόκοβιτς και το *Αστέρι της Σεβίλλης*. Αυτή είναι και η πρώτη παράσταση έργου του Λόπε Δε Βέγα όχι μόνο στο Εθνικό Θέατρο αλλά και στην Ελλάδα. Τον ρόλο της Εστρέλλια κρατάει η Άννα Συνοδινού. Η παράσταση ανεβαίνει στη μετάφραση του Κώστα Καρθαίου, με σκηνικά του Κλώνη και κοστούμια του Φωκά και αποτελεί την πρακτική εφαρμογή της ανάγκης του Σολομού για την κατάργηση του στόμφου και της ρητορείας.

Τον Δεκέμβριο του 1954 ανεβάζει τη *Σπασμένη Στάμνα* του Χάινριχ Φον Κλάιστ, το μονόπρακτο *Αγκάλιασέ με* του Ευγένιου Λαμπίς και τον Ιανουάριο του 1955 την *Κολόμπ* του Ζαν Ανούιγ, πάντα με τη συνεργασία του Κλώνη στα σκηνικά και του Φωκά στα κοστούμια. Η διανομή συγκεντρώνει σημαντικούς ηθοποιούς: την Ελένη Χαλκούση, τον Αλέκο Αλεξανδράκη, την Αντιγόνη Βαλάκου, τη Δέσπω Διαμαντίδου, τον Τάκη Γαλανό.

Οι νέες αλλαγές φέρνουν στη διεύθυνση του Εθνικού τον Αιμίλιο Χουρμούζιο. Παρόλο που στις έως τότε κριτικές του για τον Σολομό δεν έχει υπάρξει ποτέ θερμός, διατηρεί τη συνεργασία τους και επιπλέον του ζητάει να είναι ο κύριος σκηνοθέτης του Θεάτρου. Στα εννιά χρόνια της διεύθυνσης του (1955-1964) ο Σολομός θα σκηνοθετήσει αρκετές δεκάδες έργων, σε πολύ έντονους ρυθμούς και συχνά κάτω από την πίεση του χρόνου. Ζιρωντού, Γκαίτε, Σω, Τολστόι, Τσέχωφ, Σαίξπηρ, Σίλλερ, Κλωντέλ, Πιραντέλλο, Λόρκα, Στρίντμπεργκ, Ο Νηλ αλλά και Ρώμας, Ξενόπουλος, Θεοτοκάς, Πρεβελάκης, Καζαντζάκης και το θέατρο της Κρητικής Αναγέννησης είναι οι ρεπερτοριακές του επιλογές μεταξύ άλλων.

Επεισοδιακή ήταν η λήξη της συνεργασίας του σκηνοθέτη με το Εθνικό Θέατρο με αφορμή τη σκηνοθεσία και τη διασκευή του της *Ειρήνης* του Αριστοφάνη

σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου το 1964.[6] Η παράσταση παρουσιάστηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου στις 18 και 19 Ιουλίου 1964. Ο Θόδωρος Μορίδης, που υποδυόταν τον Ερμή, άλλαξε μία φράση του κειμένου κάνοντάς την «αυτός ο οικοπεδοφάγος» αφήνοντας αιχμή για τον Κωνσταντίνο Καραμανλή και αντιδρώντας σε αλλαγή που είχε κάνει ο Σολομός αφήνοντας αιχμή για τον τότε Πρωθυπουργό. Το αποτέλεσμα ήταν να φτάσει το θέμα στο Υπουργείο Παιδείας το οποίο αιτήθηκε διοικητική εξέταση (30-7-1964) για την αλλοίωση του αριστοφανικού κειμένου η οποία πραγματοποιήθηκε με ευθύνη του γενικού γραμματέα του Διοικητικού Συμβουλίου, του αρχαιολόγου Γιάννη Μηλιάδη. Ο Μορίδης τιμωρήθηκε με πρόστιμο 300 δραχμών όμως το πόρισμα έριχνε την κύρια ευθύνη στον Σολομό που αλλοίωσε το κείμενο της μετάφρασης του Σταύρου με φράσεις που έθιγαν τον πρωθυπουργό Γεώργιο Παπανδρέου. Προς συμμόρφωση το Διοικητικό Συμβούλιο του Θεάτρου του επέβαλε πρόστιμο ίσο με το ¼ των μηνιαίων αποδοχών του. Ο Σολομός έστειλε εξώδικη διαμαρτυρία (27-8-1964) και ζήτησε την άμεση λύση της σύμβασής του αφού όπως υποστήριξε δεν είχε κληθεί για απολογία. Μάλιστα για την παράσταση στο Ηρώδειο στις 16 και 17 Σεπτεμβρίου η προετοιμασία γίνεται από τον βοηθό του Στέλιο Παπαδάκη ενώ ο ίδιος παρευρέθη στη γενική δοκιμή κάνοντας τις παρατηρήσεις του από απομακρυσμένο σημείο της σκηνής. Με τον τρόπο αυτό έληξε η πετυχημένη συνεργασία των τελευταίων χρόνων.

* * *

Η δεύτερη περίοδος συνεργασίας του με το Εθνικό ξεκινάει το 1968 όταν αναλαμβάνει τη Διεύθυνση του Θεάτρου ο Ευάγγελος Φωτιάδης. Ο Σολομός επιστρέφει ως έκτακτος σκηνοθέτης προσπαθώντας να ανταποκριθεί στις οικονομικές ανάγκες του δικού του θιάσου, του «Προσκηνίου», παρόλο που με την αποχώρηση του το 1964 δήλωνε πως θα επιστρέψει στο Εθνικό μόνο ως Διευθυντής.[7] Σε συνέντευξή του στην *Απογευματινή* στον Αλέκο Λιδωρίκη, τον Ιανουάριο του 1969, δηλώνει:

> «Το Βασιλικό Θέατρο είναι για μένα ένας παλιός έρωτας, μια σύζυγος, που δεν έχω πάψει ν' αγαπώ! Όσο για το Προσκήνιο είναι μια ερωμένη... Είναι το πάθος το καινούργιο... που δυστυχώς, το συντηρώ με δυσκολία». [8]

Η νέα περίοδος συνεργασίας εγκαινιάζεται με τον *Ιδανικό σύζυγο* του Όσκαρ Ουάιλντ, στην Κεντρική Σκηνή, τον Μάρτιο του 1968. Ακολουθούν ο *Μπέκετ* του Ζαν Ανούιγ, *Η νεκρή βασίλισσα* του Ανρί ντε Μοντερλάν, *Η τρικυμία* και το *Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ, το *Τριαντάφυλλο στο στήθος* του Ουίλλιαμς, *Η*

---

6. χ.σ., *Ιδιότυπο καλλιτεχνικό θέμα δημιουργήθη προχθές στην παράσταση της Ειρήνης*, εφημερίδα *Ελευθερία*, 21.7.1964, σ. 2 και Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Αθήνα: Κάκτος, 1999, σσ. 389-391 και πρακτικά συνεδριάσεων Ε.Θ.

7. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 163.

8. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 147.

πρόβα ή Η τιμωρία του Έρωτα του Ανούιγ, το *Καμίνο Ρεάλ* του Ουίλλιαμς, ο *Βασιλιάς Ουμπού* του Αλφρέ Ζαρρύ, τον Φεβρουάριο του 1975, σα μια σειρά από προσχεδιασμένες αυτοσχέδιες σκηνές τσίρκου, φροντισμένα αφρόντιστες, με σκηνικά και κοστούμια που είχε επιλέξει ο Σπύρος Βασιλείου από το βεστιάριο του Εθνικού, ο *Δον Κάρλος* του Σίλλερ, που εντυπωσιάζει κυρίως με το αλληγορικό εφιαλτικό σκηνικό του Κλεόβουλου Κλώνη, η *Αμερική* του Κάφκα σε δική του διασκευή και με την σκηνογραφική και ενδυματολογική υπογραφή του Αλέκου Φασιανού. Ο *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη το 1976 με την ευκαιρία του «Έτους Καποδίστρια» με τη βοήθεια της μουσικής του Μίκη Θοδωράκη και τον Νίκο Τζόγια ως Καποδίστρια, σημειώνει μεγάλη επιτυχία. Το 1978, μετά από μία αρκετά μεγάλη περιπέτεια για την ένταξη της παράστασης στο Φεστιβάλ, ο Σολομός πραγματοποιεί μια μεγάλη επιθυμία του και ανεβάζει την θεατρική παραβολή του Καζαντζάκη, τον *Βούδα*.

Ακολουθούν το *Αγάπης Αγώνας Άγονος* (1977) του Σαίξπηρ που οι αλλαγές που κάνει στη μετάφραση του Ρώτα είναι η αφορμή για την εκδήλωση της έντονης δυσαρέσκειας του μεταφραστή, ο *Αμφιτρύωνας* του Τίτου Μάκκιου Πλαύτου (1977) όπου ο Ντίνος Ηλιόπουλος θα διαπρέψει στον διπλό ρόλο του Ερμή και του Σωσία, το *Ένας μήνας στην εξοχή* του Τουργκένιεφ, *Η σονάτα των φαντασμάτων* του Στρίντμπεργκ που παίζεται στη Νέα Σκηνή μαζί με το μονόπρακτο *Η μητρική στοργή* του ιδίου συγγραφέα, *Ο ματωμένος γάμος* του Λόρκα, ο *Μάκμπεθ* του Σαίξπηρ και ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου.

* * *

Ξεχωριστά θα ήθελα να σταθώ στην προσφορά του Σολομού και του Εθνικού Θεάτρου στην αποκατάσταση της αττικής κωμωδίας. Τον Ιούλιο του 1956 γίνεται η μεγάλη «τομή» όταν ο Σολομός «τολμά» να παρουσιάσει στο Ηρώδειο τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη. Η παράσταση αποτελεί την αφορμή για την έναρξη μίας έντονης διαμάχης μεταξύ υποστηρικτών και μη της αναβίωσης του Αριστοφάνη, τον «Κωμικό Πόλεμο» όπως τον αποκαλεί ο Σολομός στο βιβλίο του «Βίος και Παίγνιον». Για μία μερίδα μελετητών ο Αριστοφάνης ήταν συνώνυμο του προκλητικού, του χυδαίου, του ανήθικου. Μια παρεξήγηση που είχαν εντείνει οι απομακρυσμένες από το αριστοφανικό πνεύμα παραστάσεις περιοδευόντων θιάσων καπηλευόμενων των αριστοφανικών κειμένων.

Το Εθνικό είχε ήδη κάνει το πρώτο βήμα αποκατάστασης, το 1951, με τις *Νεφέλες* που παρουσιάστηκαν στην Κεντρική Σκηνή σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού. Ο Σολομός ωστόσο, είχε γνωρίσει τον κωμικό ποιητή στα μαθητικά του χρόνια, το 1932, από τον δάσκαλο του Κάρολο Κουν. Στη Δραματική Ακαδημία του Λονδίνου, το 1946, είχε μάλιστα ανεβάσει τις *Εκκλησιάζουσες* και όπως ο ίδιος λέει:

> «...οι πουριτανοί ακόμα τότες Εγγλέζοι ούτε βωμολόχο βρήκανε το συγγραφέα, ούτε ξεπερασμένο, ούτε αντιεμπορικό – μα απεναντίας τον γλεντήσανε με την

καρδιά τους. Από τότε μου κόλλησε η έμμονη ιδέα πως ο κωμικός μας ποιητής έπρεπε να δικαιωθεί μια για πάντα στην ίδια του την πατρίδα – και μάλιστα στους υπαίθριους θεατρικούς χώρους, όπου η δαιμόνια φαντασία του μπορούσε ελεύθερα ν' αλωνίσει».[9]

Για την πραγματοποίηση της «έμμονης» αυτής ιδέας βρήκε πολύτιμους συνεργάτες τον Μάνο Χατζιδάκι, τον Γιώργο Βακαλό, την Τατιάνα Βαρούτη, την Μαίρη Αρώνη, τον Χριστόφορο Νέζερ, τον Μιχάλη Καλογιάννη και άλλους σημαντικούς ηθοποιούς. Συντελεστές που «έδεσαν» μεταξύ τους και που κέρδισαν το κοινό με την αγάπη τους για την αττική κωμωδία και την πολλή δουλειά που κατέβαλαν για τη δικαίωση της. Το εγχείρημα του 1956 στο Ηρώδειο ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων και δυσπιστίας:

«...το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού, αφού παρακολούθησε τη γενική δοκιμή, σηκώθηκε κι έφυγε σύσωμο, όχι μονάχα δίχως να μας ευχηθεί καλή επιτυχία, μα δίχως να μας πει κι αντίο. Τ' άλλο βράδυ, ενώ βούιζαν στ' αυτιά τους τα χειροκροτήματα της νίκης οι ίδιοι σύμβουλοι μας χτυπούσαν στον ώμο, λέγοντας: Λοιπόν, τι θα ετοιμάσουμε για του χρόνου;».[10]

Ο Αριστοφάνης στα χέρια του Σολομού και των συνεργατών του ζωντάνεψε, έγινε σύγχρονος, βρήκε τρόπους έκφρασης, δανείστηκε ήχους, σκοπούς, κινήσεις, χορούς επίκαιρους, κατέκτησε την αναλογία με το σήμερα παντρεύοντας την αρχαιότητα και το παρόν. Το επιθεωρησιακό πνεύμα και η πανηγυρική ατμόσφαιρα αποτέλεσαν το κλειδί της προσέγγισής του από τον ευφάνταστο σκηνοθέτη.

Φυσικά ο Σολομός, ως πρώτος αλλά και κύριος εισηγητής της αττικής κωμωδίας, ήταν αυτός που βρέθηκε στο στόχαστρο όλων των κριτικών και των διανοουμένων που διατηρούσαν όχι μόνο επιφυλάξεις αλλά και πολλές αντιρρήσεις σχετικά με το πόσο ωφέλιμη θα ήταν η διδασκαλία της κωμωδίας από σκηνής. Συχνότατα κατηγορήθηκε αυτός και οι συνεργάτες του για ασυδοσία, για παραποίηση του πνεύματος του Αριστοφάνη, για ασέλγεια πάνω στα έργα του. Ο Βάσος Βαρίκας προσθέτει:

«...Ανήκει στη μουσειακή λεγόμενη λογοτεχνία την οποία για να πλησιάσει κανένας, θα πρέπει να εφοδιασθεί προηγούμενα με ένα πλήθος "φιλολογικών" γνώσεων, που θα ήταν παραφροσύνη να ζητήσουμε από τον σύγχρονο θεατή. Έτσι ουσιαστικά η αρχαία κωμωδία δε βλέπεται, απλώς διαβάζεται. Η τιμή και οι ευχαριστίες θα πρέπει να απευθύνονται στον διασκευαστή και τον σκηνοθέτη της κωμωδίας, τους κ.κ. Σταύρου και Σολομό. Ο αρχαίος κωμικός, εκτός από το όνομά του, δεν φαντάζομαι να προσέφερε και πολλά άλλα πράγματα στην επιτυχία της παράστασης».[11]

9. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 61.

10. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 61.

11. Βάσος Βαρίκας, «Οι Εκκλησιάζουσες», εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ*, 20 Ιουλίου 1956.

Το 1958, με αφορμή τις *Θεσμοφοριάζουσες* θα γράψει κάποιος ανώνυμα στην Εστία:

> «Από τριετίας το Εθνικόν Θέατρον έχει αναλάβει με πολύν μάλιστα ενθουσιασμόν, τον από σκηνής διασυρμόν του Αριστοφάνους και γενικώτερον της Αρχαίας Ελληνικής κωμωδίας. Με βάσιν την εσφαλμένην αντίληψην ότι η Αριστοφάνειος κωμωδία ήτο δια την εποχήν της, ότι σχεδόν σήμερα η επιθεώρησις ή ο .. καραγκιόζης, παρουσίασε τας φαντασμαγορικάς επιθεωρήσεις των κ.κ. Σολωμού – Χατζιδάκη – Βαρούτη – Βακαλό...».[12]

Η ανταπόκριση του κόσμου όμως κατάφερε να επικρατήσει των «φιλολογικών» αναλύσεων και έτσι να μπορέσει ο Σολομός με τη συμπαράσταση του Διευθυντή του Θεάτρου Χουρμούζιου να κάνει το μεγάλο άνοιγμα στην Επίδαυρο, την επόμενη χρονιά. Από το σημείο αυτό ο Σολομός είχε ως κύριο μέλημα του την αποκατάσταση του Αριστοφάνη σε εθνικό και παγκόσμιο επίπεδο. Μέσα στα χρόνια που ακολουθούν θα σκηνοθετήσει τις 10 από τις 11 κωμωδίες του αττικού κωμωδιογράφου (θα αφήσει μονάχα τον *Πλούτο*) επαναφέροντας τον εξόριστο ποιητή και το γέλιο στο θέατρο της Επιδαύρου. Η *Λυσιστράτη* (1957), οι *Θεσμοφοριάζουσες* (1958), οι *Βάτραχοι* (1959), οι *Αχαρνείς* (1961), οι *Σφήκες* (1963), η *Ειρήνη* (1964), οι *Ιππείς* (1968), οι *Νεφέλαι* (1970), οι *Όρνιθες* (1979) και οι επαναλήψεις τους αποτέλεσαν την απάντηση σε κάθε είδους επιφυλακτικότητα καθώς και τη δικαίωση τόσο του ποιητή όσο και του σκηνοθέτη. Η αποχώρησή του από το Εθνικό το 1964 σήμαινε και τον αποκλεισμό της κωμωδίας από την Επίδαυρο. Στα χρόνια της απουσίας του κανείς δεν ανέλαβε το επικίνδυνο ρίσκο. Κανείς δεν τόλμησε. Το 1968, με την ανάληψη της διεύθυνσης του Θεάτρου από τον Ευάγγελο Φωτιάδη, ο σκηνοθέτης επιστρέφει σκηνοθετώντας τους *Ιππείς*, με πρωταγωνιστή και πάλι τον Χριστόφορο Νέζερ που με την παράσταση αυτή συμπλήρωσε τις ερμηνείες και των έντεκα αριστοφανικών κωμωδιών. Για 15 χρόνια θα είναι ο μοναδικός σκηνοθέτης κωμωδίας στην Επίδαυρο. Το μονοπώλιο αυτό θα σπάσει το 1972 ο Σωκράτης Καραντινός με τις *Εκκλησιάζουσες*, το ίδιο έργο με το οποίο ο Σολομός είχε κάνει την παρθενική του εμφάνιση στην Επίδαυρο!

Το 1964 ο Σολομός καλείται από τον Χουρμούζιο να σκηνοθετήσει και τραγωδία για πρώτη φορά. Επέλεξε τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου επειδή ήθελε όπως λέει ν' αρχίσει

> «απ' την πηγή –απ' τη νερομάνα της τραγωδίας– διάλεξα το παλιότερο έργο του παγκοσμίου θεάτρου, τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, το πρωτόγονο αυτό δημιούργημα που αμφιταλαντεύεται ακόμα στο μεταίχμιο μολπής και δράσης».[13]

Η παρθενική του αυτή τραγωδιακή σκηνοθεσία πραγματοποιήθηκε μέσα στις χειρότερες συνθήκες αφού συνέπεσε με την αποχώρηση του Χουρμούζιου από τη

---

12. χ.σ., «Θεσμοφοριάζουσαι», *Εστία*, 30 Ιουνίου 1958.
13. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 69.

Διεύθυνση του Θεάτρου και την ανάληψή της από τον Μινωτή. Η πρωταγωνίστριά του, Άννα Συνοδινού, δήλωσε άμεσα την παραίτησή της λίγες μόνο μέρες πριν από την παράσταση και το πρόβλημα λύθηκε μόνο έπειτα από παρέμβαση του πρωθυπουργού, Γεωργίου Παπανδρέου.

Ο Σολομός, αν και χρησιμοποίησε την «κλασική» πλέον μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη, τόλμησε να προχωρήσει σε μία πρωτοποριακή πρόταση για τη σκηνοθεσία και την υποκριτική χρησιμοποιώντας έντονες νατουραλιστικές φόρμες. Επίσης χρησιμοποιήσε την ηλεκτρονική μουσική του Γιάννη Ξενάκη. Ο σκηνογράφος Γιάννης Παπάς υπακούοντας στην ανάγκη του Σολομού για το απέριττο, για κατάργηση του σκηνικού εάν ήταν δυνατόν, άφησε ελεύθερο το τοπίο της Επιδαύρου και τον χώρο δράσης αποτέλεσε ο κύκλος της ορχήστρας που τον περιέβαλαν 13 αγάλματα θεών.

Ακολούθησαν οι *Επτά επί Θήβας* (1968) του Αισχύλου όπου υπέγραψε ο ίδιος τα σκηνικά και τα κοστούμια ενώ με συνθέτη τον Μιχάλη Αδάμη χρησιμοποίησε μία αυτοσχέδια ορχήστρα κρουστών από τον ίδιο τον Χορό, οι *Βάκχες* (1969) «ένα άνοιγμα στο άπειρο που θα αρκούσε να τον καθιερώσει σα σκηνοθετική ιδιοφυία εντελώς πρώτης σειράς»[14], οι *Τραχίνιες* (1970) του Σοφοκλή όπου προσπάθησε να

> «τονίσει την εξέλιξη που είχε υποστή εκείνο το καιρό το ελληνικό θέατρο, καθώς απεμακρύνετο από την ιεροτελεστία και τη Διονυσιακή έξαρση όπου ο χορός είναι ο πρωταγωνιστής. Στην τραγωδία αυτή βλέπομε μια πιο ρεαλιστική και λογική απεικόνιση της ζωής. Είναι το μεγάλο βήμα για την σημερινή μορφή θεάτρου».[15]

Τον *Ορέστη* του Ευριπίδη, το 1971, παρακολούθησαν στην Επίδαυρο περισσότεροι από 15.000 θεατές. Το ρόλο της Ηλέκτρας απέδωσε η Ελένη Χατζηαργύρη ενώ για πρώτη φορά εμφανίστηκε σε τραγωδία ο Νίκος Κούρκουλος. Ο Σολομός για να εξασφαλίσει την παρουσία του στο Εθνικό κατέθεσε πρόταση στον Οργανισμό Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος για την καθιέρωση του θεσμού της έκτακτης συμμετοχής ηθοποιού από το ελεύθερο θέατρο, πρόταση που εγκρίθηκε. Το 1972 αποχώρησε και πάλι από το Εθνικό με αφορμή την άρνηση της Διοίκησης να του ανατεθεί η *Ορέστεια*.

Το 1974 σκηνοθετεί την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή με την Άννα Συνοδινού στον ομώνυμο ρόλο. Στην παράσταση αυτή για πρώτη φορά ο ανδρικός Χορός, ντυμένος με λευκές καμιζόλες, δε χρησιμοποίησε περούκες και ψεύτικα γένια αλλά αντίθετα οι ηθοποιοί καλλιέργησαν τα δικά τους μαλλιά και γένια.

Το 1992 θα παρουσιάσει την τελευταία του συνεργασία με το Εθνικό για την Επίδαυρο, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, σε μετάφραση Ιωάννη Γρυπάρη, με τη Μαρία Σκούντζου (Αντιγόνη), τον Νίκο Τζόγια (Κρέων) και την Νόρα Βαλσάμη (Ισμήνη).

---

14. Άλκης Θρύλος, «Βάκχες», *Νέα Εστία*, 15 Αυγούστου 1969.

15. χ.σ., «Ένα πείραμα του Αλ. Σολομού με τις Τραχίνιες», *Ακρόπολις*, 9 Ιουλίου 1970.

Δέκα κωμωδίες του Αριστοφάνη, δύο τραγωδίες του Αισχύλου, δύο του Σοφοκλή, πέντε του Ευριπίδη και ένα έργο του Μενάνδρου είναι ο απολογισμός της παρουσίας του Σολομού στην Επίδαυρο για λογαριασμό του Εθνικού Θεάτρου. Μιας καθοριστικής παρουσίας για την αττική κυρίως κωμωδία, η αναβίωση και η καθιέρωση της οποίας αποτελεί δικό του επίτευγμα.

Η τελευταία του σκηνοθεσία για την Κεντρική Σκηνή του Εθνικού είναι *Οι εγκληματίες* του Φερντινάρ Μπρούκνερ, που ανεβαίνει στις 22 Φεβρουαρίου του 1992, σε μετάφραση της Κατερίνας Κασσαβέτη, σκηνικά της Λίζας Ζαΐμη και κοστούμια της Λαλούλας Χρυσικοπούλου.

Οι σκηνοθετικές του επιλογές υπηρέτησαν όλους τους σκοπούς ενός κρατικού θεάτρου: διαπαιδαγώγηση του θεατρικού κοινού με κλασικούς συγγραφείς, εισήγηση και γνωριμία νέων συγγραφέων, υποστήριξη του ελληνικού έργου και της νέας δραματουργικής παραγωγής.

Ο Αλέξης Σολομός προσπάθησε στις σκηνοθεσίες του να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητες που του παρείχε η σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η περιστροφική σκηνή, ο άρτιος εξοπλισμός, τα βαγόνια, οι δυνατότητες φωτισμού ήταν στοιχεία που τον έλκυαν και του διέγειραν τη φαντασία. Σκοπός του δεν ήταν να τα χρησιμοποιήσει για εφέ αλλά για να φέρει τη δράση κοντύτερα στους θεατές, να εξυπηρετήσει την παράσταση, το έργο και τις ανάγκες του. Στο πνεύμα αυτό κατήργησε και τα πολλά διαλείμματα που συνηθίζονταν, κρατώντας μόνο ένα, και παράλληλα αντικατέστησε το κλείσιμο της αυλαίας για την αλλαγή του σκηνικού με την επί τόπου μεταβολή του πολλές φορές στο φως, μπροστά στα μάτια των θεατών. Όσο για τα σκηνικά, υπήρξε οπαδός της λιτότητας, αν και δεν την κατακτούσε πάντοτε. Οι προσπάθειες του σε σχέση με τους ηθοποιούς επικεντρώθηκαν στο να τους αποδεσμεύσει από τον στόμφο που τους είχε επιβληθεί και να τους παρακινήσει να λειτουργήσουν περισσότερο ελεύθερα.

Ο Άλκης Θρύλος, θερμός υποστηρικτής του από την αρχή της καριέρας του, τον αποκαλούσε συχνά στις κριτικές του «Μάγο». Μάγο γιατί μπορούσε να μετατρέπει κάθε έργο με την φαντασία, τη δημιουργικότητα, τις γνώσεις, το ταλέντο και την εξαιρετική του αντίληψη σε μία εμπειρία μοναδική για τον θεατή. Είχε την ικανότητα να μεταδίδει στους ηθοποιούς του την αίσθηση του για το έργο, να αποσπά από αυτούς το καλύτερο που μπορούσαν να δώσουν και να μετουσιώνει τις κατά μέρος επιτεύξεις σε ένα αρμονικό, ατμοσφαιρικό, μαγικό σύνολο. Ο Βασίλης Κανάκης γράφει για τον Σολομό:

> «Ήταν ένας από τους πιο ψύχραιμους σκηνοθέτες που έχω γνωρίσει. Πραγματικό φαινόμενο. Ποτέ δεν άφηνε να τον πάρουν τα πράγματα από κάτω, ακόμα και αν στο ανέβασμα ενός έργου συναντούσε τις πιο απρόβλεπτες δυσκολίες».[16]

16. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο*. σ. 252.

Συχνά υπογράφει και τις μεταφράσεις, ενίοτε και με αντιδράσεις από τους κριτικούς για «κακοήχους ανοησίας των μαλλιαριών»[17] ενώ σε κάποιες από τις παραστάσεις του έχει αναλάβει και τη σκηνογραφική και ενδυματολογική ευθύνη.

Επιπλέον όμως, ο Αλέξης Σολομός έχει αναλάβει δύο φορές τη Διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου. Η πρώτη φορά ήταν μετά την αποχώρηση του Μινωτή, την περίοδο 1980-1982, και η δεύτερη το 1991-1992. Το 1980 μετά από μια πολύ δύσκολη περίοδο για το Εθνικό απομακρύνεται από την διεύθυνση ο Αλέξης Μινωτής και η Νέα Δημοκρατία αναθέτει τη διεύθυνση το φθινόπωρο του 1980 στον Αλέξη Σολομό, ο οποίος σε όλο το προηγούμενο διάστημα της θητείας του Μινωτή (1974-1980) ήταν συνεργάτης του Εθνικού. Ωστόσο, η θητεία του αυτή ήταν εξαιρετικά σύντομη καθώς την άνοιξη του 1982 παραιτείται (αφού προηγουμένως ήδη η Μελίνα Μερκούρη του είχε αρνηθεί την πρώτη του παραίτηση) ο ίδιος μη θέλοντας να ταυτιστεί με τις απολύσεις 30 ηθοποιών που επέβαλε η νέα κυβέρνηση. Στο διάστημα αυτό διατήρησε το επιτελείο που βρήκε και κάλεσε και νέους σκηνοθέτες όπως ο Γιώργος Μιχαηλίδης, ο Γιάννης Χουβαρδάς, ο Νίκος Χαραλάμπους και ο Κανέλλος Αποστόλου. Πρόφτασε επίσης να εφαρμόσει το όνειρό του για εναλλασσόμενο ρεπερτόριο και να εγκαινιάσει την πρώτη Παιδική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου με το *Γαλάζιο Πουλί* του Μαίτερλινγκ.

Το 1991 θα κληθεί και πάλι να αναλάβει τη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή σε μία νέα περίοδο κρίσης όμως και αυτή τη φορά η παρουσία του στη διεύθυνση θα είναι ολιγόμηνη.

* * *

Ο Αλέξης Σολομός είναι ένας ακούραστος εργάτης της τέχνης που δεν σταμάτησε στιγμή να μας προειδοποιεί για όσα δεν είναι ορατά με γυμνό μάτι παρά μόνο με γυμνή ψυχή.

17. Ω., *Εστία*, 3 Μαΐου 1952

Εικ. 1. *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, 1952. Πρώτη σειρά: Ελ. Νενεδάκη (Δόρκα), Χρ. Ευθυμίου (Μπούφος), Β. Δεληγιάννη (Μπαλλέτο). Στο κέντρο: Β. Διαμαντόπουλος (Αυτόλυκος), Σ. ή Λ. Σαββοπούλου (εκτός διανομής, μ.τ.ρ.), Λ. Ιωαννίδου (Μόψα). Δεύτερη σειρά: Άρ. Βλαχόπουλος (Κάμιλλος), Αν. Φιλιππίδης (Πολύξενος), Χ. Νέζερ (Γεροβοσκός). Τελευταία σειρά: Δ. Ντουνάκης (μ.τ.ρ.), Π. Λοχαΐτης (εκτός διανομής, μ.τ.ρ.), Δ. Χόπτηρης (εκτός διανομής, μ.τ.ρ.), Δεξιά: Μ. Μπούχλης (Κοπέλι), Ηλ. Σταματίου (Φλοριζέλ), Αν. Βαλάκου (Περντίτα), Φ. Γεωργίου (εκτός διανομής, μ.τ.ρ.), θίασος. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Emile.

Εικ. 2. *Εκκλησιάζουσες*, 1956. Χ. Νέζερ (Βλέπυρος), Γκ. Μπινιάρης (Άντρας). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Emile.

Εικ. 3. *Λυσιστράτη*, 1957. Χορός ανδρών. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

Εικ. 4. *Θεσμοφοριάζουσες*, 1958. Μυρσίνη Σαντοριναίου (Μούσα του Αγάθωνα), Βενετία Κασσαβού (Μούσα του Αγάθωνα), Ευαγγελία Σαμιωτάκη (Μούσα του Αγάθωνα), Τάκης Γαλανός (Αγάθωνας). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

Εικ. 5. *Το Όνειρο*, 1963. Ελένη Ρήγα (Μια κορίστα), Γιάννης Στεφάνου (Ένας υποβολέας), Κική Διόγου (Μια μπαλλαρίνα), Στέλιος Βόκοβιτς (Τοιχοκολλητής), Νίκος Τζόγιας (Αξιωματικός), Άρης Βλαχόπουλος (Τζαμάς), Μάτα Μιχαλαρέα (εκτός διανομής, μ.τ.ρ.), Φλώρα Κωστοπούλου (εκτός διανομής, μ.τ.ρ.). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

Εικ. 6. *Ικέτιδες*, 1964. Μπροστά, αριστερά: Πίτσα Καπιτσινέα (Δ΄ Κορυφαία Χορού Δαναΐδων), Ελένη Χατζηαργύρη (Β΄ Κορυφαία Χορού Δαναΐδων). Στο κέντρο: Πίσω: Μιράντα Ζαφειροπούλου (Χορός Δαναΐδων). Στο κέντρο, μπροστά: Άννα Συνοδινού (Α΄ Κορυφαία Χορού Δαναΐδων). Δεξιά, μπροστά: Κάκια Παναγιώτου (Γ΄ Κορυφαία Χορού Δαναΐδων), Έλλη Βοζικιάδου (Ε' Κορυφαία Χορού Δαναΐδων).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Δημήτρης Χαρισιάδης.

Εικ. 7. *Ο βασιλιάς Ουμπού*, 1975. Γκ. Μπινιάρης (Καπετάν Μπουρδάρας), Ν. Φιλιππόπουλος (Ανάποδος), Π. Ζερβός (Κυρ Ουμπού), Ευάγ. Πρωτοπαππάς (Δοκάρης), Μ. Αρώνη (Κυρά Ουμπού), Τ. Βουλαλάς (Τρίγωνος).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Άγνωστος.

Εικ. 8. *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, 1953. Πρώτη σειρά, στο πάτωμα: Χ. Πλακούδης, Αλ. Σολομός, Μ. Μπούχλης (Παυλάκης), Β. Μεταξά (Όρσολα). Δεύτερη σειρά, στις καρέκλες: Κλ. Κλώνης, Κυβέλη (Κοντέσσα Βαλέραινα), Τ. Νικηφοράκη (Τασία), Θ. Κωτσόπουλος (Μανώλης, κόντε Βαλέρης). Πίσω από την Κυβέλη, με το κασκόλ: Άρ. Βλαχόπουλος (Τζώρτζης Πάπουζας). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Emile.

Εικ. 9. *Γέρμα*, 1961. Αριστερά, τέταρτος: Ν. Μεταλλινός (Βοσκός). Πίσω, στο κέντρο: Αν. Κυριακού (Α΄ Κοπέλλα), Ν. Φιλιππόπουλος (Παιδί) (;), Αιμ. Μεσσίδης (Άνδρας), Π. Παπαδάκη (Δ΄ Πλύστρα) (;). Δεξιά: Γ. Δημοπούλου (Ζ΄ Πλύστρα) (;), Γ. Ζωγράφος (Άνδρας). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

Εικ. 10. *Τα εκατομμύρια του Μάρκο Πόλο*, 1960. Π. Ψηλάντου (;), Ν. Σγουρίδου (;), Όλ. Τουρνάκη (μ.τ.ρ.), Αν. Βαλάκου (Κουκατσίν), Ελ. Ρήγα (μ.τ.ρ.), Γ. Δημοπούλου (εκτός διανομής, μ.τ.ρ.), Φ. Κωστοπούλου (εκτός διανομής, μ.τ.ρ.).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ

Η κρητική τραγωδία του μπαρόκ στη σκηνή του Αλέξη Σολομού

της Μαρίας Μ.

Το 1973, ο Αλέξης Σολομός τυπώνει το πρώτο μελέτημά του, με τίτλο *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*. Είναι η εποχή που οι έρευνες για την κρητική δραματουργία βρίσκονταν ακόμα στις αρχές τους, εστιάζοντας το ενδιαφέρον τους περισσότερο στη φιλολογική μελέτη των κειμένων και λιγότερο στην ανίχνευση της σκηνικής τους διάστασης και της παραστασιακής τους δυναμικής.[1] Το έργο δέχτηκαν με ιδιαίτερα θετικό τρόπο κορυφαίοι μελετητές του κρητικού θεάτρου, όπως, μεταξύ άλλων, ο Στυλιανός Αλεξίου. Σε επιστολή του, ο πατριάρχης των κρητολογικών σπουδών συνοψίζει την αναγκαιότητα της συνεργασίας ανάμεσα στους φιλολόγους και τους ερευνητές του θεάτρου:

> Το έργο του φιλολόγου τελειώνει βέβαια στην εξακρίβωση του τί έγραψε ο ποιητής (και αυτό δεν είναι μικρό). Σεις όμως προσφέρατε τόσο πολλά βοηθώντας στην κατανόηση των έργων ως προς το πνευματικό τους περιεχόμενο και ως δραμάτων. Από το απλό κείμενο που βλέπει ο φιλόλογος σεις εμβαθύνετε σε ένα σύνολο ιδεών που κλείνει το έργο και με τις εξαίρετες παραστάσεις σας, αλλά και με την ανάλυση που κάνετε, το μεταβάλλετε και πάλι σε κάτι που γίνεται πάνω στη σκηνή, για την ψυχαγωγία και την καλλιέργεια των ανθρώπων.[2] [Η υπογράμμιση του αποστολέα].

---

1. Αλέξης Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα: Πλειάς, 1973 (2η έκδοση το 1998, από τις εκδόσεις Κέδρος). Βλ. και Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Αλέξης Σολομός μελετητής του θεάτρου», στον τόμο του ίδιου, *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 381-391.

2. Επιστολή του Στυλιανού Αλεξίου (11 Δεκεμβρίου 1974). Βλ. επίσης τις επιστολές των Μανούσου Ι. Μανούσακα (5 Μαρτίου 1974) και Λίνου Πολίτη (9 Φεβρουαρίου 1974). Απόκεινται στο Αρχείο Παραστατικών Τεχνών του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, ΦΑ22). Ευχαριστώ θερμά την Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη για τη βοήθειά της.

Ο Σολομός γράφει αξιοποιώντας την ευρυμάθειά του αλλά και τη σκηνική του εμπειρία, και τοποθετεί το κρητικό θέατρο στον πυρήνα της θεατρολογικής σκέψης. Το εντάσσει στα ευρωπαϊκά του συμφραζόμενα, εξετάζει λεπτομερώς την αισθητική των έργων, μελετά τη δομή τους, ασχολείται με ζητήματα δραματουργίας και σκηνικής ερμηνείας. Παρουσιάζει και αναλύει τα κείμενα ως ερευνητής αλλά και ως δημιουργός του θεάτρου, και διατυπώνει χρήσιμες παρατηρήσεις πολλές από τις οποίες δεν ξεπεράστηκαν ποτέ, παρόλο που κατά τα χρόνια που ακολούθησαν η έρευνα συστηματοποιήθηκε και η βιβλιογραφία εμπλουτίστηκε.[3]

Η άνεση με την οποία ο Σολομός κινείται σε όλους τους χώρους της συγκεκριμένης δραματουργικής περιοχής συνδέεται αναμφίβολα με τη σκηνική εμπειρία που είχε αποκομίσει όταν είχε σκηνοθετήσει τις δυο τραγωδίες, την *Ερωφίλη* και τον *Βασιλέα Ροδολίνο*, αρκετά χρόνια νωρίτερα, για το Εθνικό Θέατρο, στη Ρόδο και την Αθήνα. Άλλωστε, η σχέση του με το κρητικό θέατρο μοιάζει να είναι μοιραία: η πρώτη επαγγελματική παράσταση που παρακολουθεί είναι ο *Ερωτόκριτος* του Θ. Ν. Συναδινού από την Ελευθέρα Σκηνή, σε ηλικία 12 ετών.[4] Ύστερα από πολλά χρόνια, γράφει:

> Η Μαρίκα παίζει την Αρετούσα με μυτερό καπέλο ιταλιάνικου κουατροτσέντο [...] Πολλά πράγματα δεν καταλαβαίνω, αλλά με γοητεύουν τα σκηνικά, τα κοστούμια και το ταμπεραμέντο των ηθοποιών. Εκεί πάνω στη σκηνή γίνεται κάτι άλλο, άσχετο με την πλατεία όπου κάθονται οι θεατές. Αυτή η ράμπα με τα λαμπιόνια χωρίζει δυο κόσμους. Ξέρω καλά πως ο αληθινός είναι τούτος. Μα γιατί ο άλλος, ο ψεύτικος, μοιάζει κι εκείνος αληθινός;[5]

Το 1952, τού αναθέτει το Εθνικό Θέατρο να σκηνοθετήσει την *Ερωφίλη* στη Ρόδο. Το έργο έχει ανέβει από τη Λαϊκή Σκηνή του Καρόλου Κουν το 1934, προκαλώντας έντονες συζητήσεις,[6] και από φοιτητές του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με

---

3. Μανούσος Ι. Μανούσακας, *Κριτική βιβλιογραφία του «Κρητικού Θεάτρου». Δεύτερη έκδοση συμπληρωμένη*, Αθήνα 1964· Στέφανος Κακλαμάνης, «*Κριτική βιβλιογραφία του Κρητικού θεάτρου (1965-1979)*», *Ο Ερανιστής* 17 (1981), σσ. 46-73· Βάλτερ Πούχνερ, «Η έρευνα του κρητικού και επτανησιακού Θεάτρου: επιτεύγματα και προοπτικές», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα: εκδ. Μπούρας, 1991, σσ. 53-64 και Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Το νεοελληνικό θέατρο από το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα (1975-2003): βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων: πρώτη καταγραφή», *Παράβασις* 5 (2004), σσ. 295-361.

4. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018, σ. 15.

5. Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σ. 10.

6. Διονύσης Φωτόπουλος, *Παραμυθία πέραν της όψεως*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1990, σ. 53· Δημήτρης Σπάθης, «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το "Θέατρο Τέχνης"», *Ιστορικά* 39 (Δεκέμβριος 2003), σσ. 451-478· Πλ. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Αθήνα: εκδ. Μουσείου Μπενάκη, 2008, σ. 49· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού*

επιμέλεια του Λίνου Πολίτη το 1950.[7] Η τραγωδία, με πρωταγωνιστές τον βασιλιά της χώρας Φιλόγονο, την κόρη του Ερωφίλη και τον αγαπημένο της, Πανάρετο, διαδραματίζεται στα βασιλικά ανάκτορα της Μέμφιδας και εξιστορεί τις φρικτές πράξεις του Βασιλιά, όταν πληροφορείται τον κρυφό γάμο του ζευγαριού.[8] Ένα κείμενο με δράση στην αρχαία Αίγυπτο, γραμμένο στον Χάνδακα του 17ου αιώνα στην κρητοβενετική διάλεκτο, με δραματουργικές επιρροές από την αναγεννησιακή Δύση, οπωσδήποτε δεν έμοιαζε να είναι εύκολη υπόθεση. Για να μην αναφερθεί η έκταση (3.205 στίχοι), ο δεκαπεντασύλλαβος, τα ιντερμέδια, τα πολλά πρόσωπα, το ζοφερό περιβάλλον και το τραγικό τέλος. Όμως, οι εκδηλώσεις με τον τίτλο «Μεσαιωνικαί εορταί Ρόδου» στο Παλάτι των Μεγάλων Μαγίστρων θα μπορούσαν να είναι η ιδανική συγκυρία – με την προϋπόθεση ότι το εγχείρημα δεν θα ολίσθαινε σε κάποιου είδους κακόγουστο φολκλόρ.[9] Τελικά, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα της εποχής, η *Ερωφίλη* ήταν η μεγαλύτερη επιτυχία των εκδηλώσεων.[10]

Για την παράσταση, δόθηκε στον Σολομό η εσωτερική αυλή του παλατιού, ένας χώρος πολύ μεγάλος και κάπως ασυνήθιστος για τα σκηνικά δεδομένα της εποχής. Ο σκηνοθέτης αξιοποίησε την ιστορική συνάφεια του χώρου με την εποχή συγγραφής του έργου, και μετέτρεψε την αυλή σε φυσικό σκηνικό. Μια μεγάλη πέτρινη σκάλα, μια πόρτα του παλατιού, δυο καμάρες του ισογείου και ένα πηγάδι ήταν αρκετά για να μεταφέρουν τον θεατή στην εποχή της Αναγέννησης, ενώ καταλυτικό ρόλο έπαιξαν οι φωτισμοί, δίνοντας έμφαση στα πρόσωπα και τον λόγο, και κατευθύνοντας το βλέμα του κοινού εκεί που έστρεφε το ενδιαφέρον του ο σκηνοθέτης. «Και όλα γίνονταν ένα: το παρελθόν με το παρόν, η σκηνή και η πλατεία», γράφει ο Ηλίας Βενέζης.[11]

Ο Σολομός είχε επέμβει δραστικά στο κείμενο, με εκτεταμένες περικοπές και αφαίρεση των τεσσάρων ιντερμεδίων. Σύμφωνα με την κριτική της εποχής, ο διασκευαστής επέτυχε σύνδεση και ροή, και το έργο παίχτηκε χωρίς διάλειμμα,

---

θεάτρου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, σσ. 523-524. Βλ. την Εισαγωγή του Στυλιανού Αλεξίου στο *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσκίτη, Αθήνα: στιγμή, 1988, σσ. 79-80.

7. Βλ. την Εισαγωγή του Αλεξίου στην έκδοση της *Ερωφίλης*, *ό.π.*

8. Για την ανάλυση του έργου βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α', *Από την κρητική αναγέννηση ώς την επανάσταση του 1821*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, σσ. 29-79 και Στέφανος Κακλαμάνης, *Η κρητική ποίηση στα χρόνια της αναγέννησης (14ος- 17ος αι.), τ. Γ'. Ανθολογία (περ. 1580-17ος αι.)*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2021, σσ. 114-127.

9. Γεώργιος Ι. Φουσάρας, «Η "Ερωφίλη" του Γ. Χορτάτζη στο Παλάτιο των Μεγάλων Μαγίστρων της Ρόδου από το θίασο του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία*, 1η Οκτωβρίου 1952. Βλ. και Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα*, σ. 516.

10. Φουσάρας, *ό.π.*

11. Ηλίας Βενέζης, «Στο παλάτι του Μαγίστρου» <Φιλολογικά σημειώματα>, *Το Βήμα*, 23 Σεπτεμβρίου 1952.

σαν μια κλασσική τραγωδία.[12] Σε αυτό συνέβαλε και ο χορός των κορασίδων, στον οποίο συμμετείχαν 16 μαθήτριες του Λυκείου των Ελληνίδων με κορυφαία τη Λένα Νενεδάκη. Η παράσταση άνοιξε με ένα χορευτικό ιντερμέδιο σε μουσική του Γιώργου Καζάσογλου, ο οποίος διηύθηνε και την ορχήστρα επί σκηνής. Συμμετείχαν πέντε χορεύτριες του ομίλου της Κ. Νίκολς, με πρώτη χορεύτρια την Ντόρα Βλαστού, «που κατέπληξε κυριολεκτικά τους θεατές με την αρμονική της κίνηση».[13] Το ιντερμέδιο αυτό, με τον λυρικό του τόνο και το μελωδικό τραγούδι της Μαρίας Ζέρη, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, καθήλωσε το κοινό. Ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση στον λυρισμό και την ποίηση του κειμένου. Οι θεατές παρακολουθούν προσηλωμένοι μια ιστορία αγάπης ανάμεσα σε δυο βασιλόπουλα, ένα παραμύθι δυτικού τύπου, γραμμένο όμως στον οικείο τους δεκαπεντασύλλαβο, και σε μια διάλεκτο που θυμίζει κάτι κι από το δικό τους τοπικό ιδίωμα.

Θυμώνουν με την σκληρότητα του πατέρα, συγκινούνται με τα συναισθήματα της Νένας και των γυναικών της αυλής, αγωνιούν για το τέλος. Ο Γιώργος Γληνός στο ρόλο του Φιλόγονου και το νεαρό ζευγάρι των Ιορδάνη Μαρίνου και Τιτίκας Νικηφοράκη «μετάγγισαν συγκίνηση αληθινή στο ακροατήριό τους [...] Ό,τι γινόταν με το Βασιλιά και την κόρη του και με το παλικάρι που το σκοτώνουν για την αγάπη του, ο λαός κάτω, στην αυλή του Μεγάλου Μαγίστρου, το εζούσε σαν να ήταν γεγονός αυθεντικό. Συμμετείχε στη δράση, θύμωνε με το κακό, ενθουσιαζόταν με την παλικαριά και με την ομορφιά. Και το εκδήλωνε. Χειροκροτούσε συχνά μες στην παράσταση, ή γελούσε, ή ψιθύριζε αποδοκιμαστικά για την κακή πράξη».[14] Επρόκειτο βέβαια για το κοινό ενός φεστιβάλ στην περιφέρεια των αρχών της δεκαετίας του ’50, εντελώς διαφορετικό από τους έμπειρους θεατές της Αθήνας.

Στο αθηναϊκό κοινό θα απευθυνόταν ο Σολομός με το ίδιο έργο, ύστερα από περίπου 10 χρόνια. Σε συνεδρίαση του διοικητικού συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου στις 15 Μαρτίου του 1960, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, γενικός διευθυντής, προτείνει να ανέβει η *Ερωφίλη* στο Ηρώδειο, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του Φεστιβάλ Αθηνών, σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού και πρωταγωνίστρια την Άννα Συνοδινού. Ο «κ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος εκφράζει την ευχήν όπως περιορισθούν εις το ελάχιστον αι περικοπαί του κειμένου κατά την προσαρμογήν του εις την Σκηνήν».[15] Ίσως η παρατήρησή του να σχετίζεται με τα εκτενή κοψίματα της παράστασης της Ρόδου και την αφαίρεση των ιντερμεδίων. Τελικά ο ρόλος της Ερωφίλης ανατέθηκε στη Βάσω Μανωλίδου. Ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ θα παίξει τον Πανάρετο, ο Λυκούργος Καλλέργης τον Φιλόγονο και η Δέσπω Δια-

12. Περσεύς Αθηναίος, «“Ερωφίλη” (Γ. Χορτάτση), <Κριτική του θεάτρου>, Εθνικόν Θέατρον», *Ανεξαρτησία*, 29 Σεπτεμβρίου 1952.

13. Φουσάρας, «Η *Ερωφίλη* του Χορτάτση».

14. Βενέζης, «Στο παλάτι του μαγίστρου».

15. Πρακτικά ΔΣ Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρίαση 15ης Μαρτίου 1960. Ευχαριστώ θερμά το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θέατρου για την άδεια πρόσβασης στο Αρχείο.

μαντίδου, τη Νένα της Ερωφίλης. Ο Αντώνης Φωκάς αναλαμβάνει τα κοστούμια, ο Κλεόβουλος Κλώνης τα σκηνικά, η Ραλού Μάνου τις χορογραφίες και ο Μάνος Χατζιδάκις τη μουσική.[16]

Η πρεμιέρα προγραμματίζεται για τις 25 Αυγούστου 1961 και τα εισιτήρια έχουν όλα προπωληθεί. Το σκηνικό του Κλώνη έχει στηθεί, μια ακριβή κατασκευή που θυμίζει αρκετά το φόντο που είχε ορίσει ο Σολομός ως σκηνικό του στην αυλή των Ιπποτών στη Ρόδο, οι πρόβες έχουν ολοκληρωθεί, με τη γενική δοκιμή να στέφεται από επιτυχία, και ο Τύπος έχει ετοιμάσει το έδαφος με σχετικά δημοσιεύματα. Ένα από αυτά, μια συνέντευξη του Μάνου Χατζιδάκι στον Κώστα Πηλιχό, στις 18 Αυγούστου, δίνει αποκλειστικά στοιχεία για την παράσταση. Ο συνθέτης αποκαλύπτει ότι γράφει πυρετωδώς τη μουσική για τα ιντερμέδια, ύστερα από στενή συνεργασία με τον σκηνοθέτη. Πρόκειται για μια σύλληψη πρωτότυπη και αρκετά περίπλοκη. Τα τέσσερα ιντερμέδια συμπυκνώθηκαν σε δύο, τα οποία σκηνικά θα είχαν τη μορφή «ενός είδους λαϊκής όπερας-ορατορίου, με συμμετοχή μπαλέττου». Έτσι, οι δυο βασικοί ήρωες των ιντερμεδίων, η Αρμίντα κι ο Ρονάλντο, θα είχαν τη διπλή υπόσταση του χορευτή-τραγουδιστή. Σύμφωνα με τον συνθέτη, «θα υπάρχουν η Αρμίντα τραγουδίστρια και η Αρμίντα χορεύτρια, όπως επίσης ο Ρινάλντο τραγουδιστής κι ο Ρινάλντο χορευτής. Οι τραγουδισταί-ήρωες, πλαισιωμένοι από μπαλέτο, θα τραγουδήσουν τα μέρη τους υπό μορφή ορατορίου. Οι αντίστοιχοι χορευταί-ήρωες, πλαισιωμένοι από μπαλλέτο, θα ερμηνεύσουν τα χορευτικά μέρη τους που αντιστοιχούν στον μύθο του ιντερμέτζου».[17] Ρινάλντο και Αρμίντα, ο Γιώργος Μούτσιος και η Νάνα Μούσχουρη.

Ωστόσο, τίποτα από αυτά δεν πρόκειται να συμβεί. Στις 24 Αυγούστου οι αθηναϊκές εφημερίδες βοούν: ο Μάνος Χατζιδάκις αποσύρει τη μουσική από την παράσταση, ως ένδειξη συμπαράστασης στη Μούσχουρη, η οποία θεωρεί ότι το Εθνικό δεν προβάλει την παρουσία της όπως θα έπρεπε.[18] Η ντίβα δηλώνει πολύ πικραμένη,[19] ο Χατζιδάκις πολύ θυμωμένος,[20] ο Χουρμούζιος τον κατηγορεί ότι

16. Βλ. και το πρόγραμμα της παράστασης, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=784#programs (ημερομηνία πρόσβασης 20 Ιανουαρίου 2023).

17. «Μια συνέντευξη με τον Μάνο Χατζηδάκη. Νάνα Μούσχουρη και Μούτσιος τραγουδούν στην *Ερωφίλη*. Θα διευθύνη ο Βύρων Κολάσης», *Τα Νέα*, 18 Αυγούστου 1961.

18. Βλ. και χ.σ., «Ο Μάνος Χατζιδάκις απέσυρε αιφνιδιαστικά την μουσική του από την "Ερωφίλη". Το Εθνικό ισχυρίζεται ότι ούτε καν την παρέδωσε. Αύριο η πρεμιέρα χωρίς ιντερμέδια», *Τα Νέα*, 24 Αυγούστου 1961· «Διένεξις Χατζιδάκι-Εθνικού», *Απογευματινή*, 24 Αυγούστου 1961· «Ο Χατζηδάκις απέσυρε την μουσικήν του απ' την "Ερωφίλη". Αιτία η Μούσχουρη», *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 25 Αυγούστου 1961.

19. Βλ. συνέντευξη της Νάνας Μούσχουρη στην εφημερίδα *Εμπρός*, 26 Αυγούστου 1961, όπου δηλώνει: «Με ήθελαν να τραγουδήσω αλλά να μείνω στην αφάνεια».

20. Σε επιστολή του στο *Έθνος* την ημέρα της πρεμιέρας (25 Αυγούστου 1961), ο Χατζηδάκις αναφέρεται εκτενώς σε όσα μεσολάβησαν, με έκδηλη δυσαρέσκεια. Πάντως, δεν χάνει το ενδιαφέρον του για την *Ερωφίλη* και δέκα χρόνια μετά, στις 12 Σεπτεμβρίου του 1971, γράφει από τη Νέα Υόρκη στον Σολομό και του προτείνει: «[...] Αν δεν βρεις τα ιντερμέτζα της *Ερωφίλης*,

δεν είχε γράψει ποτέ αυτή τη μουσική, ο συνθέτης τον διαψεύδει και διευκρινίζει: «Παρακαλώ να αναφερθή ότι αυτό δεν αποτελεί ενέργειαν κατά της ομαλής διεξαγωγής της παραστάσεως, δοθέντος ότι η μουσική μου είναι για τα ιντερμέδια, που θα διάνθιζαν την παράστασι και δεν αποτελούν σώμα του έργου». Τελικά, η παράσταση πραγματοποιείται και πάλι, όπως και στη Ρόδο, χωρίς τα ιντερμέδια, με την υπόκρουση κρητικής μουσικής όπου ήταν απαραίτητο.[21] Το κείμενο έχει κοπεί και πάλι, για την οικονομία της παράστασης, και κάποιοι γράφουν ότι ίσως να ήταν καλύτερα που δεν παίχτηκαν τα ιντερμέδια – «πως η απουσία τους ωφέλησε την ομοιογένεια και την ενότητα του έργου».[22] Πράγματι, εμβόλιμα ορατόρια-μπαλέτα, 16 και 12 λεπτών το καθένα, ίσως να υπονόμευαν τη συνοχή της παράστασης και να αποσπούσαν την προσοχή του κοινού.

Πέρα, όμως, από αυτά, η παράσταση θεωρείται μία από τις επιτυχίες του Φεστιβάλ. «Τον σκηνοθέτη κύριο Αλέξη Σολομό χαρακτηρίζει γρήγορη, έξυπνη και λαμπερή σύλληψις, καθώς και ζωηρή φαντασία. Στην εργασία του εδώ στην *Ερωφίλη*, που πρέπει να λογαριαστή σαν μια από τις λαμπρές του ως τώρα, μοιάζει να εργάστηκε περισσότερο με σκέψι και σοφία, παρά με φαντασία. Πολλή δουλειά, μελέτη και κόπο μαρτύραγε η σκηνοθεσία και το αποτέλεσμα ήταν αντάξιο».[23] Επίσης: «Σοφά ο Σολομός απέφυγε τις επικίνδυνες καινοτομίες» και «ως βαθύς γνώστης του κρητικού δράματος ενέπνευσε στους ηθοποιούς του μια ξεχωριστή αγάπη για το έργο».[24] Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκε το σύνολο της κριτικής. Όλοι μιλούσαν για μια καλοδουλεμένη παράσταση μέχρι την τελευταία της λεπτομέρεια.

Σημαντικό ρόλο έπαιξε το επιβλητικό αλλά και λιτό σκηνικό, που μετέφερε τους θεατές στην αναγεννησιακή εποχή, αν και ο Περσεύς Αθηναίος ανέφερε κάποια σύγχυση από την πλευρά μέρους του κοινού που περίμενε ότι η δράση θα ελάμβανε χώρα στην αρχαία Αίγυπτο: «Τα κοστούμια, ο τρόπος παρουσιάσεως στη σκηνή φώναζαν ξένο περιβάλλον: τίποτα δεν θύμιζε την εξωτική χώρα του Νείλου».[25] Ο Φώτης Φανουράκης πάλι, βρήκε «παράξενα τα κοστούμια του κ.

όπως τάχες κάμει, θάχεις τον καιρό να ... τα ξανακάμεις, αφού σου στείλω σχεδόν τα μισά που έχω, για να ολοκληρωθεί μια όπερα λαϊκή, μισής ώρας;[...]»: ΕΛΙΑ, Αρχείο Αλέξη Σολομού, φακ. 22 (Αλληλογραφία). Το 1972, στον *Μεγάλο Ερωτικό* του, η Φλέρυ Νταντωνάκη ερμηνεύει «Τα πάθη από τον έρωτα», από τον μονόλογο της Ερωφίλης στην τρίτη πράξη του έργου.

21. *Τα Νέα*, 24 Αυγούστου, *ό.π.*· Μ., «Φεστιβάλ Αθηνών. "Ναυσικά", "Ερωφίλη"», *Νέα Αλήθεια* (Θεσσαλονίκης), 28 Αυγούστου 1961. Πάντως, ο Μάριος Πλωρίτης σε κριτική του στην *Ελευθερία* (27 Αυγούστου 1961) παρατηρεί ότι η έλλειψη των ιντερμεδίων λειτούργησε αρνητικά προς την παράσταση.

22. «Θέατρο Ηρώδου. Γ. Χορτάτζη "Ερωφίλη"», *Ελληνικά Θέματα* (Σεπτέμβριος 1961).

23. Φώτης Φανουράκης, «*Ερωφίλη*. Ωδείον Ηρώδου Αττικού. Εθνικόν θέατρον», *Ανεξάρτητος τύπος*, 30 Αυγούστου 1961.

24. Μ., «Φεστιβάλ Αθηνών. "Ναυσικά", "Ερωφίλη"».

25. Περσεύς Αθηναίος, *Ημέρα Πατρών*, «Η "Ερωφίλη" του Χορτάτζη, από το Εθνικό Θέατρο», 24 Σεπτεμβρίου 1961.

Αντ. Φωκά. Σαν να υπήρχε ένας δισταγμός, κάτι ακαταστάλακτο σ' αυτά»:[26] ίσως να μην μπορούσε να κατατάξει αυτήν τη μίξη αναγεννησιακών, βυζαντινών και παραδοσιακών στοιχείων που συνυπήρχαν ενδυματολογικά στη σκηνή, εκφράζοντας κι αυτά τον μικτό δραματουργικό χαρακτήρα του έργου. Άλλωστε, σε αναλογία με τα αναγεννησιακά πρότυπά της, η Μέμφις της *Ερωφίλης* είναι ένας συμβολικός σκηνικός τόπος που παρέχει μια απόσταση ασφαλείας ανάμεσα στο κοινό και τις φρικτές περιπέτειες των προσώπων του δράματος.

Οι περισσότεροι επαίνεσαν τους ηθοποιούς που απέδωσαν με επιτυχία το δύσκολο γλωσσικό ιδίωμα χωρίς να χάσουν ούτε μία λέξη, παρόλο που «χρειάζεται καιρός ακόμα να μάθουν οι ηθοποιοί μας να λένε τέτοιους στίχους», κατά την κρίση του Γιώργου Σεφέρη ή ακόμα και να είναι αναγκαίο «να γίνει μετεκπαίδευση των ηθοποιών στον κρητικό δεκαπεντασύλλαβο», όπως προτείνει ο Λίνος Πολίτης.[27] Αντίθετη γνώμη είχε ο Μάριος Πλωρίτης, που σημειώνει ότι η παράσταση «στέναζε συχνά από στόμφο και από αυθαίρετη, αψυχολόγητη, μελοδραματική κίνηση και χειρονομίες».[28]

Σε κάθε περίπτωση, οι θεατές είδαν και πάλι με συμπάθεια τα ερωτευμένα παιδιά και ταυτίστηκαν με το δράμα τους. Η Μανωλίδου αποθεώθηκε από την κριτική και σίγουρα επισκίασε τον Παπαμιχαήλ, ο οποίος είτε λόγω τρακ, είτε λόγω απειρίας, είτε εξαιτίας των κινηματογραφικών του ρόλων, όπως κάποιοι σχολίασαν, δεν στάθηκε στο ύψος των περιστάσεων και «άφησε ανυπεράσπιστο τον τραχύ και γενναίο πολεμιστή να νικηθεί από τον γλυκερό και ωραιοπαθή αγαπητικό».[29] Ο Λυκούργος Καλλέργης και η Δέσπω Διαμαντίδου καταχειροκροτήθηκαν, όπως επίσης και ο Νίκος Καζής, στον ρόλο του αγγελιαφόρου, ο Θόδωρος Μορίδης και ο Νίκος Παπακωνσταντίνου, που υποδύθηκαν τον Σύμβουλο του Φιλόγονου και τον Καρπόφορο, αντίστοιχα, καθώς και ο Βασίλης Κανάκης στο ρόλο του Χάρου.[30]

---

26. Φανουράκης, «*Ερωφίλη*. Ωδείον Ηρώδου Αττικού», *ό.π.* Για τα κοστούμια της κρητικής κωμωδίας στη νεοελληνική σκηνή βλ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, «Ενδυματολογικές προσεγγίσεις στην κρητική κωμωδιογραφία της Αναγέννησης: ιστορικές πηγές και παραστασιακά τεκμήρια», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα 2014, σσ. 101-124.

27. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Η'. 2 Γενάρη-16 Δεκέμβρη 1963*, φιλολογ. επιμ. Κατερίνα Κρίκου-Davis, Αθήνα, Ίκαρος 2018, σ. 192 και Λίνος Πολίτης, «Η παράσταση της "Ερωφίλης". Ποιητικός λόγος και σκηνική ερμηνεία», *Θέματα της λογοτεχνίας μας, δεύτερη σειρά*, Θεσσαλονίκη 1976, σσ. 66-85.

28. *Ελευθερία*, *ό.π.*

29. *Ελληνικά Θέματα* (Σεπτέμβριος 1961).

30. Βλ. τις κριτικές στον τύπο *ό.π.*, και επίσης Άλκης Θρύλος, «*Θέατρο Ηρώδου του Αττικού (Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου): Γ. Χορτάτζη, "Ερωφίλη", κρητική τραγωδία», (15/9/61)*, τ. 8 (1959-1961), Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/Ιδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1980, σ. 461-463 και Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Κριτική θεάτρου. Η "Ερωφίλη" του Γ. Χορτάτζη από το Εθνικό στο Ωδείο Ηρώδου», *Βραδυνή*, 26 Αυγούστου 1961.

Τελικά, απ' ό,τι φαίνεται, ο Αλέξης Σολομός κέρδισε το στοίχημα της αναμέτρησης με την «λυρική τραγωδία»[31] του Χορτάτση στη σκηνή του Ηρωδείου. Οι διπλές καταβολές του έργου, κρητικές και βενετικές, αναδείχθηκαν εξ ίσου. Η δράση τοποθετήθηκε σε ένα δυτικό παλάτι που θύμιζε τα βενετσιάνικα μνημεία της Κρήτης, συνδέοντας την αναγεννησιακή ιπποσύνη με την κρητική παλικαριά. Η Ερωφίλη ήταν μια βασιλοπούλα της αναγέννησης, όμως οι γυναίκες της αυλής της έμοιαζαν με Κρητικοπούλες, οι οποίες σχολίαζαν, προσεύχονταν και συνέπασχαν με την κυρά τους. Τις βαριές και σκοτεινές σκηνές του ευρωπαϊκού μπαρόκ διαδέχονταν σκηνές ολόφωτες, όπως εκείνες των δυο ερωτευμένων, που «είχαν την τρυφερότητα ανοιξιάτικης μέρας, την γοητεία διαλόγου μικρών πουλιών».[32]

Η επιτυχία του έργου είχε ως αποτέλεσμα να επαναληφθεί η παράσταση και την επόμενη χρονιά, στις 21 και 22 Ιουλίου, με ελαφρώς παραλλαγμένη διανομή και μουσική επιμέλεια Σ. Καρρά στο Ηρώδειο, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών. Τον Πανάρετο θα παίξει αυτήν τη φορά ο Νίκος Καζής, την Νένα η Ελένη Ζαφειρίου, τον Φιλόγονο ο Λυκούργος Καλλέργης και τον Μαντατοφόρο ο Θάνος Λιβαδείτης. Οι παραστάσεις εντάσσονται στην Εβδομάδα Κρητικού Θεάτρου (18-24 Ιουλίου) σε συνέχεια των δυο παραστάσεων του έργου *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, που έχουν μόλις προηγηθεί, στις 18 και 19 Ιουλίου.[33]

Ο *Ροδολίνος* του Ιωάννη Ανδρέα Τρώιλου, γράφτηκε στην Κρήτη στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα,[34] και δεν είχε παιχτεί ποτέ πριν· αυτή ήταν η πρώτη φορά που πήρε τον δρόμο για τη σκηνή, χάρη στη βοήθεια του καθηγητή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Μανούσου Μανούσακα, ο οποίος συνεργάστηκε στενά με τον Σολομό – απαθανατίστηκε ακόμα και στις πρόβες, στο Ηρώδειο.[35] Σε επιστολή του στην εφημερίδα *Ελευθερία* ο Μανούσακας τονίζει ότι «η εις το ευρύ κοινό προβολή των έργων της κρητικής λογοτεχνίας είναι αξία πάσης βοηθείας»[36] – πέρα από την εκτίμησή του στον Αλέξη Σολομό, είναι βέβαιο ότι και λόγω των επιστημονικών του ενδιαφερόντων θα έβρισκε πολύ σημαντική την επιτυχία, και ως εκ τούτου, την καθιέρωση της Εβδομάδας του Κρητικού Θεάτρου στο Φεστιβάλ.[37]

---

31. Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο*.

32. Μ. Κ., «Η γυναίκα στο θέατρο. *Ερωφίλη*, η βασιλοπούλα του ελληνικού θεάτρου», *Γυναίκα*, 13 Σεπτεμβρίου 1961.

33. Βλ. το πρόγραμμα *Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου, Ωδείον Ηρώδου του Αττικού, Εβδομάς Κρητικού Θεάτρου, 18-24 Ιουλίου 1962* (www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=784&programID=443, ημερομηνία πρόσβασης 20 Ιανουαρίου 2023).

34. Για την ανάλυση του έργου βλ. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικού θεάτρου*, σσ. 29-39 και Κακλαμάνης, *Η κρητική ποίηση στα χρόνια της αναγέννησης*, σσ. 466-470.

35. ΕΛΙΑ, Αρχείο Παρασταστικών Τεχνών, Αρχείο Αλέξη Σολομού.

36. Μανούσος Ι. Μανούσακας, «Το γνήσιο κείμενο του "Ροδολίνου" θα παίξη το Εθνικό; Ο καθηγητής Μανούσακας που το επεξεργάζεται, απαντά στον χθεσινό επιστολογράφο μας», *Ελευθερία*, 12 Μαΐου 1962.

37. Για την καθιέρωση αυτής της εβδομάδας, ο Κώστας Νίτσος γράφει: «Το "Θέατρο" χαίρεται που του δίνεται –για μοναδική έστω φορά– η ευκαιρία να χειροκροτήσει το Εθνικό Θέατρο

Η «λυρική τραγωδία», όπως χαρακτηρίζει το έργο ο Σολομός στο βιβλίο του για το κρητικό θέατρο, είναι ένα έργο με πολλές δραματουργικές αδυναμίες. Η έκτασή του, η γλώσσα και η στιχουργική του, καθώς και η περίπλοκη υπόθεση, καθιστούν το ανέβασμά του εξαιρετικά δύσκολο. Το έργο διαδραματίζεται στη Μέμφιδα της Αιγύπτου και εξιστορεί τα τραγικά επακόλουθα του έρωτα του Ροδολίνου, του βασιλιά της, με την Αρετούσα, μέλλουσα σύζυγο του φίλου του Τρωσίλου, βασιλιά της Περσίας και κόρη του βασιλιά της Καρχηδόνας. Ο Ροδολίνος, έχοντας προδώσει την εμπιστοσύνη του φίλου του, βυθίζεται στις τύψεις και αυτοκτονεί. Στον θάνατο τον ακολουθούν η αγαπημένη του, ο Τρωσίλος, αλλά και η αδερφή του, η Ροδοδάφνη.[38] Πρόκειται για το πιο σκοτεινό έργο της κρητικής δραματουργίας της αναγέννησης, τοποθετημένο σε ένα ασφυκτικό περιβάλλον ψεμάτων, διλλημάτων, ματαιώσεων και θανάτου: «σε μια φαινομενικά ειρηνική ατμόσφαιρα, σε μιαν ευτυχισμένη χώρα, σε μια μονοιασμένη οικογένεια, σ' ένα παλάτι που βασιλεύουν τα νιάτα κι αναγγέλλονται οι παντρειές, κρύβεται μια φιδοφωλιά από τύψεις, φόβους, μαραμένες ελπίδες κι αρρωστημένες έγνοιες».[39]

Στον απαιτητικό ρόλο του ομώνυμου βασιλιά, ο Πέτρος Φυσσούν.[40] Η Αντιγόνη Βαλάκου στον ρόλο της Αρετούσας, ενώ η Ελένη Χατζηαργύρη, η Αθανασία Μουστάκα, η Βιβέττα Τσούνη, ο Λυκούργος Καλλέργης και ο Στέλιος Βόκοβιτς κρατούν τους υπόλοιπους ρόλους, της Αννάζιας, της Σωφρόνιας –παραμάνας της Αρετούσας–, της Ροδοδάφνης, του Ερμήνου –σύμβουλου του Ροδολίνου– και του Τρωσίλου, αντίστοιχα.[41] Δούλες, δούλοι, στρατιώτες, μαντατοφόροι και στρατηγοί ολοκληρώνουν τον πολυμελή θίασο, που κυριολεκτικά γεμίζει τον χώρο της σκηνής, διαμορφωμένο από τον Κλώνη ως το εξωτερικό ενός άχρονου ανακτόρου, με σκάλες και βαριές σιδερένιες θύρες.

Τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά είναι εντυπωσιακά, με επιρροές από την Ανατολή και τη Δύση – ακριβώς όπως και το έργο. Ιπποτικές στρατιωτικές φορεσιές, βαριά πολυτελή υφάσματα και ανατολίτικα καπέλα για τους άντρες, κε-

---

και τη Διοίκησή του. Η καθιέρωση Εβδομάδος Κρητικού Θεάτρου –που ξεκίνησε πέρσι δειλά, για να γίνει φέτος θεσμός– είναι ασφαλώς μέσα στην αποστολή του Εθνικού. [...] Η Εβδομάδα Κρητικού Θεάτρου είναι ένα βήμα –πρώτο και σημαντικό– για την αξιοποίηση της δραματικής μας παράδοσης. Δεν είναι πλούσια. Ούτε σημαντική. Όποια, όμως, κι αν είναι η αισθητική και η καθαρά θεατρική αξία των έργων που την απαρτίζουν, είναι χρέος να την διατηρούμε ζωντανή, να την κρατάμε σε στενή επαφή με το Λαό», Κώστας Νίτσος, «Χειροκροτούμε ανεπιφύλακτα», <Αστερίσκοι>, *Θέατρο* 4 (Ιούλιος-Αύγουστος 1962), σ. 5.

38. *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17ου αιώνα)*, πρόλογος Στυλιανός Αλεξίου, επιμέλεια Μάρθα Αποσκίτη, Αθήνα: στιγμή, 1987.

39. Αλέξης Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη Φιλολογία στη Σκηνή*, Αθήνα: Κέδρος, ²1998, σ. 99.

40. Σε συνέντευξη στον Βαγγέλη Ψαράκη, ο Φυσσούν δηλώνει ότι για να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του ρόλου του «χρειάστηκε να καλογερέψει»: απομόνωση, πολύς ύπνος, σωστή διατροφή και διακοπή του καπνίσματος· *Ταχυδρόμος*, 28 Ιουλίου 1962.

41. Αναλυτικά η διανομή στο πρόγραμμα της παράστασης, *ό.π.*

ντημένες ποδιές και αραχνοΰφαντα βέλα ή υφαντές μαντήλες για τις γυναίκες, συνδυασμός του εξωτικού με τη δυτική ενδυμασία του 17ου αιώνα αλλά και την παραδοσιακή κρητική φορεσιά.[42] Ο Τ. Θεοδοσόπουλος αναφέρεται στην ποικιλόχρωμη αμφίεση της μεσαιωνικής βασιλοπούλας[43] ενώ ο Κωστής Σκαλιόρας γράφει ότι ο χορός των στρατηγών «είχε την ωραία όψη μιας παρατάξεως στρατιωτικών αγίων, βγαλμένων από τοιχογραφία εκκλησιάς, και κάτι από την μακρυνή ανάμνηση μιας βραδιάς στην αυλή του παπικού ανακτόρου της Αβινιόν, σε έργο σκηνοθετημένο από τον Ζαν Βιλάρ».[44]

Ο σκηνοθέτης μελέτησε διεξοδικά το κείμενο, με άξονα τα ιστορικά και δραματουργικά του συμφραζόμενα, και το έκοψε γενναία –περίπου 1400 από τους 3.232 στίχους– για την παράσταση. Αφαιρώντας από τα όνειρα και τους μονολόγους, εστιάζει στην τρυφερότητα και την αγάπη του νεαρού ζευγαριού, τις συναισθηματικές συγκρούσεις των προσώπων του δράματος και τον διχασμό του πρωταγωνιστή ανάμεσα στη φιλία και τον έρωτα, που οδήγησε και στο καταστροφικό τέλος.[45] Πρόθεσή του ήταν να δώσει βάρος στην εσωτερική δράση, στην αποτύπωση των ψυχικών δονήσεων των δραματικών προσώπων, στον «κρυμμένον κόσμο» τους.[46] Σε ένα έργο που το μεγαλύτερο μέρος της δράσης λαμβάνει χώρα εκτός σκηνής και η ροή της πλοκής προκύπτει κυρίως μέσα από αφηγήσεις και περιγραφές, ο Σολομός «αντιμετώπισε τις δυσκολίες στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης κατά μέτωπον [...] και έδειξε εμπιστοσύνη στο κείμενο. [...] Κι η στάση αυτή βρήκε την ανταμοιβή της στην ανεμπόδιστη ροή του λόγου από τη σκηνή στο κοινό»,[47] το οποίο, σύμφωνα με τις πηγές της εποχής, υποδέχτηκε πολύ θετικά το άγνωστο, καινούργιο έργο, παρά τις δυσκολίες του: «Το ανέβασμα του έργου από τον θίασο του Εθνικού σημείωσε μεγαλύτερη επιτυχία από όση θα περίμενε κανείς, ξέροντας πόσα ελάχιστα ψιχία καλού θεάτρου προσφέρει το κείμενο στο σκηνοθέτη του. Ωστόσο ο κ. Σολομός παρουσίασε μια παράσταση που και ενότητα είχε και ανέδειχνε όσο γινόταν καλύτερα τα ποιητικά προτερήματα του έργου».[48] Ο Παναγής Λεκατσάς, αντίθετα, μιλά για «σκηνική

---

42. Βλ. φωτογραφικό υλικό στο Αρχείο του Εθνικού θεάτρου http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=45#photos (ημερομηνία πρόσβασης 20 Ιανουαρίου 2023).

43. Τ. Θεοδοσόπουλος, «Μετά την κηδείαν της μάννας, βασιλοπούλα εις την σκηνή: το χθεσινόν "δράμα" της Βιβιέττας Τσιούνη. Εις την πρεμιέραν του Εθνικού», *Έθνος*, 19 Ιουλίου 1962.

44. Κωστής Σκαλιόρας, «*Βασιλεύς ο Ροδολίνος*», <Η θεατρική σελίδα του Ταχυδρόμου>, *Ταχυδρόμος*, 28 Ιουλίου 1962.

45. ΕΛΙΑ, Αρχείο Σολομού, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος: τετράδιο σκηνοθεσίας*. Βλ. και την εκτενή δραματουργική ανάλυση του σκηνοθέτη στο Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο*, σσ. 75-100.

46. Σε συνέντευξή του στον Αχιλλέα Μαμάκη, δηλώνει «Το θέμα που ζωντανεύει η κρητική αυτή κωμωδία είναι η πάλη ανάμεσα στον έρωτα και τη φιλία. Μια πάλη που συγκλονίζει τον κεντρικό της ήρωα» (*Εικόνες*, 4 Μαΐου 1962).

47. Σκαλιόρας, «*Βασιλεύς ο Ροδολίνος*», *ό.π.*

48. Σπύρος Γιαννάτος, «Εθνικό Θέατρο (Ωδείο Ηρώδου Αττικού). Ιωάννου-Ανδρέα Τρώιλου "Βασιλεύς ο Ροδολίνος"», *Ελληνικά Θέματα* (Αύγουστος 1962).

πραγματοποίηση κι όχι για παράσταση», υποστηρίζοντας με έμφαση ότι η γλώσσα του έργου δεν μπόρεσε να λειτουργήσει στη σκηνή.[49]

Όπως διχασμένος ήταν και ο πρωταγωνιστής του έργου, ανάλογα διχάστηκαν και οι κριτικοί. Για άλλη μια φορά, όπως και παλαιότερα με την *Ερωφίλη*, πολύ μελάνι καταναλώθηκε για τη διερεύνηση της αυθεντικότητας, της πρωτοτυπίας αλλά και της «ελληνικότητας» του έργου. «Έργο από δεύτερο χέρι είναι και ο *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* του Ιωάννη Ανδρέα Τρώιλου», γράφει ο Σπύρος Γιαννάτος, παρατηρώντας ότι «το μόνο ενδιαφέρον στοιχείο σ' αυτή την ιστορία είναι το ρούχο –η ποιητική κρητική γλώσσα– που μ' αυτό έντυσε το κλεμμένο πνευματικό του τέκνο ο κρητικός ποιητής [...] όπου το θέατρο απουσιάζει σχεδόν ολότελα».[50] Ο Κώστας Νίτσος, από την άλλη πλευρά, υποστηρίζει ότι «ήταν υποχρέωση του Εθνικού να προβάλει το μεσαιωνικό ελληνικό δραματολόγιο, παρά τις πολλές και βασικές, σκηνικές και άλλες αδυναμίες του» και ο Σκαλιόρας χαρακτηρίζει την παράσταση «συγκινητική» και επαινεί το Εθνικό που αποφάσισε να γνωρίσει στο κοινό το άγνωστο έργο.[51]

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα πράγματα έχουν αλλάξει πολύ από την *Ερωφίλη* του Κουν, το 1934, και τη σκληρή διαπίστωση του Γιάννη Σιδέρη: «Το Ελληνικό Θέατρο δεν τροφοδοτήθηκε καθόλου από το Κρητικό, ύστερα τι παράδοση ελληνική είναι η *Ερωφίλη*, που τα πρότυπα που μιμήθηκε είναι σχεδόν όσα και οι στίχοι της».[52] Ο Αλέξης Σολομός είχε εντελώς διαφορετική άποψη: «Αν κάποια άλλη χώρα –μια χώρα που αγαπάει τη θεατρική της παράδοση πιότερο από μας– είχε στο σεντούκι της την "Ερωφίλη", δεν θα δίσταζε να την παρουσιάζει στη σκηνή πιο συχνά απ' ό,τι η Αγγλία παρουσιάζει, ας πούμε, τη "Δούκισσα του Μάλφι" ή η Γαλλία τη "Βερενίκη". Θα 'χε εύκολα αντιληφτεί πως τα δάκρυα της κρητικής ηρωίδας είναι τα πιο ποιητικά και τα πιο γνήσια».[53]

Ο Σολομός τόσο με το συγγραφικό όσο και με το σκηνοθετικό του έργο συνέβαλε καθοριστικά στη συζήτηση σχετικά με την αυθεντικότητα των έργων του κρητικού αναγεννησιακού θεάτρου και τη θέση τους στη νεοελληνική σκηνή ως έργα του ρεπερτορίου της πρωτότυπης ελληνικής δραματουργίας. Έχοντας σαφή επίγνωση των προβλημάτων της σκηνικής τους μεταφοράς, μελέτησε τις ιδιαιτερότητες των κειμένων και μετέτρεψε τα ελαττώματά τους σε προτερήματα, αναδεικνύοντας στοιχεία οικεία στην αισθητική του κοινού και ανασύροντας μνήμες. Οι δυτικές επιρροές των έργων θύμιζαν Σαίξπηρ αλλά και λαϊκό παραμύθι, η λυρικότητα των μονολόγων, ρομαντικές ιστορίες αγάπης, ο Χορός θύμιζε αρχαία τραγωδία, και ο δεκαπεντασύλλαβος, δημοτικό τραγούδι. Χάρη στη

---

49. Παναγής Λεκατσάς, *Εβδομάς Κρητικού Θεάτρου. «Βασιλεύς ο Ροδολίνος» Ιωάννου Ανδρέα του Τρωΐλου*, *Το Βήμα*, 17 Ιουλίου 1962.

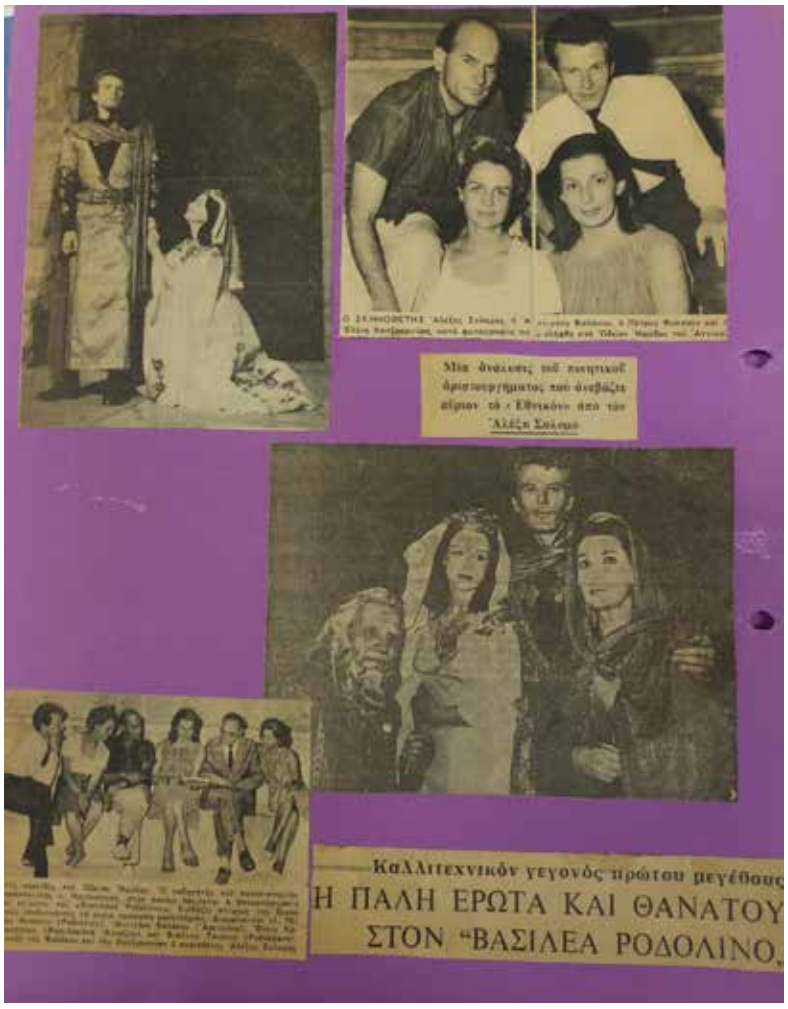
50. Γιαννάτος, «Εθνικό Θέατρο (Ωδείο Ηρώδου Αττικού).

51. Νίτσος, «Χειροκροτούμε ανεπιφύλακτα» και Σκαλιόρας, «*Βασιλεύς ο Ροδολίνος*».

52. Γιάννης Σιδέρης, «Γ. Χορτάτση: Η *Ερωφίλη*, θ. Ολύμπια», *Ξεκίνημα* (1934), σσ. 173-174.

53. Σολομός, «Το Κρητικό θέατρο», σ. 74.

διπλή του ιδιότητα, του μελετητή και του καλλιτέχνη, ο Αλέξης Σολομός έδωσε έμφαση στις αναγεννησιακές επιρροές των κειμένων, χωρίς όμως να υποβαθμίσει την κρητική καταγωγή τους, ξετυλίγοντας, μάλιστα, το νήμα που συνδέει το παρελθόν με το παρόν. Με ιντερμέδια ή χωρίς, στη Βενετία, την Αίγυπτο ή τον βενετικό Χάνδακα, τοποθέτησε την *Ερωφίλη* και τον *Ροδολίνο* του στη σκηνή διατηρώντας θαυμαστές ισορροπίες και παραδίδοντας μαθήματα αισθητικής, κομψότητας και γνώσης.



Εικ. 1. Αυτοσχέδιο λεύκωμα του Αλέξη Σολομού για την παράσταση του *Ροδολίνου*. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος ΦΑ2.

Εικ. 2. *Ερωφίλη*, 1961. Δημήτρης Παπαμιχαήλ (Πανάρετος), Βάσω Μανωλίδου (Ερωφίλη). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

Εικ. 3. *Ερωφίλη*, 1961. Στο κέντρο: Βάσω Μανωλίδου (Ερωφίλη). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

Εικ. 4. *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, 1962.
Μπροστά: Ελένη Χατζηαργύρη (Αννάζια), Βιβέτα Τσιούνη (Ροδοδάφνη).
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

Εικ. 5. *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, 1962.
Τρίτος: Κώστας Σκαρλής (Χορός). Τέταρτος: Νίκος Παπακωνσταντίνου (Στρατάρχης του Ροδολίνου). Πέμπτος: Γιάννης Μαυρογένης (Χορός). Έβδομος: Θόδωρος Δημήτριεφ (Χορός). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

Εικ. 6. *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, 1962.
Στέλιος Βόκοβιτς (Τρωσίλος), Λυκούργος Καλλέργης (Ερμίνος)
Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Η πρώτη «συνάντηση» του Αλέξη Σολομού με τον Σαίξπηρο

Με την παράσταση της κωμωδίας *Όπως σας αρέσει* από τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου τη θεατρική περίοδο 1950-1951, ο Αλέξης Σολομός πραγματοποιεί την πρώτη σκηνοθετική προσέγγισή του στη σαιξπηρική δραματουργία. Σχετικά με την παραγωγή αυτή που παρουσιάστηκε στην Κεντρική Σκηνή του Τσίλερ[1] μπορούν να διατυπωθούν ορισμένες ενδιαφέρουσες επισημάνσεις, αφενός για τη σκηνοθετική διαδρομή του Σολομού στο ελληνικό θέατρο και αφετέρου για τις εξελίξεις και τους μετασχηματισμούς στη φυσιογνωμία του κρατικού θεάτρου.

---

1. Μετάφραση: Μανώλης Σκουλούδης. Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός. Σκηνογραφίες-Ενδυμασίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Μουσική: Γιώργος Καζάσογλου. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Χορογραφία: Ραλλού Μάνου. Διανομή: Γιάννης Αποστολίδης (Εξόριστος Δούκας), Χριστόφορος Νέζερ / Ιωάννης Αυλωνίτης (Δούκας Φρειδερίκος, αδελφός του), Γεώργιος Γληνός / Ανδρέας Φιλιππίδης (Ιάκωβος, ο μελαγχολικός), Μιχάλης Καλογιάννης (Λε Μπω, παλατιανός), Γκίκας Μπινιάρης (Κάρολος, παλαιστής), Γρηγόρης Βαφιάς / Αλέκος Δεληγιάννης (Ολίβιος, γιος του κυρ-Ρολάν ντε Μπουά), Άλκης Παπάς (Οκτάβιος, γιος του κυρ-Ρολάν ντε Μπουά), Θάνος Κωτσόπουλος (Ορλάντος, γιος του κυρ-Ρολάν ντε Μπουά), Νίκος Παρασκευάς / Χαράλαμπος Πλακούδης (Αδάμ, υπηρέτης του Ορλάντου), Χρήστος Ευθυμίου (Λυδίας, τρελός του Δούκα), Μιχάλης Μπούχλης (Άμιενς, τραγουδιστής), Άρης Βλαχόπουλος (Ένας άρχοντας), Γρηγόρης Βαφιάς (Ένας κυνηγός), Αλέκος Πέτσος (Δεύτερος κυνηγός), Νίκος Βοκάς (Τρίτος κυνηγός), Νίκος Φιλιππόπουλος (Ένα παιδόπουλο), Λυκούργος Καλλέργης (Κόρινος, βοσκός), Ντίνος Δημόπουλος / Αλέκος Πέτσος (Σίλβιος, βοσκός), Λάκης Σκέλλας (Γουλιέλμος, βοσκός), Νίκος Βλαχόπουλος (Κυρ Ολίβιος Παπατρέχας), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Διονύσης, υπηρέτης), Γιάννης Μαυρογένης (Αυλικός Α΄), Δημήτρης Ντουνάκης (Αυλικός Β΄), Φραντζέσκα Ιακωβίδου, Όλγα Μάμου (Μουσικοί), Νίκος Βοκάς, Χρύσανθος Πετρής, Σταύρος Μποζοτόπουλος, Φιλόλαος Γεωργίου (Ακόλουθοι), Βάσω Μανωλίδου (Ροζαλίντα, κόρη του εξόριστου Δούκα), Μαρία Αλκαίου / Τιτίκα Νικηφοράκη (Κέλια, κόρη του Φρειδερίκου), Μιράντα Οικονομίδου / Ρένα Δέπου (Φοίβη, βοσκοπούλα), Βίλμα Κύρου / Άννα Παϊταζή (Αντριάνα, χωριατοπούλα), Ηρώ Πάλλη, Ρεγγίνα Μπέρτου, Μαρία Σβολοπούλου, Ρέα Μιχαλοπούλου, Όλγα Μάμου, Ίλντα Κοφίνο, Γιάννα Βασσάλου, Μάρμω Γεωργαλά (Μπαλέτο). Πρώτη παράσταση: 31 Οκτωβρίου 1950.

Για τον νεαρό σκηνοθέτη, η παράσταση της σαιξπηρικής κωμωδίας αποτελεί την πρώτη του εργασία στο Εθνικό Θέατρο, στο οποίο προσλαμβάνεται τον Σεπτέμβριο του 1950, κατά τη δεύτερη διευθυντική θητεία του Γιώργου Θεοτοκά, και στο οποίο θα εργαστεί δημιουργικά τις επόμενες δεκαετίες παρουσιάζοντας περισσότερες από εκατό παραστάσεις. Ωστόσο, οι σχέσεις του Σολομού με την κρατική σκηνή έχουν μια μικρή, αλλά ενδιαφέρουσα προϊστορία· το 1946, ενώ ο Σολομός έχει πλέον αναχωρήσει για τη Μεγάλη Βρετανία και κατόπιν για τις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Δημήτρης Ροντήρης, έχοντας μόλις αναλάβει τα καθήκοντα του Γενικού Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, ανάμεσα στις υπόλοιπες προτάσεις του για τη στελέχωση της κρατικής σκηνής με καλλιτεχνικό προσωπικό, εισηγείται την πρόσληψη του Σολομού ως «δόκιμου σκηνοθέτη».[2] Στα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου το ενδιαφέρον για τον Σολομό στους κόλπους της κρατικής σκηνής φαίνεται πως παραμένει αμείωτο· το φθινόπωρο του 1948 ο Ροντήρης και η Καλλιτεχνική Επιτροπή του ιδρύματος εισηγούνται στο Διοικητικό Συμβούλιο την πρόσληψή του ως «βοηθού σκηνοθέτου».[3] Ωστόσο, οι προαναφερθείσες διεργασίες γύρω από την κάλυψη των θέσεων των σκηνοθετών στο Εθνικό Θέατρο εκείνη την περίοδο, που εντοπίζονται από την παρούσα έρευνα, δεν επέφεραν κάποιο αποτέλεσμα, αφού καθ' όλη τη διάρκεια της διευθυντικής θητείας του Ροντήρη στο ίδρυμα (1946-1950) δεν προσλήφθηκε άλλος σκηνοθέτης στην κρατική σκηνή· ο ίδιος ο Ροντήρης ανέλαβε τη σκηνοθεσία των παραστάσεων της κρατικής σκηνής σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα.[4] Με την επιστροφή του Σολομού στην Ελλάδα, το καλοκαίρι του 1949, πραγματοποιούνται συζητήσεις ανάμεσα στον νεαρό σκηνοθέτη και τον Ροντήρη. Ούτε τότε όμως θα τελεσφορήσουν οι διαπραγματεύσεις, καθώς, όπως είναι προφανές από δηλώσεις του Σολομού στον Τύπο,[5] ο νέος σκηνοθέτης αμφιβάλλει για τη δυνατότητα να εξασφαλίσει εκείνη την περίοδο στην κρατική σκηνή τις συνθήκες εκείνες που θα του επέτρεπαν να εργαστεί, όχι ως βοηθός ή ως δόκιμος, αλλά ως σκηνοθέτης με απόλυτη ελευθερία επιλογών· τελικά, θα προτιμήσει να συνεργαστεί με τον θίασο του Κώστα Μουσούρη. Λίγους μήνες αργότερα, την άνοιξη του 1950, όταν η θητεία εκείνης της διεύθυνσης είναι φανερό, λόγω των πολιτικών εξελίξεων, πως φτάνει στο τέλος της, ο Ροντήρης, που αντιμετωπίζει την κατηγορία του καλλιτεχνικού και διοικητικού «συγκεντρωτισμού», τόσο από

2. Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου (στο εξής: ΔΣΕΘ) / Συνεδρία 1 / 16 Σεπτεμβρίου 1946.

3. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 87 / 5 Οκτωβρίου 1948.

4. Η αποδυναμωμένη, σχεδόν περιθωριακή παρουσία του βοηθού του Ροντήρη, Κωστή Μιχαηλίδη, στο Εθνικό Θέατρο την ίδια περίοδο δεν αλλάζει αυτήν τη γενική εικόνα, αφού η σκηνοθετική του εργασία περιορίζεται σε τρεις παραγωγές της κρατικής σκηνής που προετοιμάστηκαν για το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και στη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι στην Κεντρική Σκηνή τον Μάρτιο του 1950, λίγο προτού αποχωρήσει ο Ροντήρης από τη Γενική Διεύθυνση του ιδρύματος.

5. Αχιλλέας Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 30 Ιουλίου 1949· Αχιλλέας Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 13 Αυγούστου 1949.

τον Τύπο όσο και από το αρμόδιο Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, θα απευθύνει εκ νέου πρόσκληση στον Σολομό,[6] όμως ο τελευταίος και πάλι θα προτιμήσει να εργαστεί στο ελεύθερο θέατρο, αυτήν τη φορά στον θίασο της Βάσως Μανωλίδου και του Γιώργου Παππά.

Για τις εξελίξεις στο Εθνικό Θέατρο, η παράσταση της σαιξπηρικής κωμωδίας *Όπως σας αρέσει* αποτελεί την πρώτη νέα παραγωγή της διεύθυνσης του Θεοτοκά, που αναλαμβάνει για δεύτερη φορά τα ηνία του ιδρύματος. Η νέα διοίκηση θα επιχειρήσει βαθιές τομές στον καλλιτεχνικό προγραμματισμό της κρατικής σκηνής, που συνδέονται πρωτίστως με την αύξηση των θέσεων των σκηνοθετών. Αξίζει να σημειωθεί πως με την ίδια στρατηγική είχε κινηθεί ο Θεοτοκάς και κατά την πρώτη διευθυντική του θητεία, μετά την Απελευθέρωση της χώρας,[7] όμως κατά τα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου, περίοδος «μονοκρατορίας» του Ροντήρη, το ζήτημα της πρόσληψης νέων σκηνοθετών στο Εθνικό Θέατρο είχε παρουσιάσει, όπως προαναφέρθηκε, στασιμότητα. Αντιθέτως, ο καλλιτεχνικός πλουραλισμός που με συνέπεια πρεσβεύει ο Θεοτοκάς θα αλλάξει άρδην την εικόνα το 1950. Ο Σωκράτης Καραντινός, στενός συνεργάτης του Θεοτοκά και εισηγητής των καινοτομιών που εφαρμόζονται τότε στην κρατική σκηνή, επαναπροσλαμβάνεται ύστερα από «ευδόκιμον και επί έτη υπηρεσίαν», έχοντας

> «εις το ενεργητικόν του την σκηνοθεσίαν της *Εκάβης* με την Ελένη Παπαδάκη, αρίστας παραστάσεις μολιερικών έργων και κάποιαν ιδιαιτέραν εξοικείωσιν με το γαλλικόν και γενικώς το λατινικόν πνεύμα, ως και την νεοελληνικήν παράδοσιν και διδασκαλίαν του νεοελληνικού στίχου».[8]

Ο Κάρολος Κουν, στον οποίον αναγνωρίζεται

> «μία ιδιοφυία εις την ειδίκευσιν της σκηνοθεσίας έργων κλίματος των Σκανδιναυικών και εν γένει Βορείων και Αμερικανικών Χωρών»,[9]

συνεργάζεται για πρώτη φορά με την κρατική σκηνή. Ο Κωστής Μιχαηλίδης αναβαθμίζεται από βοηθός σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη, ενώ στη συνέχεια τη σκηνοθεσία

---

6. Βλ. ενδεικτικά: Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», *Μάχη*, 6 Απριλίου 1950.

7. Για μια συνοπτική αποτίμηση της πρώτης διευθυντικής θητείας του Θεοτοκά στο Εθνικό Θέατρο, βλ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα, 2014, σσ. 229-239, στην πηγή με την ηλεκτρονική διεύθυνση http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf. Ημερομηνία πρόσβασης: 17 Μαΐου 2016.

8. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 2 / 9 Αυγούστου 1950.

9. *Ό.π.*

παραστάσεων αρχαίου δράματος θα υπογράψουν ο Ροντήρης και ο Αλέξης Μινωτής. Για τον Σολομό, τον νεότερο σε ηλικία από αυτή την ομάδα σκηνοθετών, ο Θεοτοκάς δηλώνει πως τον

> «εκτιμά διά τας καλάς σπουδάς του εν Αγγλία και Αμερική και διά την επίδοσίν του εις σκηνοθεσίαν έργων της συγχρόνου εποχής, όπου επηνέθη και του ανεγνωρίσθη μέλλον».[10]

Συνεπώς, η παράσταση της σαιξπηρικής κωμωδίας εγκαινιάζει την περίοδο εκείνη, κατά την οποία στο Εθνικό Θέατρο εδραιώνεται, ύστερα από δύο σχεδόν δεκαετίες λειτουργίας, η σκηνοθετική πολυφωνία.

Σχετικά με την επιλογή της παρουσίασης ενός έργου του Σαίξπηρ για την εναρκτήρια παράσταση της νέας διεύθυνσης, το γεγονός μπορεί με ασφάλεια να αποδοθεί στην υιοθέτηση εκ μέρους της τότε διοίκησης της ξεχωριστής θέσης που έχει ήδη καταλάβει η σαιξπηρική δραματουργία τα προηγούμενα χρόνια στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου η κρατική σκηνή παρουσίαζε σε κάθε θεατρική περίοδο έργο του Άγγλου ποιητή, ενώ πρέπει να σημειωθεί πως ο Ροντήρης θεωρούσε την προσφιλή του σαιξπηρική δραματουργία ως το πρόσφορο έδαφος για την απόδειξη της επάρκειας της σκηνοθετικής τέχνης.[11] Εξάλλου, η ανάθεση της παράστασης μιας σαιξπηρικής κωμωδίας στον νέο σκηνοθέτη σηματοδοτεί ταυτόχρονα την πρώτη του απόπειρα σκηνοθεσίας έργου του κλασικού ρεπερτορίου, καθώς ο Σολομός έως τότε επιδιδόταν σε μια συστηματική διερεύνηση της νεότερης δραματουργίας (λ.χ. Λόρκα, Πιραντέλλο, Κοκτώ, Καμύ στο εξωτερικό, Στρίντμπεργκ, Φεντώ, Μολνάρ στην Ελλάδα).

Ο νεαρός Σολομός, επομένως, παίρνει το βάπτισμα του πυρός ως σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου με μια παραγωγή «δοκιμασία της φωτιάς στο κλασικό δραματολόγιο», όπως ο ίδιος αναφέρει,[12] και επιπλέον στη σκιά μιας «βαριάς» παραστασιολογικής παράδοσης, που είχε διαμορφωθεί στην κρατική σκηνή με τη σκηνοθετική σφραγίδα του Δημήτρη Ροντήρη. Ο ίδιος ο Σολομός μνημονεύει πως η εμφάνισή του στον θίασο συνοδεύτηκε από μία μάλλον αναμενόμενη καχυποψία των παλαιών στελεχών, την οποία προσπάθησε να διασκεδάσει με το απαράμιλλο χιούμορ του, ενημερώνοντας τους ηθοποιούς πως δεν είναι σκοπός του να προσεγ-

---

10. *Ό.π.*

11. Σε συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου και με αφορμή την αίτηση του Κωστή Μιχαηλίδη να προαχθεί από βοηθός σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη, ο Ροντήρης δηλώνει πως «η θέσις αύτη [του σκηνοθέτη] προϋποθέτει πλήρη ωριμότητα, η οποία θα καταφανή εάν το θέατρον τού αναθέση την σκηνοθέτησιν 1-2 κλασσικών έργων –σκοπιμότερον βεβαίως ενός έργου του Σαίξπηρ– ίνα δώση το μέτρον της σκηνοθετικής του ικανότητος». Βλ. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 126 / 3 Οκτωβρίου 1949.

12. Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σ. 166.

γίσει το έργο ως «σκονισμένη κλασική περγαμηνή», αλλά ως μια «εκδρομή στην Κινέτα».[13] Πρέπει απαραιτήτως να τονιστεί πως η διάθεση ανανέωσης που χαρακτήριζε τον Σολομό δεν περιοριζόταν στο στενό πλαίσιο των αντιλήψεών του για τη σκηνοθεσία, αλλά επεκτεινόταν στο ευρύτερο ζήτημα των όρων της θεατρικής παραγωγής και της συνολικής λειτουργίας ενός κρατικού θεάτρου, με τις υποδομές και τον πλούσιο υλικοτεχνικό εξοπλισμό που εκείνο διέθετε. Οι εμπειρίες που αποκόμισε στο Λονδίνο και τη Νέα Υόρκη τα προηγούμενα χρόνια είχαν εμφανώς διαμορφώσει και αποκρυσταλλώσει τις απόψεις του για τον εκσυγχρονισμό της κρατικής σκηνής και θα τον οδηγούσαν στην προσπάθεια να θεραπεύσει γνωστές από χρόνια παθογένειες στη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου. Ως «λάτρης του Αισχύλου και του Σαίξπηρ»,[14] θα δείξει περιφρόνηση για τις βαριές σκηνογραφικές κατασκευές, συναντώντας, στο ζήτημα αυτό, την άποψη που με επιμονή εξέφραζε ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 ο Καραντινός· μια άποψη που προέκρινε μια σκηνική πρακτική απαλλαγμένη από το βάρος της φαντασμαγορίας και της επίδειξης πλούτου εκ μέρους του κρατικού οργανισμού και ταυτόχρονα προσανατολισμένη, μέσα από τη λιτότητα των σκηνικών μέσων, στο «εσωτερικό όραμα του δραματουργού».[15] Με την ίδια αποστροφή τοποθετείται, τόσο στο ζήτημα της υποκριτικής και της απαγγελίας, που έπρεπε να απαλλαγούν πλέον από τον «επαγγελματικό στόμφο»,[16] όσο και στο καίριο ζήτημα του φωτισμού των παραστάσεων, του οποίου ο απλοϊκός, μα και κυρίαρχος τότε, σχεδιασμός φρόντιζε πρωτίστως για τον υπερτονισμό του σκηνικού και την υπερπροβολή των προσώπων των πρωταγωνιστών, με αποτέλεσμα τη «φωτιστική μονοτονία του θεάματος».[17] Όμως οι καινοτομίες που εισηγήθηκε ο Σολομός δεν περιορίζονταν σε αυτά· επεδίωξε την ευρύτερη αξιοποίηση του πλούσιου εξοπλισμού του κρατικού θεάτρου (περιστροφική σκηνή, βαγόνια, ανελκυστήρες), όχι μόνο για να μεταφέρουν τα σκηνικά στις αλλαγές των σκηνών αλλά και για να ενταχθούν δημιουργικά στη δράση της παράστασης· εκμεταλλεύτηκε το προσκήνιο, φέρνοντας τη σκηνική δράση πιο κοντά στους θεατές, επέλεξε να χωρίσει σε δύο μέρη την παράσταση με ένα μόνο διάλειμμα (και όχι με δύο ή τρία, όπως συνέβαινε ως τότε), ενισχύοντας τη συνοχή της παράστασης, και κατήργησε το συχνό κλείσιμο της αυλαίας, δημιουργώντας σύντομες σκηνές από σκοτάδι, αλλά και φως, κατά τις οποίες γίνονταν οι αλλαγές των σκηνικών σε κάθε νέα εικόνα.[18]

Ο απόηχος της παράστασης που σκηνοθέτησε ο Σολομός χαρακτηρίζεται βεβαίως σε κάποιο βαθμό από τη σφοδρή δημόσια πολεμική που ξεκίνησε γύρω από τα τεκταινόμενα στο Εθνικό Θέατρο μετά την Απελευθέρωση της χώρας και η

13. Σολομός, *ό.π.*, σ. 55.
14. Σολομός, *ό.π.*, σ. 56.
15. Σολομός, *ό.π.*, σ. 56.
16. Σολομός, *ό.π.*, σ. 56.
17. Σολομός, *ό.π.*, σ. 57.
18. Σολομός, *ό.π.*, σ. 55.

οποία συνεχίστηκε κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου· μια δημόσια αντιπαράθεση που αποτυπώνεται στις στήλες των εφημερίδων και των περιοδικών και η οποία υποδαυλίζεται από τη σύγκρουση των πολιτικών κομμάτων που εναλλάσσονται εκείνα τα χρόνια στην εξουσία, από τα εκδοτικά συμφέροντα, καθώς μεγάλα συγκροτήματα του Τύπου συμμετέχουν εμμέσως στις διεργασίες του ιδρύματος, αλλά και από την καλλιτεχνική αντιπαράθεση γύρω από τη φυσιογνωμία της κρατικής σκηνής, όπως εκφράζεται από τον Ροντήρη από τη μία πλευρά και από τον Θεοτοκά με τον Καραντινό από την άλλη.

Οι εντυπώσεις που προκάλεσε η παράσταση θα είναι αντιφατικές. Μία μερίδα της κριτικής θα επισημάνει ιδιαίτερα την έλλειψη συνοχής και ομοιογένειας του θιάσου που αποτυπωνόταν στις ερμηνείες των ηθοποιών[19], την προβληματική εκφορά του λόγου που δυσχέραινε την παρακολούθηση της παράστασης,[20] τους «μυστικοπαθείς φωτισμούς» και τα «ανεκδιήγητα ελαφάκια που φορούσαν μαγιό»,[21] αλλά και την ασαφή σκηνοθετική γραμμή, που «αλλού περιοριζόταν σε μια συνέχιση του γνωστού "ακαδημαϊκού" στυλ» του Εθνικού Θεάτρου, «ενώ άλλοτε άνοιγε την πόρτα σε στοιχεία σχεδόν επιθεωρησιακά».[22] Αντιθέτως, άλλοι κριτικοί θα αξιολογήσουν το εγχείρημα ως απόλυτα επιτυχημένο,[23] θα τονίσουν πως με τη σκηνοθεσία του Σολομού για πρώτη φορά «η χρονική απόσταση που μας χωρίζει από τον Σαίξπηρ είχε καταργηθεί»,[24] θα επαινέσουν την πρωτόγνωρη για τα ελληνικά δεδομένα «αποφυγή των διαλειμμάτων μεταξύ των εικόνων», αλλά και την υιοθέτηση εκ μέρους του Σολομού της «νεωτέρας σκηνοθετικής αντιλήψεως της απολύτου λιτότητος», που επικρατεί «εις την πατρίδα του ποιητού»[25] και θα διαπιστώσουν μία αισθητή διαφοροποίηση της προσέγγισης του νέου σκηνοθέτη στο σαιξπηρικό κείμενο από εκείνη που είχε διαμορφώσει τα προηγούμενα χρόνια ο Ροντήρης.[26]

Ο ίδιος ο Σολομός, πάντως, στον απολογισμό της πλούσιας καριέρας του, διαπίστωνε πως η σαιξπηρική δραματουργία δεν στάθηκε το πλέον εύφορο έδα-

---

19. Άγγελος Δόξας, «Εις το Βασιλικόν Θέατρον. *Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ», *Εμπρός*, 2 Νοεμβρίου 1950· Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Σαίξπηρ. *Όπως σας αρέσει*. Στο "Βασιλικό Θέατρο"», *Ακρόπολις*, 2 Νοεμβρίου 1950· Λέων Κουκούλας, «*Όπως σας αρέσει*. Στο "Εθνικό Θέατρο"», *Δημοκρατικός Τύπος*, 2 Νοεμβρίου 1950· Χρήστος Αγγελομάτης, «Όπως σας αρέσει», *Εστία*, 1 Νοεμβρίου 1950.

20. Μ. Καραγάτσης, «*Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ», *Η Βραδυνή*, 2 Νοεμβρίου 1950.

21. Κώστας Οικονομίδης, «*Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ», *Έθνος*, 1 Νοεμβρίου 1950.

22. Μάριος Πλωρίτης, «*Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ. Στο "Εθνικό"», *Ελευθερία*, 3 Νοεμβρίου 1950.

23. Άγγελος Τερζάκης, «*Όπως σας αρέσει*. Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 2 Νοεμβρίου 1950· Θεατρικός, «Όπως σας αρέσει», *Τα Νέα*, 3 Νοεμβρίου 1950.

24. Άλκης Θρύλος, «Θεατρικός οργασμός», *Νέα Εστία* 561 (15 Νοεμβρίου 1950), 1534.

25. Αιμίλιος Χουρμούζιος, «*Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ. (Εις το "Εθνικόν")», *Η Καθημερινή*, 2 Νοεμβρίου 1950.

26. Μανώλης Σκουλούδης, «*Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ. Στο Εθνικό Θέατρο», *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 1 Νοεμβρίου 1950· Πλωρίτης, *ό.π.*· Θρύλος, *ό.π.*, 1535.

φος της σκηνοθετικής εργασίας του,[27] μολονότι της αφοσιώθηκε ιδιαίτερα, παρουσιάζοντας περίπου δέκα έργα του Άγγλου ποιητή στη σκηνή και αφιερώνοντας σημαντικό μέρος του εκτενούς θεωρητικού του έργου.[28] Με αυτή την «εκδρομή στην Κινέτα», ωστόσο, ξεκινά η σταδιακή μετάβαση της κρατικής σκηνής σε μια περίοδο εκσυγχρονισμού –και ίσως εκδημοκρατισμού μέσα από τον καλλιτεχνικό πλουραλισμό που εδραιώνεται– της θεατρικής πρακτικής, ύστερα από μια δεκαπενταετία περιπετειών για ολόκληρη την ελληνική κοινωνία.

27. Σολομός, *ό.π.*, σ. 165.

28. Για μια συνοπτική παρουσίαση του θεωρητικού έργου του Σολομού, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Αλέξης Σολομός μελετητής του θεάτρου», στον τόμο του ίδιου, *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 381-391.

Εικ. 1. *Όπως σας αρέσει*, 1950. Βάσω Μανωλίδου (Ροζαλίντα), Θάνος Κωτσόπουλος (Ορλάντος). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Λέων Ελευθεριάδης.

Εικ. 2. *Όπως σας αρέσει*, 1950. Νίκος Βοκάς (Γ΄ Κυνηγός), Γιάννης Αποστολίδης (Εξόριστος Δούκας), Γρηγόρης Βαφιάς (Ολίβιος), Νίκος Βλαχόπουλος (Κυρ Ολίβιος Παπατρέχας), Θάνος Κωτσόπουλος (Ορλάντος), Γεώργιος Γληνός (Ιάκωβος, ο μελαγχολικός). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Λέων Ελευθεριάδης.

Εικ. 3. *Όπως σας αρέσει*, 1950. Χρήστος Ευθυμίου (Λυδίας, τρελλός του Δούκα). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Λέων Ελευθεριάδης.

Εικ. 4. *Όπως σας αρέσει*, 1950. Γιάννης Αποστολίδης (Εξόριστος Δούκας), Γεώργιος Γληνός (Ιάκωβος, ο μελαγχολικός), Θάνος Κωτσόπουλος (Ορλάντος). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Λέων Ελευθεριάδης.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Διάλογοι καρμηλιτισσών: *σκηνοθετική ποίηση και θεολογικό πνεύμα*

Ο ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ ήταν «ένας μεγάλος σκηνοθέτης-ποιητής», ένας οραματιστής, που επεδίωξε να κάνει τους θεατές του κοινωνούς μερικών αιώνιων ανθρώπινων ερωτημάτων, υποστήριξε ο Σπύρος Ευαγγελάτος στην αναγόρευση του σκηνοθέτη σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών το 1997.[1] Ριψοκίνδυνος και επινοητικός δημιουργός σε όλη τη διαδρομή του, ο Σολομός αξιοποιούσε ακόμα και κείμενα, που δεν θεωρούνταν παραστάσιμα, προσπαθώντας ν' αναμετρηθεί με τις υπαρξιακές ανησυχίες των συγγραφέων τους και ν' αναδείξει τις αδιόρατες σκηνικές τους δυνατότητες.

Ήδη, από τη δεκαετία του 50, δοκίμασε να πειραματισθεί με τον καθολικισμό και τον ερμητικό μυστικισμό του Paul Claudel, ανεβάζοντας τον *Ευαγγελισμό* (*L'annonce faite à Marie*) στο Εθνικό Θέατρο «σαν θεατρικό μυστήριο».[2] Στη σκηνική του πρόταση πρόβαλε την ποιητική πνοή του κειμένου αλλά παράλληλα έδωσε «ένταση στα πάθη των ανθρώπων»[3] και απέδειξε ότι γνώριζε «να υποτάζεται στο έργο και όχι να το βιάζει προς τις δικές του προϋποθέσεις».[4] Δέκα χρόνια αργότερα, η μονή της Monsanvierge του κλωντελικού μεσαίωνα παραχώρησε τη θέση της στο μοναστήρι των Καρμηλιτισσών της Compiègne του 1794. Ο Σολομός πρόσθεσε στο ενεργητικό του το κύκνειο άσμα του Georges Bernanos

---

1. Από την ομιλία του Σ. Α. Ευαγγελάτου στην τελετή αναγόρευσης, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Δέκα χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 1990-2000*, Αθήνα: Εκδόσεις Ergo, 2001, σ. 276.

2. Δημήτρης Χρονόπουλος, «Ο *Ευαγγελισμός* του Πωλ Κλωντέλ», *Η Βραδυνή*, 8 Απριλίου 1955. Ο σκηνοθέτης επέστρεψε στον Claudel στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου με *το Ατλαζένιο γοβάκι* (*Le soulier de satin*) το 1964. Αναλυτικά στοιχεία για τις δύο παραστάσεις στα: http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=314 και http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=490 (ημερομηνία πρόσβασης 5 Φεβρουαρίου 2020).

3. Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρο», *Νέα Εστία* 597 (1952), σ. 698.

4. Γιάννης Σιδέρης, «*Ευαγγελισμός* του Πωλ Κλωντέλ», *Ελευθερία*, 7 Μαΐου 1952.

Διάλογοι Καρμηλιτισσών (*Dialogues des Carmélites*),[5] ένα ακόμη «θρησκευτικό μυστήριο... [όπου] ζούμε ολόκληρη την γαλλική επανάσταση μέσα σ' ένα ασκητικό κελλί προσευχής και μετανοίας».[6] Οι δυσκολίες, μάλιστα, ήταν μεγαλύτερες καθώς πρόκειται για ένα μη θεατρικό κείμενο, που απαιτούσε ιδιαίτερο σκηνοθετικό χειρισμό για να δικαιωθεί η επιλογή του και να γίνει αποδεκτό από ένα κοινό διαφορετικού δόγματος.

Οι *Διάλογοι*[7] γράφτηκαν αρχικά για τη μεγάλη οθόνη και ολοκληρώθηκαν λίγους μήνες πριν από το θάνατο του συγγραφέα τους.[8] Η δράση εκτυλίσσεται σ' ένα φορτισμένο πολιτικά κλίμα, την περίοδο της Τρομοκρατίας,[9] μετά τη γαλλική επανάσταση. Ένα ιστορικό γεγονός, άγνωστο σχεδόν στους Έλληνες θεατές, η καρατόμηση 16 καρμηλιτισσών μοναχών, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον δημιουργό τους, έναν απολογητή του καθολικισμού· η σύγκρουση, όμως, στο έργο είναι «ανάμεσα στην αμαρτία και στη θεϊκή χάρη, ανάμεσα στην ανθρώπινη ελλειμματικότητα και στο μέγα έλεος» και όχι «ανάμεσα στην Επανάσταση και στη χριστιανική Εκκλησία».[10]

Το αθηναϊκό κοινό γνώρισε αρχικά δύο διαφορετικές, ομότιτλες, εκδοχές του έργου, μία για τον κινηματογράφο και μία για το λυρικό θέατρο. Την πρώτη προβολή της ταινίας στην Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών (29 Ιανουαρίου

---

5. Με αφετηρία τη νουβέλα της Gertrud von Le Fort, *Die Letzte am Schafott* (*Η τελευταία στην κρεμάλα*), που κυκλοφόρησε το 1931 και μεταφράστηκε στα γαλλικά το 1937 από τον Blaise Briod (*La Dernière à l'échafaud*), ο Raymond Léopold Bruckberger και ο Philippe Agostini πρότειναν στον Bernanos να γράψει τους διαλόγους για ένα σενάριο με ιστορικό πλαίσιο, βλ. Meredith Murray, *La genèse de Dialogues des Carmélites*, Παρίσι: Éditions du Seuil, 1963.

6. Στέλιος Αρτεμάκης, «Η κυρίαρχη ιδέα των *Διαλόγων*. Συνέντευξις με τον Αλέξη Σολομό», *Μεσημβρινή*, 4 Απριλίου 1962.

7. Σύμφωνα με τον Jean Mauduit το έργο ήταν «une des plus hautes tragédies mystiques dont la scène française puisse s'enorgueillir», Marie-Claude Hubert, «*Dialogues des carmélites*: l'enfant et la mort», στο: André Not (επιμ.), *Bernanos et les âges de la vie*. Αιξ-αν-Προβάνς: Presses Universitaires de Provence, 2012, σσ. 43-52, http://books.openedition.org/pup/22609 (ημερομηνία πρόσβασης 5 Φεβρουαρίου 2020).

8. Το μη γαλλόφωνο αναγνωστικό κοινό ελάχιστα γνώριζε το έργο του συγγραφέα. Ο Γεώργιος Πράτσικας είχε αναφερθεί σ' αυτόν στη *Νέα Εστία* 235 (1936), σσ. 1380-1381, με αφορμή το Μεγάλο Βραβείο μυθιστορήματος της γαλλικής Ακαδημίας, που δόθηκε στο *Ημερολόγιο ενός επαρχιακού εφημερίου*. Μετά την εκδημία του, ο Πράτσικας επανήλθε, «Δύο θάνατοι», *Νέα Εστία* 507 (1948), σ. 1059 και ακολούθησε σειρά επιφυλλίδων του Κ. Ι. Δεδόπουλου, «Γεώργιος Μπερνανός (Η αγωνία του Χριστιανισμού)», *Καθημερινή*, 8, 14 & 21 Ιουνίου 1949. Ο Πράτσικας ασχολήθηκε πάλι με τον συγγραφέα με τη μελέτη του «Georges Bernanos», *Νέα Εστία* 625 (1953), 1022-1026 και τη μετάφραση της νουβέλας *Καινούρια ιστορία της Μουσέτ* [*Nouvelle histoire de Mouchette*], *Νέα Εστία* 625-634 (1953).

9. Τα ιστορικά συμβάντα περιγράφονται αναλυτικά στο Denys Le Sayec, *Du Carmel à l'échafaud*, Παρίσι: Téqui, 1986.

10. Σταύρος Ζουμπουλάκης, Επίμετρο στο Georges Bernanos, *Διάλογοι Καρμηλιτισσών*, Μετάφραση-Σημειώσεις: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Πόλις, 2021, σ. 232.

1961)[11] ακολούθησε το ανέβασμα της τρίπρακτης όπερας του Francis Poulenc από την Εθνική Λυρική Σκηνή (10 Φεβρουαρίου 1961). Ο απόηχος, ωστόσο, των θεατρικών μεταφορών των *Διαλόγων* στην Ευρώπη δεν είχε φθάσει στην Ελλάδα.[12] Η προσαρμογή του Albert Béguin και της Marcelle Tassencourt για τη σκηνή του θεάτρου Hébertot (23 Μαΐου 1952)[13] στο Παρίσι αποδείχτηκε η περισσότερο ανθεκτική στο χρόνο και επηρέασε, σε μεγάλο βαθμό, τις επόμενες παραστασιακές προτάσεις. Το ανέβασμα αυτής της διασκευής στην Comédie Française μερικά χρόνια αργότερα (21 Νοεμβρίου 1961) αποτέλεσε, προφανώς, κίνητρο για την ταχύτερη παρουσίαση του έργου από το Εθνικό Θέατρο, μολονότι ο γαλλικός Τύπος αναγνώριζε τη θρησκευτική πνοή του κειμένου αλλά εμφανιζόταν σχετικά επιφυλακτικός απέναντι στα σκηνικά ελαττώματά του.

Η επιλογή ενός θεατρικού έργου από την κρατική σκηνή εντασσόταν σε μια πολιτική ρεπερτορίου του οργανισμού. Στην περίπτωση των *Διαλόγων* η πρόταση από την Καλλιτεχνική Επιτροπή είχε γίνει από το 1958,[14] αλλά τελικά ανέβηκαν την περίοδο 1961-1962. Για την παρουσίασή τους, εκτός από τους αμιγώς καλλιτεχνικούς λόγους καθώς και την χρονική σύμπτωση με την γαλλική σκηνή, συνυπολογίσθηκαν, μάλλον, και πρακτικοί παράγοντες. Ήταν επιτακτική ανάγκη να αξιοποιηθούν όχι μόνον η Κυβέλη, η οποία συνεργαζόταν με την κρατική σκηνή στο πλαίσιο περιοδείας στην ελληνική περιφέρεια αλλά και τα γυναικεία στελέχη του θεάτρου.[15] Οι Καρμηλίτισσες μοναχές αποτελούσαν, επομένως, μια

---

11. Την ταινία προλόγισε ο Bruckberger ο οποίος, σε συνέντευξή του, αναφέρθηκε στις δυσκολίες που αντιμετώπισε μέχρι να ολοκληρωθούν τα γυρίσματα (Ε. Ψυρράκης, «Ο πρώην ιερωμένος που έγινε σκηνοθέτης», *Το Βήμα*, 27 Ιανουαρίου 1961). Στην ταινία, μεταξύ άλλων, συμμετέχουν: Madeleine Renaud (Ηγουμένη), Jeanne Moreau (Αδελφή Μαρία της Ενσαρκώσεως), Alida Valli (Μητέρα Τερέζα του Αγίου Αυγουστίνου), Pascale Audret (Λευκή ντε λα Φορς), Pierre Brasseur (Επίτροπος του λαού). Η ταινία είναι προσβάσιμη στο: https://www.youtube.com/watch?v=ZytUn3PMRFY (ημερομηνία πρόσβασης 18 Φεβρουαρίου 2021).

12. Για τις σκηνικές μεταφορές της νουβέλας στις ΗΠΑ, τις διασκευές του κειμένου του Bernanos στην Ευρώπη και τα προβλήματα πνευματικών και συγγενικών δικαιωμάτων βλ. Claude Gendre, «Le merveilleux destin du Carmel martyrisé dans la littérature», ***Bulletin de la Société Historique de Compiègne*** 34 (1995), σσ. 225-248.

13. Η Tassencourt ήταν γνωστή στο αθηναϊκό κοινό από τις συχνές εμφανίσεις της, μετά το 1959, στο Φεστιβάλ Αθηνών, με το θίασό της Théâtre et Culture. Ο Béguin, στο πρόγραμμα της πρώτης παράστασης του 1952, αναφερόταν εν εκτάσει στις δυσκολίες, που αντιμετώπισε στη θεατρική αυτή μεταφορά του έργου.

14. Στο δραματολόγιο, που ανακοινώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1958, είχαν ενταχθεί οι *Διάλογοι* στην κατηγορία του νεωτέρου θεάτρου αλλά το ανέβασμά τους μετατέθηκε για την επόμενη χρονιά (Ανυπόγραφο, «Το Εθνικό ανήγγειλε ρεπερτόριο 10 έργων, από τα οποία θα παίξη 7 ή 8», *Τα Νέα*, 16 Σεπτεμβρίου 1958). Στις ανακοινώσεις για την επόμενη θεατρική περίοδο το έργο ήταν πάλι στον αρχικό προγραμματισμό αλλά είχε την ίδια τύχη (Ανυπόγραφο, «Ανηγγέλθη επισήμως το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου δια την χειμερινή περίοδο», *Τα Νέα*, 16 Σεπτεμβρίου 1959).

15. Ο μεγάλος αριθμός των γυναικών ηθοποιών επηρέαζε, προφανώς, το δραματολόγιο. Δεν είναι, ίσως, τυχαίο, ότι την ίδια θεατρική περίοδο στην περιοδεία, ανέβηκε, σε σκηνοθεσία

λύση, έστω και προσωρινή, στο πρόβλημα εύρεσης κατάλληλων ρόλων για τις ηθοποιούς.

Η ανάθεση της σκηνοθεσίας στον Αλέξη Σολομό προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις. Εθεωρείτο ευνοϊκή μεταχείριση της Διεύθυνσης απέναντι σ' έναν από τους σκηνοθέτες του οργανισμού[16] ενώ σε δημοσιεύματα γινόταν λόγος για καταρτισμό ρεπερτορίου σύμφωνα με τις γνώμες και τις φιλοδοξίες σκηνοθετών και ηθοποιών, που βλέπουν και κρίνουν μια παράσταση υπό το πρίσμα της προσωπικής τους προβολής.[17] Παραγνωρίστηκε το γεγονός ότι ο Σολομός είχε «προσόντα ποιητικά», δηλαδή «συγκινήται από το κείμενο και μεταδίνη την προσωπική του συγκίνησι στην ερμηνεία»[18] ενώ δεν εκτιμήθηκε ο μόχθος και η δημιουργική σκηνοθετική του διδασκαλία σε ανάλογες παλαιότερες καταθέσεις. Ο ίδιος, πάντως, δεν επηρεάστηκε από τα κακόβουλα σχόλια και προχώρησε στην τελική πρότασή του, έχοντας απόλυτη γνώση των δυσκολιών ενός τέτοιου εγχειρήματος.[19]

Η μετάφραση του κειμένου του Bernanos, σύμφωνα με την απόφαση του ΔΣ, ανατέθηκε στη Δέσπω Διαμαντίδου,[20] όπως αναγράφεται και στο πρόγραμμα και

Αλέξη Σολομού, *Το Τραγούδι της κούνιας* των Gregorio και Maria Martínez Sierra, το οποίο διαδραματίζεται σ' ένα γυναικείο μοναστήρι και έχει στη διανομή πολλούς γυναικείους ρόλους. Τα υπονοούμενα στον Τύπο για αμφιλεγόμενα κριτήρια στην διανομή, όπως στην ανάθεση του πρωταγωνιστικού ρόλου στην Αντιγόνη Βαλάκου, δεν μπορούν να τεκμηριωθούν. Η ηθοποιός είχε προσφύγει στην Επιτροπή Αδείας για τη νέα μισθολογική ένταξη που έγινε στο Εθνικό και δικαιώθηκε. «Φαίνεται, όμως, ότι η Διεύθυνσις του Εθνικού Θεάτρου, ελλείψει νομικών επιχειρημάτων, επεστράτευσε και καλλιτεχνικά... Έτσι, στο έργο *Διάλογοι Καρμηλιτισσών*, που ανήγγειλε ότι θ' ανεβάση, ο ρόλος της νέας, ο βασικός, που θα ερμήνευε η Αντιγόνη Βαλάκου, είναι επικρατέστερος του ρόλου που θα παίξη η Κυβέλη. Να είσαι λοιπόν νέα και να συμπαραστέκεσαι και από την Κυβέλη, είναι γεγονός εκτάκτως σημαντικόν», Ανυπόγραφο, «Πολλοί ηθοποιοί κατέφυγαν στην Άδεια», *Εμπρός*, 3 Μαρτίου 1962.

16. Ο Κ. Μιχαηλίδης, όταν δεν ανανεώθηκε η σύμβασή του με τον οργανισμό, εξέφρασε τη λύπη του στο ΔΣ επειδή «τα τελευταία έτη ηυνοήθη ο νεώτερος αυτού σκηνοθέτης Αλ. Σολομός, ανατεθέντος εις τούτον πολύ μεγαλυτέρου αριθμού έργων προς σκηνοθέτησιν, εν συγκρίσει προς αυτόν», Συνεδρίαση 38η/8 Μαρτίου 1960. Ευχαριστώ θερμά το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θέατρου, το 2018, για την άδεια πρόσβασης στα Πρακτικά της περιόδου.

17. Λέων Κουκούλας, «*Διάλογοι καρμηλιτισσών*», *Αθηναϊκή*, 11 Απριλίου 1962.

18. Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Επιμέλεια, Εισαγωγή: Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1999, σ. 331. Η κριτική αφορά στην παράσταση *Ο άνθρωπος του διαβόλου* του George Bernard Shaw από το Εθνικό Θέατρο το 1954.

19. Ο Σολομός ίσως είχε παρακολουθήσει την γαλλική παράσταση και, από μνήμης, συγκρατούσε τα σημαντικότερα σημεία της διασκευής. Η διασκευή των Béguin και Tassencourt δημοσιεύθηκε στο *Avant-scène théâtre* 337 (1965).

20. Η πρόταση για τη Διαμαντίδου προερχόταν, πιθανόν, από τον Σολομό καθώς οι δυο τους γνωρίζονταν από τη νεανική τους ηλικία. Γράφει χαρακτηριστικά ο σκηνοθέτης: «Η πραγματική μύησή μας στην τέχνη γινότανε τα βράδυα πιο φυσιολογικά και πιο αβίαστα. Το σπίτι της Δέσπως Διαμαντίδη είχε γίνει ένα είδος Οτέλ ντε Ραμπουγέ [Hôtel de Rambouillet] που συγκέντρωνε τη

στο προωθητικό υλικό της παράστασης. Στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, όμως, εκτός από ένα φάκελο με τη χειρόγραφη μετάφραση της Διαμαντίδου, υπάρχει σειρά δακτυλόγραφων τεκμηρίων με τα κείμενα του υποβολείου και του οδηγού σκηνής. Αυτά διαφοροποιούνται από την αρχική μετάφραση και υιοθετούν τις αλλαγές, που βρίσκονται σ' ένα άλλο dossier, στο οποίο, μετά τον τίτλο, σημειώνεται: «Κατά νέαν μετάφρασιν, διασκευήν, κατασκευήν και συγγραφήν σκηνοθέτου κ. Σολωμού συν τη συνεργασία πολλών καλλιτεχνών και νυν προοριζόμενον δια το Μουσείον Θεάτρου».

Οι διαφορές ανάμεσα στο πρωτότυπο και τις δύο μεταφράσεις δεν είναι ουσιαστικές. Το απόσπασμα που ακολουθεί, από την 4η σκηνή της πρώτης εικόνας, είναι η ανακοίνωση της Λευκής στον πατέρα της ότι θα γίνει Καρμηλίτισσα. Στην παρέμβαση του Σολομού γίνεται περισσότερο κατανοητή στον ορθόδοξο θεατή η απόφαση της νεαρής κοπέλας:

> Mon père, il n'est pas d'incident si négligeable où ne s'inscrit la volonté de Dieu comme toute l'immensité du Ciel dans une goutte d'eau. Oui, c'est Dieu qui vous amène ici pour entendre ce que le Cœur m'a manqué tant de fois pour vous dire. Avec votre permission, j'ai décidé d'entrer au Carmel.[21]

> Πατέρα μου και στο πιο ασήμαντο επεισόδιο είναι γραμμένη η θέληση του Θεού, και στη σταγόνα το νερό ακόμα βρίσκεται όλη η απεραντοσύνη του ουρανού. Ο Θεός σας έστειλε για ν' ακούστε επί τέλους κάτι που πολλές φορές δεν μου κράτησε η καρδιά να σας πω... Με την άδεια σας... αποφάσισα να γίνω Καρμηλίτισσα... (μετάφραση Διαμαντίδου).

> Πατέρα μου και στο πιο ασήμαντο επεισόδιο είναι γραμμένη η θέληση του Θεού. Ακόμα και σε μια σταγόνα νερό βρίσκεται όλη η απεραντοσύνη του ουρανού. Ναι, ίσως ο Θεός να τάφερε έτσι για ν' ακούστε επί τέλους κάτι που ποτέ δεν είχα το θάρρος να σας πω... Με την άδεια σας... αποφάσισα να μπω σε μοναστήρι... (παρεμβάσεις Σολομού).

Ο σκηνοθέτης, χωρίς να απομακρύνεται από τη μετάφραση της Διαμαντίδου, προχώρησε σε αρκετές κειμενικές προσαρμογές. Διέγραψε σκηνές που δεν συνέβαλαν στην εξέλιξη της δράσης ενώ προσέθεσε κάποιες άλλες προσαρμόζοντας το κείμενο στην παρουσία και την κίνηση των ηθοποιών π.χ. μετά το θάνατο της ηγουμένης είχε ενσωματωθεί στη μετάφραση ένα χειρόγραφο με τον τίτλο προσευχή κ. Χατζηαργύρη:

χρυσή νεολαία του Εθνικού και της σχολής του σε πανυχίδες θεατρικής δεοντολογίας», Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνια*, Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 1980, σ. 20.

21. Στη βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου υπάρχει η έκδοση Georges Bernanos, ***Dialogues des Carmélites***, Les Cahiers du Rhône, Éditions de la Baconnière/Éditions du Seuil, 1957. Προφανώς αυτή χρησιμοποιήθηκε για τη μετάφραση του έργου.

> Εις τας χείρας σου Κύριε, παραδίδω το πνεύμα μου. Ιησού μου δέξαι την ψυχήν μου. Παναγία μου παρακάλει δι' εμέ. Ιησού, Μαρία, Ιωσήφ, σας προσφέρω την ψυχή μου, την καρδιά μου, την ζωήν μου. Ιησού, Μαρία, Ιωσήφ, βοηθήσατέ με εις την τελευταίαν μου αγωνίαν. Ιησού, Μαρία, Ιωσήφ, κάμετε να εκπνεύσω εις τας αγκάλας σας.

Δεν είναι σαφές εάν υπήρξε συνεργασία της μεταφράστριας και του σκηνοθέτη ή αν ό τελευταίος πήρε την πρωτοβουλία και, με τη σιωπηρή συναίνεσή της, μαζί με το θίασο, έγιναν «συν-δημιουργοί της μετάφρασης».[22] Ο Σολομός, πάντως, ενώ είναι προφανές από το βιβλίο σκηνοθεσίας ότι έχει ασχοληθεί εξαντλητικά με τη μετάφραση και τη θεατρική διασκευή του έργου, δεν την συνυπέγραψε, τουλάχιστον επισήμως.

Στο δακτυλόγραφο τετράδιο σκηνοθεσίας, που απόκειται στο Αρχείο του σκηνοθέτη στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ,[23] υπάρχει σειρά επεμβάσεων. Ο Σολομός, έχοντας ένα κείμενο με ιδιαιτερότητες, προσπάθησε ν' αξιοποιήσει την εμπειρία του από τον *Ευαγγελισμό* και ν' αποδώσει περισσότερο θεατρικά το πνεύμα του συγγραφέα. Ακολούθησε, λοιπόν, μια γνώριμη μέθοδό του: περιέκοπτε λέξεις, φράσεις ή σκηνές ολόκληρες, μετέθετε τη σειρά και προσέθετε εμβόλιμες σκηνές για να ελαφρύνουν την ατμόσφαιρα.[24] Άλλωστε, όπως σημειώνει ο Βασίλης Κανάκης, ο σκηνοθέτης «διαθέτοντας αλάθητο θεατρικό αισθητήριο έκανε χειρουργικά θαύματα με το πασίγνωστο ... "χρυσό ψαλίδι" του!».[25]

Το αρχικό κείμενο αποτελούνταν από έναν πρόλογο (2 σκηνές) και 5 Εικόνες (1η εικόνα/4 σκηνές, 2η εικόνα/11 σκηνές, 3η εικόνα/16 σκηνές, 4η εικόνα/14 σκηνές, 5η εικόνα/17 σκηνές). Η σολομική εκδοχή δεν απομακρυνόταν από αυτόν τον χωρισμό σε 5 ταμπλό (1ο ταμπλό/4 σκηνές, 2ο ταμπλό/11σκηνές, Διάλειμμα, 3ο ταμπλό/16 σκηνές, 4ο ταμπλό/14 σκηνές, Διάλειμμα μετά τη 13η σκηνή του 4ου ταμπλό, 5ο ταμπλό/17 σκηνές). Παρά τις προσπάθειες περιορισμού της έκτασης του έργου με τις γενναίες περικοπές, η διάρκειά του ήταν μεγάλη ενώ τα δύο διαλείμματα διασπούσαν την προσοχή των θεατών. Ο Κωστής Σκαλιόρας, πάντως, ενέκρινε αυτές τις αλλαγές σημειώνοντας ότι

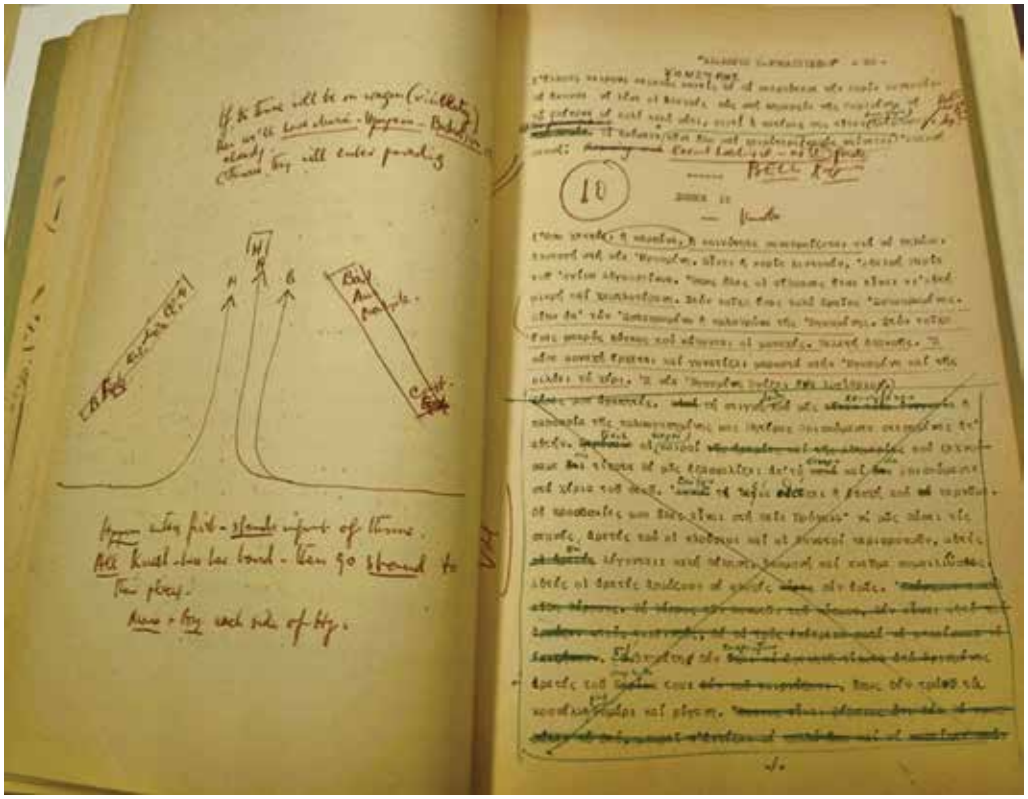
---

22. Δανείζομαι τη διατύπωση από το κείμενο της Άννας Ταμπάκη, «Ο Λευτέρης Βογιατζής συν-δημιουργός της μετάφρασης», στο Άννα Ταμπάκη, Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός Λευτέρης Βογιατζής. Μελέτες και μαρτυρίες για το έργο του*, Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2020, σσ. 270-278.

23. Αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 4.3. Θερμές ευχαριστίες στην Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη για την βοήθειά της.

24. Ο Béguin έγραφε στο πρόγραμμα της παράστασης: «Pour éviter le morcellement des scènes et les trop nombreux changements de décor qu'entrainait l'esthétique du cinéma, il suffisait de déplacer quelques scènes, d'en omettre une ou deux, tout anecdotiques d'ailleurs, et de fondre en un seul deux dialogues parallèles ».

25. Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 282.



Εικ. 1. Βιβλίο σκηνοθεσίας. Οι διαγραφές σκηνών (recto), οι σκηνοθετικές οδηγίες με τις κινήσεις των ηθοποιών και τα σχόλια στην αγγλική γλώσσα (verso). Πηγή: ΕΛΙΑ/MIET, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 4.3.

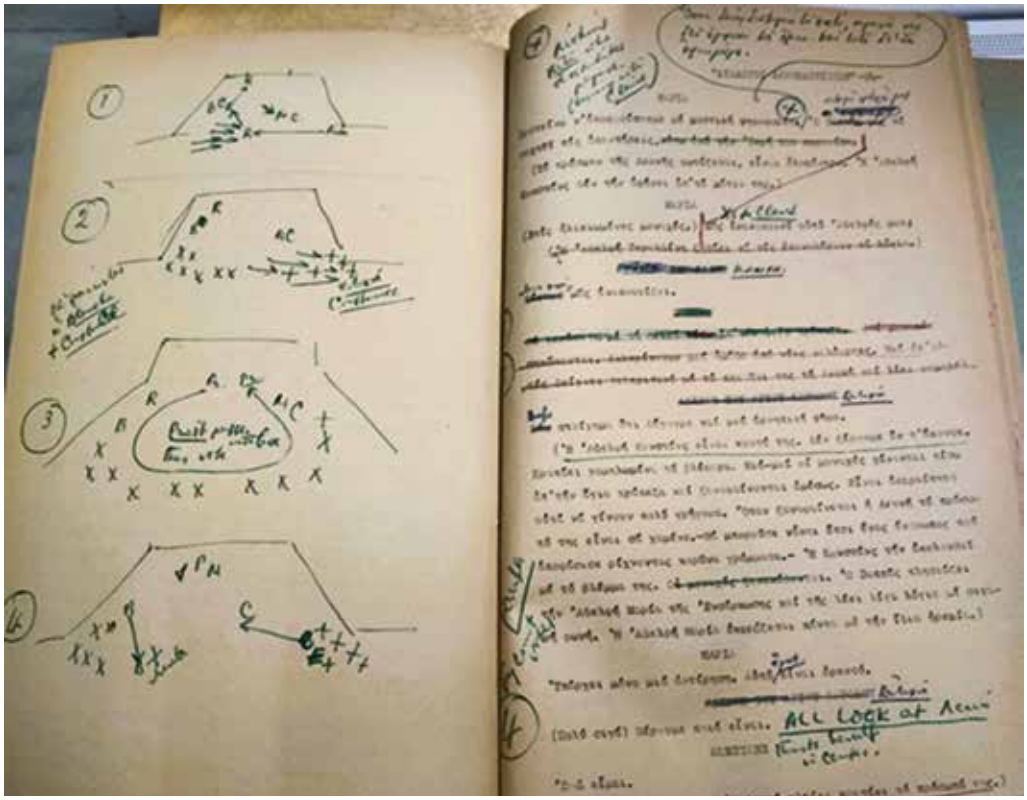
> «ο κινηματογραφικός προορισμός του πρωτοτύπου εξουσιοδοτούσε, από τη στιγμή που το έργο παραδόθηκε στο θέατρο, τη συμπύκνωση ή την αφαίρεση ωρισμένων καθαρά επεισοδιακών σκηνών και την αντίστοιχη μείωση των σκηνικών αλλαγών».[26]

Ο Άλκης Θρύλος, μάλιστα, εκτιμούσε πως η διασκευή του Σολομού σε κάποια σημεία μάλλον υπερτερούσε της γαλλικής πρότασης και η παράσταση «συνολικά είχε μια λάμψη εξαιρετική και ορισμένα σημεία έφθαναν σε σπάνιες κορυφώσεις».[27]

Ο Σολομός, σύμφωνα με το βιβλίο σκηνοθεσίας, προσπάθησε με μουσικές και ηχητικές προσθήκες αλλά και αλλαγές στους φωτισμούς, να ενισχύσει το «επαναστατικό» κλίμα και να το αντιπαραβάλλει με την ατμόσφαιρα της μονής. Έτσι πολλές σκηνές συνοδεύονταν από ποικίλους ήχους σχετικούς είτε με το χώρο (κα-

26. Κωστής Σκαλιόρας, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Ταχυδρόμος* 418 (1962), σ. 20.

27. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Θ΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1980, σ. 73.



Εικ. 2. Βιβλίο σκηνοθεσίας. Σχόλια του σκηνοθέτη και στήσιμο των ηθοποιών.
Πηγή: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 4.3.

μπάνες, ψαλμωδίες) είτε με τον δραματικό χρόνο (το τραγούδι-σύμβολο της γαλλικής επανάστασης *Ah ! ça ira, ça ira*). Ηχητικό υλικό, όμως, δεν σώζεται ενώ το φωτογραφικό υλικό είναι περιορισμένο και επιτρέπει, μερικώς, την ανασύσταση της παράστασης. Οι σκηνές συνόλου, πάντως, παρουσιάζουν πολλές αναλογίες με τις προτάσεις του σκηνοθέτη στο στήσιμο των χορικών του αρχαίου δράματος.

Ο Σολομός, στην προσπάθειά του να μην εξαντληθεί η παράσταση στον θεολογικό λόγο του Bernanos, αναζήτησε κάποιες ισορροπίες ενισχύοντας συνειδητά την όψη της, συνεργαζόμενος με το Γιώργο Ανεμογιάννη,[28] στην πρώτη εί-

28. Η επιλογή έγινε μεταξύ των Σπύρου Βασιλείου, Γιώργου Βακαλό και Γιώργου Ανεμογιάννη (Συνεδρίαση ΔΣ Εθνικού Θεάτρου 19η/27 Φεβρουαρίου 1962). Οι δύο πρώτοι υπήρξαν συνεργάτες του Σολομού από την πρώτη περίοδο δημιουργίας του «Προσκηνίου», ως κλιμάκιο του Θεάτρου Μουσούρη (Μακρυγιάννης, *Τρεις σελίδες από τα Απομνημονεύματα* – Βασιλείου και Anatole France, *Η κωμωδία του ανθρώπου που παντρεύτηκε μια μουγγή* – Βακαλό, 11 Ιανουαρίου 1950) και στη συνέχεια στο Εθνικό Θέατρο. Οι συνεργασίες με τον Ανεμογιάννη άρχισαν στο τέλος της δεκαετίας του ’50 (Alexandre Dumas, *Κυρία με τις καμέλιες*, Θίασος Λαμπέτη-Χορν,

σοδο του τελευταίου στο Εθνικό Θέατρο. Μολονότι ο κίνδυνος να δημιουργηθεί μια οπτική φλυαρία και ένα ετεροβαρές σκηνικό αποτέλεσμα ήταν υπαρκτός, ο έμπειρος σκηνογράφος «με τις υποβλητικότερες σκηνογραφίες που έχει φιλοτεχνήσει ως τώρα»[29] κέρδισε το στοίχημα. Έστησε ένα μοναστήρι με γοτθικά τόξα και εντυπωσιακά πολύχρωμα βιτρό,[30] που έρχονταν σε πλήρη αντίθεση με τα γήινα χρώματα των κοστουμιών των μοναχών. Εικονογράφησε «με ακρίβεια και χρώμα την παρέλαση των μυστικιστικών "ταμπλώ"»[31] και αποτέλεσε ένα από τα μεγάλα πλεονεκτήματα της παράστασης. Το πολυδάπανο, άψογο εικαστικά, θέαμα,[32] όμως, προκάλεσε ποικιλία αρνητικών σχολίων, άσχετων με την παράσταση, καθώς γινόταν λόγος για την κατασπατάληση της δημόσιας περιουσίας, υλικής και πνευματικής, από τη διοίκηση της κρατικής σκηνής, η οποία, σε άλλες περιπτώσεις, δεν έδειχνε ανάλογη άνεση.[33]

---

5 Φεβρουαρίου 1959. Federico Garcia Lorca, *Μαριάννα Πινέντα*, θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 2 Μαρτίου 1960). Οι πληροφορίες από τον κατάλογο των σκηνοθεσιών που έχει συντάξει η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και Σχέδια*, Αθήνα: MIET 2018.

29. Κ.Ο. [Κώστας Οικονομίδης], «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Έθνος*, 6 Απριλίου 1962.

30. Στη ζωγραφική μακέτα του σκηνικού, στο Θεατρικό Αρχείο Ανεμογιάννη, φαίνεται ο χρωματικός πλούτος των βιτρώ της μονής https://www.facebook.com/anemo.archive/photos/pb.100026671779068.-2207520000/1304591100008768/?type=3 Ο σκηνογράφος γράφει χαρακτηριστικά για τη δουλειά του: «Αποφάσισα μέσα σε δύο γοτθικά τόξα να τις ικανοποιήσουν [τις σκηνικές αλλαγές] περίακτοι τοποθετημένοι στα πλάγια της σκηνής. Συνδυάζονταν με κρεμαστά τελάρα και άλλα που έφταναν από το βάθος σε βαγόνια. Μ'αυτό τον τρόπο φανερώνονταν και εξαφανίζονταν διάδρομοι, κοινόχρηστοι χώροι του μοναστηριού, κελιά, δωμάτια αριστοκρατικών κατοικιών, κήποι ανοιξιάτικοι ή φθινοπωρινοί, εσωτερικά εκκλησιών, η πλατεία με τη λαιμητόμο», *Θεατρική περιπέτεια σε δύο πράξεις με πρόλογο-επίλογο και τρία ιντερμέδια*, Αθήνα 1980, σ. 135. Τα σκηνικά του Jacques Marillier, για την παράσταση της Comédie Française το 1961, έχουν μια διαφορετική αισθητική, όπως φαίνεται από τις μακέτες και τα σκίτσα, που σώζονται στο αρχείο του https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/FRCGMNOV-751045102-2K8 (ημερομηνία πρόσβασης 7 Φεβρουαρίου 2020).

31. Μάριος Πλωρίτης, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Ελευθερία*, 12 Απριλίου 1962.

32. Ενδεικτικά έξοδα για την παράσταση, όπως έχουν καταγραφεί στα Πρακτικά των Συνεδριάσεων του ΔΣ του Εθνικού Θεάτρου: Ο Γ. Ανεμογιάννης παίρνει κατ' αποκοπήν αμοιβή 20.000 δρχ. Εγκρίνεται δαπάνη για τα κοστούμια μέχρι 72.400 δρχ., για τα σκηνικά μέχρι 67.500 δρχ., για έξοδα φροντιστηρίου 6.000 δρχ. (Συνεδρίαση 20η/13 Μαρτίου 1962). Εγκρίνεται πίστωση μέχρι 2.000 δρχ για την προμήθεια ηλεκτρολογικών ειδών. Δαπάνη 280 δρχ. για 2 ταινίες μαγνητοφώνου, 1.020 δρχ. για μεταφορά μαζί με τα εργατικά διαφόρων ειδών του έργου, 1.350 δρχ για τη βαφή υφάσματος ριντώ του έργου, 1.500 δρχ. για έξοδα ξυλείας για τις παραστάσεις, 769,40 δρχ. για διάφορα είδη των παραστάσεων, 939 δρχ. για ρουλεμάν περιστροφικής των παραστάσεων (Συνεδρίαση 22α/10 Απριλίου 1962) 560 δρχ. για ηλεκτρολογικά είδη (Συνεδρίαση 23η/24 Απριλίου 62) 98 δρχ. δια το γυάλισμα 49 ζευγών υποδημάτων, 500 δρχ. για τον καθαρισμό ειδών ενδυμασίας (Συνεδρίαση 24η/15 Μαΐου 1962).

33. Υπήρχαν πολλά αρνητικά σχόλια για την ταλαιπωρία των ηθοποιών του κλιμακίου αρχαίας τραγωδίας, που επέστρεψαν στην Αθήνα με πούλμαν, για λόγους οικονομίας, μετά τις παραστάσεις στο Φεστιβάλ των Εθνών στο Παρίσι.

Εικ. 3. Το σκηνικό του Γιώργου Ανεμογιάννη σε στιγμιότυπο από την παράσταση *Διάλογοι καρμηλιτισσών*, 1962. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

Όταν προβλήθηκε η ομότιτλη ταινία, ο Γιώργος Θεοτοκάς διαπίστωνε ότι σ' αυτήν

> «υπάρχει αναντίρρητα το πνευματικό εκείνο στοιχείο που δικαιώνει κάθε τέχνη και που απουσιάζει, κατά γενικόν κανόνα, από τα περίτεχνα οπτικά "εφφέ" και τους νευρικούς και αισθησιακούς ερεθισμούς της οθόνης».[34]

Ο Σολομός, όμως, πίστευε ότι η αποδυνάμωση του θεαματικού μέρους λειτουργούσε σε βάρος της παράστασης δικαιώνοντας μάλλον, την άποψη ότι

> «δεν είναι βέβαιον ότι υπήρχε άλλος τρόπος θεατρικώτερης αξιοποιήσεως του κειμένου που είχε στη διάθεση του ο σκηνοθέτης. Η αναιμικότητα του λόγου τον υπεχρέωνε να καλύψει τα κενά με το θέαμα».[35]

Άλλωστε και στον *Ευαγγελισμό*, όπως έλεγε, «χάρη στην οπτική δημιουργία» των Κλεόβουλου Κλώνη και Αντώνη Φωκά «η βαριά κι αργοκίνητη θρησκευτική

34. Γιώργος Θεοτοκάς, «Η θυσία του πνεύματος», *Το Βήμα*, 5 Φεβρουαρίου 1961.
35. Βάσος Βαρίκας, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Τα Νέα*, 11 Απριλίου 1962.

παραβολή κατάφερε να επιβληθεί» στο κοινό.[36] Την πρότασή του αυτή, πάντως, δεν συμμερίζονταν όλοι, καθώς υποστηρίχτηκε ότι «ο τόνος δόθηκε στο πομπώδες θέαμα και στην εξωτερική επιφάνεια, αντί να επιδιωχθή κατά κύριο λόγο η προβολή του εσωτερικού βάθους».[37]

Ο Σολομός έμεινε πιστός στον υποκριτικό ρεαλισμό, όπως απαιτούσε και το κείμενο αλλά και οι σκηνικοί κώδικες των καλλιτεχνών, σε μια παράσταση, όπου συμμετείχαν σχεδόν όλες οι γενιές των ηθοποιών του Εθνικού Θεάτρου. Η ερμηνεία της Κυβέλης, στο ρόλο της ηγουμένης, συγκαταλεγόταν στις αρετές των *Διαλόγων*. «Το σπάσιμο της φωνής, το σπαρακτικό παράπονο δια την χαμένην ζωήν της»[38] αποδόθηκαν μοναδικά αλλά ο θάνατος της μητέρας Ενριέτας στο τέλος του πρώτου μέρους, έκανε αισθητή την απουσία της στις επόμενες σκηνές.

Εικ. 4. *Διάλογοι καρμηλιτισσών*, 1962. Ελένη Χατζηαργύρη (Αδελφή Μαρία), Κυβέλη (Κυρία ντε Κρουασύ, Μητέρα Ενριέττα). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

Η Αντιγόνη Βαλάκου ήταν η «ευαίσθητη, παιδικά τρυφερή Λευκή», η Χριστίνα Καλογερίκου «ανθρώπινη και στέρεη στο ρόλο της διαδόχου ηγουμένης»[39] ενώ η Ελένη Χατζηαργύρη, αδελφή Μαρία της Ενσαρκώσεως «η σχεδόν σκληρή από τη μεγάλη αυτοπειθαρχία, περήφανη και γενναία γυναίκα»[40] κέρδισε τους

36. Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σ. 170.
37. Ε.Π. Παπανούτσος, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Το Βήμα*, 7 Απριλίου 1962.
38. Ι.Λ. [Ιωάννης Λάμψας], «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Εστία*, 6 Απριλίου 1962.
39. Αλέξης Διαμαντόπουλος, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Μεσημβρινή*, 11 Απριλίου 1962.
40. Κλέων Παράσχος, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Καθημερινή*, 7 Απριλίου 1962.

Εικ. 5. *Διάλογοι καρμηλιτισσών*, 1962. Άννα Κυριακού (Αδελφή Γερτρούδη), Μυρσίνη Σαντοριναίου (Αδελφή Ευτυχία), Αθανασία Μουστάκα (Αδελφή Κλαίρη), Ελένη Χατζηαργύρη (Αδελφή Μαρία), Χριστίνα Καλογερίκου (Κυρία Λιντουάν, Μητέρα Τερέζα), Βιβέτα Τσιούνη (Αδελφή του Αγίου Καρόλου), Ρίτα Μυράτ (Αδελφή Βαλεντίνη), Κική Ρέππα (Αδελφή Άννα), Φωτεινή Μανέτα (Αδελφή Ματθίλδη), Ίλντα Κοφίνο (Αδελφή Αικατερίνη), Ελένη Κυπραίου (Αδελφή Μάρθα), Πόπη Παπαδάκη (Αδελφή Κωνσταντία). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Φωτογράφος: Elite.

θεατές. Ο θίασος, αν και τα μεταφυσικά νοήματα του συγγραφέα δεν τού ήταν οικεία ούτε μπορούσε να κάνει εύκολα αναγωγές, ακολούθησε τις σκηνοθετικές οδηγίες με αποτέλεσμα να εξασφαλιστεί μια ισορροπία χωρίς ερμηνευτικές ευκολίες και δυσαρμονίες.

Η υποδοχή της παράστασης παρουσίασε αρκετές αποκλίσεις. Οι εφημερίδες που ανήκαν στον όμιλο της Ελένης Βλάχου, με τον οποίο συνεργαζόταν ο Γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου Αιμίλιος Χουρμούζιος, αντιμετώπισαν θετικά την παράσταση και επαίνεσαν την σκηνοθετική πρόταση. Ο Κλέων Παράσχος, από τις στήλες της *Καθημερινής*, εκτιμούσε ότι

> «ο Αλέξης Σολομός σκηνοθέτησε με σίγουρο καλλιτεχνικό αίσθημα, απέδωσε με ενάργεια και ενότητα και την καθαρά θρησκευτική –την πλατυτέρα ανθρώπινη– και την ιστορική πλευρά του έργου. Και κάτι άλλο ακόμα. Παρουσίασε το έργο και με σκηνογραφική αίγλη».[41]

41. *Ό.π.*

Ο Αχιλλέας Μαμάκης, επίσης, στις *Εικόνες* τόνισε ότι

> «ο Σολομός ανέβασε εξαίρετα το έργο. Το εμφανίζει στο σωστό τόνο, στο ιστορικό του πλαίσιο, την καλύτερη δυνατή διαγραφή και απόδοση».[42]

Υπήρχε και μια ομάδα κριτικών, η οποία συνέδεε τη σκηνική πρόταση του Σολομού με τις αδυναμίες του κειμένου. Ο Μάριος Πλωρίτης θεωρούσε ότι

> «ο σκηνοθέτης Αλ. Σολομός έκανε ό,τι μπορούσε για να ζωογονήσει και να "στολίση" το έργο αλλά η παράσταση έμεινε ψυχρή, χαλαρή και... οδυνηρή – εξαιτίας του κειμένου βασικά».[43]

Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκε και η Ειρήνη Καλκάνη, που πίστευε ότι «δεν ήταν κακή η σκηνοθετική εργασία του κ. Σολομού ούτε όμως και με την εσωτερικότητα, που κάτι θα μπορούσε κατ' επίφασιν να της περισώση».[44] Στην επιφανειακή αντιμετώπιση του κειμένου και στην πρόκριση του θεαματικού στοιχείου στάθηκε ο Μπάμπης Κλάρας υποστηρίζοντας ότι «κατά το έργο ήταν και η σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού. Θεαματική αλλά χωρίς συγκίνηση».[45]

Περισσότερο αρνητικά ήταν τα σχόλια από εφημερίδες του συντηρητικού χώρου, τα οποία στρέφονταν κατά του Σολομού επειδή το θέαμα ήταν αργό και στατικό: Ο Γιάννης Κοκκινάκης κατέληξε στο συμπέρασμα ότι

> «ο σκηνοθέτης επελάγωσε σ' έναν αργότατο ρυθμό, εστέρησε την παράσταση στις περισσότερες εικόνες από κάθε παλμό, αποτελμάτωσε σε στατική πλαδαρότητα και την λίγη δράση που του προσέφερε ο συγγραφέας, αποστέγνωσε μοναχικούς και κοσμικούς ήρωες από κάθε ανθρώπινη συγκίνηση και τους εταρίχευσε με μάσκες απαθείς, κατάψυχρες, αδιάφορες και ξένες προς τα γύρω συμβάντα».[46]

Ο Γιάννης Παράσχος, πάλι, υποστήριζε πως

> «ο σκηνοθέτης κάθε άλλο παρά φρόντισε να εξαλείψη κατά ένα ποσοστό την αντιθεατρικότητα του έργου. Αντίθετα το βάρυνε ακόμα πιο πολύ με την συνεχή αλλαγή σκηνών. Επί τρεις ώρες και πλέον αναβόσβηναν τα φώτα για να διαδεχθούν η μια την άλλη, οι σκηνές».[47]

---

42. Αχιλλέας Μαμάκης, «Οι *Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Εικόνες* 338 (13.4.1962).
43. Μάριος Πλωρίτης, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Ελευθερία*, 12 Απριλίου 1962.
44. Ειρήνη Καλκάνη, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Απογευματινή*, 11 Απριλίου 1962.
45. Μπάμπης Κλάρας, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Βραδυνή*, 6 Απριλίου 1962.
46. ΚΟΚ [Γιάννης Κοκκινάκης], «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Ακρόπολις*, 7 Απριλίου 1962.
47. Γιάννης Παράσχος, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Εθνικός Κήρυξ*, 7 Απριλίου 1962.

Υπήρξαν, βεβαίως και κριτικοί που εστίασαν στην επιλογή του έργου βάζοντας στο στόχαστρο την διεύθυνση Χουρμούζιου. Ο Γεράσιμος Σταύρου διατύπωσε την άποψη ότι η επιλογή ίσως έγινε για ιδεολογικούς λόγους επειδή

> «εμφανίζεται η γαλλική Επανάσταση σα να μην είχε κανένα άλλο προορισμό από το να καρατομήσει 16 καρμηλίτισσες. Απίθανες οι βουλές της εγχώριας μισαλλοδοξίας που δεν αποκλείεται γι' αντεκδίκηση ν' αποφάσισε την εξόντωση των θεατών».[48]

Με έμφαση στο θεολογικό πνεύμα του κειμένου ο Κώστας Οικονομίδης αναρωτιόταν

> «πώς οι ταξιθέτριες, μαζί με το πρόγραμμα... δεν εγχειρίζουν στον θεατή και κανένα ροζάριο, για να παρακολουθή το έργο με την πρέπουσα κατάνυξη, μετρώντας τις χάντρες του κομπολογιού της προσευχής».[49]

Στις περιπτώσεις αυτές ο σκηνοθετικός μόχθος περνούσε σε δεύτερη μοίρα προκαλώντας αμηχανία στους καλλιτέχνες αφού πρωταρχικός στόχος ήταν η αμφισβήτηση ή και η απόρριψη των επιλογών ρεπερτορίου της διοίκησης.

Οι αντιδράσεις, πάντως, δεν περιορίζονταν μόνον στη χορεία των κριτικών αλλά υπήρξαν και κάποια ενδοθεατρικά παραλειπόμενα, που καταθέτει ο ίδιος ο Σολομός για τη βραδιά της πρεμιέρας:

> «στην τελική σκηνή του έργου ήταν στημένη μια λαιμητόμος κι όταν βγήκα να χαιρετήσω το κοινό ανέβηκα κατά λάθος τα σκαλάκια του ικριώματος. Η Ελένη Χαλκούση, η οποία διεκδικούσε το ρόλο της Κυβέλης, αποφάνθηκε αμέσως πως το πιο πετυχημένο μέρος της παράστασης ήταν η θανατική εκτέλεση του σκηνοθέτη».[50]

Είναι, λοιπόν, σαφές ότι η επιλογή του έργου αλλά και των συντελεστών αποτέλεσαν αντικείμενο πολλών αντιδράσεων εντός και εκτός σκηνής.

Ο Τάκης Παπατσώνης σημειώνει στο πρόγραμμα ότι «το δράμα τούτο έχει τα παράλληλά του στον *Φόνο στη Μητρόπολη* του Τ.Σ. Έλιοτ, στην *Ζαν ντ' Αρκ* του Πεγκύ αλλά και τον *Ευαγγελισμό* του Κλωντέλ». Ο σκηνοθέτης είχε ήδη ανεβάσει το έργο του Claudel και πέντε χρόνια αργότερα γνώρισε στο ελληνικό κοινό το *Φονικό στην εκκλησιά*[51] με δικά του σκηνικά και κοστούμια προβάλλοντας τον ποιητικό συμβολισμό του δημιουργού του.[52] Μπορεί να μην ανέβασε

---

48. Γεράσιμος Σταύρου, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Αυγή*, 15 Απριλίου 1962.

49. Κ.Ο., *ό.π.*

50. Σολομός, *Βίος*, *ό.π.*, σ. 59

51. Η παράσταση ανέβηκε στις 16 Μαρτίου 1967 στο ΚΘΒΕ, στην Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2671 (ημερομηνία πρόσβασης 2 Φεβρουαρίου 2021)

52. Δεν είναι, ίσως, τυχαίο ότι την επόμενη χρονιά ο Σολομός ανέβασε τον *Μπέκετ* (*Becket ou l'Honneur de Dieu*) του Jean Anouilh στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θέατρου (7 Νοεμβρίου

θεατρικό του Πεγκύ, χρησιμοποίησε, όμως, μια φράση του ως μεταφορά για να μιλήσει για τη σκηνοθεσία: «τη λέξη άλλος τη βγάζει απ' τα σωθικά του κι άλλος απ' την τσέπη του παλτού του».[53] Ο Σολομός μετέφερε με ευαισθησία επί σκηνής τα κείμενα αυτά, προβάλλοντας τις ποιητικές διαστάσεις τους και περιορίζοντας, κατά το δυνατόν, το θεολογικό πνεύμα τους. Παρά την αμφιλεγόμενη υποδοχή του έργου, η εισπρακτική επιτυχία του είναι αναμφισβήτητη.[54] Οι 550 θεατές κατά μέσον όρο ανά παράσταση αποτελούν ένα διόλου ευκαταφρόνητο αριθμό για την Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Προφανώς η παρουσία της Κυβέλης αποτελούσε σημαντικό παράγοντα προσέλευσης του κοινού, δεν μπορεί, ωστόσο να παραγνωρισθεί και η προσπάθεια του σκηνοθέτη να γνωρίσει, επιτυχώς, στο αθηναϊκό κοινό ένα θεολογικό κείμενο έντονα αντιθεατρικό.

Οι *Διάλογοι καρμηλιτισσών*, παρά τις σκηνικές αδυναμίες τους, ανήκουν σε μια ομάδα έργων του δραματολογίου της περιόδου που «αποτελούν παράγοντα ανόδου του επίπεδου του αθηναϊκού θεάτρου».[55] Μολονότι ο σκηνοθέτης δεν τους περιλάμβανε στις «στιγμές ψυχικής ευφορίας, που γι' αυτές μονάχα χαίρεται και αξίζει να ζει», η κατάθεσή του ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και πρωτότυπη. Αποτέλεσε, μάλιστα, πηγή έμπνευσης και για τη σύγχρονη μυθοπλασία. Στο μυθιστόρημα του Στέφανου Δάνδολου *Φλόγα και Άνεμος*,[56] στο κεφάλαιο «Η καρμηλίτισσα των Αθηνών», η ηρωίδα ανακαλύπτει, στη ντουλάπα, το κοστούμι της μητέρας Ενριέττας του Ιησού, που φορούσε η γιαγιά της στην παράσταση, το φοράει για να κρύψει την πραγματική της ταυτότητά και να αισθανθεί πιο ασφαλής. Η μνήμη της παράστασης, επομένως, παρά τη χρονική απόσταση, παρέμεινε ζωντανή.

Ο Σολομός πειραματίστηκε μ' ένα κείμενο που επανήλθε στην επικαιρότητα μετά από 60 χρόνια. Η διορατικότητά του στην προβολή έργων ελάχιστα γνωστών στο αθηναϊκό κοινό και η συστηματική σκηνοθετική εργασία του για το στήσιμο μιας παράστασης προσιτής στους θεατές δικαίωσαν την επιλογή του. Η ενασχόλησή του με τον Bernanos αποτελεί τη μοναδική, μέχρι σήμερα, παρουσίαση του συγγραφέα στην αθηναϊκή σκηνή καθώς ούτε το θεατρικό έργο ούτε η όπερα[57] ανέβηκαν σε ελληνική παραγωγή από τη δεκαετία του '60. Μια σύγχρονη ανάγνωση του έργου, ίσως λιγότερο ρεαλιστική, που θα εστίαζε στο φόβο του

1968), ένα κείμενο που πραγματεύεται το ίδιο θέμα, σε μετάφραση Παπατσώνη.

53. Σολομός, *Βίος*, *ό.π.*, σ. 165. Πρόκειται για τον αφορισμό του συγγραφέα: «un mot n'est pas le même dans un écrivain et dans un autre. L'un se l'arrache du ventre. L'autre le tire de la poche de son pardessus », Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, § 11, Παρίσι: Gallimard, 1934, σ. 152.

54. Έγιναν συνολικά 36 παραστάσεις (5.4.1962-6.5.1962), κόπηκαν 19.974 εισιτήρια (891 προσκλήσεις) και εισπράχτηκαν 263.854,55 δρχ.

55. Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά της δραματουργίας*, Αθήνα: Ηρόδοτος, 2018, σ. 352.

56. Στέφανος Δάνδολος, *Φλόγα και άνεμος*, Αθήνα: Ψυχογιός, 2020, σσ. 452-455.

57. Ο Γιάννης Χουβαρδάς σκηνοθέτησε την όπερα στο Γκέτεμποργκ το 2021.

θανάτου θα μπορούσε να καταλήξει σ' έναν γόνιμο διάλογο με την παράσταση του 1962. Ο Σολομός, βαδίζοντας σε μονοπάτια όχι πάντα γνωστά, καταλάβαινε απόλυτα τη γλώσσα αυτών των ποιητικών κειμένων και, όταν διασταυρωνόταν μαζί τους, τα υποστήριζε σκηνικά και τα υπηρετούσε με γνώση, όραμα και τόλμη.

Η ταυτότητα της παράστασης

Georges Bernanos, *Διάλογοι καρμηλιτισσών* (5 Απριλίου-6 Μαΐου 1962)
Μετάφραση: Δέσπω Διαμαντίδου
Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης
Μουσική επιμέλεια: Σπύρος Σκιαδαρέσης
Γρηγόρης Βαφιάς (Μαρκήσιος ντε Λα Φορς), Νίκος Τζόγιας (Ιππότης ντε Λα Φορς, γιος του), Αντιγόνη Βαλάκου (Λευκή, κόρη του /Αδελφή Λευκή της Αγωνίας του Χριστού) Κυβέλη (Κυρία ντε Κρουασύ /Μητέρα Ενριέττα του Ιησού, ηγουμένη του Καρμηλίου), Χριστίνα Καλογερίκου (Κυρά Λιντουάν, Μητέρα Τερέζα του Αγίου Αυγουστίνου, καινούρια ηγουμένη), Ελένη Χατζηαργύρη (Αδελφή Μαρία της Ενσαρκώσεως), Αθανασία Μουστάκα (Αδελφή Κλαίρη), Ίλντα Κοφίνο (Αδελφή Αικατερίνη), Μυρσίνη Σαντοριναίου (Αδελφή Ευτυχία), Άννα Κυριακού (Αδελφή Γερτρούδη), Ρίτα Μυράτ (Αδελφή Βαλεντίνη του Σταυρού), Φωτεινή Μανέτα (Αδελφή Ματθίλδη), Κική Ρέππα (Αδελφή Άννα), Ελένη Κυπραίου (Αδελφή Μάρθα), Βιβέτα Τσιούνη (Αδελφή του Αγίου Καρόλου), Πόπη Παπαδάκη (Αδελφή Κωνσταντία του Αγίου Διονυσίου), Άρης Βλαχόπουλος (Ιερεύς της Μονής), Άγγελος Γιαννούλης (Κύριος Ζαβελινό, γιατρός), Πέτρος Φυσσούν (Α΄ Επίτροπος του λαού), Σταύρος Ρωμανός (Β΄ Επίτροπος του λαού), Νίκος Φιλιππόπουλος (Τιερρύ, υπηρέτης του Μαρκησίου ντε Λα Φορς), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Δεσμοφύλακας), Άρης Μαλλιαγρός (Μαρκήσιος ντε Γκις), Παμφίλη Σαντοριναίου (Λουίζα, γυναίκα του), Δημήτρης Κουκής (Γκοντράν), Θόδωρος Σαρρής (Ένας φυλακισμένος), Έλλη Ξανθάκη (Μια γυναίκα του λαού), Γιώργος Καρέττας (Ένας άντρας του λαού), Κωνσταντίνος Καλλίδης (Ένας αριστοκράτης)

Προσκήνιο-Ελεύθερο Θέατρο

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Ο Αλέξης Σολομός και το «Προσκήνιο»

Η ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΜΟΥ ΕΡΧΕΤΑΙ να προστεθεί συμπληρωματικά σε προηγούμενη εκτενή αναφορά μου στο «Προσκήνιο» του Αλέξη Σολομού, γραμμένη τότε για το περιοδικό *Περίπλους*, η οποία ωστόσο δεν δημοσιεύθηκε ποτέ για λόγους που αφορούσαν το περιοδικό. Το αρκετά μακρύ διάστημα που μεσολάβησε μεταξύ εκείνης της πρώτης εκ μέρους μου έρευνας για το «Προσκήνιο» και της πρόσφατης, με αφορμή την ημερίδα του Εθνικού και του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του θεατρανθρώπου, όπως είναι επόμενο οδήγησε σε νέα ευρήματα που κατά την άποψή μου διευρύνουν σημαντικά την προσέγγιση του σημαντικού αυτού καλλιτεχνικού σχήματος.

Είναι γεγονός πως το κέρδος μας από την έρευνα της πορείας του «Προσκηνίου» είναι διπλό: από τη μια παρά την μάλλον σποραδική παρουσία του στα θεατρικά πράγματα περίπου μιας εικοσαετίας (κυρίως μεταξύ 1964-1972 και πιο σποραδικά στη συνέχεια, μέχρι το 1987), η σημασία του για την γενικότερη προσέγγιση του θεάτρου της εποχής είναι μεγάλη, καθώς η προσπάθεια συσπειρώνει σημαντικό αριθμό καλλιτεχνών αλλά και συγγραφέων (ξένων κυρίως) του ποιοτικού ρεπερτορίου. Με αυτό τον τρόπο, και έχοντας βέβαια επικεφαλής τον γενικά αναγνωρισμένο σκηνοθέτη, το «Προσκήνιο» δεν πέρασε ποτέ απαρατήρητο από το κοινό και την κριτική, η οποία μάλιστα ακολουθούσε κατά πόδας κάθε νέα του εμφάνιση.

Το «Προσκήνιο» όμως είναι σημαντικό πιθανόν και για έναν ακόμη λόγο. Εκτός της τροχιάς που επιβάλλει η βαρύτητα της κρατικής σκηνής στη καλλιτεχνική δραστηριότητα του δημιουργού, και μακριά από τον έτερο πόλο της πορείας του, που είναι η Αμερική, το «Προσκήνιο» είναι ίσως η μακροβιότερη δραστηριότητα του Αλέξη Σολομού στην οποία διαγράφεται (εξ ολοκλήρου ή κατά μέρος) η προσωπικότητά του, οι προτιμήσεις του, ακόμα και το καλλιτεχνικό του όραμα. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Γιώργος Χατζηδάκης:

> «Το "Προσκήνιο" του Αλέξη Σολομού είναι μια ξεχωριστή και μοναδική θεατρική περίπτωση. Δεν είναι μια ομάδα με μόνιμα στελέχη, ούτε ένας θίασος με την τρέχουσα έννοια. Δεν είναι μια θεατρική επιχείρηση ούτε τίτλος μιας θεατρικής

> στέγης. Δεν είναι ούτε ένα θεατρικό κίνημα αλλά δεν είναι και ένα θεατρικό κατεστημένο. Τί είναι λοιπόν το "Προσκήνιο"; Το "Προσκήνιο" είναι ο Αλέξης Σολομός όσο και αν ο ίδιος αντιδρά σ' αυτήν την αλήθεια! Ο Αλέξης Σολομός είναι ο πιο πυκνός άνθρωπος του θεατρικού μας χώρου. Είναι ένας θεωρητικός στην πράξη. Μελετητής του θεατρικού λόγου, συγγραφέας, μεταφραστής, σκηνοθέτης, ηθοποιός, σκηνογράφος, δοκιμιογράφος είναι μια σπάνια περίπτωση ο ίδιος. Το "Προσκήνιο" είναι δημιούργημα αυτού του ανθρώπου».[1]

Σε αυτό λοιπόν το διαρκώς εν εξελίξει καλλιτεχνικό πρόγραμμα, στο ανάμεσα των άλλων κεντρικών θέσεων και ενασχολήσεών του, ίσως είναι σκόπιμο να ανιχνεύσουμε την πιο καθαρή, άμεση και προσωπική εικόνα του δημιουργού. Μελετώντας το «Προσκήνιο» μελετούμε τον ίδιο τον σκηνοθέτη, τον δραματουργό, τον σκηνογράφο, τον διασκευαστή, και τέλος τον παραγωγό της σκηνικής πράξης.

Και καταρχάς ορισμένα παραστασιογραφικά στοιχεία για την ίδια του λειτουργία του «Προσκηνίου». Στη διάρκεια της εμφάνισής του καταγράφονται 26 παραγωγές υπό τον τίτλο του, με σημαντικό αριθμό ξένων συγγραφέων –κάποιων για πρώτη φορά στην Ελλάδα, ή ήδη γνωστών αλλά με νέα έργα τους, σε διασκευή ή σε μετάφραση: Κάφκα (*Πύργος* και *Δίκη*), Μαγιακόφσκι (*Κοριός* και *Λουτρό*), Ντοστογιέφκσι (*Αδελφοί Καραμαζώφ*) και Ιούλιος Βερν (*Ο γύρος του κόσμου σε 80 μέρες*), Μολιέρος (*Αρχοντοχωριάτης*) και Σαίξπηρ (*Περικλής ο ηγεμόνας της Τύρου*), Ίψεν, (*Πέερ Γκυντ*), Πιραντέλλο (*Να ντύσουμε τους γυμνούς*), Ανούιγ (*Ρωμαίος και Αννέτα*), Λόρκα (*Σαν περάσουν πέντε χρόνια* και *Δόνα Ροζίτα*), Μπρεχτ (*Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*), Βέντεκιντ (*Λούλου*), Τεννεσσή Ουίλλιαμς (*Γυάλινος Κόσμος*), Ζενέ (*Το μπαλκόνι*), αλλά και Μάρη Τσέις (*Ο Χάρβεϋ*) και Ρουντόλφ Μπεζιέ (*Μις Μπα*). Στο πρόγραμμα των παραγωγών του «Προσκηνίου» περιλαμβάνονται ακόμα οι περιπτώσεις του διπλού ανεβάσματος του Καζαντζάκη (*Σόδομα και Γόμορρα* και *Θησέας ή Κούρος*) –ως του μόνο νεοέλληνα δραματουργού που εντάχτηκε στο ρεπερτόριο του «Προσκηνίου», μαζί με τον Θεοδωράκη, του οποίου ανεβαίνει το *Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού*– καθώς και δύο έργα του Αριστοφάνη (*Θεσμοφοριάζουσες* και *Λυσιστράτη*) και ένα του Ευριπίδη (*Εκάβη*).

Την ιστορία αυτή του «Προσκηνίου» όμως που ξεκινάει ουσιαστικά το 1964, προλογίζει μια σύντομη αλλά ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα προϊστορία του σχήματος. Το «Προσκήνιο» σαν σύμπραξη του Σολομού με τον Κώστα Μουσούρη είχε ήδη κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του το 1950, σαν «καλλιτεχνικό παράρτημα» του θεάτρου Αλίκη, του οποίου τότε διευθυντής ήταν ο Μουσούρης. Την εποχή αυτή ολοκληρώνεται η θητεία του Θεάτρου Τέχνης στο εν λόγω θέατρο, και τη θέση του καταλαμβάνει ο Μουσούρης ο οποίος έχει μόλις επιστρέψει από την Αμερική –σχεδόν ταυτόχρονα με τον νεαρό και ελπιδοφόρο τότε νέο ηθοποιό και σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό. Ο Σολομός θα σκηνοθετήσει τον θιασάρχη σε μια σειρά από έργα (*Η κληρονόμος*, *Λίλιομ*, *Ένας αξιοθαύμαστος υπηρέτης*), σε

1. Στο «Προσκήνιο: Μια ξεχωριστή θεατρική περίπτωση», *Θεατρικά* 3 (1972), 8.

μια συμφωνία που περιελάμβανε όπως είναι φανερό και μια κίνηση περισσότερο καλλιτεχνική, όπως η ίδρυση μιας κατά βάση απογευματινής σκηνής, που αποκτά τον τίτλο «Προσκήνιο». Με αυτόν τον τίτλο θα ανεβεί ένα πρόγραμμα, τον Ιανουάριο του 1950, στο οποία θα χωρέσουν η *Ανθρώπινη φωνή* του Κοκτώ και η *Δυνατότερη* του Στρίντμπεργκ, με την ανερχόμενη τότε ενζενού του θεάτρου Αλίκη την Έλλη Λαμπέτη, και η *Κωμωδία του ανθρώπου που παντρεύτηκε μια μουγγή* του Ανατόλ Φρανς, με τον Ντίνο Ηλιόπουλο (επίσης ηθοποιό του θεάτρου εκείνη την εποχή), μαζί με τρεις σελίδες από τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, ένα «χορευτικό ιντερμέτζο» και την περίφημη *Ωδή 3. Εις Θάνατον* του Ανδρέα Κάλβου. Για αυτή την περίεργη –με σημερινά δεδομένα– συμπύκνωση σε μια παράσταση τόσο ετερόκλητων δραματουργικών στοιχείων, θα πρέπει να ανατρέξουμε ασφαλώς στην εποχή, στο πρώτο μόλις θεατρικό έτος μετά την λήξη του Εμφυλίου όπου συμφύρονται τάσεις για ψυχαγωγία, ανάγκη για έκφραση, μαζί με την οφειλόμενη μνεία στους νεκρούς του Πολέμου (χωρίς πιθανόν επικίνδυνες νύξεις σε πιο οδυνηρές και πρόσφατες εμπειρίες από τον Εμφύλιο).

Η κίνηση παρά τη σημασία της θα εμφανιστεί μόνο μια φορά στο πρόγραμμα του Μουσούρη, πριν τεθεί εν υπνώσει για τα επόμενα εικοσιπέντε χρόνια. Οι κριτικές είναι μάλλον αμφίρροπες, κινούμενες μεταξύ αποδοχής (Άλκης Θρύλος) και συγκατάβασης (Μ. Καραγάτσης). Αυτό που οφείλουμε ωστόσο να παρατηρήσουμε είναι πως η ίδια ως καλλιτεχνική κίνηση δεν είναι πρωτότυπη. Φαίνεται να ακολουθεί την προηγούμενη ανάλογη κίνηση του "Κοτοπούλη" στα 1946 και την τότε αντίστοιχη σύμπραξη του Τάκη Μουζενίδη με τον Γ. Χέλμη, τον καλλιτεχνικό διευθυντή του θεάτρου Κοτοπούλη για τον σχηματισμό και εκεί ενός «καλλιτεχνικού παραρτήματος», με το τίτλο «Αυλαία» το οποίο αποδείχτηκε κι εκείνο βραχύβιο.

Η αληθινή ζωή όμως του «Προσκηνίου» ξεκινάει ουσιαστικά το 1964, με την επανίδρυση του σχήματος τη χρονιά εκείνη από τον σκηνοθέτη και με την δημοσίευση του μανιφέστου, ή προγράμματος αρχών που θα διέπουν την καλλιτεχνική απόπειρα. Την εποχή αυτή ο Σολομός είναι πια ένας πλατιά αναγνωρισμένος σκηνοθέτης, ευρέως γνωστός, τόσο ώστε η ανακοίνωση εκ μέρους του της ίδρυσης του «Προσκηνίου» να αποκτά έναν προσωπικό χαρακτήρα στις εφημερίδες.

Η έναρξη[2] της λειτουργίας του «Προσκηνίου» το φθινόπωρο του 1964,[3] συνοδεύεται από τη δημοσίευση στον Τύπο της εποχής ενός «Μανιφέστου», όπου

---

2. Το «Προσκήνιο» στην πραγματικότητα θα καλύψει μια περίοδο ζωής περίπου 40 χρόνων, από την πρώτη εμφάνισή του στο πλαίσιο του συγκροτήματος του Κώστα Μουσούρη το 1950, μέχρι την τελευταία παράστασή του το 1987. Η συγκεκριμένη εργασία ωστόσο εξετάζει κυρίως το διάστημα 1964-1980. Σε αυτό το διάστημα το «Προσκήνιο» εμφανίζει μια σχετικά σταθερή παρουσία, η οποία, παρά την όποια διασπορά της, αφήνει το ίχνος της στο ελληνικό θέατρο. Μπορεί έτσι να αποτελέσει τη βάση μελέτης του θιάσου. Αντίθετα, η εμφάνιση του 1950 μπορεί να θεωρηθεί περιστασιακή, ενώ μετά το 1980 οι εμφανίσεις του «Προσκηνίου» δεν γίνονται πλέον συστηματικά.

3. Η ίδρυση του «Προσκηνίου» ακολουθεί την αποχώρηση του Αλέξη Σολομού από το Εθνικό Θέατρο στο οποίο ως γνωστόν είχε μέχρι τότε μια πλούσια σταδιοδρομία. Ο ίδιος δικαιολογεί

περιγράφονται οι στόχοι και οι προγραμματικές αρχές του νέου θιάσου.[4] Με βάση το ίδιο το κείμενο του «Μανιφέστου», αλλά και την επιλογή του ως μορφή παρεμβατικής έναρξης, κάποιες πρώτες υποθέσεις μπορούν να διατυπωθούν για τη σημασία της καλλιτεχνικής κίνησης: η ίδρυση του νέου θιάσου εντάσσεται

την αποχώρησή του από το Εθνικό τη στιγμή εκείνη, επειδή (διατηρώ παντού την ορθογραφία του κειμένου): «[το Εθνικό] με γερνάει, γιατί με γυρίζει πίσω με τα παλιά κλασικά έργα που ανεβάζει. Και ξαφνικά, φεύγοντας, ένοιωσα να ξαναγίνωμαι νέος», βλ. Φάνης Κλεάνθης, «Το θεατρικό Σημειωματάριο – Έργα ποιητικού οραματισμού θα ανεβάση το "Προσκήνιο"», *Τα Νέα*, 4 Σεπτεμβρίου 1964.

4. βλ. Αλέξη Σολομού, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σσ. 140-141, όπως και: «"Προσκήνιο": 8-9. Βλ ακόμη *αυτόθι*, όπου δημοσιεύεται και μια αρκετά διαφορετική εκδοχή του μανιφέστου: «Ενώσαμε τις δυνάμεις μας για τη φετεινή θεατρική περίοδο με βασικό μας κίνητρο την ερμηνεία μεγάλων ρόλων – όχι μεγάλων σε έκταση αλλά σε ένταση εσωτερικής ζωής. Συγκροτήσαμε το δραματολόγιό μας, από έργο που αντιπροσωπεύουν τους κυριώτερους διανοούμενους της εποχής μας – τον Κάφκα, τον Πιραντέλλο, τον Βέντεκιντ και τον Στρίντμπεργκ, που ουσιαστικά είναι ο θεατρικός πατέρας του 20ού αιώνα. Απ' τους Έλληνας συγγραφείς δεν χρειάζεται να εξηγήσουμε γιατί διαλέξαμε τον Καζαντζάκη. Ο άδικα παραγνωρισμένος δραματουργός είναι αντάξιος του δίκαια φημισμένου μυθιστοριογράφου. Το δραματολόγιό μας δεν τάσσεται με κανένα δόγμα. Παρουσιάζει την αγωνία του ανθρώπου στις ποικίλες μορφές κι' εκδηλώσεις της. Αυτή μας συγκινεί. Είμαστε βέβαιοι πως η διάθεσί μας ταυτίζεται με την διάθεσή του θεατρικού μας κοινού, που διψάει για πνευματικές συγκινήσεις και γυρεύει απ' το θέατρο την σοβαρή εμπειρία όσο και την ξένοιαστη διασκέδαση. Τα έργα που θα παρουσιάσουμε ανήκουν όλα στην περιοχή του ποιητικού οραματισμού – της τέχνης δηλαδή που ξεπερνάει τα όρια της καθημερινής λογικής. Ο χαρακτήρας αυτός θα καθορίση και τον τρόπο της σκηνικής μας ερμηνείας. Η κίνηση του ταμείου δεν μας επηρεάση ποτέ στην αξιολόγηση ενός έργου. Ένα καλό έργο αν τύχη και παιχτή με αλήθεια και ζωντάνια είναι πιστεύουμε, πάντα εμπορικό. Η συνάντησή μας κάτω από τον αστερισμό του «Προσκηνίου» είχε κι' άλλο σκοπό: να περιορίση την έγνοια της προσωπικής μας λάμψης. Η μόνη λάμψη που μας ενδιαφέρει είναι εκείνη που συντελείται πάνω στη σκηνή. Αποφασίσαμε όλοι, με μια κοινή θέληση, να ξεχάσουμε τις λέξεις 'πρωταγωνιστής' ή 'θιασάρχης', και να καταργήσουμε ακόμα κι' αυτή την ιεραρχεία της πυραμίδας – βάζοντας τα ονόματά μας αλφαβητικά στην προθήκη του θεάτρου και στις διαφημίσεις. Η δημοκρατική αυτή επιθυμία, πάει όμως και πιο μακρυά: στην διανομή των ρόλων. Στα τέσσερα ή πέντε έργα που θα παρουσιάσουμε φέτος, ο καθένας μας θα εμφανιστεί με τον ίδιο ζήλο σε ρόλους βασικούς και βοηθητικούς. Μ' αυτό τον τρόπο κάνουμε ίσως την αρχή για την απαραίτητη στο ελληνικό θέατρο αποτοξίνωση από τον περιβόητο βεντετισμό. Ελπίζουμε να καθιερώσουμε ένα θέατρο εναλλασσόμενου δραματολογίου για να έχουμε αδιάκοπο στη διάθεση του κοινού μας περισσότερο από ένα αξιόλογα έργα. Τα τέσσερα ή πέντε έργα που θα παρουσιάσουμε – τα τέσσερα για πρώτη φορά στην Ελλάδα – θα κάνουν μια περιορισμένη δική τους σταδιοδρομία, για να ενταχθούν κατόπιν στο εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Η σειρά των έργων κι' οι ημερομηνίες των προγραμμάτων θα καθοριστούν σύντομα. Θα κάνουμε ό, τι μπορούμε για να μη μείνουν τα παραπάνω απλώς ευγενικές προθέσεις και μεγαλεπήβολες δηλώσεις. Ο προορισμός μας – όπως όλων των εργατών της σκηνής – είναι να αναζωογονούμε τα μηνύματα των μεγάλων δραματουργών με το ζεστό αίμα της σύγχρονης ζωής. Ελπίζουμε πως οι παραστάσεις του "Προσκηνίου" δεν θα είναι διαλέξεις προς το κοινό, αλλά συνομιλίες μ' αυτό».

στην παράδοση παλαιότερων στοχοθεσιών του ελεύθερου θεάτρου,[5] οι οποίες σε αντιστοιχία με τις ανάλογες δραστηριότητες του γαλλικού κυρίως θεάτρου την μεταπολεμική εποχή[6]: α) δομούνται γύρω από την προσωπικότητα ενός σκηνοθέτη – του κεντρικού εκφραστή του καλλιτεχνικού «ιδανικού» του θιάσου, β) έχουν ως αφετηρία μια παρεμβατική στάση στα γύρω τους καλλιτεχνικά τεκταινόμενα, γ) ακολουθούν συγκεκριμένες προγραμματικές αρχές στη σύνταξη του ρεπερτορίου τους,[7] δ) συγκροτούνται, όσον αφορά τους ηθοποιούς τους, πάνω σε ένα συλλογικό σχήμα εργασίας, το οποίο, με κέντρο το πρόσωπο του σκηνοθέτη και με περιε-

---

5. Υπάρχουν, για να περιορισθούμε μόνο στις χρονικά εγγύτερες προσπάθειες, αρκετές ομοιότητες ανάμεσα στο μανιφέστο του «Προσκηνίου» και στην αντίστοιχη «διακήρυξη αρχών» που συνοδεύει την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης το 1942 ή του Θεατρικού Οργανισμού «Αυλαία» του Τάκη Μουζενίδη το 1945. Σύμφωνα με τις διακηρύξεις της «Αυλαίας»: «Βάσις δηλαδή είνε [sic] ο Ποιητής, αλλά και ο Ερμηνευτής το ίδιο, χωρίς υπερβολές, ούτε στην ερμηνεία, ούτε στο κοστούμι, ούτε στη σκηνογραφία, που να μπορούν να βλάψουν και πολλές φορές να εξαφανίσουν ένα έργο. Όλοι οι συντελεστές πειθαρχούν στον πρώτο νόμο του Θεάτρου, που είνε ο ενστερνισμός του Ποιητή από τον Ερμηνευτή και ύστερο το δόσιμο του έργου στο Κοινό, με βαθειά κατανόηση και με όλα τα αισθητικά μέσα. Αλλά ένα σύγχρονο θέατρο πρέπει προ πάντων να είνε σύγχρονον... Το αυριανόν Κοινόν θα ζητήση έργα που θα 'χουν για σκοπό τους, να εξηγούν τα προβλήματα της Ανθρωπότητας...», Δ.Κ.Ε., «Η "Αυλαία" – Μια καινούργια προσπάθεια – Στο Θέατρο Κοτοπούλη», *Έθνος*, 6 Οκτωβρίου 1945. Για το Θέατρο Τέχνης, βλ. Κουν Κάρολος, *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, 1987. Το ζήτημα της ίδρυσης θιάσου που βασίζεται σε προγραμματικές αρχές και σε παρεμβατικές προτάσεις ρεπερτορίου απασχολεί το ελληνικό θέατρο τουλάχιστον από την εμφάνιση της «Νέας Σκηνής» του Χρηστομάνου. Για την επισκόπηση αυτών των προσπαθειών, που συνδέονται από τη μια με την ανάρρηση του σκηνοθέτη και από την άλλη από τις απαιτήσεις ανανέωσης του δραματολογίου και της σκηνικής απόδοσής του βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, *Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2011, και Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση. Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005.

6. Για μια παρουσίαση των εξελίξεων του γαλλικού θεάτρου μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο βλ. David Bradby, *Modern French Drama 1940-1990*, Cambridge University Press, 2nd ed., 1991 και Bert Cardullo & Robert Knopf (ed.), *Theater of the Avant-Garde 1890-1950, A critical anthology*, Yale University Press, 2001. βλ. επίσης Jean-François Dusigne, *Από το Θέατρο Τέχνης στην Τέχνη του Θεάτρου*, *Ανθολογία θεμελιακών κειμένων του 20ού αιώνα*, επιμ. & μετάφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας, 2002.

7. Χαρακτηριστική ως προς τη συνέπεια του «Προσκηνίου» σε αυτή την προγραμματική αρχή είναι η περίπτωση του *Πύργου*. Η διασκευή του έργου του Κάφκα υπήρξε εκτός από το πρώτο έργο του «Προσκηνίου» ίσως και η μεγαλύτερη επιτυχία του· και αυτό όχι μόνο με καλλιτεχνικούς όρους. Όπως μεταφέρουν οι εφημερίδες το έργο: «σημειώνει καταπληκτικήν άνοδο. Το περασμένο Σάββατο έσπασε ρεκόρ με είσπραξιν 20000 δρχ. η οποία υπερέβη τας εισπράξεις... των θεάτρων Χατζηχρήστου, Διονυσίων κ.ά που εφέτος πηγαίνουν πολύ καλά. Σπάνια περίπτωση όπου ένα έργο αξιώσεων υπερέβη σε ταμιακή επιτυχία τη φαρσοκωμωδία. Σημαντικότερη όμως είναι η αντίδραση του Σολομού απέναντι στην επιτυχία. Ο σκηνοθέτης είχε αναγγείλει το τέλος των παραστάσεων της *Δίκης* για τις 15 Νοεμβρίου, ώστε το ρεπερτόριο να αντικατασταθεί με το *Να ντύσουμε τους γυμνούς* του Πιραντέλλο. Το έργο του Κάφκα πράγματι κατεβαίνει στις 29 Νοεμβρίου 1964, μέσα στα προβλεπόμενα όρια, σημείο συνέπειας του θιάσου στις προγραμματι-

χόμενο την παρουσίαση ενός ρεπερτορίου αξιώσεων, αντιδρά στο βεντετισμό του πρωταγωνιστή και στην «αποχαύνωση» του θεατή και αντιτίθεται στα θεάματα της εύκολης κατανάλωσης.[8]

Όπως αναφέρει η προκήρυξη-μανιφέστο του «Προσκηνίου» βασικός στόχος του νέου θιάσου ήταν να δημιουργήσει «ένα θέατρο, όπου ο κόσμος δεν θα περνάει δυο ευχάριστες ώρες, για να γυρίσει κατόπι στο σπίτι του».[9] Βάση αυτού του θεάτρου θα ήταν ένα δραματολόγιο το οποίο θα εντάσσονταν στην περιοχή του «ποιητικού οραματισμού» – εκείνης της τέχνης δηλαδή, που «ξεπερνάει τα όρια της καθημερινής λογικής».[10] Η σκηνική απόδοση αυτών των έργων, σύμφωνα πάντα με το «μανιφέστο» θα στηριζόταν στον ποιητικό και «οραματικό» χαρακτήρα του ρεπερτορίου του.[11]

κές αρχές του. Βλ. Εμμ. Βερμισσώ, «Αδιακρισίες - Η θεατρική κίνησις και τα παρασκήνιά της», *Έθνος*, 3 Νοεμβρίου 1964.

8. Περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το ιδιαίτερο σύστημα του «Προσκηνίου», το οποίο στηριζόταν σε μια κυκλική εναλλαγή των ηθοποιών σε πρωταγωνιστικούς, βασικούς και δευτερεύοντες ρόλους, βλ. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 142, αλλά και ανωτ. υποσημ. 3. Όπως όλοι οι θίασοι «ευγενών προθέσεων» έτσι και το «Προσκήνιο» κρίνεται από τον σύγχρονο του Τύπο με βάση τις αρχικές «προδιαγραφές» λειτουργίας του και το κατά πόσον τις ακολουθεί. Για παράδειγμα, ο Στέλιος Ι. Αρτεμάκης στο *Έθνος* θεωρεί την επανεμφάνιση του «Προσκηνίου» σαν το δεύτερο σημαντικό γεγονός της χειμερινής σαιζόν 1967-68. «Ο θίασος αυτός», επισημαίνει, «υπέδειξε σταθερότητα και συνέπειαν γραμμής και σκοπών. Έδειξε επίσης πείσμονα επιμονήν εις την καθαράν εργασίαν... Εφέτος ο Σολομός επιβεβαίωσε τας προθέσεις του, παρά το γεγονός ότι η ανταπόκρισις των θεατών δεν είναι ανάλογος με τας προσδοκίας του. Εν τούτοις το "Προσκήνιο" παρουσίασε μέχρι τούδε – και παρά τας ποικίλας δυσκολίας – τέσσαρα έργα συγγραφέων μεγάλων απαιτήσεων: Ίψεν, Τ. Ουίλλιαμς, Κόπιτ και Ζαν Ανούιγ. Δεν έγινε δηλαδή καμμιά παραχώρισις εις την ευκολίαν και την εμπορικότητα. Γεγονός που αποτελεί θετικήν καταβολήν εις τα θεατρικά μας πράγματα», Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, «Η θεατρική πραγματικότης (Προσπάθειαι, Επιτεύγματα, Αναγνωρίσεις)», *Έθνος*, 2 Φεβρουαρίου 1968.

9. «Προσκήνιο»: Μια ξεχωριστή θεατρική περίπτωση», *ό.π.*, σελ. 8.

10. Βλ. ανωτ. υποσημείωση 3.

11. «Ωστόσο», αναφέρει ο Αλέξης Σολομός, «ο θίασος μας δεν μπόρεσε να περιοριστεί, όσο φανατικά θάθελε, στο δυναμικό δραματολόγιο που είχε προγραμματίσει. Πολλοί ξένοι συγγραφείς απαγόρεψαν την εκτέλεσι των έργων τους στον τόπο μας, κι' η ξαφνική εμφάνιση της λογοκρισίας απέκλεισε ακόμα και τη σκέψη για ορισμένα άλλα Συχνά επίσης η τεχνική κι η οικονομική ανάγκη – περισσότερο η δεύτερη – υποχρέωσε το «Προσκήνιο» να διακόψει τον αγώνα με τη Λερναία Ύδρα για να ξεκουραστεί με τη ρόκα της Ομφάλης». Σολομός, *«Προσκήνιο»...*, *ό.π.* Αξίζει, για να γίνει πιο ολοκληρωμένη η εικόνα, να αναφέρουμε ποια έργα είχε εξαγγείλει το «Προσκήνιο» όπως μεταφέρονται στις εφημερίδες: Με την ανασύσταση του «Προσκηνίου» το 1967 τα προαναγγελλόμενα έργα, εκτός από το *Πέερ Γκυντ* του Ίψεν είναι τα εξής: α) *Η σύζυγος από την επαρχία του Ουϊτσέρλυ*, β) *Ο Κοριός* του Μαγιακόφσκι, γ) *Βολπόνε* του Μπεν Τζόνσον, δ) *Δις Τζούλια* του Στρίντμπεργκ, μαζί με τη *Σονάτα των φαντασμάτων* του ίδιου συγγραφέα ε) *Η ξενοδόχα (Λοκαντιέρα)* του Γκολντόνι. Κανένα από αυτά τα έργα δεν θα παρουσιασθεί από το «*Προσκήνιο*» αυτήν την περίοδο. Ο *Κοριός* θα πρέπει να περιμένει μέχρι την περίοδο 1970-71 για να ανεβεί στη σκηνή με τον Γιάννη Γκιωνάκη στον κεντρικό ρόλο, βλ. Φάνης Κλεάνθης, «Το

Μια εξέταση της περιόδου που προηγείται του «Προσκηνίου» δείχνει ότι στο χώρο του Ελευθέρου Θεάτρου, και ασφαλώς με τη φωτεινή εξαίρεση του Θεάτρου Τέχνης και κάποιων άλλων, βραχύβιων θιάσων, η κατάσταση στο χώρο του «ποιητικού οραματισμού» και της θεατρικής πρωτοπορίας παραμένει σχεδόν στάσιμη στα δεδομένα των προηγούμενων δεκαετιών. Οι κύριοι θίασοι των δέκα τελευταίων χρόνων πριν από την ίδρυση του «Προσκηνίου», παραμένουν θίασοι «βεντετοκρατούμενοι». Είναι ηθοποιοκεντρικοί ως προς τη δομή και την οργάνωσή τους, ανελαστικοί ως προς το ρεπερτόριό τους, αναγνωρίσιμοι και χαρακτηρισμένοι ως προς το κοινό τους.[12] Τα έργα που παρουσιάζουν είναι στο μεγαλύτερο ποσοστό

"Προσκήνιο" στον "Ακάδημο" – Αλ. Σολομός: Νέα Εξόρμηση», *Τα Νέα*, 7 Αυγούστου 1967. Το 1968 ο Αλέξης Σολομός προαναγγέλλει για τη χειμερινή περίοδο τα έργα: *Μις Μπα*, *Αδελφοί Καραμαζώφ*, Έλμερ Ράις – *Η Ονειροπαρμένη*, Τολστόι – *Η Ανάστασις* και Στρίντμπεργκ, *Χορός του Θανάτου*. Θα παρουσιάσει τελικά μόνο τα δύο πρώτα. Η αδυναμία του να ανεβάσει Ράις και Τολστόι (ειδικά στην περίπτωση του δευτέρου) οφείλεται πιθανόν σε ότι ο ίδιος αναφέρει σαν περιπτώσεις «λογοκρισίας», βλ. «Το δραματολόγιο του "Προσκηνίου". Άλλα θεατρικά», *Έθνος*, 10 Αυγούστου 1968. Για την θεατρική περίοδο 1971-72 το «Προσκήνιο» περιλαμβάνει στο ρεπερτόριό του τα έργα *Μπάαλ* του Μπρεχτ, *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* του Λόρκα, *Αμερική* του Κάφκα. Μόνο το δεύτερο θα βρει το δρόμο της σκηνής. Εντύπωση ωστόσο προκαλεί η επιμονή του Αλ. Σολομού στον Κάφκα με την πρόταση μιας τρίτης διασκευής του, της *Αμερικής*, για τη σκηνή. βλ. «Μπρεχτ, Λόρκα, Κάφκα στο "Προσκήνιο"», *Τα Νέα*, 6 Αυγούστου 1971, η οποία θα ανεβεί τελικά στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου στις 17 Δεκεμβρίου 1975.

12. Χαρακτηριστική η παρατήρηση του Σπύρου Παγιατάκη στη κριτική του *Λουτρού* του Μαγιακόφκσι, αν και διατυπώνεται κάπως αργότερα: «Μετά, είναι το "όνομα" που αποκτά κάθε θέατρο, μονοπωλώντας έτσι μια συγκεκριμένη μερίδα κοινού: τους μικροαστούς η επιθεώρηση και το – λεγόμενο- ελαφρό θέατρο, τους προβληματισμένους κουλτουριάρηδες αστούς το "Θέατρο Τέχνης", τους ώριμους μεγαλοαστούς... το θέατρο Μουσούρη, την προοδευτική νεολαία, τα περιφερειακά συγκροτήματα με τη μαχητική ιδεολογία και την αρτηριοσκληρωτική γερουσία το "Εθνικό". Έχουν δημιουργηθεί έτσι συγκεκριμένες κλίκες, τόσο στα θέατρα, όσο και στο κοινό, και δύσκολα η πελατεία ενός είδους θα καταδεχθεί να τιμήσει με την παρουσία της το άλλο». βλ. Σπύρος Παγιατάκης, «*Το Λουτρό* στο "Προσκήνιο"», *Απογευματινή*, 1 Νοεμβρίου 1978. Το φαινόμενο της προσήλωσης ενός κοινού σε κάποιον θίασο και η αμφίδρομη αναγνώριση ανάμεσα σε αυτό και το θίασο μέσω του ρεπερτορίου που ο θίασος επιλέγει ασφαλώς δεν είναι φαινόμενο ούτε μόνο ελληνικό ούτε περιορίζεται στη συγκεκριμένη περίοδο. Αποτελεί έναν από τους άγραφους κανόνες του θεάτρου, γνωστό στους θιασάρχες, όσο και στους κριτικούς. Ο Αλέξης Σολομός με την επιλογή έργων «ελαφρού» ρεπερτορίου, στη συνέχεια, για τη σκηνή του «Προσκηνίου» και την αντιμετώπιση των οικονομικών προβλημάτων του, όπως ο *Χάρβεϋ* ή η *Μις Μπα*, παραβιάζει αυτό τον άγραφο νόμο, γεγονός που δεν περνά απαρατήρητο από τις στήλες των εφημερίδων: «Τα πράγματα νομίζω είναι απλά: Ένα ελαφρό έργο μονάχα από ένα θίασο που έχει εθίσει το κοινό σε ελαφρά έργα έχει πιθανότητα να σταδιοδρομήση. Όπως και το αντίθετο... Γιατί το θεατρόφιλο κοινό δε διακρίνεται ούτε για την ομοιογένειά του, ούτε για την ταυτότητα των προτιμήσεών του... Η ανομοιογένεια αυτή του κοινού εξηγεί και την αναπότρεπτη από τα πράγματα διαφοροποίηση των θιάσων... δεν είναι απεριόριστη η περιοχή στην οποία μπορεί να ελιχθεί το ρεπερτόριο ενός θιάσου. Και ακόμα η προσφυγή στα 'εμπορικά' έργα δεν είναι πάντοτε 'πανάκεια', προκειμένου μάλιστα για θιάσους 'σοβαρών' κατευθύνσεων», Βάσος Βαρίκας, «*Μις Μπα*

βουλεβάρτα ή έργα εξωτερικού ρεαλισμού και ρηχής αισθηματολογίας. Την εποχή που εμφανίζεται το «Προσκήνιο», το ένστικτο του Κάρολου Κουν στρέφεται στην παρουσίαση ενός δραματολογίου που κινείται στην αισθητική του παραλόγου και του ποιητικού ρεαλισμού, και προβάλλει τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. Στην σκηνή φαίνεται επομένως να υπάρχει πολύτιμος κενός χώρος για την παρουσίαση ενός ιδιαίτερου ρεπερτορίου από ένα εξίσου ιδιαίτερο νέο θίασο. Και ακριβώς αυτό το χώρο έρχεται να καλύψει το «Προσκήνιο» το φθινόπωρο του 1964.

Τι σημαίνει όμως στην πράξη ένα δραματολόγιο «ποιητικού οραματισμού»;[13] Ένας τέτοιος χαρακτηρισμός αδυνατεί από μόνος του να καλύψει ολόκληρο το φάσμα του ρεπερτορίου που παρουσίασε το «Προσκήνιο» στη συνέχεια. Πράγματι, στα επόμενα χρόνια της λειτουργίας του το «Προσκήνιο» ανέβασε σχεδόν τα πάντα: διασκευές μυθιστορημάτων και κλασικά θεατρικά έργα, παλαιότερα και σύγχρονα κείμενα, σκηνική πρωτοπορία και συμβατική αισθηματολογία, αρχαίες

στο "Προσκήνιο"», *Τα Νέα*, 21 Οκτωβρίου 1968, (όπου διατυπώνονται οι ίδιες σκέψεις με του Σπύρου Παγιατάκη).

13. Οι απόψεις του ίδιου Σολομού για κάποια από τα έργα του «Προσκηνίου» βρίσκεται στο *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σσ. 142-146. Το Φεβρουάριο του 1967 ο δημοσιογράφος των *Νέων* Γ Κ. Πηλιχός ανοίγει μια συζήτηση με τον Αλέξη Μινωτή με θέμα τις επιπτώσεις της τεχνολογικής προόδου στο σύγχρονο Θέατρο. Οι απόψεις του Μινωτή, σε κάποια σημεία τους ακραίες, για την ευθύνη της τεχνολογίας στην παρακμή του θεάτρου, όπως και η αρνητική θέση του για γνωστά σύγχρονα θεατρικά έργα (όπως για το έργο του Βάις *Μαρά – Σαντ* το οποίο χαρακτηρίζει «σαπουνόφουσκα») δίνει το έναυσμα να απλωθεί η συζήτηση σε μια σειρά συνεντεύξεων με άλλους συζητητές μεταξύ των οποίων ο Κάρολος Κουν, ο Δημήτρης Χορν, ο Δημήτρης Μυράτ και ο Αλέξης Σολομός και με το ίδιο θέμα συζήτησης. Η συνέντευξη του Αλέξη Σολομού ιδιαίτερα είναι πολύ σημαντική γιατί αποτυπώνει τις θέσεις του σκηνοθέτη την περίοδο της Δικτατορίας. Κάποια σημεία αυτών των θέσεων: α) το σύγχρονο θέατρο προσανατολίζεται πλέον διεθνώς προς τα μεγάλα πρότυπα – θέση που βρίσκει αποτυπωμένη στην επιλογή των κλασικών από το «Προσκήνιο» β) σαν «παρακμή του θεάτρου» μπορεί να θεωρηθεί η εποχή του Σώμερσετ Μωμ, του Σω και του Μπερνστάϊν. Γενικά «η περίοδος του μπουλβάρ, του καλοφτιαγμένου, όπως ονομάζεται έργου, της αληθοφάνειας...» – η αντιπάθεια του σκηνοθέτη προς το ρεαλισμό είναι έκδηλη και θα αποτυπωθεί στις ρεπερτοριακές επιλογές του γ) είναι κωμική η θεωρία περί του «θεάτρου του παραλόγου». Το παράλογο ενυπάρχει σε όλα τα κλασικά έργα – πράγματι, το θέατρο του παραλόγου απουσιάζει από το δραματολόγιο του «Προσκηνίου» δ) θα ήθελε ο ίδιος να ανεβάσει την *Προβατοπηγή* του Λόπε ντε Βέγα, τον *Άμλετ* και την *Τρικυμία* του Σαίξπηρ, το δεύτερο μέρος του *Φάουστ*, το *Βόυτσεκ* του Μπύχνερ, τον *Κύκλο με την κιμωλία* του Μπρεχτ, τον *Κοριό* του Μαγιακόφκι και το *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα. «Γεγονός είναι πως όλ' αυτά ανήκουν σε μια κατηγορία ολότελα μοντέρνων έργων, έχουν προχωρήσει περισσότερο σε ανερεύνητους ορίζοντες απ' ό, τι οι σύγχρονοί μας και νεώτεροι συγγραφείς». Ας σημειωθεί ότι από τα παραπάνω ο Σολομός ανέβασε με το «Προσκήνιο» μόνο τον *Κοριό*, ενώ από τους συγγραφείς που περιλαμβάνει η λίστα οι Σαίξπηρ, Λόρκα, Μπρεχτ ανέβηκαν τελικά από το «Προσκήνιο» με άλλα έργα τους. βλ. Γ. Κ. Πηλιχός, «Η τεχνολογική πρόοδος έφερε την παρακμή του Θεάτρου;», *Τα Νέα*, 19 Φεβρουαρίου 1967. Βλ. ακόμα και τις απόψεις του για το σύγχρονο ποιητικό δράμα σε συνέντευξή του στον Στέλιο Ι. Αρτεμάκη, με αφορμή την παράσταση του *Φόνου στην Μητρόπολη* του Έλλιοτ σε δική του σκηνοθεσία από το ΚΘΒΕ, *Καθημερινή*, 2 Απριλίου 1967.

κωμωδίες και τραγωδία· ανέβασε αμερικανικό ρεαλισμό και ρωσικό φουτουρισμό· ιταλικό θεατρινισμό, γαλλικό υπαρξισμό και γερμανικό εξπρεσιονισμό· κωμωδία, παρωδία και σάτιρα· μελόδραμα, δράμα και τραγωδία. Με μια πρώτη ματιά, δύσκολα θα μπορούσε να βρεθεί ένας σταθερός άξονας πίσω από όλες αυτές τις επιλογές. Για να αναζητήσουμε το στοιχείο που παραμένει κοινό σε όλες αυτές τις προσπάθειες, πρέπει να κινηθούμε πέρα από τα στενά όρια του δραματολογίου και της κατηγοριοποίησής του. Πίσω από αυτές τις ποικίλες και συχνά αντιφατικές ρεπερτοριακές κινήσεις παραμένει ως βαθύτερος στόχος η διάθεση των συντελεστών του «Προσκηνίου» να δοκιμασθούν και να ασκηθούν επάνω σε διαφορετικές θεατρικές φόρμες. Το δραματολόγιο του «ποιητικού οραματισμού» αποκτά έτσι μια ιδιαίτερη σημασία, που πρέπει να αποσαφηνισθεί προκειμένου να γίνει σαφέστερη η προσφορά του «Προσκηνίου»: Δεν αναφέρεται μόνο στα κείμενα καθαυτά, αλλά και στη σκηνική τους πρόταση· το ρεπερτόριο του «ποιητικού οραματισμού» μεταφράζεται σε ένα ρεπερτόριο μέσα από το οποίο αναδεικνύεται το «ποιητικό» λειτούργημα του σκηνοθέτη και των ηθοποιών, η ανήσυχη, δημιουργική και τολμηρή επαναπραγμάτευση των εκφραστικών τους μέσων. Η πρόθεση της επαναδημιουργίας του θεατρικού γεγονότος εκ των θεμελίων του, η χρήση της διασκευής ως εφαλτηρίου για τη σκηνική δημιουργία, η υποβλητική ατμόσφαιρα, η άρνηση της τυπικής αναπαράστασης της πραγματικότητας, προς χάρη της «αποκάλυψής» του νοήματος της μέσα από σκηνικά σύμβολα, γίνονται όλα σήματα μιας καλλιτεχνικής στάσης που ακολούθησε σταθερά το «Προσκήνιο» στην πορεία του.[14]

Γενικότερα το «Προσκήνιο» ελκύεται από ένα ρεπερτόριο το οποίο, όπως παρατηρεί κάπου ο Αλέξης Σολομός, αποτελείται από έργα του «υποκειμενικού» θεάτρου.[15] Στο ρεπερτόριο του θιάσου βρίσκονται έργα που προτάσσουν πλαγί-

---

14. Αναμφισβήτητα, η παρατήρηση αυτή συνδέεται και με τον τρόπο ανεβάσματος των έργων από τον Αλέξη Σολομό. Οι κριτικοί παρατηρούν συχνά μια επιμονή στη χρήση σκηνικών συμβόλων, που ενισχύονται από το σκηνογραφικό μινιμαλιστικό περίγυρο. Γενικά υπάρχει στις παραστάσεις του «Προσκηνίου» μια πρόθεση δημιουργίας ενός «καθαρού θεάτρου», που αρνείται το ρεαλισμό όσο και τον ιλουζιονισμό στην απόδοση και εμμένει στον λόγο και στην χρήση ενός κώδικα σκηνικών συμβόλων. Όσο αφορά τις διασκευές του Αλέξη Σολομού, πρέπει να τονισθεί ότι δεν έγιναν πάντα δεκτές από τους κριτικούς. Βλ. για παράδειγμα, το σκεπτικισμό του «Θεατή» στο *Βήμα*, 15 Μαρτίου 1969 ή τον αρνητισμό του Βάσου Βαρίκα στα *Νέα*, 15 Μαρτίου 1969 για τη διασκευή των *Αδελφών Καραμαζώφ* του Ντοστογιέφσκι από τον ίδιο τον Σολομό.

15. Σε συνέντευξή του στην Έμυ Πανάγου για την επιλογή του *Πέερ Γκυντ* αναφέρει: «Η επιλογή του έργου έγινε για πολλούς λόγους. Ένας από αυτούς είναι πως το έργο ανήκει σε εκείνα του υποκειμενικού θεάτρου, που σ' αυτά ακριβώς πιστεύει το "Προσκήνιο"», Έμυ Πανάγου, «Ο *Πέερ Γκυντ* του Ερρίκου Ίψεν», *Βραδυνή*, 29 Σεπτεμβρίου 1967. Ο όρος «υποκειμενισμός» αναφέρεται προφανώς στο όψιμο θέατρο του Στρίντμπεργκ, με την άρνηση του πρώιμου νατουραλισμού και την αναγωγή στον προσωπικό κόσμο της φαντασίας, των συμβόλων και της βαθύτερης αποκάλυψης του Εγώ. Αυτόν τον Στίντμπεργκ σκηνοθετεί ο Σολομός στο Εθνικό Θέατρο το 1979 (*Σονάτα των φαντασμάτων και Μητρική Στοργή*). βλ. J. L. Styan, *Modern Drama in theory and practice*, *Expressionism and Epic Theatre*, vol. 3, Cambridge University Press, 1981, *σσ.* 24-38. Πρβλ. το λήμμα «Στρίντμπεργκ, Άουγκουστ» στο λεξικό του Αλέξη Σολομού, *Θεατρικό*

ως ή άμεσα ένα προσωπικό όραμα. Τα έργα του Μαγιασκόφσκι, ο *Πέερ Γκυντ* του Ίψεν, ο Μπρεχτ, αλλά και ο Ντοστογιέφσκι και ο Κάφκα αποδίδουν ο καθένας από την πλευρά του την πραγματικότητα διαθλασμένη από το πρίσμα μια υποκειμενικής κριτικής στάσης. Η στάση αυτή άλλες φορές οδηγεί στη σατιρική δραματολογία και στην παρωδία –στις οποίες ιδιαίτερα αρέσκεται ο Αλέξης Σολομός– και άλλες φορές προτείνει ανοιχτά το όραμα μιας άλλης, λυρικής και εν τέλει περισσότερο αληθινής «πραγματικότητας».

Διόλου τυχαία στο δραματολόγιο του «Προσκηνίου» σημαντικό μέρος καταλαμβάνουν οι θεατρικές διασκευές μυθιστορημάτων, όπως ο *Πύργος* και η *Δίκη* του Κάφκα, οι *Αδελφοί Καραμαζώφ*, ακόμα και ο *Γύρος του κόσμου σε 80 ημέρες* του Ιουλίου Βερν. Αν σε αυτές τις προσπάθειες συνυπολογίσουμε το *Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού* του Μίκη Θεοδωράκη ή τις παρουσιάσεις του δραματογράφου Νίκου Καζαντζάκη, μπορούμε να διακρίνουμε πίσω από το ρεπερτόριο του θιάσου τη διάθεση απόδοσης ενός προσωπικού σκηνικού οράματος, που σε πολύ γενικές γραμμές θα λέγαμε ότι ακολουθεί τις επιταγές του εξπρεσιονισμού.

Ποιοι είναι οι εμπνευστές αυτού του σκηνικού οράματος στην περίπτωση του «Προσκηνίου»; Έχοντας υπόψη μας το δραματολόγιό του των χρόνων 1964-1980, μπορούμε να διατυπώσουμε κάποιες πρώτες παρατηρήσεις: Το ρεπερτόριο του «Προσκηνίου» φαίνεται καταρχάς να στρέφεται προς την εξόφληση ενός χρέους απέναντι στην πρωτοπορία του Μεσοπολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Η επιλογή του Πιραντέλο, του Ανούιγ ή και του Λόρκα, με έργα της προπολεμικής περιόδου που δεν έχουν ανεβεί ποτέ πριν στην Ελλάδα, δείχνει μια προτίμηση σε τάσεις και ξένα αισθητικά ρεύματα τα οποία ευδοκιμούν την περίοδο κυρίως του Μεσοπολέμου και τα οποία μέχρι τη στιγμή του ανεβάσματός τους από το «Προσκήνιο» δεν έχουν απασχολήσει σε βάθος το ελληνικό θέατρο. Αυτό, μαζί με την επιλογή της διασκευής εκ μέρους του Σολομού σημαντικών συγγραφέων, όπως του Κάφκα, φέρνει ασφαλώς στο νου τις αντίστοιχες προσπάθειες του Ζαν Λουί Μπαρρώ,[16] με τις διασκευές (μαζί με τον Αντρέ Ζιντ) της *Δίκης* το 1947 και του *Πύργου* το 1952. Ακόμα, σε κάποιες σκηνοθετικές επιλογές του Σολομού είναι εμφανή ίχνη της επίδρασης του Μέγιερχολντ ή του Πισκάτορ (με την παρουσίαση των Μαγιακόφκσι, Βέντεκιντ, Μπρεχτ).

Είπαμε παραπάνω ότι η προσπάθεια του «Προσκηνίου» εντάσσεται στο πλαίσιο ανάλογων, παλαιότερων κινήσεων του ελεύθερου ελληνικού θεάτρου. Η σημαντικότερη από αυτές αποτελεί ασφαλώς το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν.[17] Φαίνεται πράγματι να υπάρχει ανάμεσα στις προγραμματικές επιταγές

Λεξικό, Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο, Αθήνα: Κέδρος, 1989: «του ανθρώπου που έφερε την *υποκειμενικότητα* στο κέντρο της δραματικής τέχνης».

16. Τον οποίο εξάλλου ο Σολομός γνώριζε προσωπικά, βλ. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 63.

17. Από μια άποψη η πορεία του «Προσκηνίου» βρίσκει αρκετά κοινά με το Θέατρο Τέχνης στα πρώτα βήματά του, πριν αυτό εγκατασταθεί στο υπόγειο του Ορφέα το 1954. Όπως στη τελευταία περίπτωση έτσι και το οικονομικό πρόβλημα του «Προσκηνίου» δεν βρίσκεται τόσο

των δύο θιάσων μια κάποια συνάφεια[18]· όπως φαίνεται να υπάρχει ανάμεσα στους δύο σκηνοθέτες μια αμοιβαία σχέση εκτίμησης και θαυμασμού.[19] Ένα μέρος του ρεπερτορίου του «Προσκηνίου» συνδιαλέγεται με εκείνο του Θεάτρου Τέχνης· υπάρχει μάλιστα ακόμα ένα που μοιάζει να αντιπαραβάλλεται ανοιχτά μαζί του. Ο Αλέξης Σολομός επιλέγει να ανεβάσει Πιραντέλο, Ίψεν, Ανούιγ, Λόρκα, Μπρεχτ, Ζενέ, Αριστοφάνη.[20] Επιλέγει ακόμα να ανεβάσει τον *Γυάλινο Κόσμο* του Ουίλλιαμς, το *Χάρβεϋ* της Μαίρη Τσέης ή τον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*. Πρόκειται για συγγραφείς ή για έργα τα οποία έχουν παρουσιασθεί από τον Κάρολο Κουν και στα οποία μάλιστα, μέχρι την ίδρυση του «Προσκηνίου», το Θέατρο Τέχνης έχει αφήσει ανεξίτηλη τη σφραγίδα του. Ο Αλέξης Σολομός είναι ουσιαστικά ο σκηνοθέτης εκείνος που θα τολμήσει να προτείνει άλλες, εξίσου νόμιμες προσεγγίσεις ενός αναγνωρίσιμου στη συνείδηση του θεατρόφιλου κοινού δραματολογίου.

στην προσέλευση του κοινού, όσο στην απουσία σταθερής στέγης και στους δυσβάσταχτους όρους ενοικίασης ενός άλλου θεάτρου. Χαρακτηριστικά, ο Τύπος μεταφέρει το 1969: «Η συνέχιση του "Προσκηνίου" θα εξαρτηθή από την εξεύρεση θεάτρου με ευνοϊκότερους όρους, διότι οι όροι παραχωρήσεως του 'Ακάδημου' θεωρούνται δυσβάστακτοι για μια εργασία με καθαρώς καλλιτεχνικές προοπτικές», βλ. «Μολιέρο θ' ανεβάση του χρόνου ο Σολομός», *Τα Νέα*, 12 Μαρτίου 1969.

18. Βλ. τις αντίστοιχες προγραμματικές ανακοινώσεις του Κάρολου Κουν για τη λειτουργία του Θεάτρου Τέχνης το 1942, Κάρολος Κουν, *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, *ό.π.*

19. Κατά το πρότυπο εκείνου που ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Harold Bloome ονομάζει «αγωνία της επίδρασης». Ο Bloom εξετάζει τις επιλογές των ποιητών μιας λογοτεχνικής γενιάς με τους όρους της ψυχαναλυτικής έλξης-απώθησης προς την παλαιότερη λογοτεχνική γενιά. Harold Bloome, *Η αγωνία της επίδρασης*, *Μια θεωρία για την ποίηση*, επίμετρο: Paul de Man, Εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις: Δημήτρης Δημηρούλης, Αθήνα: Άγρα, 1989. Ο Αλέξης Σολομός εξάλλου ποτέ δεν έκρυψε την εκτίμησή του στο πρόσωπο του Κάρολου Κουν, βλ. λόγου χάρη το λήμμα που του αφιερώνει στο λεξικό του: Σολομός Αλέξης, *Θεατρικό Λεξικό*, *ό.π.*

20. Ο Αλέξης Σολομός είναι από τους σκηνοθέτες που επιστρέφουν με επιμονή στους ίδιους συγγραφείς. Μια προσεκτική παρατήρηση του ίδιου του δραματολογίου του «Προσκηνίου» παρουσιάζει συγγραφείς που παρουσιάζονται με δυο έργα τους, όπως ο Κάφκα, ο Λόρκα, ο Μαγιακόφσκι, ο Ντοστογιέφσκι, ο Αριστοφάνης, ο Καζαντζάκης. Αν συνυπολογίσουμε και τα προαναγγελλόμενα έργα που για διάφορους λόγους δεν θα ανεβαστούν τελικά, ή τη δραστηριότητα του Σολομού στο Εθνικό, το ΚΘΒΕ ή άλλους θιάσους, οι συγκεντρώσεις έργων γύρω από συγκεκριμένους συγγραφείς εμφανίζονται περισσότερο πυκνές. Έτσι, για παράδειγμα, ο Σολομός έχει ασχοληθεί ήδη πέντε φορές με το Λόρκα όταν ανεβάζει τα *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* το 1971 με το «Προσκήνιο». Πρώτη φορά το 1947 στην «Βασιλική Ακαδημία Δραματικής Τέχνης» του Λονδίνου με το *Ματωμένο γάμο* (παράσταση που ήταν και η πρώτη παρουσίαση του Ισπανού συγγραφέα στην Αγγλία). Ακολούθησαν στο Εθνικό το 1958 η *Θαυμαστή μπαλωματού*, το 1959 η *Δόνα Ροζίτα*, το 1961 η *Γέρμα*. Βλ. «Παγκόσμια πρεμιέρα με έργα του Λόρκα από το "Προσκήνιο"», *Βραδυνή*, 13 Σεπτεμβρίου 1971. Παρόμοια ο Σολομός ανεβάζει από τον Καζαντζάκη τον *Χριστόφορο Κολόμβο* με το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο το 1975 και τον *Βούδα* με τον Οργανισμό Εθνικού Θεάτρου το 1978.

Υπάρχει σε αυτό το σημείο ένα ζήτημα που αφορά την απουσία από την παραστασιογραφία του «Προσκηνίου» του σύγχρονου νεοελληνικού έργου. Ο σκηνοθέτης του «Προσκηνίου» ένιωθε πιθανόν πως το ύφος και η θεματολογία της νεότερης ελληνικής δραματουργίας, που στρεφόταν στα άμεσα αντιληπτά φαινόμενα της καθημερινής ζωής,[21] δεν ταίριαζε στο αισθητικό όραμα του θιάσου του. Εξάλλου η έντονη προσωπικότητα του σκηνοθέτη και η διάθεσή του να παρουσιάσει κείμενα στα οποία είχε το ελεύθερο της εκ θεμελίων καλλιτεχνικής επαναδημιουργίας θα ήταν μάλλον ασύμβατη με την παρουσία δίπλα του ενός ζώντος Έλληνα συγγραφέα.

Είναι μια στάση που αναμφισβήτητα στοίχισε στο «Προσκήνιο»· τα χρόνια της λειτουργίας του ο διάλογος γύρω από το σύγχρονο ελληνικό έργο εντατικοποιείται και με τις προσπάθειες του Θεάτρου Τέχνης, όσο και άλλων νέων συγκροτημάτων, η ελληνική δημιουργία θεσμοθετείται πλέον σαν το σταθερό σημείο προβολής ενός ποιοτικού θιάσου. Η έξοδος των ελληνικών έργων προς τη σκηνή γίνεται την εποχή αυτή συστηματικότερη και βρίσκεται στο κέντρο προσοχής της κριτικής. Το ιδανικό κάθε νέου θιάσου περνάει πλέον και μέσα από την πρόταση της σύγχρονης ελληνικής παραγωγής.[22]

---

21. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο εισηγητής των βασικών όρων της υφολογικής κατάταξης του νεοελληνικού θεάτρου μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, Πλάτων Μαυρομούστακος: «Τα περισσότερα έργα χαρακτηρίζονται από την πρόθεσή τους να παρουσιάσουν ή να αναλύσουν από σκηνής αντιληπτά φαινόμενα τα οποία αντλούνται από εικόνες της καθημερινής ζωής και να παρακολουθήσουν τις αλλαγές που αναγνωρίζονται στη νεοελληνική συμπεριφορά ως συστατικά της εξέλιξης της νεοελληνικής κοινωνίας», βλ. την εισήγηση του ιδίου: «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας», στο: *Το Ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990, Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000, σσ. 29-44, και ιδίως, σ. 34. Για τις εξελίξεις στο χώρο της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας βλ. ακόμα: Γιώργος, Π. Πεφάνης, *Θέματα του Μεταπολεμικού και Σύγχρονου Ελληνικού Θεάτρου, Διαδρομές σε μεγάλη χώρα*, Αθήνα: Κέδρος, 2001, και Χαρά Γεωργοπούλου-Μπακονικόλα, *Κανόνες και εξαιρέσεις-Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000.

22. Αρκεί να δούμε το ποσοστό που καταλαμβάνει το νεοελληνικό έργο στο ρεπερτόριο μερικών από τους σημαντικότερους νέους θιάσους της εποχής, όπως: «Ελεύθερο Θέατρο», «Αμφι-Θέατρο» του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, «Ανοιχτό Θέατρο» του Γιώργου Μιχαηλίδη, «Πορεία» του Αλέξη Δαμιανού, «Πειραματικό Θέατρο» της Μαριέττας Ριάλδη, «Θέατρο Έρευνας» του Δημήτρη Ποταμίτη, «Θέατρο του Πειραιά» του Τάκη Βουτέρη κ.ά. Η εποχή που δραστηριοποιείται το «Προσκήνιο» είναι φυσικά και η εποχή εκείνη που το σύγχρονο ελληνικό έργο κατακτά τις κρατικές σκηνές. Ο ίδιος ο Αλέξης Σολομός δεν αρνήθηκε γενικότερα την παρουσία του ελληνικού λόγου στις σκηνοθεσίες του. Οπωσδήποτε όμως δείχνει μια επιμονή στο «ποιητικό» ελληνικό θέατρο του Καζαντζάκη και του Πρεβελάκη. Κάτω από αυτή την οπτική αποκτά ίσως κάποιο νόημα η επίκριση του Θόδωρου Κρητικού για την προσφορά του «Προσκηνίου» με αφορμή την παράσταση του *Λουτρού* το 1978: «Πόσα καινούργια έργα γράφτηκαν με αφορμή τις παραστάσεις του; Πόσοι ντόπιοι συγγραφείς βρήκαν από τη σκηνή του μια δίοδο επικοινωνίας με το κοινό;», Θόδωρος Κρητικός, «Μαγιακόφσκη στο Μινώα από το "Προσκήνιο"», *Ακρόπολις*, 3 Νοεμβρίου 1978.

Το ρεπερτόριο του «Προσκηνίου» κατηγορήθηκε ότι πρότασσε καθυστερημένα την πρωτοπορία του Μεσοπολέμου, η οποία ακόμα και αν δραματολογικά κάλυπτε ένα κάποιο κενό, δεν μπορούσε πλέον να ταυτισθεί με τις ανάγκες της μεταπολίτευσης.[23] Τα επιλεγμένα έργα ήταν καρποί, στην καλύτερη περίπτωση, μιας τριακονταετίας περίπου πριν από την ελληνική τους παράσταση.[24] Ακόμα και δραματολογικά, τα έργα του «Προσκηνίου» αφορούσαν μια αισθητική που τη δεκαετία του 1970 φάνταζε πλέον αρκετά παρωχημένη: οι διασκευές του Κάφκα από τον Μπαρρώ, το εξπρεσιονιστικό θέατρο του Βέντεκιντ, το φουτουριστικό του Μέγερχολντ ή το πολιτικό του Πισκάτορ είναι ζητήματα από τα οποία το θέατρο της μεταπολίτευσης απομακρυνόταν ολοένα και ταχύτερα.

Κεντρικό ζήτημα στα χρόνια της μεταπολίτευσης γίνεται η πολιτική παρέμβαση με την παρουσίαση έργων σύγχρονων πολιτικών συγγραφέων ή έργων από χώρες με έντονη πολιτική αναφορά (όπως η Χιλή ή η Ιταλία). Από την άλλη, τα θέματα που απασχολούν τους θιάσους είναι πλέον σύγχρονα προβλήματα ταυτότητας και αυτογνωσίας τα οποία εκπροσωπούνται από συγγραφείς όπως ο Μπέκετ, ο Πίντερ, ο Άλμπι. Κάτω από αυτό το γενικότερο προβληματισμό, διατυπώσεις του Μανιφέστου του 1964, όπως: «συγκροτήσαμε το δραματολόγιό μας από έργα που αντιπροσωπεύουν τους κυριότερους διανοούμενους της εποχής μας»,[25] δεν μοιάζουν να επαληθεύονται στην πράξη της περιόδου μετά τη Δικτατορία. Και η θέση, σύμφωνα με την οποία:

> «στην εκλογή των έργων δεν πρέπει να μας ενδιαφέρει η Πολιτική και η Θρησκεία, με τη στενή τους έννοια. Ούτε και χρειάζεται να ταχτούμε με κανένα κόμμα ή δόγμα»[26]

μοιάζει πλέον την εποχή της μεταπολίτευσης, εκτός εποχής.

Ίσως είναι ακριβώς αυτές οι αρνητικές παρατηρήσεις που κάνουν σήμερα, εποχή που και η μεταπολίτευση έχει δώσει πια τη θέση της σε μια νέα εποχή πολιτικής και πολιτισμικής ωριμότητας, απαραίτητη την αξιολόγηση του «Προσκηνίου». Είναι ήδη αναγνωρισμένη η προσφορά του στην καθιέρωση κάποιων ηθοποιών στη συνείδηση του κοινού ή η σημασία του για την επανατοποθέτηση κάποιων άλλων στη σωστή τους «θέση».[27] Το ίδιο αναγνωρισμένη είναι η προσφορά

---

23. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Μαγιακόφσκη στο Μινώα από το "Προσκήνιο"», *ό.π.*

24. Το *Να ντύσουμε τους γυμνούς* είναι του 1922· η *Λούλου* του 1895· ο *Κοριός* και το *Λουτρό* του 1928 και 1930 αντίστοιχα· το *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* του 1929 και η *Δόνα Ροζίτα* του 1935· ο *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν* του 1943· το 1946 ανέβηκε πρώτη φορά το *Ρωμαίος και Αννέτα*· *Το μπαλκόνι* είναι νεότερο, του 1956.

25. Σολομός, «Προσκήνιο», *ό.π.*, σ. 9.

26. *Αυτόθι.*

27. Πάντως ο ίδιος ο Σολομός αναφέρει τη συνεργασία του με τις «εμπορικές φίρμες» σαν «την πρώτη παρασπονδία» του θιάσου, βλ. *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 144. Η «παρασπονδία» αυτή εμπεριείχε βέβαια το ίδιο ρίσκο με εκείνον του συμβιβασμού με το «ελαφρύτερο» ρεπερτό-

του στο χώρο της σκηνικής παρουσίασης έργων με τα δεδομένα του θεατρικού μινιμαλισμού, της εμμονής στο ποιητικό λόγο και της συλλογικής εργασίας. Είναι γεγονός πως το «Προσκήνιο» τόνωσε το ελεύθερο θέατρο σε δύσκολα χρόνια και μπόρεσε να κρατήσει αναμμένο τον πυρσό της καλλιτεχνικής ανησυχίας. Κατόρθωσε να ανοίξει έναν παραγωγικό διάλογο με το Θέατρο Τέχνης, να εμπνεύσει νεότερους θιάσους και να γίνει η γέφυρα τους προς το νεότερο θέατρο της μεταπολίτευσης. Χωρίς το «Προσκήνιο» θα μεσολαβούσε για το ελληνικό θέατρο μια εποχή κατά την οποία το ελεύθερο θέατρο θα ήταν σχεδόν απόλυτα υποταγμένο στην αισθηματολογία και στο βεντετισμό.

Απολογιστικά, στόχος του «Προσκηνίου» υπήρξε εξαρχής η παρουσίαση ενός «υποκειμενικού θεάτρου» στο οποίο πρωταρχική θέση καταλαμβάνει ο ποιητής του θεάτρου και η απόδοση του μηνύματός του, η αποκάθαρση της σκηνής από τα ταπεινά έργα που εκμαυλίζουν το γούστο του κοινού, η λιτή και ουσιαστική σκηνική όψη των παραστάσεων, η αντιμετώπιση με την ομαδική δράση του ασίγαστου τέρατος του «βεντετισμού». Στο βάθος αυτών των στόχων ηχούν βέβαια αντιστοιχίες τόσο με το μανιφέστο της «Αυλαίας» του Μουζενίδη στα 1946, κυρίως όμως με τους στόχους του Θεάτρου Τέχνης διατυπωμένες από τον Κάρολο Κουν στη περίφημη διάλεξή του για την «Κοινωνική θέση και την αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης» τον Αύγουστο του 1943.

Από αυτό το σημείο ξεκινάει βέβαια μια πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση που αφορά πιθανόν το κέντρο της όλης προσπάθειας του Αλέξη Σολομού. Αν εξαιρέσουμε από το ρεπερτόριο του «Προσκηνίου» τον ίδιο τον Σκηνοθέτη και την εμπνευσμένη κατάθεσή του, θα πρέπει να παραδεχθούμε ότι το πρόγραμμα του «Προσκηνίου» διατυπωμένο στα 1964 βρίσκεται εγγύτερα στις εκφράσεις αλλά και τις έρευνες του θεάτρου στα τέλη της δεκαετίας του ’50, χωρίς αυτό να μειώνει ασφαλώς την εν γένει σημασία του. Είναι γεγονός ότι ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του ’60, υπάρχουν κινήσεις στο ελληνικό θέατρο που ανοίγουν την συζήτηση πέρα από τα παλιότερα αιτήματα του ποιητικού θεάτρου, και ολοένα εντονότερα στρέφουν το θέατρο στη νεότερη γενιά και τις αναζητήσεις της.

ριο, στην περίπτωση της *Μις Μπα*. Ο Σπύρος Παγιατάκης αναφέρει χαρακτηριστικά με αφορμή την παρουσίαση του Γιάννη Γκιωνάκη στο *Λουτρό* του Μαγιακόφσκι από το «Προσκήνιο» τον Οκτώβρη του 1978: «Το κοινό που έχει συνηθίσει να βλέπει τον Γιάννη Γκιωνάκη να μορφάζει στις ελληνικές κωμωδίες, θα νιώσει ενδεχομένως ξαφνιασμένο (ή προδομένο;) όταν τον δει μεταμορφωμένο στο ‘Λουτρό’ μ’ όλο που ο ρόλους του Πεπονόσικωφ του ’ρχεται γάντι κι είναι ένας από τους καλύτερους της μέχρι σήμερα καριέρας του. Και οι δυνάμει θεατές αυτού του έργου (οι κουλτουριάρηδες, σωστοί και μη, οι πολιτικά προβληματισμένοι νέοι, οι διαβασμένοι μεγαλοαστοί) δύσκολα θα πεισθούν να πάνε να δουνε ‘μια κωμωδία με τον Γκιωνάκη’. Μεγάλο λάθος και τεράστιο κρίμα...», Σπύρος Παγιατάκης, «Το *Λουτρό* στο “Προσκήνιο”», *ό.π.*

Ένα πρόβλημα που διαφαίνεται στο ρεπερτόριο του «Προσκηνίου» είναι πως κινείται σε εμφανώς άλλη τροχιά από το πρόγραμμα των αντίστοιχων θιάσων της εποχής. Μια σύγκριση, λόγου χάρη, με το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης της εποχής, είναι αρκετή για να αποδείξει ότι ο Σολομός πηγαίνει κόντρα στο ρεύμα της εποχής, που ζητάει μεταξύ άλλων, τη συγκρότηση μιας νέας γενιάς Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων σε διάλογο με τον ιθαγενή σκηνικό κώδικα. Αυτός είναι ο λόγος που το ρεπερτόριο του Υπογείου με ολοένα και μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση στηρίζεται πια σε πρωτοφανέρωτους συγγραφείς, Κεχαΐδης, Σεβαστίκογλου, Αναγνωστάκη, Σκούρτης, κ.ά. αλλά και παλιότερους όπως ο Βυζάντιος ή ο Καπετανάκης. Η αποστροφή του Σολομού προς το ελληνικό έργο (με εξαίρεση τον Καζαντζάκη) κρύβει ανάμεσα στα επιχειρήματά του έναν ακαδημαϊσμό, αρκετά εκτός του κλίματος της εποχής:

> «Πρέπει να ομολογήσουμε πως το "Προσκήνιο" απουσίασε ολότελα από το στίβο της νεοελληνικής δραματουργίας. Το μόνο έργο που περιλήφτηκε στο δραματολόγιό του ήταν ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Καζαντζάκη (1965). Μα κι αυτός δεν παίχτηκε, γιατί δεν το επέτρεψε η πληθώρα των έργων της χρονιάς εκείνης. Άλλωστε ένας απ' τους λόγους που δημιουργήσαμε το "Προσκήνιο" είταν για να παρουσιάσουμε ορισμένους ξένους συγγραφείς, που θεωρούσαμε το μήνυμά τους πολύτιμη προσφορά στο ελληνικό κοινό. Και, φυσικά μέσα σε πέντε χρόνια δεν εξαντλήσαμε τα έργα εκείνα, κλασικά ή σύγχρονα που είχαμε κι έχουμε το φλογερό πόθο να ζωντανέψουμε στο σανίδι του "Προσκηνίου"».[28]

Το ρεύμα της εποχής το φανερώνει ανάγλυφα ο θίασος Πορεία του Αλέξη Δαμιανού ο οποίος ολοκληρώνει την παρουσία του μόλις το 1964, όταν αρχίζει η πορεία του «Προσκηνίου». Τους δύο θιάσους τους ενώνει κι εδώ εκτός από μια κοινή προ-

---

28. «Αφού δεν παίξαμε όμως Καζαντζάκη –που τον λογαριάζουμε τόσο άξιο δραματουργό όσο και μυθιστοριογράφο– το αμάρτημά μας να μην παίξουμε άλλους Νεοέλληνες γίνεται κάπως ελαφρύτερο. Ύστερα, τα καλύτερα έργα του Μελά, του Τερζάκη, του Πρεβελάκη, κι άλλων άριστων λογοτεχνών, έχουν όλα αξιοποιηθεί στη σκηνή. Ο Ξενόπουλος ... δεν χρειάζεται το Προσκήνιο για να γίνει γνωστός. Ν' ανεβάσουμε Βερναρδάκη ή Βασιλειάδη είναι μάλλον επικίνδυνη πρωτοτυπία. Το Κρητικό Θέατρο είναι για τις Κρατικές Σκηνές, κι εξάλλου δεν μπορείς να το ονομάσεις νεοελληνικό. Για ν' ανεβάσουμε Ψαθά ή Σακελλάριο, θάπρεπε νάχουμε τον Ηλιόπουλο ή τον Γκιωνάκη μόνιμα μαζί μας. Για ν' ανεβάσουμε ιστοριογραφήματα του Ρούσσου, θάπρεπε νάχουμε αρκετά κεφάλαια... Για μια στιγμή έγινε σκέψη να εμφανιστούν στο «Προσκήνιο» δύο ενδιαφέρουσες νέες θεατρικές προσωπικότητες, ο Ευάγγελος Αβέρωφ κι η Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Μα και στις δύο περιπτώσεις, το σχέδιο σκόνταψε σε τεχνικές δυσκολίες. Μένουν οι 'νέοι', οι 'πρωτοπόροι'. Μερικοί απ' αυτούς παίχτηκαν κιόλας από τους πρώτους μας θιάσους. Άλλοι, απ' αυτούς πάλι, δεν νομίζω να είναι ούτε νέοι, ούτε πρωτοπόροι. Εμφανίζονται γεροντότεροι απ' τον Ξενόπουλο ή το Μελά, και είναι πρωτοπόροι μονάχα σαν θαμπές κόπιες του Ιονέσκο ή του Πίντερ. Ένα απ' τα τρία συμβαίνει: ή ξαναλένε ανιαρά χιλιοτριμμένες αλήθειες, ή δεν έχουν καμμιά σχέση με τα αιτήματα του τόπου μας, ή, το χειρότερο, η συνθηματολογία τους δεν ξεπερνάει τα όρια του τεντυμποϊσμού. Φυσικά δεν γνωρίζουμε όλα τα έργα που γράφτηκαν υπό την Ακρόπολη του 1972. Και, δυστυχώς, δεν είχαμε ακόμα τον καιρό να διαβάσουμε όλα όσα μας έχουν στείλει. Πιθανό σύντομα ν' ανακαλύψουμε κάτι πιο επιτακτικό απ' τον Κάφκα, το Λόρκα, το Μπρεχτ ή το Μαγιακόφσκι, και με νεοελληνική περηφάνεια να παραγκωνίσουμε τους ξένους συγγραφείς για χάρη του. Μακάρι», *Θεατρικά* 3 (1972), σ. 12.

γραμματική δήλωση, ακόμα, μια κοινή σκηνική αντιμετώπιση του θεατρικού έργου. Ένας από τους λόγους, τονίζει αργότερα, ο Σολομός που ο θίασος πήρε το όνομα «Προσκήνιο» είναι ότι αληθινά επέκτεινε το προσκήνιο του Βεάκη για να επιτύχει μια στενότερη σχέση του κοινού με την αυλαία. Αυτή η καινοτομία, που κρύβει τις ανάλογες σκηνικές έρευνες του thrust theatre της Αμερικής, έχει ωστόσο ήδη γίνει στο θέατρο του Δαμιανού. Εκτός αυτών των κοινών σημείων ωστόσο, το Πορεία θα στραφεί και θα προσπαθήσει να ενδυναμώσει το ελληνικό, κυρίως, έργο.

Τέλος, ο Σολομός έχει να αντιμετωπίσει τον «δράκο», όπως ο ίδιος τον ονομάζει, των συνθηκών παραγωγής, πάντα ανελέητες σε κάθε νέα προσπάθεια του ελεύθερου θεάτρου. Μεταφέρω εδώ μια σελίδα που αλίευσα από το αρχείο του Σολομού, ενδεικτική πιστεύω, της όλης κατάστασης. Η σελίδα αναφέρει όλες τις παραγωγές του «Προσκηνίου» και το πλούσιο ρεπερτόριο. Ωστόσο αυτή η σελίδα λέει άθελά της πολλά περισσότερα. Πιθανώς από το χέρι του ίδιου του σκηνοθέτη έχουν τονισθεί δύο σημεία της κάθε παραγωγής: τα θέατρα και οι πρωταγωνιστές κάθε παράστασης. Εδώ ανιχνεύουμε την πρώτη δυσκολία αυτού του εγχειρήματος: δεν υπάρχει σταθερή βάση, ένα θέατρο που θα στεγάσει τις προσπάθειές του και θα αφήσει τον σκηνοθέτη απερίσπαστο να υλοποιήσει το όραμά του. Το «Προσκήνιο» αντίθετα έπρεπε να στεγάζεται κάθε φορά σε ένα διαφορετικό θέατρο αντιμετωπίζοντας διαφορετικές, κάποτε μάλιστα εχθρικές, συνθήκες εργασίας.

Ένα παρεμφερές πρόβλημα συνδέεται με τους ίδιους τους πρωταγωνιστές, που πολύ ευγενικά θυμάται να αναφέρει ο σκηνοθέτης, στον παραπάνω απολογισμό του. Είναι γεγονός ότι οι περιπτώσεις όπως του Γιάννη Γκιωνάκη ή του Ντίνου Ηλιόπουλου και της Αλίκης Βιουγιουκλάκη, αλλά και νεότερων όπως του Νίκου Κούρκουλου ή της Άννας Φόνσου χαρακτηρίζουν τα ανεβάσματα των έργων, μάλιστα κάποτε αποτελούν τρόπον τινά κάποιο έρεισμα της παράστασης ισχυρότερο πιθανόν κι από αυτό ακόμη το όνομα του σκηνοθέτη. Αυτή η κρίσιμη όμως ισορροπία δεν γίνεται πάντα χωρίς αντάλλαγμα. Ξεπερνώντας το γεγονός ότι στο ξεκίνημά του το «Προσκήνιο» στεγάζεται στο θέατρο του συζύγου της πρώτης πρωταγωνίστριάς του, της Άννας Φόνσου, δύο συμβάσεις που βρίσκονται στο αρχείο του σκηνοθέτη, δείχνουν το μέγεθος αυτής της πάλης. Η πρώτη αφορά τη σύμβαση μεταξύ του «Προσκηνίου» και του πρωταγωνιστή στον *Κοριό* Γιάννη Γκιωνάκη, της οποίας την τελευταία σελίδα παρουσιάζω εδώ:

> «Συμφωνείται ότι ο ηθοποιός θα είναι ο απόλυτος πρωταγωνιστής του "Προσκηνίου" δια τας εννέα τακτικάς παραστάσεις εβδομαδιαίως... Το όνομα του ηθοποιού θα αναγράφεται με μεγάλα φωτεινά στοιχεία εις την πρόσοψιν του θεάτρου και γενικώς θα γίνεται ειδική διάκρισις εις όλας τα διαφημίσεις του με τον πρωταγωνιστήν Γκιωνάκην παιζομένου έργου. Το ρεπερτόριον δε του θιάσου εις ον συμμετέχει ο Γιάννης Γκιωνάκης θα καθορίζεται δια κοινής αποφάσεως των συμβαλλομένων».[29]

29. Εντοπίστηκε στο Αρχείο Αλέξη Σολομού του ΕΛΙΑ (Φάκελος 8) με τη συνδρομή της κ. Κωνσταντίνας Σταματογιαννάκη, την οποία ευχαριστώ θερμά και από αυτή τη θέση.

Όπως αποκαλύπτεται, μέρος της συμφωνίας είναι η κραταιά αντίληψη για τους θιάσους πρωταγωνιστών της συμμετοχής του κεντρικού ηθοποιού στη λήψη αποφάσεων που αφορούν το θίασο. Αν σε αυτό προσθέσουμε την πλούσια αμοιβή του δημοφιλούς ηθοποιού συνειδητοποιούμε εύκολα το βαθμό δυσκολίας που έχει να αντιμετωπίσει ο Σολομός στην λειτουργία του «Προσκηνίου». Σε κάποια άλλη σύμβαση, με την Αλίκη Βουγιουκλάκη αυτή τη φορά, για το ανέβασμα της *Λυσιστράτης* το 1987, διαπιστώνουμε ότι η «εκλεκτή συνεργάτιδα» –όπως αναφέρει το συμβόλαιο– του «Προσκηνίου» έχει πληρώσει ιδίοις εξόδοις τον Μάνο Χατζιδάκι και έχει αναλάβει η ίδια τα έξοδα της παραγωγής για την εκπλήρωση του σχεδίου εξόδου της στην Επίδαυρο. Όταν, από την άλλη, οι παραστάσεις του *Μπαλκονιού* του Ζενέ δεν έχουν το αναμενόμενο αποτέλεσμα, το Διοικητικό Συμβούλιο του «Προσκηνίου» παραχωρεί την μικρή επιχορήγησή στον θεατράρχη του Λουζιτάνια Βασίλη Πλατάκη για την ευγενική συνδρομή του. Κι όταν, τέλος, το *Λουτρό* του Μαγιακόφσκι δεν «τραβήξει» όσο θα ήθελε ο θεατρώνης του «Μίνωα», Γιώργος Λαζαρίδης, ο Σολομός έχει να αντιμετωπίσει το εναντίον του εξώδικο. Σε αυτό ωστόσο διαβάζουμε την εξής παράγραφο, ενδεικτική της διάθεσης του σκηνοθέτη να επιβληθεί των όρων παραγωγής του θεάτρου του:

> «Ευθύς εξ αρχής της συνεργασίας μας, δια την εμφάνισίν εις το εν λόγω θέατρον του θιάσου σας "Προσκήνιον" εζητήσατε το απόλυτον "βέτο" τόσον από καλλιτεχνικής πλευράς (επιλογή έργων, πρόσληψιν ηθοποιών της απολύτου αρεσκείας σας, λοιπών καλλιτεχνικών συνεργατών, οικονομικών συναλλαγών, διαφημίσεως κλπ.) ως και την εν γένει διαχείρισιν της εργασίας μας, δικαιώματα τα οποία και σας ενεπιστεύθην...».[30]

Τα παραπάνω διαγράφουν αδρομερώς μόνο το πλαίσιο εντός του οποίου όφειλε να κινηθεί ο σκηνοθέτης προκειμένου να πραγματοποιήσει το προσωπικό του σκηνικό όραμα. Και αντιστρόφως εξάρει την επιμονή και την πίστη του σε αυτό το όραμα. Ο Τύπος διασώζει τις φορές που ο ίδιος ανακοίνωσε τη λήξη της δραστηριότητας του «Προσκηνίου», ή και της ίδιας της παρουσίας του σκηνοθέτη στα θεατρικά πράγματα – σημάδι προφανές της κούρασης και της στιγμιαίας απογοήτευσής του. Ωστόσο το όραμα έμενε πάντα ζωντανό και το «Προσκήνιο» με όλες τις δυσκολίες συνέχιζε την πορεία του, μέχρι το 1987. Ώστε τελικά να αναρωτιέται ο ερευνητής μήπως σε αυτό τον πρώτο στόχο του, την παρουσίαση του υποκειμενικού θεάτρου θα πρέπει να δώσουμε μια διαφορετική σημασία: τη σημασία ενός θεάτρου που θα περικλείει την προσωπική κατάθεση του ίδιου του θιασάρχη, του σκηνοθέτη και ορ αματιστή.

Για να αντιληφθούμε έτσι την αληθινή προσφορά του «Προσκηνίου» θα πρέπει να δούμε πέρα από το πλαίσιο στο εσωτερικό του εγχειρήματος. Στον τρόπο ανεβάσματος και στη σκηνική όψη της κάθε παραγωγής. Στη δεξίωση νέων

30. Ομοίως.

συγγραφέων, στο ανέβασμα μιας ποιητικής πνοής για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο. Ή, ακόμα περισσότερο, στη σύνδεση του έντεχνου με το εμπορικό θέατρο, ώστε το κέρδος να είναι διπλό: το «Προσκήνιο» έδωσε στους πρωταγωνιστές του την ευκαιρία να αναδείξουν την ικανότητές τους. Και το θέατρό μας από την άλλη κέρδισε την δική τους εμψυχωμένη και πολυτάλαντη, εκ βαθέων λαϊκή παρουσία. Με άλλα λόγια, ο Σολομός πέτυχε κι εδώ το όραμα του Θεάτρου Τέχνης για μια πηγαία λαϊκή έκφραση, σε άλλα κανάλια και κάτω από άλλες συνθήκες.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

«Εμείς ψηφίζουμε την ανθρώπινη ζωή!»: Ο Αλέξης Σολομός και η πρόσληψη του Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι (1894-1930) στην ελληνική σκηνή

Οι ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΣΛΗΨΗ[1] του Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι στην ελληνική σκηνή παραστάσεις του *Κοριού* (*Klop*, 1929) και του *Λουτρού* (*Banya*, 1930) από το «Προσκήνιο»[2] σηματοδοτούν έναν επόμενο αναβαθμό στη διαρκή σχέση του Αλέξη Σολομού με την ρωσική δραματουργία. Πρόκειται για τα μοναδικά στην εργογραφία του δράματα της σοβιετικής περιόδου, καθώς μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '70, οπότε ανεβαίνει ο *Κοριός*, ο Σολομός διασκευάζει μυθιστορήματα και μεταφράζει/σκηνοθετεί ακρογωνιαία έργα για το ρωσικό θέατρο του 19ου αιώνα. Συγκεκριμένα, τρία κλασικά μυθιστορήματα-ποταμούς: *Πόλεμος και Ειρήνη* του Τολστόι (διασκευή Άλφρεντ Νόιμαν, Έρβιν Πισκάτορ, Γκούντραμ Πρίφερ), *Αδελφοί Καραμάζοφ* του Ντοστογιέφσκι,[3] και *Ανάσταση* (1899) του

1. Ισχνή αποδεικνύεται η παρουσία των δύο έργων στην ελληνική σκηνή: *Ο Κοριός* παίζεται, επίσης, από το «Θέατρο Καισαριανής» (5 Δεκεμβρίου 1984, μετάφραση Άρης Αλεξάνδρου και σκηνοθεσία Νίκος Χαραλάμπους) και *Το λουτρό* από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (13 Δεκεμβρίου 1995, μετάφραση Άρης Αλεξάνδρου και σκηνοθεσία Βασίλης Παπαβασιλείου). Παρά τις συστηματικές μεταφράσεις του ποιητικού έργου του Μαγιακόφσκι, οι παραστάσεις των έργων του θα είναι περιορισμένες βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή. Η πρόσληψη της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματουργίας. Τόμος πρώτος: Οι παραστάσεις*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2012, σσ. 245-249.

2. Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή-προσκήνιο-παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σσ. 133-134 (φωτογραφικό υλικό), 180.

3. Για το διασκευασμένο κείμενο της παράστασης («Θέατρο Προσκήνιο», 26 Φεβρουαρίου 1969) το οποίο θα αξιοποιηθεί και σε μεταγενέστερη παράσταση (Θεατρικές Επιχειρήσεις Βαγγέλη Λιβαδά, 2 Νοεμβρίου 1995) βλ. Ντοστογιέφσκυ, *Αδελφοί Καραμαζώφ*, διασκευή Αλέξης Σολομός, *Θέατρο 69*, σσ. 153-171.

Τολστόι,[4] ενώ σκηνοθετεί, στο Εθνικό Θέατρο, το δημοφιλές κατά το μεσοπόλεμο *Ζωντανό πτώμα* (1900) του Τολστόι στα 1956,[5] τον τσεχοφικό *Γλάρο* (1895) στα 1957 και το *Ένας μήνας στην εξοχή* (1850) του Ιβάν Τουργκένιεφ στα 1979.

Το δίπτυχο των παραστάσεων του *Κοριού* (1971) και του *Λουτρού* (1978) αποτελεί την πρώτη και όψιμη γνωριμία της ελληνικής σκηνής με το θεατρικό έργο τού δημοφιλούς φουτουριστή ποιητή της Επανάστασης. Αυτή η αργοπορία δεν ξενίζει: με την εξαίρεση των ιστορικής σημασίας για τη θεατρική πρωτοπορία παραστάσεων του Βσέβολντ Μεγιερχόλντ,[6] τόσο στη Σοβιετική Ένωση όσο και στη Δυτική Ευρώπη, ο Μαγιακόφσκι παραμένει ένας σημαντικός και δημοφιλής αυτόχειρας ποιητής και δευτερευόντως ένας πρωτοποριακός θεατρικός συγγραφέας.[7] Όπως και οι συγκαιρινοί του Νικολάι Έρντμαν και Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ, θα καθιερωθεί σκηνικά στο δυτικό κόσμο με αργοπορία. Μελετώντας το παραστασιακό δίπτυχο του «Προσκηνίου» δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε και έναν ακόμη παράγοντα: τα έργα του Μαγιακόφσκι συνδιαμορφώθηκαν με τη συνδρομή του «φορμαλιστή» Μεγιερχόλντ,[8] η πρόσληψη των σκηνικών μεθόδων του οποίου

---

4. Στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης (Θίασος Βέρας Ζαβιτσιάνου & Άγγελου Αντωνόπουλου, 6 Οκτωβρίου 1973, σκηνοθεσία Κώστας Μπάκας) περιλαμβάνεται κατατοπιστικό συναφές κείμενο του διασκευαστή («Η διασκευή της *Ανάστασης*»).

5. Οι μεταφράσεις με την υπογραφή του Σολομού είναι διαθέσιμες: Τολστόι Λέων, *Το ζωντανό πτώμα ή Η εξιλέωση. Σε δώδεκα εικόνες*, μτφρ. Αλέξης Σολομός, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1990 και Τουργκένιεφ Ιβάν, *Ένας μήνας στην εξοχή*, μτφρ. Αλέξης Σολομός, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1993.

6. Η αντιπροσωπευτικότερη, διαθέσιμη στα ελληνικά, μελέτη (1959) για το έργο του Μαγιακόβσκη μεταφράζεται με εικοσαετή αργοπορία: Άντζελο Μαρία Ριπελλίνο, *Ο Μαγιακόβσκη και το ρωσικό πρωτοποριακό θέατρο*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Κέδρος, 1977. Βλ. ειδικά τα κεφ. «Η ιστορία ενός κοριού» (σ. 187-236) και «Οι γραφειοκράτες στο *Χαμάμ*» (σ. 237-260). Για τις παραστάσεις βλ. επιλεκτικά: Edward Braun, *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage*, Νέα Υόρκη: Drama Book Specialists, 1979· Beatrice Picon-Vallin, *Meyerold, Les voies de la création théâtrale*, τόμ. 17, Παρίσι: Éditions du C.N.R.S., 1990· James M. Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920-1932*, Coral Gables Fla., University of Miami Press, 1971.

7. «Ο Μαγιακόφσκη υπήρξε αξιόλογος λυρικός ποιητής, αλλά δεν κατάφερε να επενδύσει στα θεατρικά του έργα ένα μέρος από την ποιητική του ενέργεια. Η επιμονή του Αλέξη Σολομού να ξαναζωντανέψει το θέατρό του είναι μάλλον άγονη» (Θόδωρος Κρητικός, «Μαγιακόφσκη στο "Μινώα"» Από τον θίασο "Προσκήνιο", εφημ., *Ακρόπολις*, 3 Νοεμβρίου 1978).

8. Η βιο-μηχανική υπήρξε σύστημα εκπαίδευσης ηθοποιών το οποίο ο Μεγιερχόλντ επινόησε αμέσως μετά την οκτωβριανή επανάσταση και, παρόλο που δεν έγιναν πάντα κατανοητές οι λεπτομέρειες της θεωρητικής της θεμελίωσης, έτυχε ευρείας προσοχής κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30, δίνοντας στον Μεγιερχόλντ την ξεχωριστή θέση του πρώτου επαναστατικού και πρωτοποριακού σκηνοθέτη. Ειδικά όταν εδραιώθηκε η εκτίμηση ότι η δεξιοτεχνία της βιο-μηχανικής εξόπλιζε τον ηθοποιό με όλες τις βασικές ικανότητες που είναι απαραίτητες για την κίνηση πάνω στη σκηνή, ικανότητες που ένας συνηθισμένος ηθοποιός θα ξόδευε μια ζωή για να τις αποκτήσει. Βλ. Αλέξης Σολομός, «Οι δημιουργοί του 20ού αιώνα. Μέγιερχολντ, Ταΐροφ, Βαχτάνκοφ, Ράινχαρτ, Πισκάτορ, Κοπώ», στο *Η ηλικία του θεάτρου. Ένδεκα σταθμοί στην ιστορία της θεατρικής*

(υποκριτική, σκηνογραφία, μουσική[9]) δεν υπήρξε έγκαιρη και απρόσκοπτη στον δυτικό κόσμο.

Ειδικά το ανέβασμα του *Κοριού* υπήρξε ένα καλλιτεχνικό σχέδιο που ο Αλέξης Σολομός οραματιζόταν από καιρό. Αν και στις στήλες της καλλιτεχνικής ειδησεογραφίας επισημαίνεται η αναβαπτιστική αλλαγή ρεπερτορίου ενός δημοφιλούς και με συγκεκριμένο πολιτικό στίγμα κωμικού πρωταγωνιστή όπως ο Γιάννης Γκιωνάκης,[10] ο Σολομός σκηνοθετεί δύο παραστάσεις συνόλου με ηθοποιούς πειθαρχημένους στο σχέδιο της σκηνοθεσίας. Στις μεγάλης χωρητικότητας αίθουσες αστικού θεάτρου «Βρετάννια» και «Μινώα», όπου ο δημοφιλής πρωταγωνιστής ανέβασε έργα του Ψαθά, προσέρχεται τόσο το «σταθερό» κοινό του Γκιωνάκη όσο και το νεανικό-φοιτητικό κοινό της εποχής.[11] Η έφεση του Σολομού στο σατιρικό σκηνικό γένος και η προπαίδεια στην αττική κωμωδία,[12] σε συνδυασμό με το ιδεολογικό στίγμα των έργων του Μαγιακόφσκι,[13] θα αποτελέσουν τους

τέχνης, Αθήνα: Δίφρος, δεύτερη έκδοση 1993, σσ. 120-130 και Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ, *Κείμενα για το θέατρο*, μτφρ.-επιμ. Αντώνης Βογιάζος, Αθήνα: Ιθάκη, 1981.

9. Ντμίτρι Σοστακόβιτς, «Ο Μαγιακόφσκι και η μουσική για τον *Κοριό*», *Πολιτιστική*, τχ. 36-38 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1986), σ. 174.

10. Συμμετέχοντας στη διανομή της πρώτης παράστασης του θεατρικού έργου του Σολομού *Ο τελευταίος Ασπροκόρακας* («Θέατρο Τέχνης», 1944) αλλά και στο Εθνικό θέατρο (1953-1956), ο Γκιωνάκης θα καθιερωθεί ως ένας από τους αντιπροσωπευτικότερους ερμηνευτές στην κωμωδιογραφία χαρακτήρων του Δημήτρη Ψαθά. Άραγε, ο Σολομός γνώριζε την εκτίμηση του Μεγιερχόλντ ότι ο Πρισίπκιν, ένας από τους πλέον ολοκληρωμένους χαρακτήρες του σοβιετικού θεάτρου, θύμιζε τα πρόσωπα της μολιερικής δραματουργίας ή είχε διαβάσει την περιγραφή της ερμηνευτικής επίδοσης του πρώτου σοβιετικού διδάξαντα πρωταγωνιστή: «Το χαμηλότερο χείλος του είναι παχύ και κρεμασμένο, τα μάτια του είναι σαν σχισμές, στενά και αλαζονικά, λίγη κοιλιά, παχιά οπίσθια, ιδιαίτερα δυσάρεστη φωνή». Όπως και να έχει, προηγήθηκε του *Κοριού* η συνεργασία Σολομού-Γκιωνάκη στο ανέβασμα του *Αρχοντοχωριάτη*, ενώ το γκέστους και οι μούτες του ηθοποιού τίθενται, όπως και του ρώσου συναδέλφου του, στην υπηρεσία μιας καρικατούρας με τραγικό υπόβαθρο. Μόνο έπαινοι συνοδεύουν τη συμμετοχή του κωμικού στις παραστάσεις του «Προσκηνίου»: «Προσφέρει [στο *Λουτρό*] μια απ' τις πιο πειθαρχημένες, καλοζυγισμένες και πυκνές δημιουργίες του μέχρι σήμερα» (Θόδωρος Κρητικός, «Μαγιακόφσκη στο "Μινώα" Από τον θίασο "Προσκήνιο"», εφημ. *Ακρόπολις*, 3 Νοεμβρίου 1978). Βλ. και Πολύνα Γκιωνάκη, *Λόγια που άργησαν να 'ρθουν*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2006, σσ. 22-24.

11. Αναπόφευκτες μοιάζουν οι υφολογικές συγκρίσεις ανάμεσα στις δύο παραστάσεις: ενδεικτικά, ο Τάσος Λιγνάδης, ενώ αποτιμά την παράσταση του *Κοριού* ως «μια πραγματικά χαρίεσσα παράσταση», εκτιμά ότι στο *Λουτρό* παραμένουν αδρανείς η «εξωλογική ατμόσφαιρα» και το «αποκριάτικο στοιχείο» (Τάσος Λιγνάδης, «Το *Λουτρό* του Μαγιακόφσκυ. Από το "Προσκήνιο"», *Επίκαιρα*, 22 Νοεμβρίου 1978).

12. «Πλησιάζει πολύ κοντά στη διάρθρωση της αρχαίας αττικής κωμωδίας. Θέμα βγαλμένο από την επικαιρότητα και χαρακτήρες ανάλογοι. Και άξονας βασικός της πλοκής η φαεινή ιδέα, που σπρώχνει το θεατή να δει τα πράγματα από την οπτική γωνία του μη πραγματικού. Η μηχανή του χρόνου που κάνει μπουγάδα στα ανθρωπάκια είναι αριστοφανικού γένους». Τάσος Λιγνάδης, *ό.π.*

13. Οι ενστάσεις από τα έντυπα της αριστεράς είναι αναπόφευκτες: «Προϋπόθεση απαράβατη – απαιτείται ιδεολογική ταυτότητα με το συγγραφέα και αποδοχή της διαφωτιστικής πρόθεσής

αναγνωστικούς άξονες των παραστάσεων. Οι ελληνικές παραστάσεις του *Κοριού* και του *Λουτρού* δεν θα πρέπει να αποσυνδεθούν από την ελληνική πολιτική συγκυρία και συνθήκη: δικτατορία των Συνταγματαρχών και πρώτη φάση της μεταπολίτευσης.[14] Οι πολιτικές προεκτάσεις και το σκηνικό ύφος των παραστάσεων του *Κοριού* και του *Λουτρού* σχετίζονται, επίσης, με τα θεατρικά και πολιτικά συγκείμενα και συμφραζόμενα: καινοφανείς τραγικοκωμωδίες από το σοβιετικό ρεπερτόριο παρασταίνονται στους θιάσους ρεπερτορίου της αθηναϊκής σκηνής,[15] ενώ, κατά την πρόσληψή τους από τον Τύπο της εποχής, δίνεται η έμφαση στην αιχμηρή («αντικαθεστωτική») τους θεματολογία. Ειδικά για τη δραματουργία του Μαγιακόφσκι σχολιάζονται οι αμφιλογίες και οι επιφυλάξεις αναφορικά με τα διακυβεύματα της Επανάστασης, το όραμα, η υπονόμευση και η προδοσία του, το ουτοπικό μέλλον και η επιβολή ενός γραφειοκρατικού συστήματος.

Ο Σολομός στις παραστάσεις του θα προκρίνει τη γελοιογραφημένη κριτική της μετεπαναστατικής Ρωσίας, ενώ δεν θα αγνοήσει τα ζητήματα πολιτικής και κοινωνικής επικαιρότητας: κακοχωνεμένη κατήχηση, σάτιρα του επαναστατικού προλετάριου και της μικροαστικής καλοπέρασης. Ας μην παραγνωρίσουμε, επίσης, ότι τα συγκεκριμένα έργα αποτελούν τη σατιρική απάντηση του Μαγιακόφσκι στις επιθέσεις της κομμουνιστικής ορθοδοξίας για την «ανεξαρτησία» και τον «φορμαλισμό» του αλλά και την έκφραση της απογοήτευσης του καλλιτέχνη από το αναπτυσσόμενο «αστυνομικό» κράτος και τη γραφειοκρατική μηχανή του. Τα έργα σκιαγραφούν την προδοσία της επανάστασης από ευτελείς, φιλόδοξους και χυδαίους σοβιετικούς γραφειοκράτες, οι οποίοι, «καταλαμβάνοντας» το έθνος, υπονόμευσαν την κομμουνιστική ουτοπία. Παρότι το ανέβασμα των έργων από τον Μεγιερχόλντ μπορεί να θεωρηθεί η κορύφωση της καριέρας του ως σκηνοθέτη της σάτιρας, τα ίδια αυτά καταδικάστηκαν επίσημα το 1930 και απαγορεύτηκε να ξαναπαρασταθούν στα σοβιετικά θέατρα μέχρι το 1955.[16] Ο Σολομός σκηνοθε-

---

του. Γιατί το θέατρο του Μαγιακόφσκι είναι όργανο ιδεολογικοπολιτικής διαφώτισης» («Θυμέλη», «Κάθε άλλο παρά Μαγιακόφσκι», *Ριζοσπάστης*, 25 Νοεμβρίου 1978).

14. Η προβολή (10 Μαρτίου 1980, κινηματογράφος τέχνης «Studio») της ταινίας του Σεργκέι Γιούτκεβιτς *Ο Μαγιακόφσκι χαμογελάει* (*Mayakousiy Smeyotsya*, 1975), η οποία και διασκευάζει για την οθόνη τον *Κοριό*, ολοκληρώνει την πρόσληψη του θεατρικού έργου του Μαγιακόφσκι κατά τη δεκαετία του '70.

15. Κατά την πρώτη μεταπολιτευτική φάση εδραιώνεται αργοπορημένα η ρεαλιστική δραματουργία του Μαξίμ Γκόρκι, ενώ πρωτοπαρασταίνονται *Ο δράκος* του Εβγκένι Σβαρτς («Θέατρο Τέχνης», 1971), μια ακόμη παραβολή για το σταλινικό καθεστώς των απαγορεύσεων, γραμμένη κατά την περίοδο της τήξης των πάγων του χρουτσοφικού καθεστώτος, *Ο αυτόχειρας* του Νικολάι Έρντμαν («Θέατρο Τέχνης», 1978) και *Η ερυθρά νήσος* του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ («Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο» 1978). Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή*, *ό.π.*, *σσ.* 58-63, 249, 252-254.

16. Η πρόθεση του Λένιν να εξοντώσει την μπουρζουαζία κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου (1918-1920) με δραστικά μέσα δεν είχε επιτυχία· έτσι, το 1921 ανακοινώνει μια «Νέα Οικονομική Πολιτική», η οποία επιτρέπει κάποια μορφή καπιταλισμού και ατομικής ιδιοκτησίας.

τεί τον *Κοριό* όταν πια το δεύτερο μέρος του έχει εδραιωθεί να παρουσιάζεται, με τη συναίνεση και έγκριση του κοινού, ως τραγωδία. Ενδεχομένως η μοίρα του Ιβάν Πρισίπκιν προφητεύει την τρομοκρατία του 1930 και της δεκαετίας του '40, όταν εκατομμύρια Ρώσων πολιτών δολοφονήθηκαν λόγω της καχυποψίας του «κράτους» για τις πολιτικές τους πεποιθήσεις. Ο Σολομός θα ανταποκριθεί στην «ανοιχτότητα» ερμηνειών της τελικής εικόνας του *Κοριού* με τον Ιβάν στο κλουβί: θρίαμβος της κοινωνίας επί της αναρχίας ή ήττα της ατομικότητας; Ανάλογα μπορεί να αναρωτηθεί κανείς αν και στην παράσταση του *Λουτρού* στο «Προσκήνιο» δόθηκε μεγαλύτερη σημασία στην αντικομμουνιστική πλευρά του έργου; Ο σκηνοθέτης, αφού βεβαιώσει, δια μιας άλλης λογικής, ότι το δεύτερο μέρος του έργου εκφράζει «την αποθέωση της ιδανικής έννοιας του Κομμουνισμού» μέσα από την γελοιογράφηση του γραφειοκράτη «Πομπεντονοσίκοβι», εμμένει στην επικαιροποίηση των συγγραφικών προβληματισμών:

> «Το ενδιαφέρον δεν περιορίζεται σε γεγονότα και καταστάσεις της Σοβιετικής Ρωσίας του 1929 (...) μάς κάνει –κι εμάς τους Έλληνες του 1978– να συλλογιζόμαστε δικές μας καταστάσεις ανάλογες».[17]

Ο Σολομός θα αξιοποιήσει την εκφραστικότητα του πρωταγωνιστή Γιάννη Γκιωνάκη προκειμένου να υπογραμμίσει το αρνητικό βάρος των δύο πρωταγωνιστικών χαρακτήρων. Ο Γκιωνάκης ως συμφεροντολόγος Πρισίπκιν και ως οπορτουνιστής γραφειοκράτης Πομπεντονοσίκοβι γίνεται φορέας για τα εκπεμπόμενα στο κοινό της εποχής ιδεολογικά (έως και αντικομμουνιστικά)[18] μηνύματα. Ο λόγιος σκηνοθέτης επισημαίνει σε συνοδευτικά των παραστάσεων κείμενα:

> «Στόχος [στον *Κοριό*] είναι η ανωριμότητα του προλετάριου να κατανοήσει και να υιοθετήσει συνειδητά τα ιδανικά του κομμουνισμού. Οι επαναστάτες που συμβολίζονται στην κωμωδία απ' το στενοκέφαλο Πρισίπκιν εκθρόνισαν τους αστούς από τις αναπαυτικές πολυθρόνες τους, για να στρογγυλοκαθίσουν οι ίδιοι. Τα καταδικαστέα αγαθά της καλοζωίας που είχαν αγωνιστεί να τα εκμηδενίσουν, είναι τα ίδια αγαθά που τώρα και αυτοί ορέγονται».[19]

Για τους οπαδούς της Επανάστασης, η Ν.Ο.Π. υπήρξε μια παραχώρηση στις αντισοσιαλιστικές ιδέες της μπουρζουαζίας, ενώ το 1928 ανακλήθηκε από το πενταετές πλάνο, το οποίο επιβεβαίωσε την εξουσία του κράτους σε όλα τα οικονομικά ζητήματα. Στα 1928, αρχή του πρώτου Πεντάχρονου Σχεδίου του Στάλιν, έληγε και η επίσημη ανοχή για τους «ρομαντικούς επαναστάτες», όπως ο Μαγιακόφσκι.

17. Βλ. Ελένη Χαλκούση, «Συνομιλία με τον σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό. Ο Λένιν για το έργο του Μαγιακόφσκι», *Ελευθεροτυπία*, 22 Νοεμβρίου 1978.

18. Ο Γκιωνάκης προσφεύγει σε «μάσκα» που παραπέμπει στον Στάλιν, ενώ στον ρόλο του ηθοποιού ενσωματώνονται και στοιχεία από τον δραματικό χαρακτήρα του Ρεζισέρ. «Όταν ο Γ. Γκιωνάκης κατέφευγε στο γκροτέσκο ήταν καλός. Όπου όμως η ερμηνεία του ήταν ρεαλιστική, συνέβαλε στην αντισοβιετική απόκλιση της παράστασης», «Θυμέλη», *ό.π.*

19. Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 180.

Ενώ, παράλληλα, δεν παύει να αναρωτιέται για τη «θέση» του Μαγιακόφσκι:

> «Καταδικάζει την εποχή του και στηρίζει όλες του τις ελπίδες στη μελλοντική πρόοδο; Ή οραματίζεται με φρίκη την εξέλιξη της σύγχρονης προόδου, νοσταλγώντας εκ των προτέρων τη γήινη ανθρωπιά – έστω και μ' όλα της τα ελαττώματα που κινδυνεύει να εκλείψει; (...) Αν το σοβιετικό Παρόν εμφανίζεται κι εδώ γεμάτο ψεγάδια, το Μέλλον μένει αλέκιαστο από σαρκασμούς κι αμφιβολίες. Ιδανικά οραματισμένο, συμβολίζει την εξέλιξη, την τελειότητα, την ολοκλήρωση του δύσκολου έργου που άρχισε με τον Οκτώβρη του 1917. Ο ποιητής επιχειρεί μιαν επική μπουγάδα των άπλυτων της ρωσικής γραφειοκρατίας».[20]

Μελετώντας τα όρια του μεταφραστικού και διασκευαστικού εγχειρήματος του Σολομού θα πρέπει να επισημάνουμε ότι στα μη δημοσιευμένα κείμενα παράστασης[21] υφίστανται υφολογικές μετατοπίσεις: από τον σκηνογραφικό κώδικα μέχρι τον λόγο του πρωτοτύπου. Οι λύσεις του Σολομού έχουν ως δεδομένο ότι τα έργα του φουτουριστή Μαγιακόφσκι υπήρξαν ποικιλοτρόπως αντισυμβατικά: ωμό και κατεδαφιστικό χιούμορ· γλωσσικό αμάλγαμα της αυθεντικής γλώσσας του δρόμου, των σλόγκαν των αφισών (δημοσιογραφία και πολιτική) και της ρωσικής λογοτεχνικής παράδοσης. Τα ονόματα των δραματικών χαρακτήρων λειτουργούν ως ηχητικά εφέ και καθένας τους έχει τη δική του διάλεκτο: τα πρόσωπα μιλούν με ομοιοκαταληξίες, εφευρίσκουν μεταφορές ή χρησιμοποιούν την πολιτική φρασεολογία για να περιγράψουν μη πολιτικά γεγονότα. Ο Σολομός προβαίνει σε επιτυχημένες μεταγλωττίσεις των ονομάτων στα ελληνικά, με επιτονισμό της κωμικότητας των προσώπων (βλ. παραστασιογραφικό επίμετρο) και εναλλάσσει αυτή τη γλώσσα των συνθημάτων με προσθήκες που αξιοποιούν τη φωνή του ποιητή (αυτοβιογραφικού χαρακτήρα off αφήγηση του Μάνου Κατράκη στον *Κοριό*) και ποιήματα του Μαγιακόφσκι, μεταφρασμένα από τον Γιάννη Ρίτσο (απαγγελίες Μάνου Κατράκη και Στέλιου Βόκοβιτς στο *Λουτρό*). Στη σκηνογραφία εμφανίζονται αποκλίσεις από καίριες συγγραφικές επιλογές: ειδικά στο *Λουτρό* η χρονομηχανή υποκαθίσταται από ένα ζωγραφισμένο φόντο (Αλέκος Φασιανός).[22]

---

20. *Ό.π.*

21. Στο αρχείο Αλέξη Σολομού που απόκειται στο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ (Α.Ε. 20/13) διασώζεται τεκμηριωτικό υλικό των παραστάσεων (φάκελοι 3 και 11). Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, *Ο κοριός*, μτφ. Α.Σ., δφο, 32 σ. και δφο, 37σ., 1970, σφραγισμένο από τη Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών (Τμήμα Ελέγχου Θεατρικών Έργων και Κινηματογραφικών Σεναρίων) και με ένθετες σελίδες με χωριστή αρίθμηση (σημειώσεις σκηνοθεσίας, σχέδια, κείμενα και συνεντεύξεις του Α.Σ.) [1971, «Προσκήνιο»]. Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, *Το λουτρό*, μτφ. Α.Σ., δφο και χφο με ένθετες σημειώσεις και σχέδια, 70 σ., 1973 και δφο, 61 σ., 1978 [1978, «Προσκήνιο»]. Επίσης, μαγνητοταινία με απόσπασμα από ραδιοφωνική εκπομπή που αφορά την παράσταση του *Κοριού* και φωτογραφικό υλικό.

22. Η διαφορά ανάμεσα στα δυο μέρη του *Κοριού* υπήρξε τονισμένη στην παράσταση του Μεγιερχόλντ. Στις τέσσερις πρώτες σκηνές οι σκηνογράφοι (υπό το όνομα «Kukrunisky») τονίζουν την αληθοφάνεια (διαθέσιμα αγαθά στα καταστήματα), ενώ στο δεύτερο μέρος του θεάμα-

Οι προσαρμογές στις δύο παραστάσεις λαμβάνουν υπόψη τις δυνατότητες της αθηναϊκής σκηνής. Οι επεμβάσεις του σκηνοθέτη και το συνεπαγόμενο πολιτικό φορτίο τους αποτελούν για τη θεατρική κριτική ένα αντιφατικό πεδίο με κριτήριο την κομματική ταυτότητα του εντύπου και του εκάστοτε γράφοντος.[23] Οι επαναστατικές ιδέες του Μαγιακόφσκι υπήρξαν αναρχικές στον βαθμό που συμπαθούσε με κάποιο τρόπο τους ανθρώπινους «κοριούς» των κοινωνιών, διότι διαδραματίζουν και αυτοί έναν απαραίτητο ρόλο στο σύστημα των πραγμάτων.[24]

τος, ο κονστρουκτιβιστής καλλιτέχνης Alexander Rodchenko αξιοποιεί υλικά όπως το γυαλί και το μέταλλο, ενώ τα ροζ και μπλε κοστούμια υπογραμμίζουν την κατά Μαγιακόφσκι ειρωνική εικόνα του μέλλοντος.

23. Η πρόσληψη της παράστασης του *Κοριού* από το σοβιετικό κοινό υπήρξε ευνοϊκή, ωστόσο οι θεατρικοί κριτικοί διχάστηκαν: για ορισμένους υπήρξε μια από τις σημαντικότερες παραστάσεις στο σοβιετικό θέατρο, ενώ άλλοι έθεσαν υπό αμφισβήτηση ολόκληρη την σκηνική αρχή της σατιρικής γενίκευσης, εγκαινιάζοντας την αποτελεσματική απόρριψη του σατιρικού λόγου που σύντομα θα επιβληθεί στην ΕΣΣΔ. Αυτό το ίδιο πνεύμα αναγνωρίζεται και στην κριτικογραφία των ελληνικών παραστάσεων με σημείο αιχμής τα όρια των διασκευαστικών ελευθεριών του σκηνοθέτη. «Αν και τροποποίησε μερικές από τις σκηνογραφικές υποδείξεις του Ποιητή, φρόντισε-κατά το δυνατόν- να εκμεταλλευτεί την φαντασμαγορία ή μάλλον το πνεύμα της» (Γιώργος Κάρτερ, *Νέα Πολιτεία*, 26 Ιανουαρίου 1971). «Η γοητεία που εξασκεί είναι τόση, ώστε, καθώς συνδυάζεται με τη βαθύτερη γνησιότητα, μας καθιστά πρόθυμους όχι μόνο να συγχωρήσουμε τις κάποιες αυθαιρεσίες και υπερβάσεις του, αλλά και να τις παραδεχθούμε και μάλιστα να τις εγκρίνουμε (...) Οι προθέσεις του συγγραφέα καθόλου δεν προδόθηκαν, τουναντίον αξιοποιήθηκαν» (Άλκης Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1 Μαρτίου 1971). Ο Βάσος Βαρίκας («Δύο ρωσικά έργα», *Τα Νέα*, 27 Ιανουαρίου 1971) εκτιμά ότι ο σκηνοθέτης κινήθηκε «Όχι, ίσως ερήμην, αλλ' οπωσδήποτε σε βάρος του κειμένου». Τα σκηνοθετικά εφέ, το τραγούδι και η μουσική, υπονομεύοντας τη σάτιρα, οδήγησαν σε «τραγική παρεξήγηση» του λόγου του ποιητή «ώστε να παρουσιάσει τον Μαγιακόβσκι να αρνείται το ιδεώδες για το οποίο αγωνίστηκε και με την τέχνη και την άλλη, τόσο πλούσια, δραστηριότητά του». Αιχμή του προβλήματος αποτελούν οι παρερμηνείες και οι δραματικές νότες στο δεύτερο μέρος του *Κοριού*: «Ο ποιητής εμφανίζεται – ούτε λίγο ούτε πολύ – να προβάλει τον ήρωά του, αυτόν δηλαδή, που για να τον πολεμήσει έγραψε το έργο του, ως... πρότυπο ανθρώπου. Τον παράσιτο μικροαστό, το κτήνος, κατά τον χαρακτηρισμό του ποιητή, η παράσταση πάει να τον εμφανίσει ως δραματικό πρόσωπο, που αδίκως πάσχει. Πρόκειται για μια "ερμηνεία" εντελώς απαράδεκτη». Στην ίδια κριτική ωστόσο αναγνωρίζεται ότι «σπάνια η φαντασία, η εφευρετικότητα και η τόλμη του κ. Σολομού βρήκαν την ευκαιρία να αξιοποιηθούν σε τέτοια έκταση. Δεν ήξερες τι να πρωτοθαυμάσεις, το κέφι, το ρυθμό, την κίνηση, τη ζωντάνια. Μια παράσταση, θα έλεγες "τέλεια". Δυστυχώς όμως μονάχα όταν την δούμε, αν είναι αυτό δυνατό, "αυτή καθ' εαυτή"».

24. Ο Μαγιακόφσκι δεν παρουσιάζει ούτε τους καλούς πολίτες ούτε τους κακούς γραφειοκράτες ως ξεχωριστές προσωπικότητες αλλά ως ομάδες που αντιπροσωπεύουν χαρακτηριστικά της κοινωνίας. Η ανάπτυξη της γραφειοκρατίας στα τέλη του 1920 ήταν αποτέλεσμα δυο στοιχείων της σοβιετικής κοινωνίας. Πρώτον, η μαρξιστική-λενινιστική ιδεολογία ενθάρρυνε τη συγκρότηση πολλών ανθρώπων σε επιτροπές, ομάδες και συνελεύσεις σε όλους τους κλάδους της ζωής: ιατρικές υπηρεσίες, εμπόριο, τέχνες, βιομηχανία και περίθαλψη. Δεύτερον, η επιθυμία του Κομμουνιστικού Κόμματος να ελέγχει αυτές τις ομάδες που παίρνουν αποφάσεις οδήγησε στην ίδρυση παράλληλων κομματικών οργανισμών μέσα σε αυτές τις επιτροπές, τις ομάδες και τις

Στον *Κοριό* κάθε μια από τις εννέα σκηνικές ενότητες παρουσιάζει μια διαφορετική εικόνα με αποτελεσματικά δραματικούς φωτισμούς: κατάστημα γενικού εμπορίου, γαμήλια δεξίωση, τελική δημόσια γιορτή με πολυάριθμους χαρακτήρες, κλειστοφοβικό πανδοχείο, απόκοσμα καμένα ερείπια της δεξίωσης, λευκό κελί όπου ζει ο Ιβάν. Φυσικές χειρονομίες και κινήσεις των χαρακτήρων δημιουργούν μια οπτικά ενεργητική χορογραφία, ενώ δεν λείπει η παντομίμα: άνδρες και γυναίκες ηθοποιοί ανταλλάσσουν λόγια, τρέχουν, χορεύουν ή παραπατούν μεθυσμένοι. Αρπάζουν ο ένας τον άλλο ή χτυπούν αντικείμενα για να δώσουν έμφαση σε μια ιδέα ή ένα συναίσθημα· σπρώχνουν, τραβούν και απωθούν ο ένας τον άλλο. Από την αρχή του έργου το θεατρικό κοινό αντιλαμβάνεται ότι πρέπει να έχει τεταμένη την προσοχή του: οι ομιλητές συχνά παρεμβαίνουν ή διακόπτουν τους άλλους πριν εξέλθουν, ενώ οι λειτουργίες των παρεκβάσεων ποικίλουν (προώθηση πλοκής, προσβολές χαρακτήρων, υπαινιγμοί σύγχρονων γεγονότων). Ο Μαγιακόφσκι αντιμετωπίζει τη σκηνή ως εξέδρα, ασκώντας, ιδίως στο *Λουτρό*, σκληρή κριτική στην γραφειοκρατία, τον φαβοριτισμό, την περιαυτολογία, την χυδαιότητα, την αμάθεια, την κολακεία στους ανώτερους. Προκειμένου να κρατήσει το ενδιαφέρον του κοινού αμείωτο, ο δραματουργός χρησιμοποιεί ηχητικά εφέ και απρόσμενες οπτικές εντυπώσεις. Ωστόσο, ο Σολομός, πενήντα χρόνια μετά την πρεμιέρα του *Λουτρού*, δεν προκρίνει τα κλοουνίστικα γκαγκ του τσίρκου και της σοβιετικής κινηματογραφικής κωμωδίας του 1920.[25] Ακόμη και αν οι ηθοποιοί της διανομής των παραστάσεων δεν ήταν σε θέση, λόγω προπαίδειας, να εφαρμόσουν τις ασταθείς στάσεις, την αβέβαιη ισορροπία, τη δυναμική των αντιθέτων και τον χορό της ενέργειας της βιο-μηχανικής του Μεγιερχόλντ, συντονίστηκαν με τους ανεξάντλητους συνδυασμούς του σκηνοθετικού οράματος. Ο Σολομός ασπάστηκε τις ελευθερίες ενός κονστρουκτιβιστή σκηνοθέτη προκειμένου να αξιοποιήσει ποικιλοτρόπως το δραματικό κείμενο. Ο Αλέξης Σολομός, με την καλλιτεχνική του κλίση του προς τη σατιρική δραματουργία, υπήρξε ο ικανός εισηγητής του θεάτρου του Μαγιακόφσκι στην Ελλάδα. Το σχέδιο του Μαγιακόφσκι να καθαρίσει με ατμό τους σοβιετικούς γραφειοκράτες φαίνεται να εκφράζει και τη φιλοδοξία άλλων σατιρικών συγγραφέων, οικείων στο σκηνοθέτη και μελετητή Σολομό, όπως ο Αριστοφάνης και ο Μολιέρος. Ο Σολομός παραβιάζει, με ευρηματικούς και αντισυμβατικούς τρόπους, τις προσδοκίες του κοινού της εποχής των παραστάσεων, συνειδητοποιώντας, όπως και ο Μαγιακόφσκι, ότι η διαφθορά και η παράνοια των κρατικών μηχανισμών είναι βαθιά ριζωμένες.

συνελεύσεις με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός ένας νωθρού κυβερνητικός μηχανισμός που είχε τη δύναμη να εγκρίνει ή να απορρίπτει τα πάντα αλλά δεν είχε την υπευθυνότητα να παράγει οτιδήποτε.

25. «Τα πρόσωπα, εκεί που έπρεπε να είναι μπουφόνικα, εξογκωμένα, έτσι που να θυμίζουν τους κλόουν του βουβού κινηματογράφου, εξημερώνονται και μοιάζουν περισσότερο με πρόσωπα μιας κωμωδίας ηθών ή του γαλλικού βουλεβάρδου» (Νίκος Σωτηριάδης, «Σάτιρα και Συμβολισμός. Β. Μαγιακόφσκι: *Το Λουτρό*», *Εξόρμηση*, 19 Νοεμβρίου 1978).

Επίμετρο: **Παραστασιογραφία-κριτικογραφία**

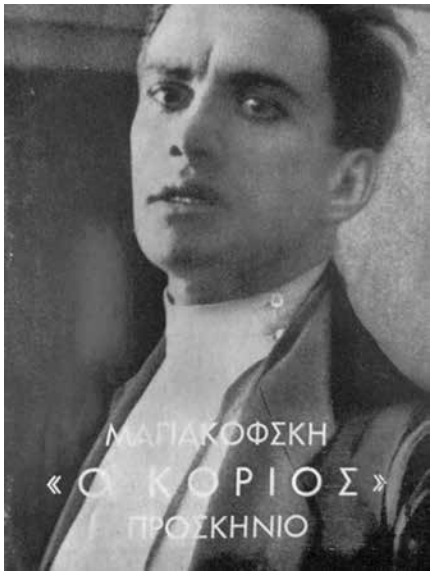
Ο ΚΟΡΙΟΣ (*Klop*, 1928), «φαντασμαγορική κωμωδία σε εννέα εικόνες».
«Προσκήνιο», 21 Ιανουαρίου 1971.
Μετάφραση: Α. Ροσώλυμος [Αλέξης Σολομός]. **Σκηνοθεσία**: Αλέξης Σολομός. **Μουσική**: Βασίλης Τενίδης.
Διανομή: Γιάννης Γκιωνάκης (*ΙΒΑΝ ΠΡΙΣΙΠΚΙΝ*, *ΠΙΕΡ ΣΚΡΙΠΚΙΝ*), Βιβέτα Τσιούνη (*ΖΩΗ ΜΠΕΡΙΟΣΚΙΝ*), Νίκος Κάπιος (*ΟΛΕΓΚ ΜΠΑΓΙΑΝ*), Χρήστος Μάντζαρης (*ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ*, *ΞΥΠΟΛΗΤΟΣ*), Γιάννης Μαλούχος (*ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ*, *ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΖΩΟΛΟΓΙΚΟΥ ΚΗΠΟΥ*), Όλγα Τουρνάκη (*ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΑ*), Ελένη Ανουσάκη (*ΕΛΖΕΒΙΡΑ ΡΕΝΑΙΣΣΑΝΣ*, *ΡΕΠΟΡΤΕΡ*), Δημήτρης Ποταμίτης (*ΙΔΕΟΛΟΓΟΣ*, *ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ*), Άννα Γεραλή (*ΜΟΔΙΣΤΡΙΑ*, *ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΡΙΑ*), Γιώργος Μεσσάλας (*ΕΦΕΥΡΕΤΗΣ*, *ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΑΥΤΟΔΙΟΙΚΗΣΗΣ*), Υβόννη Μεταξάκη (*ΚΟΠΕΛΑ*, *ΓΙΑΤΡΟΣ*), Ελένη Δακορώνια (*ΚΟΥΜΠΑΡΑ*, *ΓΙΑΤΡΟΣ*), Μάνος Κατράκης (*ΦΩΝΗ ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ*).
Θέατρο «Βρετάννια».

Επιλογή από την κριτικογραφία:

Ο «καθεστωτικός» Τύπος: Γιώργος Κάρτερ, *Νέα Πολιτεία*, 26 Ιανουαρίου 1971.
Άγγελος Δόξας, εφημ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 27 Ιανουαρίου 1971.
Αλέκος Σακελλάριος, «Περί Μαγιακόφσκι νο 2», *Ελεύθερος Κόσμος*, 3 Φεβρουαρίου 1971.
Ο «συντηρητικός» Τύπος:
Ειρήνη Καλκάνη, «Από τα σοβιέτ», *Απογευματινή*, 22 Ιανουαρίου 1971.
Μπάμπης Δ. Κλάρας, *Η Βραδυνή*, 27 Ιανουαρίου 1971.
Άλκης Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1 Μαρτίου 1971.
Οι (καθόλου αμελητέοι) «υπόλοιποι»:
Βάσος Βαρίκας, «Δύο ρωσικά έργα», *Τα Νέα*, 27 Ιανουαρίου 1971.
Θόδωρος Κρητικός, *Ακρόπολις*, 5 Φεβρουαρίου 1971.
Αρθρογραφία:
Αλέξης Σολομός, «Ο Μαγιακόβσκι και ο *Κοριός*», *Τα Νέα*, 8 Ιανουαρίου 1971.
Κ. Πάντζιος, «Ο Μαγιακόβσκι είναι ένας... συγγενής του Αριστοφάνους», *Νέα Πολιτεία*, 8 Ιανουαρίου 1971.

ΤΟ ΛΟΥΤΡΟ (*Banya*, 1930), «δράμα σε έξι πράξεις, με τσίρκο και πυροτεχνήματα».
«Προσκήνιο», 26 Οκτωβρίου 1978.
Μετάφραση: Α. Ροσώλυμος [Αλέξης Σολομός]. **Σκηνοθεσία**: Αλέξης Σολομός. **Σκηνικά-κοστούμια**: Αλέκος Φασιανός.
Διανομή: Γιάννης Γκιωνάκης (*ΠΟΜΠΕΝΤΟΝΟΣΙΚΟΒΙ*), Έλενα Ναθαναήλ (*ΦΩΣΦΟΡΙΖΟΥΣΑ ΓΥΝΑΙΚΑ*), Καίτη Ιμπροχώρη (*ΜΑΝΤΑΜ ΑΛΑΜΠΟΥΡΝΕΣΚΑΓΙΑ*), Νίκος Κάπιος (*ΤΡΕΧΑΛΟΒΙΤΣ*), Δημήτρης Ζακυνθηνός (*ΤΡΕΛΛΑΡΩΦ*), Υβόννη Μεταξάκη (*ΣΥΝΤΡΟΦΙΣΣΑ ΡΕΜΙΝΓΚΤΟΝ*), Νίκος Γκλαβάς (*ΟΠΤΙΜΙΝΣΕΝΚΟ*), Δημήτρης

Καλλιβωκάς (*ΙΒΑΝ ΙΒΑΝΙΤΣ*), Ντίνος Δουλγεράκης (*ΜΠΕΛΛΑΡΟΤΟΦ*), Δημήτρης Βασματζής (*ΜΙΣΤΕΡ ΠΑΝΤΣ ΚΙΤ*), Κική Ρέππα (ΣΥΖΥΓΟΣ *ΠΟΜΠΕΝΤΟΝΟΣΙΚΟΒΙ*), Κώστας Καγξίδης (*ΠΡΟΤΟΦΣΚΙ*, *ΡΕΖΙΣΕΡ*), Γ. Σταμάτης (*ΜΟΜΕΝΤΟΦ*), Ελένη Δακορώνια.
Θέατρο «Μινώα».
Επιλογή από την κριτικογραφία:
Με ενστάσεις: «Θυμέλη», «Κάθε άλλο παρά Μαγιακόφσκι», *Ριζοσπάστης*, 25 Νοεμβρίου 1978.
Νίνος Φενέκ Μικελίδης, «Γραφειοκρατία και καλό θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 7 Νοεμβρίου 1978.
Θόδωρος Κρητικός, «Μαγιακόφσκη στο Μινώα», *Ακρόπολις*, 3 Νοεμβρίου 1978 και περ. *Ο Ταχυδρόμος*, 9 Νοεμβρίου 1978.
Νίκος Σωτηριάδης, «Σάτιρα και συμβολισμός», *Εξόρμηση*, 9 Νοεμβρίου 1978.
Επαινετικοί: Σπύρος Παγιατάκης, *Απογευματινή*, 4 Νοεμβρίου 1978.
Μπάμπης Κλάρας, «*Λουτρό*: το κύκνειο άσμα του Μαγιακόφσκη», *Η Βραδυνή*, 8 Νοεμβρίου 1978.
Φρίξος Ηλιάδης, *Ελεύθερος Κόσμος*, 12 Νοεμβρίου 1978.
Τάσος Λιγνάδης, *Επίκαιρα*, 22 Νοεμβρίου 1978.
Στάθης Ιω. Δρομάζος, *Η Καθημερινή*, 23 Νοεμβρίου 1978.
Σόλων Μακρής, *Νέα Εστία*, 1233 (15 Νοεμβρίου 1978), σ. 1516-1517
Συνέντευξη: Αλέξης Σολομός / συνέντευξη Ελένης Χαλκούση: «Ο Λένιν για το έργο του Μαγιακόβσκι», *Ελευθεροτυπία*, 22 Νοεμβρίου 1978.



Εικ. 1. Το πυρετικό βλέμμα του ποιητή στο εξώφυλλο του έντυπου προγράμματος της παράστασης του *Κοριού*. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού).

Εικ. 2. Οι «μούτες» του Γιάννη Γκιωνάκη στην κομβική σκηνή του γαμήλιας εορτής. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού).

Εικ. 3. Οι «Πυροσβέστες» του Μαγιακόφσκι και οι «ακροβάτες-ηθοποιοί» του Μεγιερχόλντ στην ελληνική τους εκδοχή. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού).

Εικ. 4. Ο Γιάννης Γκιωνάκης στην (αμφιλεγόμενης πρόσληψης και νοηματοδότησης) καταληκτική σκηνή του *Κοριού*. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών, αρχείο Αλέξη Σολομού, φάκελος 1.1).

ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ

Κάφκα: Μεταμορφώσεις από την πεζογραφία στη σκηνή, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού

«Ένα κλουβί πήγε να βρει ένα πουλί»
Φ.Κ.

ΣΑΝ ΕΝΑΝ ΟΡΕΣΤΗ «που ατέρμονα περιμένει να δικαστεί από τον Άρειο Πάγο» ή σαν ένα Φάουστ, «που δεν παύει να πιστεύει στις παραπλανητικές μεταμορφώσεις του Μεφιστοφελή»,[1] παρομοιάζει ο Αλέξης Σολομός τον παγιδευμένο ήρωα-αντιήρωα του Φραντς Κάφκα μέσα στον λαβύρινθο του εφιαλτικού κόσμου.

Η σχέση του Κάφκα με την σκηνική πράξη περιορίστηκε σχεδόν αποκλειστικά στον ρόλο του θεατή. Οι μελετητές του επισημαίνουν τη βαρύτητα των θεατρικών σημειώσεων στο ημερολόγιό[2] του, από το γύρισμα της πρώτης δεκαετίας του περασμένου αιώνα, και συνδέουν τη σύλληψη ορισμένων μυθιστορηματικών προσώπων και καταστάσεων με αντίστοιχες παραστάσεις.[3] Καταλυτική υπήρξε η άφιξη του περιοδεύοντος θεάτρου γίντις στην Πράγα και η συνάντησή του με τον επικεφαλής του θιάσου Jikzak Löwy που θα αποτελέσει για τον γερμανόφωνο εβραϊκής καταγωγής συγγραφέα μύηση στη λαϊκή εβραϊκή γλώσσα και παράδοση και συμφιλίωση με τις ιουδαϊκές ρίζες του. Συχνά επίσης στα έργα του αξιοποιείται η έννοια της παράστασης,[4] όπως και το θέμα της μεταμόρφωσης.

---

1. Αλέξης Σολομός, «Σημείωμα του Διασκευαστή», πρόγραμμα παράστασης Φραντς Κάφκα, *Αμερική*, Εθνικό Θέατρο, 45η θεατρική περίοδος, 1975-1976, σ. 18: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=13].

2. Franz Kafka, *Τα Ημερολόγια 1910-1923*, μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Εξάντας 2018.

3. Ο Κάφκα (1883-1924) θα πρέπει να εμπνεύστηκε, λόγου χάριν, την Έλσα της *Δίκης* από τη ρωσίδα χορεύτρια Eugenia Eduardowa, που τον μάγεψε όταν χόρεψε το 1909 στην Πράγα με το αυτοκρατορικό ρωσικό μπαλέτο. Για το κεφάλαιο θέατρο στο ημερολόγιο του Κάφκα και την επίδρασή του στο έργο του, βλ. Florence Bancaud, *Le journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Παρίσι: CNRS Littérature, 2001, σσ. 135-166.

4. Εμβληματικό παράδειγμα αποτελεί «Το μεγάλο θέατρο της Οκλαχόμα», τελευταίο κεφάλαιο της *Αμερικής*.

Μεταμορφώνει ένα δυστυχή ήρωα σε τεράστιο έντομο, έναν πίθηκο σε άνθρωπο ή ένα άλογο σε δικηγόρο,[5] δίχως όμως να ενδίδει στην κατ' εξοχήν τέχνη των μεταμορφώσεων, το θέατρο. Ο ίδιος άλλωστε, όταν κατόρθωνε να υπερβεί τη μηδενιστική αυτοκριτική του, διάβαζε τα γραπτά του σε στενούς φίλους του με «τη συναρπαστική φλόγα, τον παλμό και τη ζωντάνια που κανείς ηθοποιός δε θα φτάσει ποτέ».[6] Δύσκολα, πάντως, ο Κάφκα θα μπορούσε να διανοηθεί τις σκηνικές μεταγραφές του έργου του. Όχι, βέβαια, επειδή θα αγνοούσε ότι η πεζογραφία, ήδη έναν αιώνα πριν, διεκδικούσε με την μορφή των διασκευών τη δική της ξεχωριστή θέση στο δραματολόγιο των θιάσων, αλλά γιατί ορισμένα από τα αριστουργήματά του δεν θα είχαν ούτε καν δει το φως της δημοσιότητας, αν ο επιστήθιος φίλος του και εκτελεστής της πνευματικής διαθήκης του, συγγραφέας Μαξ Μπροντ, δεν είχε αρνηθεί, παραβαίνοντας την επιθυμία του, να καταστρέψει τα πολύτιμα χειρόγραφα. Μάλιστα ο Μπροντ, εκτός από την εκδοτική επιμέλεια των μυθιστορημάτων του Κάφκα, του ημερολογίου και της αλληλογραφίας του, και τη συγγραφή της βιογραφίας του, πρότεινε και τη θεατρική διασκευή[7] του *Πύργου*, το 1953. *Είχε προηγηθεί* η θεατρική μεταφορά της *Δίκης* στο Παρίσι το 1947 από τον Ζαν Λουί Μπαρώ. «Αυτό το παγιδευμένο πλάσμα είμαι εγώ», γράφει ο Αντρέ Ζίντ,[8] που συνυπογράφει την απόδοση, συμβάλλοντας στη θεατρική σταδιοδρομία του καφκικού έργου.

Όταν το λεγόμενο θέατρο του παραλόγου αρχίζει να αλλάζει τους κανόνες της δραματουργίας, η θεατρική σκηνή δεξιώνεται ταυτόχρονα τον πεζογράφο που με τον «αντιλυρικό, αντιρομαντικό, σκεπτικιστικό, κριτικό μοντερνισμό»[9] του ανέδειξε τον παραλογισμό ενός απάνθρωπου εξουσιαστικού μηχανισμού. Αντίστοιχα, το 1964, τη χρονιά που το αθηναϊκό κοινό μυείται από το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν στους κόσμους του Μπέκετ, του Ιονέσκο και του Μαξ

---

5. Αντιστοίχως στα κείμενα: *Η Μεταμόρφωση*, *Αναφορά για μια Ακαδημία* και *Ο νέος δικηγόρος*. Σχετικά με τις «έμμονες μυθοπλασίες με ζώα», ο Μωρίς Μπλανσώ διατυπώνει την υπόθεση ότι το θέμα της μεταμόρφωσης θα μπορούσε να είναι «μια ανάμνηση, μια νύξη στην παράδοση της καμπαλιστικής μετεμψύχωσης», για την οποία είχε γράψει ο G.G.Scholem: Maurice Blanchot, Εισαγωγή – «Ο Κάφκα και η απαίτηση του έργου», στο Franz Kafka, *Η Μεταμόρφωση*, *Ο Πύργος*, *Η Αμερική*, μτφ. Βασίλης Τομανάς, εισαγωγή Μωρίς Μπλανσώ, Αθήνα: Εξάντας, 1989, σσ. 32-33.

6. Μαξ Μπροντ, «Επίλογος στην 1η έκδοση» στο: Φραντς Κάφκα, *Η Δίκη*, μτφρ. Γιάννης Βαλούρδος, Αθήνα: Γράμματα, 1991, σ. 125.

7. Φίλος του Κάφκα από τα χρόνια που σπούδαζαν νομική στο πανεπιστήμιο της Πράγας, ο εβραϊκής καταγωγής συγγραφέας Μαξ Μπροντ (1884-1968) ανήκε μαζί με τον Ρίλκε, τον Φραντς Βέρφελ και τον Κάφκα, στη λεγόμενη «σχολή της Πράγας». Το 1939 αναγκάστηκε, μπροστά στη ναζιστική απειλή, να εγκαταλείψει την πατρίδα του και να εγκατασταθεί στο Τελ Αβίβ, όπου ως δραματολόγος στο θέατρο Habimah, το μετέπειτα Εθνικό Θέατρο του Ισραήλ, διασκεύασε τον *Πύργο* και την *Αμερική*.

8. André Gide, *Journal 1939-1942*, Παρίσι: Gallimard, 1946, σ. 86.

9. Μίλαν Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, μτφ. Φίλιππος Δρακονταειδής, Αθήνα: Εστία, 1988, σ. 151.

Φρις, υποδέχεται τον *Πύργο* του Κάφκα, από το νεοσύστατο Προσκήνιο[10] του Αλέξη Σολομού. Θα ακολουθήσει από το ίδιο σχήμα η *Δίκη*, το 1971, ενώ μια τετραετία μετά, ο Σολομός ολοκληρώνει με την *Αμερική*, στο Εθνικό Θέατρο, την καφκική τριλογία του.[11]

Την «τεράστια φιλολογία» και την «ομαδική ψύχωση» για το φαινόμενο Κάφκα είχε επισημάνει η θεατρική κριτική με αφορμή την πανελλήνια πρώτη του *Πύργου*.[12] Ο καφκικός κόσμος της αλλοτρίωσης και της ενοχής δεν έπαψε να τροφοδοτεί το ενδιαφέρον της λογοτεχνίας και της θεολογίας, της φιλοσοφίας, της πολιτικής και της ψυχολογίας, ενώ η αινιγματικότητα της γραφής πολλαπλασιάζει τις ερμηνείες. Στην αλληγορική – θεολογική ερμηνεία του έργου του Κάφκα από τον Μπροντ, και στη σύνδεσή του με τον εβραϊκό μυστικισμό και την παράδοση του αποκρυφισμού, που αποπειράται ο μελετητής της Καμπάλα, Γκέρσομ Σόλεμ, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν αντιτείνει τη δική του ανάγνωση μέσα από το διπλό αντιθετικό πρίσμα της φιλοσοφίας της ιστορίας και της μυστικιστικής προσέγγισης και παρομοιάζει τον κόσμο των σκοτεινών γραφειοκρατών με τον κόσμο των πατεράδων,[13] ενώ για «αντίστροφη θεολογία»[14] κάνει λόγο ο Τέοντορ Αντόρνο. «Στον κόσμο του Κάφκα δεν υπάρχει Θεός και δεν υπάρχει βιβλικός Αβραάμ», εξηγεί ο Γιαν Κοττ. «Ό,τι απομένει από τον Αβραάμ είναι η σκιά του

---

10. Το Προσκήνιο ιδρύθηκε από τον Αλέξη Σολομό, με όρους καλλιτεχνικού θεάτρου συνόλου και στόχο, όπως δηλώνεται στο μανιφέστο του, την αντίδραση στην «επιπόλαιη τέρψη» και στην «έγνοια της προσωπικής λάμψης». Οι δημοφιλείς ηθοποιοί που συμμετείχαν στο θίασο συμφώνησαν να παρουσιάζονται τα ονόματά τους με αλφαβητική σειρά, ενώ «ο κάθε ηθοποιός θα εμφανιζόταν σε μικρούς και μεγάλους ρόλους, μα ένα τουλάχιστον απ' τα έργα της χρονιάς θάταν γι' αυτόν το cheval de bataille». Ο *Πύργος* παρουσιάστηκε στο θέατρο Βεάκη, που ανήκε στην Άννα Φόνσου (θεατρική επιχείρηση Κώστα Παλτόγλου). Στην παράσταση της *Δίκης*, που παίχτηκε στο θέατρο Χατζηχρήστου, ο Νίκος Κούρκουλος ήταν συμπαραγωγός. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνιο, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, σσ. 139-142.

11. Ο *Πύργος* έκανε πρεμιέρα στις 9 Οκτωβρίου 1964, στο θέατρο Βεάκη· Η *Δίκη* στις 8 Οκτωβρίου 1971, στο θέατρο Χατζηχρήστου· Η *Αμερική* στις 17 Δεκεμβρίου 1975, στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου: Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), «Σκηνοθετικό έργο (1937-1992)», *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και Σχέδια*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2018.

12. Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα* (Αρχείο Αλέξη Σολομού, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ). Θα ήθελα και από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω θερμά την κυρία Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη που μου παραχώρησε ευγενικά την άδεια να μελετήσω τους σχετικούς με τον Κάφκα φακέλους του αρχείου του Αλέξη Σολομού.

13. Walter Benjamin, *Frantz Kafka*, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, Έρασμος, Αθήνα 2004. Βλ. επίσης: Léa Veinstein, *Les Philosophes lisent Kafka. Benjamin*, *Arendt*, *Adorno*, *Anders*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Collection: Bibliothèque allemande, Παρίσι 2019· και Rony Klein, «Une rencontre autour de Kafka. Walter Benjamin et Roland Barthes», *Études Germaniques*, αρ. 283, Μάρτιος 2016, σσ. 405-425. Βλ. και Franz Kafka, *Γράμμα στον Πατέρα*, μτφρ. Βασίλης Τσαλής, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2019.

14. Theodor W. Adorno, γράμμα στον Walter Benjamin (17 Δεκεμβρίου 1934), *στο*: Adorno-Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, μτφρ. Philippe Ivernel και Guy Petitdemange, Παρίσι: Gallimard, 2006, σ. 76.

εκδικητικού πατρός. (...) Στη θέση του εκλεκτού υπάρχουν μόνο οι θυσιαζόμενοι. (...) Ο Κάφκα διαβάζεται συχνά σαν να προλέγει το Ολοκαύτωμα».[15]

Μέσα από αναφορές στην ταλμουδική παραβολή για τον πύργο με τα χιλιάδες δωμάτια και τις πόρτες με τα λάθος κλειδιά ή στον «τελευταίο άνθρωπο» του Νίτσε, στον *Φόβο και Τρόμο* του Κίρκεργκωρ ή στον Ντοστογιέφσκι, οι αναγνώσεις των έργων του Κάφκα επιχειρούν να φωτίσουν όψεις του παλίμψηστου *Πύργος* ή του παλίμψηστου *Δίκη* και τον διάλογο με προγενέστερα κείμενα, ενώ παράλληλα διερευνάται η συνομιλία με τους επιγόνους: με τον *Μύθο του Σίσυφου* του Καμύ με τον υπαρξισμό του Σαρτρ και την έννοια της «κακής πίστης», με τον Μπέκετ ή τον Πίντερ.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται εξίσου στη μορφή μέσα από την οποία εκφράζεται το εφιαλτικό περιεχόμενο και πρωτίστως τονίζεται η δύναμη του υπαινιγμού.[16] Χωρίς να κάνει άμεσα λόγο για τον μονοπωλιακό καπιταλισμό, υποστηρίζει ο Αντόρνο, ο Κάφκα έμμεσα κωδικοποιεί «αυτά που υφίστανται οι άνθρωποι υπό την ολοκληρωτική κοινωνική κυριαρχία με πολύ πιο πιστό και ακαταμάχητο τρόπο από όσο καταφέρνουν να εκφράσουν τα μυθιστορήματα με θέμα τα διεφθαρμένα τραστ».[17] Σύμφωνα με τον Μίλαν Κούντερα, ο Κάφκα «πέτυχε εκείνο που φαινόταν αδιανόητο πριν από αυτόν: να μετατρέψει ένα βαθιά αντιποιητικό υλικό, όπως αυτό της γραφειοκρατικοποιημένης στο έπακρο κοινωνίας, σε μεγάλη μυθιστορηματική ποίηση».[18] Επιπλέον, ο ίδιος επισημαίνει τη βαρύνουσα μεταφορική σημασία της έννοιας «στολή», αφού ο καφκικός ήρωας «δίχως τη στολή του υπαλλήλου, δεν έχει "την επαφή με το πραγματικό", δίνει "την εντύπωση της μη πραγματικότητας". Ο Κάφκα υπήρξε ο πρώτος (πριν τον Χάιντεγκερ) που συνέλαβε αυτή την αλλαγή της κατάστασης». Η απώλεια της ομογενοποίησης, ισοδυναμεί πλέον με συμφορά: «μέσα στην ευφορία της ομοιόμορφης ζωής τους, οι άνθρωποι δεν βλέπουν πια τη στολή που φορούν».[19]

Επιτρέπεται η δραματοποίησις ενός πεζού κειμένου;[20]

Για τον Αλέξη Σολομό ο Κάφκα εκφράζει «την πάλη του ανθρώπου σ' ένα εχθρικό χάος».[21] Μέσα από αυτήν την οπτική γωνία προσεγγίζει τη μεταφορά από το μυθιστόρημα στην σκηνή, και παρομοιάζει τη διασκευή με μετανάστη, που σπάνια,

---

15. Jan Kott, *Ένα θέατρο ουσίας*, μτφρ. Έλενα Πατρικίου, Ελένη Παπάζογλου, Γλωσσική Επιμέλεια-Πρόλογος Έλενα Πατρικίου, Αθήνα: Χατζηνικολή, 1988, σσ. 235-236.

16. Για τον υπαινιγμό και την αμφισημία στον Κάφκα, βλ. Roland Barthes: *Essais critiques*, Παρίσι: Seuil («Points»), 1964, σσ. 138-140. Βλ. και Nicholas Murray, *Κάφκα*, μτφρ. Πέτρος Γιαρμενίτης, Αθήνα: Ίνδικτος, 2005.

17. Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 390.

18.Μίλαν Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, *ό.π.*, σ. 125.

19. Στο ίδιο, σ. 159.

20. Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, *Ελεύθερος Κόσμος*, 8 Ιανουαρίου 1976.

21. Αλέξης Σολομός, «Σημείωμα του Διασκευαστή», *ό.π.* σ. 18.

αν όχι ποτέ θα μπορέσει «να δημιουργήσει στο σανίδι μια πραγματικότητα».[22] Έχοντας εμπλοκή και στις μεταγραφές των τριών μυθιστορημάτων, θα έπρεπε να διατηρήσει το προσωπικό ύφος του συγγραφέα, αλλά και να αναζητήσει στο υλικό της πεζογραφίας σημάδια από «κειμενικές μήτρες "παραστατικότητας"», που αποκαλύπτουν πυρήνες θεατρικότητας, όπως θα έλεγε η Ann Ubersfeld.[23] Παράλληλα, ως σκηνοθέτης είχε τη δυνατότητα να προσδώσει στο κείμενο θεατρικότητα, ενορχηστρώνοντας την σκηνική «πυκνότητα σημείων».[24]

Η αναμέτρησή του Σολομού με την πρόκληση Κάφκα ξεκινά από το τελευταίο μυθιστόρημα του, τον ημιτελή *Πύργο*,[25] που μεταφέρει στην σκηνή μέσα από τη διασκευή του Μαξ Μπροντ, σε μετάφραση Κ. Δαρρίγου, αλλά με γενναίες δικές του παρεμβάσεις. Ο διασκευαστής βρίσκεται αντιμέτωπος με τις αδιέξοδες προσπάθειές του Κ. να προσεγγίσει τον Πύργο που διοικεί το χωριό, όπου πηγαίνει για να εργαστεί ως τοπογράφος, και την παγίδευσή του στα γρανάζια μιας ανελέητης συνθήκης. Ο χώρος μπορεί να αντιστοιχεί σε κάποιο χωριό της Βοημίας και το πανδοχείο να μοιάζει με τα παλιά χάνια αλλά, το έργο που παρομοιάζεται με μεσαιωνικό έπος, απηχεί προκαπιταλιστικές οργανωτικές δομές, ενώ ταυτόχρονα συνδέεται με το σήμερα: «μιλάει για τη Δύση και τον πολιτισμό της – ο Κόμης άρχοντας του Πύργου ονομάζεται Βέσβεστ, "Δύση-Δύση"».[26]

Στο αρχείο του Σολομού διασώζεται σε δακτυλόγραφο η μεταφρασμένη διασκευή του Μπροντ, όπως και το κείμενο της παράστασης με τις πυκνές χειρόγραφες σημειώσεις του σκηνοθέτη πάνω στην πρόταση του Μπροντ. Τα είκοσι κεφάλαια του μυθιστορήματος συμπυκνώνονται σε εννέα εικόνες. Η διασκευή του Μπροντ ακολουθεί το πρωτότυπο στα βασικά σημεία της εξέλιξης των γεγονότων και κρατά χαρακτηριστικά στοιχεία των διαλόγων. Στις ποσοτικές τροποποιήσεις που προϋποθέτει η μεταφορά από το ένα είδος στο άλλο, ο διασκευαστής προσθέτει μια δικής του έμπνευσης σκηνή στην αρχή, που προσδίδει δραματικότητα στην είσοδο του Κ., γράφει ο ίδιος το τέλος, στηριζόμενος στην πρόθεση του συγγραφέα,

---

22. Στο ίδιο, σ. 14. Ο Σολομός αναμετρήθηκε και με άλλα μυθιστορήματα (*Πόλεμος και Ειρήνη* του Τολστόι, σε διασκευή Πισκάτορ· *Αδερφοί Καραμάζωφ* του Ντοστογιέφσκι).

23. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Παρίσι: Editions Sociales, 1982, σ. 20.

24.«Τι είναι η θεατρικότητα; είναι το θέατρο πλην του κειμένου, μια πυκνότητα σημείων και αισθήσεων που οικοδομείται επί σκηνής»: Roland Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», *Essais critiques*, Παρίσι: Seuil («Points»), 1964, σ. 41.

25. Από τα τρία ημιτελή μυθιστορήματα του Κάφκα, που σκηνοθέτησε ο Σολομός, πρώτα γράφτηκε *Η Αμερική*, το 1912-4, αλλά δημοσιεύτηκε τελευταίο, το 1927· *Η Δίκη* άρχισε να γράφεται το 1914 και κυκλοφόρησε το 1925· *Ο Πύργος* γράφτηκε δύο χρόνια πριν από τον θάνατό του συγγραφέα, το 1922 και δημοσιεύτηκε το 1926. Η πρώτη έκδοση του *Πύργου* σταματούσε στο (σύντομο) δέκατο έβδομο κεφάλαιο. Η μεταγενέστερη έκδοση αριθμούσε είκοσι κεφάλαια, καθώς ο Μπροντ ενσωμάτωσε τα τρία τελευταία κεφάλαια που εντόπισε στα χειρόγραφα του Κάφκα: Βασίλης Τομανάς, εισαγωγικό σημείωμα στον «Πύργο», στο: Franz Kafka, *Η Μεταμόρφωση*, *Ο Πύργος*, *ό.π.*, σσ. 127-128.

26. Στο ίδιο, σ. 128.

σε συνδυασμό με ένα εμβόλιμο χωρίο από το μυθιστόρημα *Η Δίκη*. Ο σκηνοθέτης υιοθετεί τις προτάσεις του Μπροντ με σαφώς αφαιρετική διάθεση.

Το παρακάτω απόσπασμα από την εναρκτήρια εικόνα δείχνει, επί παραδείγματι, τις αλλαγές που προέκυψαν από τη μια εκδοχή στην άλλη. Στο μυθιστόρημα η αφήγηση ξεκινά με την άφιξη του Κ. μια χιονισμένη νύχτα στο χωριό και τη διανυκτέρευσή του στο πανδοχείο, όπου συστήνεται ως τοπογράφος, προσκαλεσμένος από τη διοίκηση του χωριού για να αναλάβει χρέη χωρομέτρη:

> Ήταν αργά το βράδυ όταν έφτασε ο Κ. Το χωριό το σκέπαζε βαθύ χιόνι. Ο λόφος του Πύργου δε φαινόταν καθόλου, τον σκέπαζαν η καταχνιά και το σκοτάδι, κι ούτε ένα αμυδρό φωτάκι δε σου 'δειχνε ότι υπήρχε εκεί ο μεγάλος Πύργος. Ώρα πολλή στάθηκε ο Κ. στην ξύλινη γέφυρα που οδηγούσε απ' το δημόσιο δρόμο στο χωριό και κοίταζε το φαινομενικό κενό από πάνω του..
> Κίνησε έπειτα να βρει κατάλυμα για τη νύχτα. Στο πανδοχείο δεν είχαν ακόμη κοιμηθεί.[27]

Στη διασκευή του Μπροντ ο Κ. εμφανίζεται ανήμπορος μέσα στο χιόνι, συναντά έναν ξένο και ζητά εις μάτην βοήθεια, πριν να οδηγηθεί στο πανδοχείο υπό τους δώδεκα χτύπους της καμπάνας που σημαίνουν μεσάνυχτα:

> Χιονισμένο τοπίο. Νύχτα. Φως και σκοτάδι δείχνουν και σβήνουν στο βάθος.
> Ένας σφηνωτός λόφος με πυκνά σπίτια δαχτυλίδι σ' έναν γοτθικό Πύργο.
> Ακούγονται βήματα στο κρυσταλλιασμένο χιόνι. Ο ΚΑΠΑ παρουσιάζεται και προχωρεί κουρασμένα.
> Η ομίχλη πήζει γαλακτερή και σχηματίζοντα διαρκώς μπροστά του απότομες καμπές. Όταν έρθει δεξιά ο λόφος φωτίζεται μετατοπισμένος αριστερά κι όχι στο βάθος.
> Όλα ξεμακραίνουν πάλι. Απίθανος βραχνάς.
> Η κούραση και το χιόνι θεριεύει...
> Κ.- *(Αναστενάζοντας) Τι είναι αυτό!...* Πού πάω; Δεν τελειώνει ποτές αυτός ο δρόμος. (Προχωρεί).
> Ένας δυνατός άντρας φαίνεται ξαφνικά και προσπερνάει τον Κ. Τον σκουντάει.
> Ο Κ. παραπατάει αλλά και ρίχνεται να τον φτάσει.
> Κ.- Για το Θεό. Σταθείτε
> Άντρας (προχωρώντας).-*Βιάζομαι!*
> Ο δρόμος φαίνεται ανηφορικός με παράλληλες στροφές και ευθείες.
> Κ. (σχεδόν πέφτει) Πάρτε με μαζί σας.
> Άντρας (δίχως να σταματήσει) -Δεν μπορώ. Πρέπει να φτάσω εγώ γρήγορα...
> Κ. (παραπατώντας) –Μα κι εγώ πρέπει... Κι εγώ έχασα τον δρόμο μου...
> Κ. (κοιτάζει γύρω αποκαμωμένος).

Στο κείμενο της παράστασης με τις παρεμβάσεις του Σολομού πολλές προτάσεις της διασκευής του Μπροντ έχουν διαγραφεί. Η σκηνική οδηγία περιορίζεται σε

27. Στο ίδιο.

σύντομες φράσεις, χωρίς την περιγραφή του λόφου και του πύργου, ενώ ο διάλογος με τον άγνωστο άντρα μετατρέπεται σε αναπάντητα λόγια του Κ.:

> Χιονισμένο τοπίο. Νύχτα. Φως και σκοτάδι δείχνουν και σβήνουν στο βάθος.
> Ο ΚΑΠΑ παρουσιάζεται και προχωρεί κουρασμένα.
> *(Αναστενάζοντας) Τι είναι αυτό!…Πού πάω; Δεν τελειώνει* ποτές αυτός ο δρόμος!. (προχωρεί). Αριστερά ένας άντρας φαίνεται ξαφνικά και προσπερνάει τον Κ.
> Κ. –Για τον Θεό! Σταθήτε.
> Άντρας (προχωρώντας). Ο δρόμος φαίνεται ανηφορικός με παράλληλες στροφές και ευθείες.
> Κ. (σχεδόν πέφτει) -Πάρτε με μαζί σας.
> Άντρας (δίχως να σταματήσει)
> Κ..(παραπατώντας. Κοιτάζει γύρω αποκαμωμένος...

Ως προς το τέλος, ο Μπροντ ανατρέχει στις σκέψεις, που του είχε εκμυστηρευτεί ο Κάφκα για το τελευταίο κεφάλαιο του *Πύργου*, σύμφωνα με τις οποίες ο Κ. «θα έβρισκε τουλάχιστον μερική ικανοποίηση. Δεν θα εγκατέλειπε τον αγώνα του, αλλά θα πέθαινε εξαντλημένος από αυτόν. Γύρω απ' το νεκροκρέβατό του θα συγκεντρώνονταν οι χωρικοί κι από τον Πύργο θα 'φτανε το μήνυμα ότι, παρόλο που η αξίωση του Κ. να ζήσει στο χωριό, δεν μπορούσε να βασιστεί στο νόμο, του επιτρεπόταν να ζήσει και να εργαστεί εκεί αν λαμβάνονταν υπόψη ορισμένες δευτερεύουσες παράγραφοι των νόμων».[28] Επιπλέον, στην τελευταία, ένατη εικόνα, πριν από τον θάνατο του Κ., ο Μπροντ εντάσσει την Πύλη του Νόμου, την περίφημη παραβολή που αφηγείται στη *Δίκη* ο ιερέας των φυλακών στον Γιόζεφ Κ. – alter ego του Κ.:

Ο φρουρός που στέκει νυχθημερόν μπροστά από την πύλη του Νόμου αρνείται την άδεια εισόδου στο Νόμο σε έναν άνθρωπο από την επαρχία, αφήνοντας ωστόσο ανοικτό το ενδεχόμενο να του επιτρέψει να εισέλθει αργότερα. Όταν ο θυροφύλακας βλέπει τον άνδρα να προσπαθεί να δει μέσα από την ανοιχτή πύλη το εσωτερικό του Νόμου, τον προκαλεί να δοκιμάσει να μπει παρά την απαγόρευση, αλλά τον προειδοποιεί ότι η κάθε αίθουσα φρουρείται από ακόμη πιο ισχυρούς από τον ίδιο, φύλακες. Ο άνθρωπος της υπαίθρου αποφασίζει να περιμένει τη χορήγηση της άδειας, καθισμένος σε ένα σκαμνί που του προσφέρει ο φύλακας, ώσπου μετά από πολλά πολλά χρόνια αναμονής τον εγκαταλείπουν οι δυνάμεις του και η εξασθενημένη όρασή του μόλις του επιτρέπει να διακρίνει στο σκοτάδι μια φωτεινή λάμψη που φεγγοβολά μέσα από την πύλη του Νόμου. Λίγο πριν αφήσει την τελευταία του πνοή, ρωτάει τον φύλακα: «Όλοι οι άνθρωποι αγωνίζονται για να πλησιάσουν τον Νόμο, πώς γίνεται, λοιπόν, και τόσα χρόνια δε ζήτησε κανείς άλλος εκτός από μένα να περάσει αυτή την πόρτα;». Ο

---

28. Βασίλης Τομανάς, επίμετρο στον «Πύργο», στο: Franz Kafka, *Η Μεταμόρφωση, Ο Πύργος*, *ό.π.*, σ. 540.

φρουρός διακρίνοντας το επικείμενο τέλος του γέροντα, σκύβει κοντά του και αποκρίνεται, δυναμώνοντας τη φωνή του: «Κανείς άλλος δεν μπορούσε να περάσει τούτη την πόρτα. Ήταν προορισμένη μόνο για σένα. Τώρα, θα την κλείσω».[29]

Στο μυθιστόρημα η παραβολή, που οι ρίζες της φτάνουν πιθανότατα στον εβραϊκό μυστικισμό, σχολιάζεται στη συνέχεια σε έναν πολύκροτο διάλογο περί νόμου, ανάμεσα στον ήρωα και τον ιερέα των φυλακών. Ο Μπροντ περιορίζεται στην παραβολή, που την αφηγείται ο Μώμους, ενώ το διαλογικό μέρος μοιράζονται ο «Θυροκράτωρ» και ο Κ. στη θέση του ανθρώπου από την επαρχία. Όταν στο τέλος ο φύλακας σφαλίζει την πόρτα, ο ήρωας εκλιπαρεί: «Όχι, όχι, μην κλείνεις... Δεν μπορεί ακόμη νάναι τόσο αργά... Θέλω να εργαστώ. Θέλω να προσπαθήσω». Με αυτά τα τελευταία λόγια ο Κ. αφήνει την τελευταία του πνοή και αμέσως μετά η δράση μεταφέρεται στο νεκροταφείο, ενώ παιδικές φωνές εκκλησιαστικού τραγουδιού, ήχοι από «βαριά καμπάνα» και από «μερικά υψηλόηχα καμπανάκια», στη συνέχεια, προσδίδουν στη μεταγραφή του μυθιστορήματος έναν μεταφυσικό τόνο. Μπροστά στον ανοιχτό τάφο, ανάμεσα σε αυτούς που ήρθαν για το τελευταίο αντίο, ο Πρόεδρος της Κοινότητας αποκαθιστά την τιμή του Κ., η Φρίντα, συνοδευόμενη από τον Ιερεμία, τον αποχαιρετά με λόγια αγάπης ρίχνοντας λουλούδια στο μνήμα και ο Βαρνάβας καταφτάνει λαχανιασμένος από τον Πύργο με το μήνυμα του διορισμού του. Η σκηνή θα ολοκληρωθεί (όπως και στην αρχή) υπό τους ήχους της καμπάνας. Στο κείμενο της παράστασης το συγκεκριμένο τέλος αποδίδεται σε πιο αποσπασματική μορφή, με διαγραφές ολόκληρων παραγράφων.

Εν κατακλείδι, η διασκευή του Μπροντ, που τα εμβόλιμα, κυρίως, αποσπάσματα της διαπνέονται έμμεσα από την ιδέα της λύτρωσης του καφκικού ήρωα, ακολουθεί κατά βάση την κυρίαρχη τάση της εποχής: στηρίζεται στην απόσπαση ή στην αναπαραγωγή βασικών διαλόγων του μυθιστορήματος, ενώ το περιγραφικό στοιχείο της αφήγησης παίρνει τη θέση των σκηνικών οδηγιών. Πρόκειται για μια συνήθη επιλογή, που πλέον έχει έντονα αμφισβητηθεί, καθώς με αυτόν τον τρόπο χάνεται αναγκαστικά η ουσία της πεζογραφικής γραφής· η «μυθιστορηματική σάρκα», όπως θα έλεγε ο Αντουάν Βιτέζ, η «μυθιστορηματική πυκνότητα».[30] Ας θυμηθούμε ότι στην περίπτωση της τέχνης του Κάφκα, όπως υπογραμμίζει μέσα από το δικό του διεισδυτικό βλέμμα ο Κούντερα, το κυρίαρχο παιχνίδι με το αναληθοφανές υποστηρίζεται πρωτίστως από την περιγραφή, η οποία είναι «εντελώς απρόσωπη και τόσο υποβλητική, που ο αναγνώστης, παρασύρεται σ' έναν φανταστικό κόσμο, σαν να είχε να κάνει με κινηματογραφική ταινία: αν και τίποτα δεν μοιάζει με τις εμπειρίες μας, η δύναμη της περιγραφής τα κάνει όλα πιστευτά».[31]

* * *

29. Φραντς Κάφκα, *Η Δίκη*, *ό.π.*, σ. 221.

30. Antoine Vitez, «Faire *théâtre* de tout (extraits)» [συνέντευξη στη *Danièle Sallenave*], *Le théâtre des idées. Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu*, Παρίσι: Gallimard, 2015, σ. 204.

31. Μίλαν Κούντερα, *Συνάντηση*, μτφρ. Γιάννης Η. Χάρης, Αθήνα: Εστία, 2010, σσ. 122-123.

Η ίδια πρακτική, που συνίσταται στην απομόνωση των διαλόγων του μυθιστορήματος ή την ελεύθερη απόδοσή τους χωρίς την επική ύλη, ακολουθείται από τον σκηνοθέτη και διασκευαστή των έργων και στα δυο επόμενα καφκικά εγχειρήματα. Η *Δίκη*,[32] μυθιστόρημα που ο συγγραφέας θεωρούσε ημιτελές, χωρίζεται σε δέκα κεφάλαια[33] με αντίστοιχες επικεφαλίδες. Το δραματοποιημένο κείμενο διαιρέθηκε σε δεκαπέντε σύντομες εικόνες με τους εξής υπότιτλους: Η Σύλληψη, Το Δωμάτιο της δεσποινίδος Μπρούκνερ, Η Τράπεζα, Χώρος με πολλές πόρτες, Το Ανακριτικό Γραφείο, Η Άδεια Αίθουσα, Ο Θείος, Ο Δικηγόρος, Ο Μαστιγωτής και η Έλσα, Ο Μπλοκ, Παράλληλη σκηνή, Ο Ζωγράφος, Η Φίλη της δίδος Μπούκνερ, Η Μητρόπολη, Η Εκτέλεση.

Η σκηνική εκδοχή ακολουθεί τη ροή του μυθιστορήματος, αλλά διαφοροποιείται στις δυο τελευταίες σκηνές. Αρχίζει από την ξαφνική εισβολή δυο άγνωστων αντρών στο δωμάτιο του ανώτερου τραπεζικού υπάλληλου Γιόζεφ Κ. την ημέρα των γενεθλίων του, από τους οποίους ενημερώνεται ότι τελεί υπό κράτησιν, για να συνεχιστεί με την καταδίωξη του μέσα στους δαιδάλους της γραφειοκρατίας, ενώ ο διαβρωμένος κόσμος γύρω του μετατρέπεται σε τεράστιο πνιγηρό δικαστήριο.

Στο προτελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος που διαδραματίζεται στη Μητρόπολη, ο ιερέας αφηγείται στον Γιόζεφ Κ. την παραβολή για την Πύλη του Νόμου και ακολουθεί μια αντιπαράθεση μεταξύ τους, που συνεχώς αποδεικνύει ότι κάθε σχολιασμός ισοδυναμεί με κλειδί για μια λάθος πόρτα.[34] Εγκλωβισμένος στον ιστό που υφαίνει γύρω του το εν ισχύ παντοδύναμο δικαστικό σύστημα, ο κατηγορούμενος χωρίς αιτία Γιόζεφ Κ., αντικρούει τον εκπρόσωπο της εκκλησίας και τη θέση του περί δικαίου. Αναζητώντας το βαθύτερο νόημα του Νόμου, μέσα από τη δική του υποκειμενικότητα, υπερασπίζεται τη Δικαιοσύνη ως ανώτερη έννοια, στον αντίποδα της ανεξέλεγκτης δικαστικής εξουσίας, που συνθλίβει το άτομο. και όταν ο ιερέας υπεραμύνεται της αξίας του θυροφύλακα, αφού ως λειτουργός του

---

32. Στο αρχείο του Αλέξη Σολομού (ΜΙΕΤ/ΕΛΙΑ), υπάρχει το κείμενο της διασκευής σε δυο μορφές: σε δακτυλόγραφο και σε έντυπο (στο οποίο παραπέμπω παρακάτω) με τον τίτλο *Η Δίκη - Φραντς Κάφκα*, που περιλαμβάνει επίσης τέσσερις φωτογραφίες από την παράσταση με λεζάντες από αντίστοιχους διαλόγους, ενώ η αρίθμηση των σελίδων αρχίζει από τον αριθμό 387. Στο τέλος του κειμένου (σελίδα 418) αναφέρεται: «Τη Δίκη ανέβασε το Προσκήνιο σε μετάφραση και διασκευή Αλέξη Σολομού από το ομώνυμο έργο του Φραντς Κάφκα». Δεν αναφέρεται αν η μετάφραση έγινε από το πρωτότυπο.

33. Ο Κάφκα είχε χωρίσει το έργο σε κεφάλαια, χωρίς όμως να τα αριθμήσει και είχε δώσει τους υπότιτλους, αλλά όχι τον τίτλο του μυθιστορήματος. Ο Μπροντ τιτλοφόρησε το πεζογράφημα *Η Δίκη*, όπως συνήθιζε να το ονομάζει εκείνος, και έκανε τη διάταξη των κεφαλαίων, βασισμένος κυρίως στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς και βάσει της ανάγνωσης μεγάλου μέρους του έργου, που είχε ακούσει από τον συγγραφέα. Στο τέλος της δεύτερης έκδοσης συμπεριλήφθηκαν τα χωρία που ο Κάφκα είχε διαγράψει: Βλ., τους «Επιλόγους» του Μαξ Μπροντ, στην 1η, 2η και 3η έκδοση στο: Φραντς Κάφκα, *Η Δίκη*, *ό.π.*, σσ. 268-278.

34. Jan Kott, *ό.π.*, σ. 228.

Νόμου βρίσκεται υπεράνω της ανθρώπινης κρίσης, ακόμη κι αν τα λόγια του θεωρηθούν αναληθή, ο ήρωας απαντά: «Τότε το ψέμα γίνεται παγκόσμιος νόμος».[35] Ο εφιαλτικός κύκλος κλείνει την παραμονή της τριακοστής πρώτης επετείου των γενεθλίων του Γιόζεφ Κ., όταν στο τελευταίο κεφάλαιο του πεζογραφήματος δυο άντρες με ρεντικότα τον οδηγούν σε ένα έρημο λατομείο στην άκρη της πόλης και τον εκτελούν εν ψυχρώ με μια μαχαιριά στην καρδιά, «σαν το σκυλί».[36]

Στην αντίστοιχη προτελευταία εικόνα της διασκευής του Σολομού ο Γιόζεφ Κ. συζητάει περί νόμου με τον ιερέα, χωρίς να έχει ακουστεί η παραβολή. Ακολουθεί στην επόμενη τελευταία σκηνή η απόπειρα εκτέλεσης του ήρωα, αλλά πριν να ολοκληρωθεί, εμφανίζεται και πάλι ο ιερέας και αφηγείται στον Γιόζεφ Κ. την παραβολή για την πύλη του Νόμου.

* * *

Για την προσέγγιση της *Αμερικής*[37] ο Αλέξης Σολομός αποφάσισε, όπως εξηγεί, να μη βασιστεί σε σχολιαστές, που αποκωδικοποιούν το έργο του Κάφκα με δογματικό συχνά τρόπο, όπως ο «σιωνιστής»[38] Μπροντ. Θέλησε, αντιθέτως, αναλαμβάνοντας ο ίδιος τη διασκευή, να αποφύγει τις ερμηνείες, κρατώντας σαν τον συγγραφέα «άλυτο το αίνιγμά του ίσαμε την στερνή σελίδα».[39]

Με την *Αμερική* ο Κάφκα παίρνει το βάπτισμα στη μυθιστορηματική γραφή. Ήρωάς του είναι ο δεκαεξάχρονος Γερμανός Καρλ Ρόσμαν –πρόδρομος του Γιόζεφ Κ. και του Κ.– που μετά τη σκανδαλώδη αποπλάνησή του από μια υπηρέτρια, οι φτωχοί γονείς του τον στέλνουν στην Αμερική. Οι μελετητές αναγνωρίζουν στο έργο τη δημιουργική επίδραση των γερμανόφωνων μυθιστορημάτων ενηλικίωσης, όπως *Τα χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ* του Γκαίτε, την εναλλακτική σκοτεινή εκδοχή του Ρόμπερτ Βάλζερ, αλλά και τον *Δαυίδ Κόπερφιλντ* του Ντίκενς καθώς και *Τα Απομνημονεύματα* του Βενιαμίν Φραγκλίνου.

Η Αμερική ή Ο Αγνοούμενος,[40] όπως ίσως σκόπευε να ονομάσει το έργο του ο συγγραφέας, αποτελείται από οκτώ κεφάλαια που περικλείουν τις περιπέτειες του νεαρού μετανάστη στη χώρα των ευκαιριών· από την ώρα που αντικρίζει το άγαλμα της Ελευθερίας, φτάνοντας με το πλοίο στο λιμάνι, ως τη στιγμή που αναχωρεί με το τρένο για να εργαστεί στο θέατρο της Οκλαχόμα. Ο Σολομός μεταπλάθει τα κύρια σημεία της περιπλάνησης του έφηβου, χωρίζοντας τη

35. Φραντς Κάφκα, *Η Δίκη*, *ό.π.*, σ. 227.

36.Στο ίδιο, σ. 234.

37. Στο αρχείο του Σολομού (ΜΙΕΤ/ΕΛΙΑ) υπάρχει η διασκευή της *Αμερικής* σε δακτυλόγραφο. Δεν αναφέρεται από ποια γλώσσα ο σκηνοθέτης έκανε τη μεταγραφή.

38. Αλέξης Σολομός, «Σημείωμα του διασκευαστή», *ό.π.* σ. 22.

39. Στο ίδιο.

40. Αυτό τον τίτλο είχε αναφέρει ο Κάφκα σε επιστολή του, αλλά καθώς το χειρόγραφο που άφησε ήταν άτιτλο, ο Μπροντ τιτλοφόρησε το μυθιστόρημα *Αμερική*: Βλ. Βασίλης Τομανάς, εισαγωγικό σημείωμα στην «Αμερική», στο: Franz Kafka, *Η Μεταμόρφωση*, *Ο Πύργος*, *ό.π.*, σ. 546.

διασκευή του σε έξι εικόνες με τις ακόλουθες χαρακτηριστικές επικεφαλίδες: Ο Θερμαστής,[41] Ένας Πύργος στη Νέα Υόρκη, Το Πανδοχείο, Το Οξυντεντάλ, Η Μπρουνέλντα, Το Μεγάλο Θέατρο της Οκλαχόμα. Ο Σολομός συγκρίνει τον ήρωα του Κάφκα όπως εξελίσσεται στα τρία μυθιστορήματά του με την περιπλάνηση του Δάντη στην Κόλαση, το Καθαρτήριο και τον Παράδεισο με τη διαφορά ότι ο Κάφκα ξεκίνησε με τον Καρλ Ρόσμαν από τον Παράδεισο για να καταλήξει με τον Ιωσήφ Κ. και τον Κ. στην Κόλαση.[42]

Και στην *Αμερική*, ωστόσο, με την προοπτική ενός αισιόδοξου τέλους,[43] που θα μπορούσε να διαφανεί στο ημιτελές τελευταίο κεφάλαιο με την υπόσχεση μιας νέας αρχής στο παράξενο θέατρο της Οκλαχόμα, αναγνωρίζονται εν σπέρματι όλα τα κατ' εξοχήν καφκικά θέματα: ενοχή, ανασφάλεια, αμφιβολία, ασυνεννοησία, αποξένωση, αλλοτρίωση.

Η μεταφορά του Κάφκα στη νεοελληνική θεατρική σκηνή θα εγείρει πολλά ερωτηματικά κατά πόσο η μυθιστορηματική γραφή του προσφέρεται για δραματοποίηση. Οι θεατρικοί κριτικοί, αν και στη συντριπτική πλειοψηφία τους επαινούν τις παραστάσεις, είναι συχνά εξαιρετικά επιφυλακτικοί, τόσο ως προς τις συγκεκριμένες διασκευές, όσο και ως προς το εγχείρημα εν γένει της μεταφοράς της πεζογραφίας στη σκηνή.

Έμπνευση και καλλιτεχνικό ήθος[44]

Αν και χωρίς τις σημαντικές περιγραφές, που προσδίδουν στο έργο του Κάφκα την ταυτότητά του, ο Αλέξης Σολομός κατόρθωσε, σύμφωνα με τις υπάρχουσες μαρτυρίες να αναδείξει επί σκηνής τον σκοτεινό κόσμο του συγγραφέα. Η σκηνοθετική γραμμή που ακολούθησε και στις τρεις παραστάσεις ήταν «η μέθοδος του συνθετικού ρεαλισμού, γιατί ο Κάφκα είναι αφηρημένος στη γενική του σύλληψη και ρεαλιστής στην λεπτομέρειά του».[45]

Ο θεατής που παρακολουθεί για πρώτη φορά στην Ελλάδα, το φθινόπωρο του 1964, τον *Πύργο* του Κάφκα καταλαβαίνει από την αρχή, γράφει ο

---

41. «Ο Θερμαστής», πρώτο κεφάλαιο και του μυθιστορήματος, εκδόθηκε το 1913 ως αυτοτελές διήγημα.

42. Στο ίδιο, σ. 22.

43. Σύμφωνα με τον Μπροντ, ο Κάφκα «μ' αινιγματικό χαμόγελο, έλεγε ότι ο ήρωας θα έβρισκε ως εκ θαύματος μες στο απέραντο Θέατρο της Οκλαχόμα μια δουλειά, την ελευθερία, ένα στήριγμα και τους γονείς του. Το έργο θεωρείται, κατά συνέπεια, αισιόδοξο: ο ήρωας προσλαμβάνεται στο θέατρο, βρίσκει τους ομοίους του, τους "ταπεινούς και καταφρονεμένους" (Γκαροντί), τα αποπαίδια της οικονομικής ανάπτυξης (Αντόρνο), που υποδύονται τον εαυτό τους κι οργανώνουν τη ζωή τους, όπως πάντα ονειρεύονταν (Μπένγιαμιν)»: Βασίλης Τομανάς, επίμετρο στην «Αμερική», στο: Franz Kafka, *Η Μεταμόρφωση, Ο Πύργος*, *ό.π.*, σ. 844.

44. Στάθης Ιω. Δρομάζος, *Η Αυγή*, Οκτώβριος 1964, στο: *Ξένο Θέατρο – Κριτικές*, Αθήνα: Κέδρος, 1987, σ. 83.

45. Συνέντευξη του Αλέξη Σολομού στο: Βαγγέλης Ψυρράκης, «Η Αμερική όπως (ΔΕΝ) την είδε ο Κάφκα», *Ελευθεροτυπία*, 9 Δεκεμβρίου 1975.

Άγγελος Τερζάκης, ότι τοποθετείται «σε ένα επίπεδο έξω από το ρεαλιστικό». Με «ανοιχτή, δίχως αυλαία, αφηρημένη σκηνογραφία και εναλλασσόμενους φωτισμούς»[46] δημιουργείται ατμόσφαιρα άγχους. Τμηματικές αλλαγές με την προσθήκη αντικειμένων μέσα στο σκοτάδι[47] δηλώνουν τη μετάβαση από τον ένα χώρο δράσης στον άλλο. Τα υποτυπώδη σκηνικά υπογραμμίζουν την «προβολή της ψυχικής αγωνίας», ενώ η μουσική του Στοκχάουζεν «συνοδεύει αληθινά τις δραματικές κρημνύσεις που συντελούνται μέσα στην πάλη της σκιάς με το φως».[48] Επιπλέον, κρότοι, και χτύποι, «ήχοι από ξύλο, γυαλί, φωνές "ζώων" και άλλα εφιαλτικά παρόμοια»[49] ενισχύουν την αίσθηση απειλής και αποξένωσης.

«Επί τέλους!... Ο Αλέξης Σολομός απελευθερώθηκε!... Χρόνια τώρα φυλακισμένος σαν τον Γιόζεφ Κ., στα γραφειοκρατικά δεσμά του Κρατικού Θεάτρου,[50] διάλεξε το καταλληλότερο έργο για να εκφράσει τη δική του αγωνία!...», γράφει ο Μίνως Αργυράκης, που με την ευαίσθητη ματιά του ζωγράφου-σκηνογράφου μεταφέρει ζωντανές εικόνες από την παράσταση:

> «Είχα την εντύπωση πώς έπαιρνα μέρος στα συμβαίνοντα πάνω στη σκηνή... Κάθε εικόνα, κάθε σκηνή, κάθε φωτισμός και κάθε μπάσιμο ηθοποιού με ξυπνούσε». «Κοιτούσα την παράσταση, τους ηθοποιούς, τα σκηνικά κι ακόμα εκείνη την απίθανη σκάλα αριστερά κι αναρωτιόμουνα: Πού ν' ανεβαίνει άραγε αυτή η ξύλινη σκάλα. Στο άπειρο; Στον καμπινέ; Στη Κόλαση ή στην Κουζίνα, στο Παράδεισο ή στην πλήξη μιας συζυγικής κρεβατοκάμαρας; Κι ακόμα: τα χέρια πού 'βγαιναν από τις χαραμάδες της παράγκας ποιών ήτανε; Των υπαλλήλων μιας ασφαλιστικής εταιρίας που δούλευα το '39, ή υπάλληλοι που

---

46. Άγγελος Τερζάκης, *ό.π.*

47. Σε χειρόγραφο με την ένδειξη «Φροντιστήριο» σημειώνονται τα αναγκαία για την κάθε εικόνα σκηνικά αντικείμενα, όπως: «Εικόνα 1. Σκηνή άδεια με το πρώτο σβήσιμο, βάζω: 1 στρώμα, 1 μαξιλάρι , 5 καρέκλες. Με το δεύτερο σβήσιμο, βάζω: 1 τραπέζι και κατεβάζω το κάδρο, με το τρίτο σβήσιμο παίρνω το στρώμα και μια καρέκλα [...]»: Αρχείο Αλέξη Σολομού, *ό.π.*

48. Αιμίλιος Χουρμούζιος «Παράσταση-Σταθμός», αναδημοσιεύεται στο: *Η Καθημερινή*, 13 Οκτωβρίου 2013.

49. Κωστούλα Μητροπούλου, Αρχείο Αλέξη Σολομού, *ό.π.*

50. *Ο Πύργος* παρουσιάστηκε σε Διασκευή: Μαξ Μπροντ. Μετάφραση: Κ. Δαρρίγου. Σκηνοθεσία-Σκηνογραφία: Αλέξη Σολομού. Έπαιξαν οι ηθοποιοί: Γιάννης Αργύρης, Θάνος Αρώνης, Λούλα Ιωαννίδου, Λαυρέντης Διανέλλος, Δημήτρης Καλλιβωκάς, Αλέκος Κουρής, Νίκος Κούρκουλος, Νάσος Κατακουζηνός, Γιώργος Κωβαίος, Ανδρέας Ματσακάς, Λίλιαν Μηνιάτη, Αλέκος Ουδινότης, Ζωρζ Σαρρή, Άννα Φόνσου, Μαρία Χομπίτη, Μαίρη Χρονοπούλου. Στον αρχικό πυρήνα του θιάσου ανήκε και ο Τίτος Βανδής, αλλά παραιτήθηκε λόγω θεατρικών υποχρεώσεών του στην Αμερική.

Στις 18 Αυγούστου 1964, το σχετικό, με το ρεπερτόριο του νεοσύστατου θιάσου, θεατρικό ρεπορτάζ της εφημερίδας *Τα Νέα* ενημερώνει συγχρόνως και για τη ρήξη του σκηνοθέτη με το Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου, με αφορμή μια παρέμβασή του στο αριστοφανικό κείμενο που σκηνοθέτησε, στην οποία αποδόθηκε πολιτική σκοπιμότητα,. Χαρακτηριστικός είναι ο τίτλος: «Πιραντέλλο, Μαγιακόφσκι, Κάφκα, Λόρκα, Βέντεκιντ στο Προσκήνιο. Πρόστιμο στον Αλέξη Σολομό για τις αλλοιώσεις της *Ειρήνης*». Ο Σολομός θα συνεργαστεί εκ νέου με το Εθνικό Θέατρο μετά από μια τετραετία. Βλ. και Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, *ό.π.*, σ. 70.

> *περίμεναν τον* Γιόζεφ *Κ., να τον πνίξουν ή να τον χαϊδέψουν;* Όλα βρίσκονται στα σύνορα του εφιαλτικού ονείρου και της πραγματικότητας... Δεν ξέρεις πού βρίσκεσαι. Πουθενά ή και στα δύο;...».[51]

Γενικότερα τα σχόλια για την παράσταση είναι διθυραμβικά. Στην κριτική του ο Αιμίλιος Χουρμούζιος κάνει λόγο για «μέγα άλμα της τέχνης του θεάτρου στην Ελλάδα» και για «έναν πολυσήμαντο σταθμό».[52] Ο Μάριος Πλωρίτης χαρακτηρίζει την παράσταση «λαμπρό καρπό όχι μόνο μόχθου πολλού, αλλά και γνώσης του καφκικού πνεύματος γενικότερα, και σοβαρότητας, ευθύνης, οίστρου φαντασίας».[53] Ακόμη και οι επιφυλάξεις που εκφράζονται για τη διασκευή δεν επηρεάζουν τη θετική αποτίμηση της παράστασης: «Ένα έργο, σαν τον *Πύργο*, διαβάζεται με στοχασμό, δεν γίνεται Θέατρο», υποστηρίζει ο Κ. Ο., ενώ αντιθέτως η διασκευή του Μπροντ είναι μια «πεζή αφήγηση των διάφορων περιστατικών» και με απαράδεκτα αυθαίρετο τέλος. Εν ολίγοις, «απ' τη θεατρική διασκευή του *Πύργου* απουσιάζει ο Κάφκα», γράφει ο κριτικός για να προσθέσει αμέσως μετά ότι η παράσταση είναι «αναμφισβήτητα ενδιαφέρουσα»: το Προσκήνιο «προβάλλει αξιώσεις πρωτοπορίας».[54] «Η διασκευή του *Πύργου* δεν αποτελεί ορθόδοξο θέατρο», εξηγεί ο Στάθης Δρομάζος. «Έχει συνδέσει στοιχεία αφηγηματικού, δραματικού ή ψυχολογικού θεάτρου, συναρμολογημένα σε ονειρική παντομίμα ή ακινητοποιημένες μορφές προσώπων. (...) Η όλη δουλειά του Αλ. Σολομού και του Προσκηνίου χαρακτηρίζεται από έμπνευση και καλλιτεχνικό ήθος. (...) Αμφιβάλλουμε ακόμα κατά πόσο θα μπορούσε να σταθεί η διασκευή χωρίς αυτή τη σκηνοθεσία».[55]

Ιδιαίτερα επαινετικοί είναι οι θεατρικοί κριτικοί για τις ερμηνείες των ηθοποιών, με προεξάρχοντα τον Νίκο Κούρκουλο, που επωμίσθηκε τον συντριπτικό ρόλο του Κ. και μεταμορφώθηκε από κινηματογραφικό αστέρι σε «έναν αληθινά πολυδύναμον ερμηνευτή».[56] Θερμή υποδοχή επιφυλάσσεται και στην «αγνώριστη» Άννα Φόνσου στον ρόλο της Φρίντας, που «δεν υστέρησε ούτε στην ευγενική της

---

51. Μίνως Αργυράκης. «Ματιές στην Θεατρική Σκηνή. Η Απελευθέρωση του Αλ. Σολομού. Η παρουσίαση του *Πύργου* του Κάφκα στο Προσκήνιο. Ένα βήμα προς τα μπρος του ελεύθερου θεάτρου», εφ. *Ελευθερία*, Αρχείο Σολομού, *ό.π.* Αποσπάσματα και ένα από τα έξι σκίτσα του ζωγράφου, που συνόδευαν το κείμενο περιλαμβάνονται στο: Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνιο*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980, *σσ.* 140-141. Στο δημοσίευμα ο Κ. αναφέρεται ως Γιόζεφ Κ., όπως και σε διάφορες κριτικές.

52. Αιμίλιος Χουρμούζιος, *ό.π.*

53. Μάριος Πλωρίτης, Αρχείο Αλέξη Σολομού, *ό.π.*

54. Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης], *Η Αθηναϊκή*, Οκτώβριος 1964, Αρχείο Αλέξη Σολομού, *ό.π.*

55. Στάθης Ιω. Δρομάζος, *ό.π.*

56. Αιμίλιος Χουρμούζιος, *ό.π.* Κάποιες φορές ο έπαινος για τον Κούρκουλο συνοδεύεται από μικρές αρνητικές παρατηρήσεις, όπως: «Δονείται ολόκληρος από την αδημονία της μάταιης αναμονής», γράφει ο Κ.Ο., αλλά μερικές φορές «παραδονείται». Βλ. επίσης και κριτικές των Δρομάζου και Πλωρίτη, *ό.π.*

ούτε στην αμοραλιστική της υπόσταση»,[57] όπως και στη Μαίρη Χρονοπούλου, η οποία ερμήνευσε την Όλγα «με ικανοποιητικότατη επάρκεια», ενώ «λαμπρό» και «εκφραστικό» ήταν το χορευτικό της.[58] Σημαντική φαίνεται υπήρξε η συμβολή και όλων των άλλων προσώπων που πλαισίωσαν τον κεντρικό ήρωα. Ανάμεσά τους οι ακόλουθοι του Κ. που «για λόγους δραματικής αντιθέσεως, ίσως» εκτελούσαν «διάφορα νούμερα παλιάτσων».[59] Ιδιαίτερη μνεία γίνεται επίσης για την σκηνογραφική πρόταση του σκηνοθέτη που σε αυτήν την παράσταση τελεί και χρέη σκηνογράφου..

Με τον *Πύργο* ο Σολομός πέτυχε να σχηματίσει ένα θίασο συνόλου, δημιουργώντας «ίσως» την «πιο προβληματισμένη παράσταση των τελευταίων χρόνων»,[60] που εγγράφηκε στη θεατρική μνήμη.

* * *

Στη *Δίκη*[61] που ανεβάζει ο Αλέξης Σολομός, το 1971, μεσούσης της στρατιωτικής δικτατορίας θα ακολουθηθεί η ίδια σκηνοθετική αντίληψη με την προσέγγιση του *Πύργου*: έμφαση στις ερμηνείες, κλίμα στο μεταίχμιο ονείρου και πραγματικότητας, ανάδειξη της ζοφερής ατμόσφαιρας που συντρίβει τον Γιόζεφ Κ., αφαιρετικότητα. «Στη *Δίκη*, το κλουβί φτάνει ένα πρωί στον Γιόζεφ Κ.»[62]...
Ο Μπάμπης Κλάρας επαινεί τον Σολομό, που «κατάφερε με τη διασκευή του να δώσει τα κύρια στοιχεία της *Δίκης* και με τη σκηνοθεσία του να δώσει στα πλάσματα της φαντασίας του Κάφκα σάρκα και οστά σε μια αντίστοιχα συνεπή παράσταση». Σύμφωνα με τον κριτικό «ήρωας και μάρτυρας του Ιωσήφ Κ. του Φραντς Κάφκα αναδείχνεται με την αδρή του έκφραση και τέχνη ο Νίκος Κούρκουλος, γερά κρατώντας ως το τέλος το μέγα βάρος».[63] Ξεχωρίζει επίσης την ερμηνεία του Ανδρέα Φιλιππίδη στους ρόλους του αστυνομικού, του δικηγόρου και κυρίως στου ιερέα. Εν γένει σχολιάζεται ευνοϊκά η απόδοση του συνόλου των ηθοποιών.

Ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης αναγνωρίζει ότι «η διασκευή είναι πάντα δύσκολη και επικίνδυνη», αφού το θέατρο προϋποθέτει συνεχή δράση, αλλά θεωρεί ότι ο Σολομός «πλησίασε πολύ στην επιτυχία», ίσως γιατί η *Δίκη* είναι πρωτίστως «έργο ατμόσφαιρας και ψυχολογικών καταστάσεων».[64]

---

57. Στάθης Ιω. Δρομάζος, *ό.π.*

58. Αιμίλιος Χουρμούζιος, *ό.π.*

59. Κ.Ο., *ό.π.*

60. Στάθης Ιω. Δρομάζος, *ό.π.*

61. *Η Δίκη* παίχτηκε σε Διασκευή και Σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, Σκηνικά-Κοστούμια Ιωάννας Παπαντωνίου. Έπαιξαν οι ηθοποιοί: Ελένη Ανουσάκη, Μπέττυ Αρβανίτη, Νίκος Γκλαβάς, Ντίνος Δουλγεράκης, Δημήτρης Ζακυνθινός, Νίκος Κούρκουλος, Γιώργος Μάζης, Μιράντα Μόραλη, Αλέκος Ουδινότης, Όλγα Τουρνάκη, Ανδρέας Φιλιππίδης.

62. Jan Kott, *ό.π.*, σ. 231.

63. Μπάμπης Κλάρας, *Η Βραδυνή*, Οκτώβριος 1971, Αρχείο Αλέξη Σολομού, *ό.π.*

64. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, *Τα Νέα*, 23 Οκτωβρίου 1971.

Ιδιαίτερα θετική κρίνεται η συμβολή του σκηνικού της Ιωάννας Παπαντωνίου, που «βοήθησε στην απόδοση της εφιαλτικής ατμόσφαιρας»,[65] και της «καταθλιπτικότητας του περιβάλλοντος»[66] ενώ τα άψογα κοστούμια της επαινούνται γιατί εκφράζουν «τον εκπεσμό και την καταπιεστικότητα».[67]

Επιβλητική θα πρέπει να ήταν η τελευταία σκηνή της εκτέλεσης: Οι δήμιοι αρπάζουν τον Γιόζεφ Κ. και προσπαθούν να τον κλείσουν μέσα στο ανοιγμένο υποβολείο. Στο τέλος μένει έξω μόνο το κεφάλι του. Βγάζουν ένα μαχαίρι και με παντομίμα ρίχνουν ένα νόμισμα κορώνα γράμματα. Αυτός που κερδίζει γονατίζει με το μαχαίρι πάνω από το κεφάλι του ήρωα. Ο Γιόζεφ Κ. σηκώνει τα χέρια και φωνάζει: «Σαν σκυλί». Γίνεται σκοτάδι «και αμέσως μετά καθώς φωτίζεται και πάλι η σκηνή, μπαίνει βιαστικά ο ιερέας και πλησιάζει τον Κ., λέγοντας: «Σου υποσχέθηκα πως θα σε βοηθήσω να καταλάβεις με μια παραβολή. Άκου λοιπόν…».[68] Ο ιερέας αφηγείται στη συνέχεια την παραβολή της πύλης του Νόμου: «Όταν στην πρεμιέρα έκλεισε η τελική αυλαία υπό τους ήχους του Αλληλούια του Χαίντελ, που συνόδευε τη γκροτέσκα θανατική εκτέλεση του ήρωα μέσα από την τρύπα του Υποβολείου, η πλατεία σηκώθηκε όρθια να χειροκροτήσει», θυμόταν ο σκηνοθέτης.[69]

* * *

Το «χρέος» απέναντι στον Κάφκα κλείνει για τον Σολομό με την *Αμερική*,[70] στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου στο μεταπολιτευτικό 1975.

Η σκηνοθεσία ακολούθησε την τεχνική του κινηματογραφικού μοντάζ: «γρήγορη, εύστοχα επεξηγηματική, απομονώνοντας –όταν το ζητούσε η δράση– στοιχεία, πρόσωπα και καταστάσεις σ' ένα είδος γκρο-πλαν, και αφήνοντας τη δράση να κυλά χωρίς κομπιάσματα απ' τη μια σκηνή στην άλλη».[71]

Μια βασική διαφοροποίηση σε σχέση με τις δυο προηγούμενες καφκικές παραστάσεις οφείλεται στα χρωματιστά σκηνικά και κοστούμια του Αλέκου Φα-

---

65. Στο ίδιο.

66. Μπάμπης Κλάρας, *ό.π.*

67. Στο ίδιο.

68. Έντυπο *Η Δίκη-Φραντς Κάφκα*, σσ. 417-418, Αρχείο Αλέξη Σολομού (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), *ό.π.*

69. Αλέξης Σολομός, *ό.π.*, σ. 145.

70. *Η Αμερική* παίχτηκε σε Διασκευή-Σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, Σκηνικά-Κοστούμια Αλέκου Φασιανού. Μουσική και ήχοι: Ολυμπία Κυριακάκη. Φωτισμοί: Γιώργος Καλατζόπουλος. Έπαιξαν οι ηθοποιοί: Λούσκα Αβαγιαννού, Αλέξανδρος Αντωνόπουλος, Θάνος Αρώνης, Λευκή Βεντουράτου, Άρης Βλαχόπουλος, Τάκης Βουλαλάς, Τζόλλυ Γαρμπή, Γιώργος Γεωργίου, Βεατρίκη Δεληγιάννη, Ελένη Ζαφειρίου, Μιράντα Ζαφειροπούλου, Χριστόφορος Καζαντζίδης, Νίκος Καζής, Λυκούργος Καλλέργης, Βασίλης Κανάκης, Κάρολος Καρόλου, Νόρα Κατσέλη, Χριστίνα Κουτσουδάκη, Φλώρα Κωστοπούλου, Φωτεινή Μανέτα, Γιάννης Μαυρογένης, Δημήτρης Μιχαηλίδης, Βάνα Μπλαζουδάκη, Θόδωρος Μορίδης, Δημήτρης Ντουνάκης, Νεφέλη Ορφανού, Σπύρος Παπαφραντζής, Χρήστος Πάρλας, Ευάγγελος Πρωτοπαππάς, Σταύρος Ρωμανός, Θόδωρος Σαρρής, Θόδωρος Συριώτης, Φάνης Χηνάς.

71. Σπύρος Παγιατάκης, *Η Απογευματινή*, 20 Ιανουαρίου 1976.

σιανού, που δεν προσδίδουν το γνώριμο αγχώδες καφκικό κλίμα. Ο ζωγράφος, που παίρνει το βάπτισμα της σκηνογραφίας, διαμορφώνει την αίθουσα της Νέας Σκηνής, αλλάζοντας για πρώτη φορά τη διάταξη των καθισμάτων. Τοποθετεί το μεγάλο, βαμμένο σε φωτεινό μπλε χρώμα, σκηνικό κατά μήκος της αίθουσας, απέναντι από τα καθίσματα, και σχεδιάζει με άσπρες και ροζ γραμμές τους ουρανοξύστες της αμερικανικής μεγαλούπολης, καθώς και λευκά σύννεφα στον ουρανό. Υπάρχουν επίσης δυο χρωματιστά πανό, δεξιά και αριστερά: το πρώτο «είναι ώχρα, τοίχος με μια ρεαλιστική πόρτα και το άλλο κόκκινος τοίχος με ταπετσαρία με διακοσμητικά μοτίβα» κοστούμια.[72] Ένα σιδερένιο κρεβάτι, ένα πιάνο και ένα τραπέζι συμπληρώνουν τον σκηνικό χώρο.

Μια χαρούμενη και μαζί ευαίσθητη πινελιά προσθέτουν τα κοστούμια, που θυμίζουν βωβό κινηματογράφο. Ανάμεσα στους συνδυασμούς των χρωμάτων ξεχωρίζουν οι κατακόκκινες στολές των γκρουμ του ξενοδοχείου. Έχουν επίσης προβλεφθεί φορεσιές αγγέλων του θεάτρου της Οκλαχόμα.[73] Ο Φασιανός δημιουργεί «μια Αμερική ονειρεμένη»,[74] όπως και ο Κάφκα, που δεν την είχε επισκεφτεί ποτέ, μια παραπλανητική γη της επαγγελίας, που παίζει με τα όρια της φαντασίας και της πραγματικότητας. Η παιδική διάθεση που αποπνέει ταιριάζει, βέβαια, με τον δεκαεξάχρονο έφηβο ήρωα, που δοκιμάζει τις αντοχές του αμερικάνικου ονείρου του μέσα στην αλλοτριωμένη πολιτεία, προσδοκώντας παρά τις διαψεύσεις μια αισιόδοξη έκβαση.

Η κριτική επαινεί κατά το μάλλον ή ήττον την παράσταση, αλλά είναι ιδιαίτερα αυστηρή απέναντι στη μεταγραφή του μυθιστορήματος.

Απορριπτικός ως προς τη συνεχή «βάναυση ψηλάφηση» του καφκικού έργου» από τον Σολομό είναι ο Θόδωρος Κρητικός, αν και αναγνωρίζει την υψηλή ποιότητα του θεάματος. Θεωρεί εν γένει το εγχείρημα καταδικασμένο, εντοπίζοντας το πρόβλημα στο γεγονός ότι τα πρόσωπα των μυθιστορημάτων του Κάφκα «δεν έχουν ίχνος αντικειμενικής υπόστασης, αλλά αποτελούνται από αμιγή υποκειμενισμό και μόνο, ενώ το θέατρο συμβαίνει να είναι, αντίθετα, η κατ' εξοχήν αντικειμενική και τρισδιάστατη τέχνη».[75] Εξ ίσου κατηγορηματικός ο Ζήσης Τσιριγκούλης διατείνεται ότι «ο Ντοστογιέφσκι, ο Κάφκα, και όλοι, μα όλοι οι μυθιστοριογράφοι δεν ανεβαίνουν στη σκηνή». Ως προς τη συγκεκριμένη διασκευή παρατηρεί ότι αποτελείται από εικόνες χωρίς οργανική σύνδεση, με αποτέλεσμα να χάνεται «η πυρετώδης ανέλιξη του άγχους» και οι «έξοχοι» ηθοποιοί να υπηρετούν τον εαυτό τους και όχι το έργο, αφού «απλούστατα έργο δεν υπήρχε».[76]

---

72. Μαρία Καραβία, «Σολομός και Φασιανός ανιχνεύουν τον Κάφκα» (ρεπορτάζ), *Η Καθημερινή*, 22 Νοεμβρίου 1975.

73. Στο ίδιο.

74. Στο ίδιο.

75. Θόδωρος Κρητικός, *Ακρόπολις*, 3 Ιανουαρίου 1976.

76. Ζήσης Τσιριγκούλης, *Η Αθηναϊκή*, 19 Δεκεμβρίου 1975. Ο κριτικός επικρίνει αρχικά την τάση για ξενομανία της ελληνικής σκηνής στην οποία συμπεριλαμβάνει και το μυθιστόρημα του

Θέτοντας το ερώτημα αν «επιτρέπεται η δραματοποίησις ενός πεζού κειμένου», ο Στέλιος Αρτεμάκης δίνει αρνητική απάντηση, ειδικά για τον Κάφκα, έναν κατ' εξοχήν εσωτερικό συγγραφέα». Συστήνει ωστόσο την «αριστουργηματική» παράσταση στους αναγνώστες, αφού αποτελεί ένα «σκηνοθετικό και ερμηνευτικό κατόρθωμα», έστω και αν αναδεικνύει μέρος μόνο της αξίας του έργου.[77] Ο Στάθης Δρομάζος θεωρεί ότι η μεταγραφή από το ένα είδος στο άλλο ευτύχησε λιγότερο από τη σκηνοθεσία, γιατί παρά τις επιμέρους αρετές της, αντιμετωπίζει το πεζογράφημα σχηματικά, δίνοντας την εντύπωση ότι «κάθε καλή τύχη του ήρωά μας την ακολουθεί απλώς μια ατυχία».[78] Σύμφωνα με τον Μπάμπη Κλάρα, η Αμερική αποτελεί ένα μικρό έργο ενός μεγάλου συγγραφέα και η ατελής μορφή του πολλαπλασιάζει τη «δυσχέρεια της μεταφοράς στη σκηνή». Ως εκ τούτου, ο Σολομός, αντίθετα από τις δυο προηγούμενες καφκικές παραστάσεις του, αστόχησε στη διασκευή και στη σκηνοθεσία, αφού μόνο στο πρώτο μέρος κατόρθωσε να αναδείξει την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα.[79]

Στο άλλο άκρο, ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης θεωρεί την Αμερική την πιο «επιτυχημένη εργασία» του διασκευαστή και σκηνοθέτη Σολομού, καθώς μπόρεσε να αξιοποιήσει τα πολλά δραματικά επεισόδια που προσφέρει το ημιτελές πεζογράφημα. Η έντονη δράση, η «εναλλαγή παιξίματος άλλοτε ρεαλιστικού και άλλοτε σχηματοποιημένου ή υπαινικτικού» από παλαιούς και νεότερους ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου, οι φωτισμοί και γενικότερα όλοι οι συντελεστές δημιουργούν την κατάλληλη ατμόσφαιρα ώστε ο θεατής να «ζει τον Κάφκα».[80] Παρομοίως ο Σπύρος Παγιατάκης χαιρετίζει την παράσταση ως μια από τις πιο αξιόλογες εκείνης της περιόδου. Με τον ενδεικτικό τίτλο «Επιτυχία με τόλμη, μα κόντρα στη μουντή τυποποίηση του Κάφκα», η κριτική εξαίρει τα κινηματογραφικά χαρακτηριστικά της σκηνοθεσίας, την «ενότητα ύφους και ερμηνείας μακριά από στόμφους και υπερβολές», που κατακτήθηκε από όλο τον θίασο με τον Τάκη Βουλαλά στον κεντρικό ρόλο· τη διασκευή που αφήνει στον θεατή την «πνευματική εργασία» της ερμηνείας του καφκικού έργου· τα «καταπληκτικά κοστούμια» και την πολυχρωμία της όψης, που μπορεί να αποδειχτεί «πιο κοντινή σ' ένα δυσκολοεξήγητο εφιαλτικό πλάκωμα»· την σπάνια για το ελληνικό θέατρο «ντελικάτη αίσθηση του χιούμορ».[81]

Στην ιστορία της νεοελληνικής σκηνοθεσίας ο θεατρικός Φραντς Κάφκα έχει ταυτιστεί με το όνομα του Αλέξη Σολομού. Ως σήμερα που και «το δικό μας horrendum φέρει την υπογραφή του Κάφκα[82]».

Κάφκα και καυτηριάζει το «αστικό μας καθεστώς», που θεωρεί αναχρονιστικό τον Λένιν, αλλά όχι και τους παλιούς μυθιστοριογράφους...

77. Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, *Ελεύθερος Κόσμος*, 8 Ιανουαρίου 1976.

78. Στάθης Ιω. Δρομάζος, *Η Καθημερινή*, 20 Δεκεμβρίου 1975.

79. Μπάμπης Κλάρας, *Η Βραδυνή*, 8 Ιανουαρίου 1976.

80. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, *Τα Νέα*, 3 Ιανουαρίου 1976.

81. Σπύρος Παγιατάκης, *ό.π.*

82. Jan Kott, *ό.π.*, σ. 237.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ

«Η γλώσσα της λαϊκής παραλογής»:[1] *ο Λόρκα στον Αλέξη Σολομό*

«Δεν ήξερα τον Λόρκα ζωντανό. Τον πρωτογνώρισα πεθαμένο. Την χρονιά που τέλειωσα το Γυμνάσιο άρχισε ο εμφύλιος πόλεμος. Έμαθα πως οι φασίστες είχαν εκτελέσει τον μεγαλύτερο ποιητή της Ισπανίας».[2]

ΜΕ ΑΥΤΑ ΤΑ ΛΟΓΙΑ περιγράφει ο Αλέξης Σολομός (1918-2012) την πρώτη του επαφή με το ξακουσμένο παιδί της Γρανάδας (1898-1936), από τη γέννηση του οποίου τον χώριζαν μόλις είκοσι χρόνια. Στα βιογραφικά σημειώματα για τον Λόρκα που κυκλοφορούν στην ελληνική γλώσσα, μη εξαιρουμένου και εκείνου που συνθέτει ο Αλέξης Σολομός, περιγράφεται η στενή σχέση του Ισπανού ποιητή με τις λαϊκές παραδόσεις του τόπου του και η επαφή του με τον Μοντερνισμό: μνημονεύεται δηλαδή η σύνδεση της δραματουργίας του με τα λαϊκά τραγούδια και τις μουσικές της πατρίδας του και ταυτόχρονα με τα κινήματα της Πρωτοπορίας.[3] Στα περισσότερα όμως από αυτά τα κείμενα απουσιάζει το «θέατρο κοινωνικής δράσης» που είχε προτάξει στις επιδιώξεις του ο διευθυντής του *Teatro Universitario la Barraca*.[4] Η δολοφονία του Λόρκα βρίσκει στο τιμόνι της Ελλά-

---

1. Αλέξης Σολομός, «Γύρω από τη *Γέρμα*», *Η Καθημερινή*, 26 Μαρτίου 1961.

2. Από τη συνέντευξη τύπου που έδωσε ο Σολομός πριν από την πρεμιέρα του *Ματωμένου γάμου* που σκηνοθέτησε στο Εθνικό Θέατρο: Ανυπόγραφο, «Ο τρίτος ''γάμος'' του Αλέξη Σολομού», *Ελευθεροτυπία*, 11 Δεκεμβρίου 1980. Ο σκηνοθέτης επισημαίνει ότι ξεκίνησε να μάθει ισπανικά για να διαβάζει Λόρκα στο πρωτότυπο.

3. Αλέξης Σολομός, *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, Αθήνα: Κέδρος, 1989, σ. 209.

4. Μαρσέλ Ωκλαίρ, *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Τα παιδικά χρόνια και ο θάνατος στο έργο του*, μτφρ. Τούλα Τόλια, Αθήνα: Κέδρος, 1976, σσ. 233-265. Ο συγγραφέας σημειώνει ότι από την ίδρυση της Μπαράκα και μέχρι την ανάγνωση της *Μπερνάρντα Άλμπα* (1931-1936), ο Λόρκα «έμοιαζε νάχει αφιερωθεί αποκλειστικά στη θεατρική τέχνη», σ. 310· Λέσλι Στέιντον, *Η μπαλάντα μιας ζωής, Λόρκα*, μτφρ. Γιάννης Καστανάρας – Πάνος Τομαράς, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006, σ. 337-371· Τάσος Λιγνάδης, *Ο Λόρκα και οι ρίζες*, Αθήνα: Έκτυπο, 1992, σ. 96. Ο Λιγνάδης

δας έναν δικτάτορα, τον Ιωάννη Μεταξά και η ιστορική συγκυρία προσδιόρισε σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψη των έργων του Ισπανού συγγραφέα.[5] Περισσότερο από ένα χρόνο πριν, στις 18 του Μάρτη του 1935, ο ποιητής είχε προλάβει να μοιραστεί τις σκέψεις του με τους ηθοποιούς της Μαδρίτης, στη δημόσια ομιλία του που ακολούθησε την ειδική για τους εργάτες του θεάτρου, παράσταση, της *Γέρμα*. Τα φλογερά λόγια του δημιουργού της Μπαράκα χτυπούν χωρίς αναστολές το θεατρικό κατεστημένο:

> «Όσο καιρό ηθοποιοί και συγγραφείς θα βρίσκονται στα χέρια επιχειρήσεων αποκλειστικά εμπορικών, [...] ηθοποιοί, συγγραφείς και το θέατρο ολόκληρο θα βουλιάζουν κάθε μέρα και πιο πολύ, χωρίς πιθανή σωτηρία. [...] Σ' όλα τα θέατρα απ' το πιο φτωχικό ως το πιο μεγαλόπρεπο θα πρέπει να γραφτεί η λέξη **Τέχνη** στην αίθουσα και στα καμαρίνια. Γιατί αν δε γίνει αυτό, το μόνο που μένει είναι να βάλουμε τη λέξη **Εμπόριο** ή κάποια άλλη που δεν τολμώ να πω».[6]

Με τις ριζοσπαστικές διακηρύξεις του Λόρκα συντονίζεται λίγα χρόνια αργότερα ο Κάρολος Κουν, στο ιδρυτικό «μανιφέστο» του Θεάτρου Τέχνης, το 1943.[7] Στα μεταπολεμικά χρόνια δεν συζητάμε συχνά τη θεατρική και ταυτόχρονα κοινωνική διαθήκη του Λόρκα. Νεότερες μελέτες υποστηρίζουν πως:

> «Είναι τα ήθη και τα έθιμα της κοινής μας ζωής στη Μεσόγειο που κάνουν τον *Ματωμένο γάμο*, αλλά και όλα τα έργα του Λόρκα αγαπητά στην Ελλάδα, είναι τελικά τα ευλογημένα χώματα που μιλάνε με τρόπο ανεξιχνίαστο και υπόγειο».[8]

παραθέτει μερικές από τις πιο ριζοσπαστικές ιδέες του Λόρκα σχετικά με τον τρόπο που αντιλαμβανόταν το λαϊκό θέατρο.

5. Στην Ισπανία το έργο του Λόρκα είναι βυθισμένο στη σιωπή, τουλάχιστον μέχρι την κατάλυση της δικτατορίας το 1975, βλ. Βιρχίνια Λόπεθ Ρέθιο [Virginia López Recio], *Το φεγγάρι, το μαχαίρι, τα νερά. Ο Λόρκα στην Ελλάδα*, Αθήνα: Οι Εκδόσεις των φίλων, 2006, σ. 27 και 52-53. Για την «αριστερή», «επαναστατική» πρόσληψη του ποιητή της Γρανάδας, βλ. Αρετή Βασιλείου, «''Η φωνή της ψυχής είναι δυνατότερη από τον πειρασμό της τεχνικής'': η υποδοχή του λορκικού θεάτρου μέσα από την ελληνική μαρξιστική κριτική των δύο πρώτων μετεμφυλιακών δεκαετιών και της μεταπολίτευσης», *"Επί ξυρού ακμής''. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2012, σσ. 375-409. Από το 1956, πολλά ελληνικά περιοδικά δημιουργούν αφιερώματα στην εργογραφία του Λόρκα, βλ. καταγραφή έντεκα αφιερωμάτων στη μελέτη της Βασιλείου, σ. 376.

6. Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, «Το θέατρο: Τέχνη και Σχολείο», Ομιλία του ποιητή 18 Μάρτη 1935, μτφρ. Τάκη Δραγώνα, *Θέατρο* 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966), 18-19· Ωκλαίρ, *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα*, σσ. 281-296.

7. Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του ''Θεάτρου Τέχνης''», *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, πρόλογος Μάριου Πλωρίτη, Αθήνα: Ιθάκη, 1981, σσ. 13-30.

8. Ρέθιο, *Το φεγγάρι, το μαχαίρι, τα νερά*, σ. 57.

Αυτή η ιδεαλιστική, σχεδόν μεταφυσική, αντιμετώπιση της πρόσληψης του Λόρκα καλά κρατεί μέχρι τις μέρες μας. Πρόκειται όμως για μια πλάνη, στην οποία δεν υποκύπτει ο Γιάννης Σιδέρης, ο ιστορικός που με μεγάλη ευστοχία μπορεί να διακρίνει τη διαφορά της ποιητικής φλέβας του Λόρκα, από εκείνη του Καζαντζάκη ή του Σικελιανού, σε ό,τι τουλάχιστον αφορά στη δραματουργία.[9]

Ο Αλέξης Σολομός βρίσκεται οπωσδήποτε ανάμεσα στους πρώτους Έλληνες μεταφραστές και σκηνοθέτες του θεατρικών έργων του δολοφονημένου ποιητή, ενώ κάμποσα άρθρα του καταπιάνονται με τον σχολιασμό της δραματουργίας του Ισπανού συγγραφέα. Ο Πούχνερ παρουσίασε έντεκα μελέτες με την υπογραφή του σκηνοθέτη και υποστηρίζει πως,

> «Ο Σολομός ''σκηνοθετεί'' και τα βιβλία του [...] τα μελετήματά του είναι παραστάσεις».[10]

Πράγματι, ο Έλληνας καλλιτέχνης σκηνοθετεί ακόμα και την γνωριμία του με τον Λόρκα.[11] Η συνάντηση τοποθετείται παραμονές του φονικού που έκλεισε για πάντα το στόμα του ποιητή και μόνο στο τέλος του άρθρου, που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Θέατρο* το 1966, μαθαίνουμε πως ο Σολομός στην πραγματικότητα δεν συνάντησε ποτέ τον Λόρκα. Στο ίδιο τεύχος του περιοδικού διαβάζουμε ένα ανάλογο κείμενο του Ραφαέλ Μαρτινέθ Ναντάλ, στενού φίλου του ποιητή.[12] Τα δυο

---

9. Γιάννης Σιδέρης, «Λορκικά. Η επίδραση του ποιητή στο ελληνικό θέατρο», *Θέατρο* 29-30, (Σεπτ.-Δεκ. 1966), σσ. 113-132. Ο Σιδέρης υποστηρίζει πως η πρώτη επαφή της ελληνικής δραματουργίας με τον Λόρκα αποτυπώνεται στο *Νυφιάτικο τραγούδι* του Νότη Περγιάλη, ο οποίος είχε σπουδάσει στη Δραματική Σχολή του Βασίλη Ρώτα. Ο ιστορικός περιγράφει αναλυτικά και επαινεί το έργο του Περγιάλη.

10. Σύμφωνα με τον μελετητή, ο Σολομός υπερβαίνει τον διχασμό «πρακτικού θεάτρου και υψηλής δραματογραφίας», «πρακτικού θεάτρου και θεωρητικής σκέψης, φιλολογικής ανάλυσης και επιστημονικής μεθοδολογίας», δίνει «το έναυσμα ώστε η ποίηση να γυρίσει στο θέατρο, το χάσμα αυτό να κλείσει προς το συμφέρον και των δύο πλευρών», από την ομιλία του Πούχνερ στην τελετή αναγόρευσης του Σολομού σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, (26.5.1997), βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Αλέξης Σολομός μελετητής του θεάτρου» στο Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Δέκα χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, Αθήνα: Ergo, 2001, σσ. 278-284, το παράθεμα στην τελευταία σελίδα. Βλ. επίσης, τον πρόλογο του Βάλτερ Πούχνερ, στο Αλέξης Σολομός, *Το πολύχρωμο θέατρο και άλλα σημειώματα*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997, σσ. 13-15.

11. Αλέξης Σολομός, «Ο Λόρκα που γνώρισα», *Θέατρο* 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966), σσ. 89-91. Το ίδιο κείμενο αναδημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης του *Ματωμένου γάμου* στο Εθνικό Θέατρο, 50η θεατρική περίοδος 1980-1981, σσ. 5-7.

12. Ο Ναντάλ εξελίχθηκε στο σημαντικό μελετητή του έργου του Λόρκα, Rafael Martinez Nadal, «Η τελευταία μέρα του Λόρκα στη Μαδρίτη. Ο ποιητής μιλάει γι' άγνωστο έργο του», μτφρ. Τάκη Δραγώνα, *Θέατρο* 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966), σσ. 35-38. Το άγνωστο έργο του Λόρκα είναι *Το Κοινό*, τα χειρόγραφα της πρώτης γραφής, πέντε σκηνών, αυτού του έργου, εμπιστεύθηκε ο ποιητής στον φίλο του. Και ο Ναντάλ τα εξέδωσε μετά τον θάνατο του Λόρκα. Το άρθρο

δημοσιεύματα μοιάζουν να αναπτύσσουν ένα διάλογο μεταξύ τους. Στο κείμενο του Ναντάλ όμως δεν διαχωρίζεται η ποιητική από την επαναστατική διάθεση του Λόρκα και περιγράφονται οι τελευταίες μέρες του συγγραφέα, ο οποίος έχει επίγνωση για τις συνέπειες του εμφυλίου που ξεσπά στην Ισπανία.[13] Το δημοσίευμα του Σολομού βυθίζεται στον λυρισμό, στη μελαγχολική ενατένιση του δημιουργού, στην ποιητική αλλά ατομικιστική θεώρηση του κόσμου.

Ανάμεσα στους Έλληνες διανοούμενους πρώτος ο Καζαντζάκης γνωρίζει από κοντά τον Λόρκα.[14] Στη θεατρική ζωή της Αθήνας, όπως όλοι ξέρουμε, η κορυφαία στιγμή έρχεται στο Θέατρο Τέχνης, το 1948. Και ένας πραγματικά μεγάλος αριθμός παραστάσεων έργων του Λόρκα έχουν καταγραφεί από τότε μέχρι σήμερα.[15] Ωστόσο, η πυκνότητα του φαινομένου, όπως είπαμε, δεν ερμηνεύεται πάντα με επιστημονικά εργαλεία. Τονίζεται η «ηθογραφική» και λυρική όψη, ενώ συσκοτίζεται ή αποσιωπάται η ανατρεπτική διάθεση του ποιητή.[16] Παραμένει μυθική, η πρώτη παράσταση του *Ματωμένου γάμου* από το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία

καθιστά σαφές πόσο γνωστός είχε γίνει εν ζωή ο Λόρκα, πόση καταξίωση απολάμβανε στο εξωτερικό, αλλά και πόσο πίστευε ο ποιητής στη δύναμη της ισπανικής γλώσσας.

13. «[...] δε θυμάμαι να τον είχα δει τόσο καταβεβλημένο όσο τις τελευταίες αυτές μέρες που πέρασε στη Μαδρίτη. [...] Ο Λόρκα ήτανε ριζωμένος στην οικογένεια και το περιβάλλον του σαν το δέντρο που 'ναι ριζωμένο στη γη που μεγαλώνει», υπογραμμίζει ο Ναντάλ, και στη συνέχεια σημειώνει πως ο Λόρκα του είπε: «Ραφαέλ, όλοι αυτοί οι κάμποι σε λίγο θα γεμίσουν νεκρούς» και ο αρθρογράφος βεβαιώνει πως σχολίασε με τους δικούς του αυτή τη φράση και στη συνέχεια κατέγραψε τη συνομιλία του με τον Λόρκα το ίδιο βράδυ, γι' αυτό είναι σίγουρος πως δεν την επινόησε, Nadal, «Η τελευταία μέρα του Λόρκα», *σσ.* 35-36 και 37 αντίστοιχα.

14. Η συνάντηση γίνεται το 1932· και όταν ο ποιητής βρίσκεται ανάμεσα στα πρώτα θύματα του ισπανικού εμφυλίου πολέμου, ο Καζαντζάκης του αφιερώνει ένα δημοσίευμα, Ν. Καζαντζάκης, «Φρειδερίκος Γκαρθία Λόρκα. Ο ισπανός ποιητής που σκοτώθηκε», *Η Καθημερινή*, 11 Ιανουαρίου 1937. Ρέθιο, *Το φεγγάρι, το μαχαίρι, τα νερά*, *σ.* 13.

15. Σιδέρης, «Λορκικά. Η επίδραση του ποιητή», *σσ.* 113-132· Τάσος Λιγνάδης, «Συνοπτικός οδηγός στο θέατρο του Λόρκα», *Θέατρο* 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966), *σσ.* 92-102· «Ο Λόρκα στην Ελλάδα. Οι πρώτες παραστάσεις», *Θεατρικά Τετράδια* 6 (Νοέμβριος 1981), *σσ.* 31-32· Πλάτων Μαυρομούστακος, «Από την πρώτη γνωριμία στην οικειότητα. Στοιχεία ελληνικής παραστασιογραφίας Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα», *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2006, *σσ.* 97-105· Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν: Οι παραστάσεις*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2008, *σσ.* 17-33· Ρέθιο, *Το φεγγάρι, το μαχαίρι, τα νερά*, *σσ.* 71-176. Η τελευταία καταγραφή περιλαμβάνει τις παραστάσεις έργων του Λόρκα στην Ελλάδα από το 1948 μέχρι το 2005.

16. Το γεγονός της πληθώρας των παραστάσεων «πιστοποιεί σαφώς την ιδιαίτερη αγάπη που τρέφει το ελληνικό κοινό, τόσο προς το ίδιο το πρόσωπο του ποιητή, όσο και προς τη μεσογειακή θεματολογία του, την οποία αισθάνεται, καθώς φαίνεται, εξαιρετικά κοντινή του», Ρέθιο, *Το φεγγάρι, το μαχαίρι, τα νερά*, *σ.* 71. Ο Μανόλης Αναγνωστάκης συνέλαβε ότι ο Λόρκα υπήρξε ένα αξεπέραστο μοντέλο σύνθεσης του κοινωνικού επαναστάτη ποιητή που γκρεμίζει την «παλιά αμέριμνη ποιητική παράδοση», βλ. Μανόλης Αναγνωστάκης, «Και πάλι για τον Υπερρεαλισμό», *Νέα Λαϊκή Φωνή*, 3 Οκτώβρη 1946, η επισήμανση στη Βασιλείου, «''Η φωνή της ψυχής», *σ.* 387.

Κάρολου Κουν, δασκάλου του Σολομού στο Αμερικάνικο Κολλέγιο.[17] Ο Σολομός έχει κατ' επανάληψη μνημονέψει την πρώτη δική του επαφή με το ίδιο έργο, που προηγείται μερικά χρόνια, όταν το σκηνοθέτησε με μαθητές της Δραματικής Ακαδημίας του Λονδίνου. Ο σκηνοθέτης σημειώνει ότι:

> «Το έργο δεν είχε δοθή σαν ποιητικό δράμα του Γέητς, ούτε σαν ''ρούστικη'' τραγωδία του Χάουπτμαν –αλλά με μια καινούργια θεατρική γλώσσα: **τη γλώσσα της λαϊκής παραλογής**. Το μυστικό του Λόρκα –όπως και των δραματουργών της αρχαιότητας και της αναγέννησης– είναι το ίδιο. Πως δεν τους έθρεψε τόσο η λογοτεχνία, όσο το λαϊκό πανηγύρι».[18]

Δεν ήταν λάθος η κατεύθυνση προς την οποία, από νωρίς, ο Σολομός αναζητούσε να συναντήσει τον Λόρκα.

Το κυριότερο βάρος της προσφοράς του σκηνοθέτη, όπως έχει επισημάνει ο ομότεχνός του Σπύρος Ευαγγελάτος,

> «πέφτει στις 170 σκηνοθετικές του δημιουργίες, που καλύπτουν ένα διάστημα μεγαλύτερο των πενήντα ετών».[19]

Το 1954 σκηνοθετεί για πρώτη φορά στο Εθνικό (Βασιλικό τότε) ισπανικό έργο, *Το αστέρι της Σεβίλλης* του Λόπε δε Βέγκα.[20] Ο σκηνοθέτης υποστήριξε ότι στην παράσταση προσπάθησε να τονίσει τις «θεατρινίστικες» αρετές του έργου και

---

17. «Όταν πρωτόρθε δάσκαλος των αγγλικών στο Κολλέγιο Αθηνών, δεν ήταν βέβαια, ο γενειοφόρος Κάρολος Μάρξ που είναι σήμερα. Έμοιαζε πιο πολύ με τον Τρέπλεφ του Γλάρου», Αλέξης Σολομός, *Εστί θέατρον και άλλα*, Αθήνα: Κέδρος, 1986, σ. 73. Ο Σιδέρης εγκωμιάζει την παράσταση του *Ματωμένου γάμου* το 1948 και σχολιάζει την αρνητική κριτική που άσκησε στο ίδιο γεγονός ο Άλκης Θρύλος, καθώς και την αντεπίθεση του Μάριου Πλωρίτη. Ο Θρύλος «στέκεται στις πολιτικές αντιλήψεις του ποιητή κι αυτές του ρυθμίζουν τις πνευματικές του σχέσεις με τον Λόρκα. [...] Όπως είναι γνωστό, ξεχωριστή αδυναμία σχεδόν, υστερική σχεδόν ταλαιπωρούσε την κριτικό μας εναντίον του αριστερισμού, σα να' χε κιόλας φτάσει ο καιρός που θα του' παιρναν το μέγαρο και θάλεγες πως γύρευε ν' αμυνθεί», Σιδέρης, «Λορκικά. Η επίδραση του ποιητή», 115. Και παρακάτω παραθέτει εκτενή αποσπάσματα του Θρύλου, ο οποίος τοποθετεί πάνω από τον Λόρκα, σε «πνευματικότητα», τον Χορν και τον Ξενόπουλο!

18. Αλέξης Σολομός, «Γύρω από τη *Γέρμα*», *Η Καθημερινή*, 26 Μαρτίου 1961. Τα βιογραφικά σημειώματα του Σολομού τοποθετούν τις σπουδές του σκηνοθέτη στην Αγγλία το 1945-1946.

19. Ο Ευαγγελάτος υποστηρίζει ότι «σκηνοθέτης είναι ο ποιητής-οραματιστής» μιας θεατρικής παράστασης και ως τέτοιον αναγνωρίζει τον Σολομό. «Μ' αυτή την έννοια και με τις ύψιστες απαιτήσεις που θέτει κάποιος στον ρόλο του σκηνοθέτη, ο Αλέξης Σολομός είναι ένας μεγάλος σκηνοθέτης-ποιητής και όχι μόνο για τα ελληνικά μέτρα», από την ομιλία του Σπύρου Ευαγγελάτου στην τελετή αναγόρευσης του Σολομού σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, (26.5.1997). Το κείμενο περιλαμβάνεται στο: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Δέκα χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, σσ. 275-278, το παράθεμα στη σ. 276.

20. Ο Σολομός σκηνοθέτησε *Το αστέρι της Σεβίλλης* σε μετάφραση Κ. Καρθαίου, σκηνογραφία Κλ. Κλώνη, κοστούμια Αντ. Φωκά. Σ' αυτή την παράσταση έκανε το ντεμπούτο της στο

«ιδιαιτέρως εκείνες που απευθύνονται στον λαό. Κι αυτό γιατί ο Λόπε ντε Βέγκα ήταν πρωτίστως λαϊκός συγγραφεύς. Το θέατρό του αποτελεί συνέχεια του ισπανικού λαϊκού θεάτρου».[21] Ακολούθησαν τρία έργα του Λόρκα που παίζονται για πρώτη φορά στην Ελλάδα: ο Σολομός μεταφράζει και σκηνοθετεί στον μεγαλύτερο κρατικό θεατρικό θεσμό, την *Θαυμαστή μπαλωματού* το 1958, την *Δόνα Ροζίτα* την επόμενη χρονιά και δυο χρόνια αργότερα σήκωσε το βάρος και της σκηνογραφίας-ενδυματολογίας, στην παράσταση της *Γέρμα* (1961).[22] Τελευταία συνεργασία με το Εθνικό, εστιάζοντας πάντα στα έργα του Λόρκα, είναι ο *Ματωμένος γάμος* το 1980-1981. Μεσολαβεί το έργο, στο οποίο όπως έχει λεχθεί, ο Λόρκα «δέχεται τις καθαρτήριες όσο και ψυχρές ριπές του γαλλικού υπερρεαλισμού», το *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*.[23] Ο Σολομός σκηνοθετεί αυτό το κείμενο με τον δικό του θίασο το Προσκήνιο, στο θέατρο Όρβο, το 1971.[24] Με το Προσκήνιο ανεβάζει ξανά την *Δόνα Ροζίτα*, με τη Νόρα Βαλσάμη στον ομώνυμο ρόλο, στο θέατρο Διονύσια, το 1984.[25]

Εθνικό η Άννα Συνοδινού αναλαμβάνοντας τον γυναικείο πρωταγωνιστικό ρόλο της Εστρέλλιας, βλ. Πρόγραμμα, Βασιλικόν Θέατρον Αθηνών, ΚΔ΄ θεατρική περίοδος, 1954-1955.

21. Συνέντευξη του Σολομού σε ανώνυμο αρθρογράφο, *Έθνος*, 16 Οκτωβρίου 1954.

22. Σιδέρης, «Λορκικά», σσ. 113-132. Μόνο στο τέλος του άρθρου ο ιστορικός αναφέρεται, πολύ σύντομα, στις μεταφράσεις και παραστάσεις του Λόρκα στην Ελλάδα από το 1948 μέχρι το 1965. Σημειώνει τις παραστάσεις του Σολομού στο Εθνικό, χωρίς σχόλια ούτε για τη σκηνοθεσία, ούτε για τη μετάφραση. Πλούσιο υλικό υπάρχει στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, φωτογραφίες, προγράμματα και δημοσιεύματα για όλες τις παραστάσεις που σκηνοθετεί ο Σολομός με έργα του Λόρκα. Συνολικά το αρχείο του Εθνικού παρουσιάζει 112 σκηνοθεσίες του Σολομού με εξαιρετική ποικιλία δραματολογίου, που αρχίζουν από το 1950 και φτάνουν μέχρι το 1992.

23. Λιγνάδης, «Συνοπτικός οδηγός στο θέατρο του Λόρκα», σ. 97· Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, «Ο υπερρεαλιστής Λόρκα στο έργο *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*», Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*, *Θρύλος του Χρόνου*, μτφρ. Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Άννυ Ανεστοπούλου, Έφη Γεωργοπούλου και Θεοδοσία Κοφινά, Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2016, σσ. 10-17. Ο μεταφραστής επισημαίνει πως το έργο έχει ανέβει μια και μοναδική φορά στην Ελλάδα, την περίοδο 1971-1972, σε σκηνοθεσία και μετάφραση Αλέξη Σολομού, με πρωταγωνιστή τον Δ. Ποταμίτη. Έχει προηγηθεί η μετάφραση του Κύρου, βλ. Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*, *παραμύθι του χρόνου σε τρεις πράξεις και τέσσερις εικόνες*, μτφρ. Κλείτος Κύρου, χ. τ., χ. ό., 1962.

24. Ρέθιο, *Το φεγγάρι*, *το μαχαίρι*, *τα νερά*, σσ. 89-90. Ο Σολομός σημειώνει πως το συγκεκριμένο έργο ξεχωρίζει στη δραματουργία του Λόρκα, καθώς είναι «ολότελα ονειρικό κι εξωπραγματικό και σαν ακροβατικό συγκέρασμα της κωμωδίας με το δράμα. Ξετυλίγεται ολόκληρο στη φαντασία του ήρωα. Τα πρόσωπα γύρω του διπλασιάζονται και πολλαπλασιάζονται. [...] Αντίθετα απ' την παράσταση της *Μαριάνα Πινέδα* με τον Θίασο Κατερίνας και του *Ματωμένου γάμου* με την Κυβέλη στο ΚΘΒΕ, που ήταν –για να μεταχειριστώ κι εγώ την ανθολογική διάλεκτο– ''ψυχρές σαν ανεμώνες'', η στερνή τούτη [του *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*] στάθηκε, δόξα στο Θεό ''φλογερή σα γαρούφαλο''. Έτσι μπορώ να ελπίζω πως ο Λόρκα κράτησε απ' τη γνωριμία μας μιαν ανάμνηση αγάπης», Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σ. 181.

25. Ρέθιο, *Το φεγγάρι*, *το μαχαίρι*, *τα νερά*, σσ. 101-102.

Συμπέρασμα, ο Σολομός αναπτύσσει στενότερη σχέση με τον Λόρκα στο Εθνικό Θέατρο, ανάμεσα στις δεκαετίες 1950-1960. Δέκα χρόνια μετά τον θρίαμβο του *Ματωμένου γάμου* του Κουν, και στη διάρκεια μόνο μιας τετραετίας, ο σκηνοθέτης δίνει στο ελληνικό κοινό τρεις παραστάσεις που οπωσδήποτε δεν περνούν απαρατήρητες.[26] Ο μεταφραστής πολύ γρήγορα εκδίδει σε ένα τόμο τα τρία έργα δίνοντας έναν αποκαλυπτικό, κατά την γνώμη μου, τίτλο, *Τρεις γυναίκες: Γέρμα, Η θαυμαστή μπαλωματού, Δόνα Ροζίτα, η γεροντοκόρη*.[27] Ο Σολομός αναζητά στον Λόρκα μεγάλους γυναικείους πρωταγωνιστικούς ρόλους, τόσο για τα παλαιότερα όσο και για τα ανερχόμενα αστέρια της ελληνικής σκηνής. Μπαλωματού είναι η Μαίρη Αρώνη, Δόνα Ροζίτα η Άννα Συνοδινού και τη θεία της υποδύεται η Κυβέλη, ενώ στην επόμενη έκδοση της μετάφρασης ο Σολομός σημειώνει πως

> «η θεία στάθηκε μία απ' τις τελευταίες μεγάλες επιτυχίες της Κυβέλης και η Ροζίτα μια απ' τις πρώτες της [...] Συνοδινού».[28]

Στην παράσταση της *Γέρμα* συναντιούνται ξανά οι δυο πρωταγωνίστριες, αλλά ο σκηνοθέτης δέχεται αυτή τη φορά, τα βέλη της κριτικής, με προεξάρχοντα τον Μάριο Πλωρίτη, γεγονός που οδηγεί, δέκα μέρες μετά την πρεμιέρα, σε μια πολύ σημαντική για το θέμα μας, απάντηση του Σολομού.[29] Ο σκηνοθέτης περιγράφει με ιδεαλιστικούς όρους τη δουλειά του σκηνοθέτη:

> «Η σκηνοθεσία είναι μια ψυχική κατάσταση, έλεγε ο Ζουβέ. Κι είναι ίσως ο πιο σωστός ορισμός που δόθηκε ποτέ στην ιδιότυπη και παρείσακτη αυτή δουλειά. [...] Το κλίμα του Λόρκα στάθηκε πάντα για μένα μια αστέρευτη πηγή γοητείας. Βρήκα στα έργα του τον ποιητικό εκείνο ρεαλισμό, που γύρευα απ' το θέατρο, ακόμα και προτού τα γνωρίσω».[30]

---

26. Ικανοποιητικός αριθμός σχετικών δημοσιευμάτων βρίσκεται στη διάθεση του μελετητή στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

27. Federico Garcia Lorca, *Τρεις γυναίκες: Γέρμα, Η θαυμαστή μπαλωματού, Δόνα Ροζίτα, η γεροντοκόρη*, μτφρ. Αλέξης Σολομός, Αθήνα: Εκδόσεις Φέξη, 1964.

28. Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Δόνα Ροζίτα*, μτφρ. Α. Σολομός, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1986, σ. 12. Οι παραστάσεις της *Θαυμαστής Μπαλωματούς* με την Μαίρη Αρώνη και της *Δόνα Ροζίτα* με την Συνοδινού συγκαταλέγονται μέχρι σήμερα στις «μυθικές» παραστάσεις του Λόρκα στην Ελλάδα, βλ. Ρέθιο, *Το φεγγάρι, το μαχαίρι, τα νερά*, σ. 19.

29. Σολομός, «Γύρω από τη *Γέρμα*». Ο Μάριος Πλωρίτης έχει επιτεθεί από το *Βήμα* στον Σολομό και έχει υποστηρίξει πως τα προβλήματα της παράστασης ξεκινούν από το γεγονός ότι η μετάφραση δεν έγινε από το πρωτότυπο. Ο χολωμένος «αποτυχημένος σκηνοθέτης» απαντά με την ίδια επιθετικότητα και υποστηρίζει πως γνωρίζει την ισπανική γλώσσα. Αρνητική κριτική συνθέτει επίσης, ο Γεράσιμος Σταύρου, «Λόρκα: *Η Γέρμα*. Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου», *Αυγή*, 18 Μαρτίου 1961, όπου η παράσταση χαρακτηρίζεται «σωστή παρωδία».

30. Σολομός, «Γύρω από τη *Γέρμα*». Παρακάτω ο σκηνοθέτης υποστηρίζει πως *Η θαυμαστή Μπαλωματού* είχε δοθεί «σαν κωμική μπαλάντα για δυο φωνές» και σα «δραματική μπαλάντα για τρεις γυναικείες φωνές» η *Δόνα Ροζίτα*. «Σαν τραγική παραλογή για μια φωνή δόθηκε φέτο

Η προσέγγιση του σκηνοθέτη αλλά και του διευθυντή δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου Α. Τερζάκη, διακρίνονται για την ιδεαλιστική προσήλωση στις ποιητικές αρετές του συγγραφέα και, στο συγκεκριμένο έργο, για την εξιδανίκευση της μητρότητας, παρόλο που το ίδιο το δράμα δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την κοινωνική του στόχευση. Η *Γέρμα* ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων στη πρεμιέρα της (29-12-1934) στην Ισπανία, όπου εξόργισαν οι δηλώσεις του Λόρκα –«είμαι και θα παραμείνω για πάντα στο πλευρό των φτωχών»– ενώ έγκυρο ιταλικό έντυπο συνέκρινε τον θόρυβο που προκάλεσε το ισπανικό δράμα με τις αντιδράσεις, που προς μεγάλη ικανοποίηση του ποιητή, είχε δημιουργήσει το *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν.[31]

Η αίσθηση που έχει ο Σολομός, τουλάχιστον μέχρι το 1980, είναι πως τα δυο πρώτα έργα που σκηνοθέτησε έδωσαν «δυο τρανές επιτυχίες στο Εθνικό Θέατρο –χάρη στην Αρώνη προπάντων τη μια φορά, στην Κυβέλη, τη Συνοδινού και την Καλογερίκου την άλλη», χωρίς να παραβλέπει όμως, την συμβολή του Μόραλη στη σκηνογραφία και του Χατζηδάκι στη μουσική.[32] Όσο κι αν οι τίτλοι των τριών έργων δημιουργούν την αρχική εντύπωση ότι ο Λόρκα παραμένει δέσμιος των δραματουργικών κανόνων του βεντετισμού και δίνουν λαβή για μια ανάλογη σκηνοθετική προσέγγιση, ο ίδιος ο συγγραφέας του Μεσοπολέμου που καρπώνεται τις κατακτήσεις του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, έχει επισημάνει πολλές φορές πως άλλοι ήταν οι δικοί του στόχοι:

> «Τα θέατρα είναι γεμάτα από απατηλές σειρήνες στεφανωμένες με ρόδα θερμοκηπίου και το Κοινό είναι ικανοποιημένο, και χειροκροτεί βλέποντας καρδιές από πριονίδι και διαλόγους που λέγονται με νάζι· όμως ο δραματικός ποιητής δεν πρέπει να ξεχνά, αν δε θέλει να ξεχαστεί, τους αγρούς με τις τριανταφυλλιές, που τις δροσίζει η χαραυγή κι όπου υποφέρουν οι εργάτες [...] Απόψε δε μιλάω σα συγγραφέας ούτε σαν ποιητής, ούτε σαν απλός μελετητής της πλούσιας εικόνας που μας προσφέρει η ζωή του ανθρώπου, μα σα φλογερός λάτρης του θεάτρου κοινωνικής δράσης. [...] Ένα θέατρο ευαίσθητο και καλά προσανατολισμένο σ' όλα τα είδη του, από την τραγωδία ως το κωμειδύλλιο, μπορεί ν' αλλάξει μέσα σε λίγα χρόνια την ευαισθησία του λαού· κι ένα θέατρο εξαρθρωμένο, που αντί να 'χει φτερά φοράει τσόκαρα, μπορεί να εξαχρειώσει και ν' αποκοιμίσει ένα ολόκληρο έθνος».[33]

η *Γέρμα*». Βλ. επίσης, Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σ. 181. Το πρόγραμμα της παράστασης του 1961 περιλαμβάνει σχέδια για τα σκηνικά του Σολομού και ένα κείμενο του Α. Τερζάκη, «Η *Γέρμα* του Λόρκα», σ. 5-12. Πολύ κοντά χρονικά στην παράσταση, ο Σολομός έχει μια ακόμα ευκαιρία να διατυπώσει τους όρους με τους οποίους αντιλαμβάνεται τη δουλειά του: «Ο σκηνοθέτης [σε σύγκριση με τον συγγραφέα] είναι άλλο πράγμα: είναι ένας ιδρωμένος εργάτης, που κρύβει την ψυχική του αγωνία πίσω από ένα βαμμένο σκηνικό κι έναν προβολέα. Είναι ένας ανώνυμος, που για πρώτη φορά μαθαίνεις τ' όνομά του σε μια συνέντευξη με τον Τύπο», Αλέξης Σολομός, «Με τον σύντροφο Οκλόπκωφ», *Θεατρικό τετράδιο*, Αθήνα: Δίφρος, 1962, σσ. 136-144: 136.

31. Στέιντον, *Η μπαλάντα μιας ζωής*, σσ. 446-455.

32. Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σ. 181.

33. Λόρκα, «Το θέατρο: Τέχνη και Σχολείο», σσ. 18-19. Τα τόσο σημαντικά λόγια του Λόρκα

> «Ο πόνος του ανθρώπου, η επίμονη αδικία της γης, το ίδιο μου το κορμί, η ίδια μου η σκέψη, μ' εμποδίζουν να χτίσω το σπίτι μου στ' αστέρια».[34]

Στο περιορισμένο πλαίσιο μιας ανακοίνωσης δεν έχουμε τον χρόνο να σχολιάσουμε εξαντλητικά όλες τις επαφές του Σολομού με τον Ισπανό ποιητή. Επιλέγω, διόλου τυχαία, να σταθούμε στην *Δόνα Ροζίτα*, για χάρη της οποίας ο μεταφραστής και σκηνοθέτης συντάσσει την δική του «Γλώσσα των λουλουδιών». Πρόκειται για ένα κείμενο που δημοσίευσε ο ίδιος τουλάχιστον τρεις φορές. Είναι σελίδες ενδεικτικές και εξαιρετικά αποκαλυπτικές για τα φίλτρα της πρόσληψης.[35] Υπενθυμίζω εν τάχει την πλοκή του έργου: Η ορφανή μα όμορφη και νεαρή Ροζίτα μεγαλώνει με την θεία και τον θείο της.[36] Στο βάθος της σκηνής διακρίνεται ένας ανθόκηπος, τον οποίο καλλιεργεί ο βοτανολόγος θείος, παραδομένος στην ονειροπόληση, και η δράση τοποθετείται στα 1890. Η θεία κάπως πιο προσγειωμένη, έχει έναν ανιψιό, ο οποίος έχει αρραβωνιαστεί τη Ροζίτα. Οι δυο νέοι στην πρώτη πράξη βρίσκονται στην ανατολή του έρωτά τους. Μετά από δέκα χρόνια στη δεύτερη πράξη, εκείνος έχει φύγει στην Αργεντινή για να συναντήσει τους γονείς του. Ερωτικές επιστολές πάνε κι έρχονται και παρά τα πρώτα σύννεφα, η προσδοκία του γάμου με την Ροζίτα παραμένει στον ορίζοντα. Το 1910, στην τρίτη πράξη, η Ροζίτα έχει μεγαλώσει, ο αγαπημένος της όχι μόνο δεν γύρισε ποτέ, αλλά παντρεύτηκε μιαν άλλη. Ο θείος, ονειροπόλος κι ανεπρόκοπος –τον «ακρωτηριάζουν» όταν του κόβουν ένα τριαντάφυλλο (σ. 43)– αφήνει χρέη που οδηγούν τις γυναίκες στην ένδεια μετά τον θάνατό του και το υποθηκευμένο σπίτι έχει χαθεί. Πριν πέσει η αυλαία, η «μαραμένη» πια Ροζίτα ομολογεί πως μελαγχολική μοναξιά την περιμένει από δω και μπρος.[37]

αποκτούν επιπλέον βαρύτητα αν συνυπολογίσουμε το εκρηκτικό και εξαιρετικά επικίνδυνο πολιτικό σκηνικό της Ευρώπης και ειδικά της Ισπανίας, εκείνο τον καιρό, βλ. Ωκλαίρ, *Λόρκα*, σσ. 288-296.

34. Λόγια του Λόρκα, όπως παρατίθενται στο: Ωκλαίρ, *Λόρκα*, σ. 319.

35. Αλέξης Σολομός, «Η γλώσσα των λουλουδιών», *Θεατρικό τετράδιο*, σσ. 145-153. Τροποποιημένο το κείμενο βρίσκεται στην έκδοση: Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Δόνα Ροζίτα, η Γεροντοκόρη ή Η γλώσσα των λουλουδιών (Γρανανταδέζικο ποίημα του χίλια εννιακόσια χωρισμένο σε διάφορα περιβόλια, με σκηνές τραγουδιού και χορού)*, μτφρ. Αλέξης Σολομός, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1986, σσ. 13-18. Τυπώνεται επίσης στο: Αλέξης Σολομός, «Η γλώσσα των λουλουδιών», *Το πολύχρωμο θέατρο*, σσ. 173-185. Η *Δόνα Ροζίτα* είναι το τελευταίο έργο που ο συγγραφέας του πρόλαβε να τυπώσει και να δει στη σκηνή. Και άφησε εποχή η πρεμιέρα στη Βαρκελώνη (12-12-1935), με την Μαργαρίτα Χίργκου [ή Ξίργκου], την μεγάλη Ισπανίδα ηθοποιό στον κεντρικό ρόλο, την οποία αγαπούσε ο Λόρκα, όχι μόνο για το ταλέντο της αλλά για τη γενναιοδωρία της, αφού ζητούσε να διατεθούν οι εισπράξεις των παραστάσεων για τους πολιτικούς κρατούμενους, Ωκλαίρ, *Λόρκα*, σσ. 300 και 319.

36. Όλα τα παραθέματα από τη *Δόνα Ροζίτα* είναι από τη μετάφραση του Σολομού, Δωδώνη 1986.

37. Στις τρεις πράξεις μπαινοβγαίνουν και άλλα πρόσωπα, όπως οι τρεις αδερφές Μανόλες και οι τρεις γεροντοκόρες, που υπογραμμίζουν βασικά ζητούμενα του δράματος. Εμφανής είναι ο συμβολισμός του τριαντάφυλλου, του «ρόζα μουτάμπιλις, που σημαίνει ευμετάβλητο» (σ. 24): κόκκινο το πρωί, άσπρο το απόγευμα και τη νύχτα πέφτουν τα φύλλα του, όπως συμβαίνει και

Ο Σολομός διαβάζει στο «διαλεχτό έργο της καρδιάς» του ποιητή, την βαθιά αυτοβιογραφική «νοσταλγία», βλέπει την «ρομαντική επαρχιακή πόλη» την «πατρίδα της εκλογής του Λόρκα».[38] Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη:

> «όλα τα πρόσωπα της *Γλώσσας των λουλουδιών* είναι μόνα στον πόνο τους. Γιατί τα αιωνόβια τέρατα της αστικής ηθικής, η Τιμή κι η Αξιοπρέπεια, τους κρατούν το στόμα σφαλιστό. Δε μιλούν»· οι άνθρωποι στη *Δόνα Ροζίτα* «δεν πεθαίνουν. Μαραίνονται».[39]

Για τον Σολομό, ο Ισπανός συγγραφέας είναι ένας «ανθολάτρης ποιητής» και

> «η γλώσσα του [...] είναι κι αυτή μια ‘‘γλώσσα λουλουδιών’’ [...] ο Λόρκα γράφει κάπου πως ‘‘μπορεί να δώσει κανένας μιαν ανεξάντλητη αίσθηση του απείρου μονάχα με το σχήμα και με τ’ άρωμα ενός τριαντάφυλλου’’. Η φράση αυτή είναι μια θαυμάσια, νομίζω, εισαγωγή στο ποιητικό και δραματικό έργο του ανδαλουσιανού ποιητή».[40]

Στο σπίτι της Ροζίτας όμως, υπάρχει ένα τουλάχιστον λαλίστατο πρόσωπο, η Νένα, η ηλικιωμένη δούλα του σπιτιού, για την οποία ο Σολομός κάνει μια και μοναδική, εντελώς περιφερειακή, νύξη (σ. 15). Η φιγούρα της Νένας, με τη γνησιότητα και τη ντομπροσύνη της, με την ευθύτητα και τον υλισμό της σκέψης της, δημιουργεί την παρουσία, που υπονομεύει διαρκώς τον ιδεαλισμό των άλλων προσώπων. Από την πρώτη-πρώτη σκηνή του δράματος, στη συνομιλία της με την κυρία του σπιτιού, απομυθοποιεί πλήρως, τι άλλο ... τα λουλούδια, αφού από τα πολλά νερά που χύνει πάνω τους «σε λίγο θα βγουν βατράχια στο σοφά» (σ. 21). Για την Νένα τα λουλούδια συνδέονται με τον θάνατο, αφού στολίζουν τους πεθαμένους και ανώφελα άνθη σαν το τριαντάφυλλο, δεν μπορούν με κανένα τρόπο να συγκριθούν με εκείνα που δίνουν καρπούς και χορταίνουν τους ανθρώπους, σαν τη «νεραντζούλα», την αχλαδιά, την κυδωνιά.[41] Η δούλα, αυτή η αφτιασίδωτη επαφή

με τη Ροζίτα, τη νειότη, τον έρωτα. Έχουν επίσης σημασία τα τραγούδια της Ροζίτας με τον Ξάδερφο-αρραβωνιάρη, τα σκηνικά παιχνίδια με τα άλλα κορίτσια, δηλαδή οι θεατρικές τεχνικές που αποκαλύπτουν τη φροντίδα του Λόρκα να μη «ναρκώσει» το κοινό που παρακολουθεί την παράσταση.

38. Σολομός, «Η γλώσσα των λουλουδιών», *Θεατρικό τετράδιο*, σσ. 145-146.

39. Σολομός, «Η γλώσσα των λουλουδιών», *Δόνα Ροζίτα*, 1986, σ. 15. Ο Σολομός, στο *Θεατρικό τετράδιο*, λέει πως «φωτίστηκε» «για τα μυστικά της ανθόγλωσσας» από ένα γαλλικό βιβλιαράκι που έπεσε στα χέρια του (σ. 150) και ότι ολόκληρο το έργο «ανήκει στα λουλούδια» (σ. 151). Αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος του δοκιμίου του στην «ανθόγλωσσα» και περιπλανιέται σε άσχετα του έργου ζητήματα. Ωστόσο, στο τέλος του δράματος, ο Λόρκα δίνει επιτέλους φωνή στην άτυχη Ροζίτα, σσ. 66-67.

40. Σολομός, «Η γλώσσα των λουλουδιών», *Θεατρικό τετράδιο*, σ. 151.

41. «Νένα: Για μένα τα λουλούδια μυρίζουν σαν πεθαμένο παιδάκι, σαν ξόδι κι εκκλησιά. Λυπητερά πράματα. Για μια νερατζούλα, για μιαν όμορφη κυδωνίτσα θα’ δινα όλα τα τριαντά-

με την πραγματικότητα, όχι μόνο δεν βυθίζεται στη σιωπή, μα είναι γλωσσού, γειώνει τους χαρακτήρες που αεροβατούν, ξέρει από φτώχεια και πόνο (έχει χάσει άντρα και παιδί), αγαπά άμεσα, χωρίς φιοριτούρες και δεν γνωρίζει από ψευτοευγένειες και καθωσπρεπισμούς, απέχει δηλαδή παρασάγγας από την αστική ηθική. Διεκδικεί να έχει φωνή, αλλά και λογική, όταν οι άλλοι χαρακτήρες μοιάζουν να τα έχουν χάσει.[42] Τα λόγια της Νένας εμποδίζουν το έργο να γλιστρήσει σε ένα γλυκερό μελόδραμα και την ίδια ώρα βάζουν το μαχαίρι στο κόκαλο.[43] Όταν ο αρραβωνιάρης από την Αργεντινή ζητά γάμο δι' αντιπροσώπου, η Νένα ξεστομίζει την καίρια ερώτηση: «Και τη νύχτα τι γίνεται; [...] εγώ λέω να κουβαληθεί ο ίδιος να παντρευτεί» (σ. 54). Στην τρίτη πράξη όλα έχουν χαθεί, νιάτα, ελπίδες, έρωτας, ακόμα και το σπίτι με τα λουλούδια, η Νένα, στηρίζει ουσιαστικά την πάλε ποτέ πλούσια κυρά αλλά δεν της χαρίζεται: «Θεία: Μήπως το να διευθύνεις ένα σπίτι δεν είναι δουλειά; Νένα: Πιο δύσκολο είναι να τρίβεις πατώματα» (σ. 57).

Η ευθεία βολή της δούλας είναι του ίδιου του Λόρκα, ο οποίος χωρίς δραματουργικό προσωπείο, λίγους μήνες πριν από την δολοφονία του, έχει υποστηρίξει δημόσια πως:

> «Η αλήθεια στο θέατρο είναι πρόβλημα θρησκευτικό και οικονομικοπολιτικό. Ο κόσμος έχει ακινητοποιηθεί μπροστά στην πείνα που θερίζει τους λαούς. [...] Δυο άνθρωποι σεργιανούν στην ακροποταμιά. Ο ένας είναι πλούσιος, ο άλλος είναι φτωχός. Ο ένας έχει γεμάτη την κοιλιά του. Ο άλλος με τα χνώτα του μολύνει τον αέρα. Κι ο πλούσιος αναφωνεί: ''Ω! τι όμορφα κυλά η βάρκα στο νερό! Κοίταξε το κρίνο που άνθισε στην ακροποταμιά''. Κι ο φτωχός μουρμουρίζει: ''Πεινάω, δε βλέπω τίποτα. Πεινάω, πεινάω πολύ''. Τη μέρα που θα εξαφανιστεί η πείνα, θα γίνει η μεγαλύτερη πνευματική έκρηξη που είδε ποτέ η ανθρωπότητα. Αδύνατο να φανταστεί κανένας τη χαρά που θα ξεσπάσει τη μέρα της Μεγάλης Επανάστασης».[44]

φυλλα του κόσμου. [...] Αχ, πως θα' θελα να 'βλεπα σ' ετούτο το περβόλι φυτεμένη μιαν αχλαδιά, μια κερασιά, μια μουσμουλιά... Θεία: ο νους σου στο φαϊ», σσ. 21-22.

42. Στη δεύτερη πράξη, η Νένα είναι εκείνη που οργίζεται ανοιχτά με τον προκομμένο αρραβωνιάρη που έφυγε κι άφησε πίσω του τέτοιο κορίτσι. Θα 'πρεπε να χει πάρει άλλον και να' χει «λιώσει κιόλας» τα προικιά της, κι όχι να κάθεται να περιμένει και να κοιτάζει τα σύννεφα τόσο που τα μάτια της να κοντεύουν να «φουσκώσουνε σαν της αγελάδας», σ. 39. Η Νένα δίνει το πιο σπουδαίο μάθημα ζωής, λίγο πριν το τέλος του έργου, σ. 59 και σσ. 64-65.

43. Η Νένα παραδέχεται πως είναι μια «δούλα», αλλά όταν υποδέχονται στο σπίτι τις τρεις γεροντοκόρες είναι το μοναδικό πρόσωπο που σαρκάζει την αλήθεια για τον ξεπεσμό της αριστοκρατίας (σ. 44). Ανάλογες βολές επιφυλάσσει και στις τρεις Αγιόλες (σσ. 46-47). Συμπληρωματικά λειτουργούν τα μαρτύρια που περνά ο δάσκαλος από τους μαθητές του και έχουν αξία θεατρική και κοινωνική (σσ. 60-63).

44. Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, «Η πορεία μου στο θέατρο», συνέντευξη στον Felipe Morales, *Heraldo de Madrid*, 8 Απρίλη 1936, μτφρ. Τάκη Δραγώνα, *Θέατρο* 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966), σ. 20. Και αλλού έχει επισημάνει πως η *Δόνα Ροζίτα:* «Πραγματεύεται μια τραγική πλευρά της κοινωνικής μας ζωής. Τις Ισπανίδες που μείναν γεροντοκόρες. [...] Περιλαμβάνω όλη την τραγωδία

Η δραματουργική μαεστρία του Λόρκα στη *Δόνα Ροζίτα* δεν βρίσκεται στους συμβολισμούς των ανθέων, στην εξιδανικευμένη «γλώσσα των λουλουδιών», αλλά στους αποκαλυπτικούς διαλόγους, στην ενίοτε πικρή ειρωνεία, στα σύντομα και κοφτά λόγια που συνδέονται με κοινωνικές καταστάσεις και φωτίζουν με διαλεκτικό τρόπο τις αντιφάσεις στην ανθρώπινη ζωή.[45] Όταν ο Σολομός σκηνοθετεί το έργο, στην πρώτη του παράσταση στην Ελλάδα, η νεαρή Άννα Συνοδινού αστράφτει στο ρόλο της Ροζίτας και η σκιά της μεγάλης κυρίας του ελληνικού θεάτρου, της Κυβέλης, πέφτει βαριά πάνω στα υπόλοιπα πρόσωπα. Μια ανυπόγραφη κριτική υποστηρίζει ότι ήταν «σωστή» η μετάφραση του Σολομού·[46] και η σκηνοθεσία μια από τις «καλύτερές του», αλλά ένα μεγάλο μέρος της επιτυχίας της οφείλει στη Νένα την οποία υποδύθηκε θαυμάσια η Χριστίνα Καλογερίκου· σύμφωνα με τον ανώνυμο συντάκτη εκείνη ήταν η «ουσιαστική πρωταγωνίστρια. Όλη η παράσταση ανήκε σ' αυτήν». Η δε μουσική του Χατζηδάκι, «ελαφρώς ρεμπέτικη» δεν «εξένισε, σκεπασμένη από την τραγουδισμένη ποίηση του μεγάλου Ισπανού».[47] Η *Δόνα Ροζίτα* γραμμένη ως αντίδραση στο ευρωπαϊκό κύμα του υπερρεαλισμού, στην πρώτη ελληνική της παράσταση φαίνεται πως κατάφερε να ξεπεράσει ακόμα και τα όρια της σκηνοθετικής προσέγγισης. Δεν είναι όμως μόνο ο Σολομός παρα-

---

της ισπανικής τάχα ''καθώς πρέπει'' κοινωνίας, που μπορεί να κάνει να γελούν οι νεώτερες γενιές μας, αλλά που περιέχει ένα βαθύ κοινωνικό δράμα, γιατί αντικατοπτρίζει αυτό που λέμε μεσαία τάξη», Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, συνέντευξη στην *El Sol* της Μαδρίτης, 1 Γενάρη 1935, μτφρ. Λέανδος Πολενάκης, *Θέατρο* 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966), σ. 33. Βλ. επίσης, Ωκλαίρ, *Λόρκα*, σ. 318.

45. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς, ότι υπάρχει κάποια αναλογία με όσα επισημαίνει ο Μπένγιαμιν μιλώντας για το Επικό Θέατρο: ο Μπρεχτ αφήνει τις καταστάσεις «να μιλήσουν μόνες τους, έτσι ώστε να αντιπαραβάλλεται διαλεκτικά η μία με την άλλη. Και τα ποικίλα στοιχεία τους να αντιπαραβάλλονται λογικά μεταξύ τους», Walter Benjamin [Βάλτερ Μπένγιαμιν], *Για τον Μπρεχτ*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Έρμα, 2018, σ. 36. Κάτι ανάλογο ισχύει για την υποκριτική: Όταν ρώτησαν τον Μέγερχολντ σε τι διαφέρουν οι ηθοποιοί του από τους συναδέλφους τους στην Ευρώπη, ο Ρώσος σκηνοθέτης απάντησε πως διαφέρουν σε δυο πράγματα: «Πρώτον, σκέφτονται. Δεύτερον, σκέφτονται υλιστικά και όχι ιδεαλιστικά», Benjamin, *Για τον Μπρεχτ*, σ. 39.

46. Ο Σολομός υποστηρίζει πως τον καιρό της απελευθέρωσης, όταν κυκλοφορούν σε έξι τόμους τα τυπωμένα στην Αργεντινή *Άπαντα* του Ισπανού συγγραφέα, μαθαίνει ισπανικά, γιατί ένιωθε πως ο Λόρκα πρέπει «να διαβαστεί στο πρωτότυπο», Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, σ. 181. Ο ίδιος ο Λόρκα είχε επισημάνει την ανεπάρκεια οποιασδήποτε μετάφρασης: «Η μετάφραση όσο καλή κι αν είναι καταστρέφει το πνεύμα της γλώσσας, όποιος κι αν την έχει κάνει.... Είναι ανώφελη, έτσι είναι», Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, «Το σημερινό θέατρο», συνέντευξη στον Nikolas Gonzalez – Deleito, *Escena*, Μαδρίτης, Μάης 1935, μτφρ. Λέανδρου Πολενάκη, *Θέατρο* 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966), σ. 22. Στο ίδιο κείμενο επισημαίνει ο Λόρκα, ότι περνά πολλά χρόνια, τρία και τέσσερα, έχοντας στο νου του ένα θεατρικό έργο. Κι αργότερα το γράφει μέσα «σε πέντε μέρες». Πέντε χρόνια του πήρε ο *Ματωμένος γάμος* και τρία η *Γέρμα*, «Τέκνα της πραγματικότητας είναι αυτά τα δύο έργα. Αυστηρά αυθεντικό το θέμα κάθενός», σ. 22.

47. Ανυπόγραφο, «Γράμματα-Τέχναι: Θέατρο», *Ελληνικά Θέματα* (Φεβρουάριος 1959), χ. σ., Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

δομένος στην υποτιθέμενη «ανθογλώσσα» του Λόρκα. Από ανάλογα φίλτρα περνούν πολλά εγχώρια δημοσιεύματα της ίδιας εποχής.[48] Μια τέτοια αντιμετώπιση αν δεν αποστομώνει τη φωνή του ποιητή, οπωσδήποτε εμποδίζει να αποκαλυφθεί ο πυρήνας: ο λυρισμός είναι δεμένος σφιχτά, χωρίς ρωγμές, με την υλική όψη του κόσμου, όπως συμβαίνει στα δημοτικά τραγούδια και ο «ποιητικός ρεαλισμός» δεν χάνει την κοινωνική του στόχευση.

Ο Λόρκα υποστηρίζει πως ο συγγραφέας πρέπει να αντισταθεί στην «αρτηριοσκλήρωση» του βεντετισμού και οι ηθοποιοί πρέπει να γνωρίζουν πως: «Το θέατρο απαιτεί απ' τα πρόσωπα που βγαίνουν στη σκηνή να 'χουν ''ένδυμα ποιητικό'' και ταυτόχρονα ν' αφήνουν να φαίνονται τα κόκκαλά τους, το αίμα τους».[49]

Αρκετοί Ισπανοί σύγχρονοι του συγγραφέα είχαν συλλάβει το κέντρο της δύναμης του ποιητή και σημείωναν στα ημερολόγιά τους, πως η αποκλειστικότητα του ύφους του Λόρκα βρίσκεται στο «ανακάτεμα ποίησης και ύλης».[50]

> «Υπάρχουν βέβαια αυτοί που ζηλοφθονούν, που τους εξοργίζει η τόσο απότομη άνοδος ενός νέου παιδιού που το ταλέντο του γκρεμίζει κάθε αντίσταση. Ύστερα ο Φεντερίκο εκδηλώθηκε για το κόμμα των φτωχών, μ' άλλα λόγια των άτυχων ανθρώπων, δήλωση που την απέδωσαν σε κακοπροαίρετη πολιτική σκοπιμότητα. Πρέπει να στερείται κανένας από κάθε αίσθημα ηθικής ανωτερότητας για να χαρακτηρίσει τόσο κακόβουλα και να διαστρέψει έτσι μια ''πράξη πίστεως'' που εκφράστηκε με τόση απλότητα και που υπάκουσε μόνο σε μια γενναιοψυχία».[51]

---

48. Στο πρόγραμμα της ίδιας παράστασης του Εθνικού Θεάτρου (1959), τυπώνεται το κείμενο που φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ο αγνός λυρισμός της ''Ντόνια Ροσίτα [sic]''», σσ. 5-10. Το υπογράφει ο Τάκης Παπατσώνης και υποστηρίζει, πως ο Λόρκα είναι «ο συγκινητικά λυρικός [...] υμνητής της πλούσιας σε πάθος και θυσία ανδαλουσιανής ψυχής» (σ. 6) και πως το έργο είναι κλασικό δείγμα της μαγικής δύναμης που κατέχει η ποίηση. Την ίδια χρονιά ο Σολομός σκηνοθέτησε τη *Ρόζα Μπέρντ* του Χάουπτμαν σε μετάφραση Στράτη Μυριβήλη. Στο πρόγραμμα αυτής της παράστασης ενσωματώνεται το άρθρο του Α. Τερζάκη, «Ο νατουραλισμός της Ρόζα Μπερντ», το οποίο αποκαλύπτει με τον πιο καθαρό τρόπο, την παντελή απουσία της κοινωνικής διάστασης στην πρόσληψη του έργου. Για το αβάσταχτο βάρος που πέφτει στους ώμους των προσώπων ευθύνεται η μοίρα και το ένστιχτο, όχι η φτώχεια και η αγραμματοσύνη.

49. Λόρκα, «Η πορεία μου στο θέατρο», σ. 19. Σ' αυτό το κείμενο ο Λόρκα αποτυπώνει σημαντικές σκέψεις για την υποκριτική τέχνη.

50. Σημειώσεις του Λύντς για την πρεμιέρα της *Γέρμα*, 29 Δεκεμβρίου 1934: «Ο Φεντερίκο έχει ένα ταλέντο –και μια δύναμη για να το εκφράζει– που αφήνει τον άνθρωπο κατάπληκτο. Όπως στο *Ματωμένο γάμο*, η σύλληψη της *Γέρμα* ξεκινάει από το χωριό, από την ίδια τη γη, από τα σπλάχνα της, με την αυθεντική αλήθεια των ανθρώπων της. Ύστερα όμως ξεφεύγει από τη γη αυτή, από τους ανθρώπους της, για να υψωθεί μ' ένα δυνατό φτεροκόπημα σε ψηλότερες σφαίρες: Κι' η κουβέντα του χωριού, η τόσο πεζή και τόσο ανθρώπινη, μεταμορφώνεται, σάμπως από κάποια μαγεία, σε μουσική, σε ποίηση. Αυτό είναι η αποκλειστικότητα του ύφους του Φεντερίκο: το ανακάτεμα ποίησης και ύλης», Carlos Morla Lynch, «Μαρτυρία για τον Λόρκα. Σελίδες ενός ημερολογίου», μτφρ. Ιουλία Ιατρίδη, *Θέατρο* 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966), σσ. 39-48: 45.

51. Lynch, «Μαρτυρία για τον Λόρκα», σ. 46.

Στο τέλος του 1980, όταν ο Σολομός σκηνοθετεί στο Εθνικό Θέατρο τον *Ματωμένο γάμο*, μετρά «τρεις γάμους» με τον Λόρκα, συμπεριλαμβάνοντας μια ακόμα συνεργασία με την Κυβέλη –εκείνη στον ρόλο και του σκηνοθέτη– στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το 1963.[52] Μετά από τριάντα και πλέον χρόνια η σκηνοθετική γραμμή δεν έχει αλλάξει: «Είναι ένα έργο με θέμα τον έρωτα και το θάνατο. Τίποτε άλλο», υποστηρίζει ο σκηνοθέτης· «Κι ο δραματικός ποιητής Λόρκα είναι κι αυτός ένα μυστήριο, όπως είναι ο έρωτας κι ο θάνατος. Ένα μυστήριο που σε γεμίζει και που δεν νιώθεις τον εαυτό σου ικανό να το εξηγήσεις».[53]

Το αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται ως «παράσταση τραγικής μετριότητας».[54] Μετά από τρεις δεκαετίες σκηνικής παρουσίας, είναι καιρός ν' αρχίσουμε να «καταλαβαίνουμε» τα έργα του Λόρκα, υποστηρίζει ο Θόδωρος Κρητικός. Πρέπει να σταματήσουμε να σταθμεύουμε σε μια άγονη ηθογραφία και να αναγνωρίσουμε τη σύνδεση του Ισπανού ποιητή με τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό.[55] Το «ισπανικό φολκλόρ του ασπροσοβαντισμένου τοίχου, της μαντίλας και της κιθάρας» υποβιβάζει τον Λόρκα «στο επίπεδο κοινού κωμειδυλλιογράφου» υποστηρίζει με την αιχμηρή του πένα ο αρθρογράφος.[56] Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος θα τιτλοφορήσει

---

52. Ανυπόγραφο, «Ο τρίτος 'γάμος' του Αλέξη Σολομού», *Ελευθεροτυπία*, 11 Δεκεμβρίου 1980, συνέντευξη με τον σκηνοθέτη. Το πρόγραμμα του *Ματωμένου γάμου* του ΚΘΒΕ, το 1963 δεν σημειώνει το όνομα του Σολομού στη σκηνοθεσία.

53. Ανυπόγραφο, «Ο τρίτος ''γάμος'' του Αλέξη Σολομού», *Ελευθεροτυπία*, 11 Δεκεμβρίου 1980.

54. Θόδωρος Κρητικός, «*Ματωμένος γάμος*», *Ταχυδρόμος*, 22-28 Ιανουαρίου 1981. Η πρεμιέρα της παράστασης του Σολομού στις 12 Δεκεμβρίου 1980 και στις 26 Ιουνίου 1981 επαναλαμβάνεται.

55. «Κάθε παράσταση που σταθμεύει στα ηθογραφικά στοιχεία του *Ματωμένου γάμου* και αγνοεί τις οφειλές του έργου στην πρωτοπορία των αρχών του αιώνα, συκοφαντεί τον συγγραφέα και τον υποβιβάζει στο επίπεδο κοινού κωμειδυλλιογράφου. Πρόκειται για έναν εξευτελισμό που τον έχει υποστεί αμέτρητες φορές ο Ισπανός ποιητής στην ελληνική σκηνή και δεν τον γλυτώνει ακόμη μια φορά τώρα στην κεντρική σκηνή του Εθνικού. Η παράσταση που οργάνωσε ο Αλέξης Σολομός στηρίζεται και πάλι στο ισπανικό φολκλόρ του ασπροσοβαντισμένου τοίχου, της μαντίλας και της κιθάρας. Εντελώς αβοήθητοι από τον σκηνοθέτη οι ηθοποιοί», Κρητικός, *ό. π.*

56. Κρητικός, *Ταχυδρόμος*, 22-28 Ιανουαρίου 1981· Θόδωρος Κρητικός, «Ισπανικό κωμειδύλλιο; *Ματωμένος γάμος* στο Εθνικό», *Ελευθεροτυπία*, 16 Ιανουαρίου 1981. Ο αρθρογράφος διαπιστώνει εδώ πως ο Λόρκα είναι το αγαπημένο παιδί των ηθοποιών και του κοινού. Όχι όμως και των Ελλήνων συγγραφέων οι οποίοι τον αποφεύγουν πολύ συνειδητά, καθώς τους θυμίζει τα ηθογραφικά έργα από τα οποία θέλουν να ξεκόψουν: Μελισσιώτη και Περεσιάδη ή Χορν και Μπόγρη. Μήπως για τους ίδιους λόγους που τον αποφεύγουν οι συγγραφείς, τον αγάπησαν οι ηθοποιοί και οι θιασάρχες; Τραγική παρεξήγηση, καταλήγει ο Κρητικός. Η παράσταση του Σολομού δεν ξέφυγε από τα ξεπερασμένα ιδεώδη. «Παρά τη συμμετοχή [...] στο θίασο τόσων πολλών νέων ανθρώπων, το παίξιμο στο σύνολό του ανήκει σε άλλους καιρούς. Δεν έχει παρά να προσέξει κανείς τις συμβατικές ''χωριάτικες'' πόζες των ηθοποιών πάνω στη σκηνή για να βεβαιωθεί ότι βρισκόμαστε ακόμη μια φορά στη μακάρια χώρα του κωμειδυλλίου». Παμπάλαια βρίσκει την υποκριτική και τη σκηνογραφία.

τη δική του κριτική με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ουδέτερος Λόρκα», μνημονεύοντας όμως, τον «εξαίσιο ενορχηστρωτή» Σολομό, στην παράσταση «παγκόσμια πρώτη», του *Πριν περάσουν πέντε χρόνια*».[57]

Κι αν ο Σολομός δεν φαίνεται να βρήκε, σε αυτή την τελευταία συνεργασία του με το Εθνικό, τον δρόμο, για μια βαθύτερη συνάντηση με τον Λόρκα, όταν ο σκηνοθέτης είναι πραγματικά θυμωμένος με τις παραστάσεις στην Επίδαυρο στη δεκαετία του 1980, μοιάζει να συντονίζεται με τον μαχητικό παλμό των μεσοπολεμικών διακηρύξεων του Ισπανού ποιητή, με τις οποίες ξεκινήσαμε. Με αυτά τα λόγια του Σολομού θα ήθελα να κλείσω την εισήγησή μου:

> «Δεν καλλιεργούμε το θεατρικό δέντρο για να μοιράσουμε τους καρπούς του στους πνευματικά πεινασμένους. Το κόβουμε και το στολίζουμε σαν νεκρό χριστουγεννιάτικο έλατο για να το επιδείξουμε στη βιτρίνα του τουριστικού μας μαγαζιού. Δεν είμαστε καλλιεργητές, έστω κι αν κουλτούρα σημαίνει καλλιέργεια. Δεν αγαπάμε το χωράφι μας. Είμαστε μεταπράτες και κερδοσκόποι. Εισάγουμε απ' το εξωτερικό ιδέες, ευρήματα, εντυπωσιασμούς, ακόμα κι ατόφια σκηνικά και κοστούμια και πήδους και σκουξιές και τσιρίγματα και κουκούλες και τοτέμ [...]. Και με το ξένο τούτο υλικό –πασπαλισμένο με λίγον Καραγκιόζη και λίγον αμανέ– πουλάμε παραστάσεις made in Greece».[58]

57. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ουδέτερος Λόρκα», *Το Βήμα*, 28 Ιανουαρίου 1981, υποστηρίζει πως η παράσταση του Σολομού δεν έχει τίποτα καινούργιο και ωχριά απέναντι στις μυθικές παραστάσεις του Κουν κι έπειτα του Μινωτή με την Παξινού. Το μόνο που είχε ενδιαφέρον στο «πληκτικό συνοθύλευμα» της παράστασης του Σολομού, ήταν η μουσική του Χατζηδάκι. Ο σκηνοθέτης που μας γοήτευσε με τα παλιότερα έργα του Λόρκα, «φαινόταν αμήχανος διεκπεραιωτής και απελπιστικά στείρος». Καταστροφική βρίσκει ο αρθρογράφος την παρουσία του Φεγγαριού και της Ζητιάνας.

58. Αλέξης Σολομός, *Εστί θέατρον και άλλα*, Αθήνα: Κέδρος, 1986, σ. 18.

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Ο Μπρεχτ του Προσκηνίου και της δικτατορίας: Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν[1]

Προκειμενου να προσεγγισουμε την παράσταση της κινεζικής παραβολής *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* από τον σκηνοθέτη της Αλέξη Σολομό στην περίοδο της δικτατορίας (1972), θα πρέπει πρώτα να περιηγηθούμε σύντομα στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Η σφαιρικότερη πρόσληψη του έργου του Brecht μας βοηθά να κατανοήσουμε και τον τρόπο, με τον οποίο οι Έλληνες σκηνοθέτες δεξιώθηκαν και ανέβασαν τα δράματά του στην εγχώρια μεταπολεμική σκηνή. Αυτή η περιήγηση αφορά σε μιαν Ευρώπη διαιρεμένη μέσω του Σιδηρού Παραπετάσματος και σε μια ψυχροπολεμική Αμερική. Οι πολιτικές και ιδεολογικές παράμετροι του Ψυχρού Πολέμου επηρέασαν λοιπόν την αισθητική πρόσληψη του έργου ενός αυτοεξόριστου από τη ναζιστική πατρίδα του συγγραφέα, ο οποίος επί χρόνια περιπλανήθηκε σε Ευρώπη και Αμερική, προτού τελικά εγκατασταθεί το 1948 στην Ανατολική Γερμανία με αυστριακό διαβατήριο, ελβετικό τραπεζικό λογαριασμό, δυτικογερμανό και ανατολικογερμανό εκδότη και δικό του κρατικά επιδοτούμενο θέατρο.[2] Ακριβώς αυτή η περιπλάνηση/εξορία του ανά τον κόσμο σημάδεψε και τα στάδια συγγραφής του συγκεκριμένου έργου του, τα οποία άρχισαν το 1926 και τελείωσαν το 1941.[3]

---

1. Ευχαριστώ θερμά την Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη για την πρόσβαση στο Αρχείο Σολομού, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

2. Για τις διευκολύνσεις και τις υλικές παροχές των αρχών της Ανατολικής Γερμανίας προς τον Brecht, βλ. Hannah Arendt, «Bertolt Brecht: 1898-1956», *Men in Dark Times*, Λονδίνο: Mariner, 1970, σ. 216· John Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, Λονδίνο: Harper Collins, 1994, σ. 526.

3. Για τις διαδοχικές φάσεις συγγραφής του έργου επί μία δεκαπενταετία έως την πρεμιέρα του το 1943 στη Ζυρίχη· βλ. Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Εισαγωγή. Δεκαπέντε χρόνια αναζήτησης ενός Καλού ανθρώπου», Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο καλός άνθρωπος του Σε Τσουάν*, μτφρ. Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, Αθήνα: Ύψιλον, 2013, σσ. 8-11.

Θύμα της θερμής ρητορικής του Ψυχρού Πολέμου, ο Brecht λοιδορήθηκε για διαφορετικούς λόγους τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολική Ευρώπη, καθώς ήταν ένας συγγραφέας που αντιστεκόταν στις ακραίες πολώσεις και τις «μεγάλες» αφηγήσεις.[4] Στη Δύση δεν συγχωρήθηκε εξαιτίας της επιλογής της Ανατολικής Γερμανίας ως τόπου μόνιμης εγκατάστασής του και εξαιτίας της μαρξιστικής του ιδεολογίας, η οποία αποτυπώθηκε αισθητικά στα έργα του μέσω του διαλεκτικού υλισμού. Η δε αμφίθυμη στάση του έναντι της σοβιετικής επέμβασης στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας το 1953 για την κατάπνιξη εργατικής εξέγερσης προκάλεσε σάλο στη Δύση, οδηγώντας στο επονομαζόμενο «μποϋκοτάζ Brecht». Παρότι το μποϋκοτάζ επανενεργοποιήθηκε το 1961 με την ανέγερση του τείχους του Βερολίνου, μετατρέποντας τον δραματουργό σε συμβολικό στόχο επίδειξης της πολιτικής αντίθεσης της Δύσης έναντι των κομμουνιστικών καθεστώτων, εντούτοις αύξησε το πολιτικό βάρος των έργων του, αλλά και το γενικότερο ενδιαφέρον γι' αυτά.[5] Στο δε Ανατολικό Μπλοκ η διασύνδεση του έργου του με τον προπολεμικό ρωσικό φορμαλισμό, την Proletkult και την παρακμιακή αισθητική[6] και η σαφής αποστασιοποίησή του από τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό θεωρήθηκαν ανάθεμα την εποχή του σταλινισμού, τη στιγμή που στην ΕΣΣΔ και στην Ανατολική Ευρώπη κυριαρχούσε η σοβιετοποιημένη προσαρμογή της ιλουζιονιστικής Μεθόδου υποκριτικής του Στανισλάφσκι, η οποία εφαρμοζόταν ακόμη και στις παραστάσεις

4. Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht. A Re-Presentation*, Λονδίνο / Νέα Υόρκη: Routledge, 1989, σ. 1, η οποία αποδίδει στον Brecht τον σκεπτικισμό που εξέφρασε ο Jean-François Lyotard απέναντι στις «μεγάλες» αφηγήσεις, τους «μεγάλους» ήρωες, τα «μεγάλα» πάθη και τα «μεγάλα» επιτεύγματα.

5. Frank Trommler, «The Use Value of Brecht's Enlightenment: Revisiting the 1960s in Germany», στο Richard E. Schade – Dieter Sevin (επιμ.), *Practicing Progress. The Promise and Limitations of Enlightenment. Festschrift for John A. McCarthy*, Άμστερνταμ / Νέα Υόρκη: Rodopi, 2007, σσ. 202-203. Για τις περιστάσεις που οδήγησαν στο δυτικό «μποϋκοτάζ Brecht», βλ. επίσης David Caute, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2003, σσ. 288-291.

6. Για την επίδραση της φορμαλιστικής θεωρίας της «ανοικείωσης» (ostranerie ή otchuzhdenie) του σοβιετικού Victor Shkolvskij, αλλά και του Sergei Tretyakov, στη δημιουργία του επικού/διαλεκτικού θεάτρου του Brecht και του Verfremdung Effect, ύστερα από την επίσκεψη του τελευταίου στη Μόσχα το 1935, βλ. Τσβετάν Τοντόροφ, «Η επιστροφή του επικού. Ντέμπλιν και Μπρεχτ», στο Τοντόροφ, *Κριτική της Κριτικής. Ένα μυθιστόρημα μαθητείας*, μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης, προλεγόμενα Παναγιώτης Μουλάς, Αθήνα: Πόλις, 1994, σσ. 67-69· John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*, Νέα Υόρκη: New Directions, ³1968, σ. 178· Ben Brewster, «From Shklovsky to Brecht: A Reply», *Screen*, XV/2 (Summer 1974), σσ. 82-102· Efim Etkind, «Brecht and the Soviet Theater», στο Betty Nance Weber – Hubert Heinen (επιμ.), *Bertolt Brecht. Political Theory and Literary Practice*, Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1980, σσ. 84-85. Το τελευταίο κείμενο αναφέρεται επίσης στην επίδραση του σοβιετικού φορμαλιστικού θεάτρου της δεκαετίας του 1920 των Μεγερχόλντ, Βαχτάνγκοφ και του εργατικού θεάτρου «Μπλε Μπλούζες» στην τέχνη των Piscator και Brecht, βλ. *ό.π.*, σ. 84.

έργων Brecht.[7] Έτσι, το θέατρο των Brecht και Erwin Piscator στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, όπως και του Μαγιακόφσκι στην ΕΣΣΔ έλαβαν τέλος, μαζί με την εκκαθάριση του δραματουργού Σεργκέι Τρετιακόφ και του σκηνοθέτη Βζεβολόντ Μεγερχόλντ υπό τις οδηγίες του Στάλιν.[8] Στο Ανατολικό Βερολίνο της δεκαετίας του 1950 μπρεχτικές παραστάσεις απαγορεύτηκαν ως φορμαλιστικές.[9]

Παρότι θίασος της Ανατολικής πλευράς με αισθητική που απομακρυνόταν από τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, εντούτοις οι διεθνείς επιτυχίες του Berliner Ensemble σε Γαλλία (1954, 1955), Αγγλία (1956), ΕΣΣΔ (1957), όπως επίσης και η λήψη του πρώτου βραβείου στο παρισινό Θέατρο των Εθνών (1954, *Μάνα κουράγιο*), δεν μπορούσαν να αγνοηθούν ούτε από τη μια ούτε από την άλλη μεριά του Σιδηρού Παραπετάσματος. Έτσι, ο θίασος λειτούργησε ως ενιαίος κρίκος μεταξύ Δυτικού και Ανατολικού Μπλοκ, ενώ η δραματουργία του Brecht άκμασε στις δυτικές σκηνές, πλην όμως απογυμνωμένη από την κριτική πολιτικοκοινωνική ταυτότητα του ιστορικού υλισμού. Αντιθέτως, τονίστηκαν τα στοιχεία της ποιητικής ιδιοφυίας του Brecht, της ψυχολογικής σύνθεσης και του ουμανισμού των δραματικών του ηρώων έναντι ενός σκληρού κόσμου εκμετάλλευσης και αδικίας, τα οποία αντέκρουαν τις κατηγορίες κατά του συγγραφέα ως προπαγανδιστή του κομμουνισμού, αποδεικνύοντας ότι η τέχνη στέκεται υπεράνω πολιτικής και εκχωρώντας τον

---

7. Με αφορμή την παράσταση της *Μάνας κουράγιο* το 1960 στο θέατρο Μαγιακόφσκι της Μόσχας σε σκηνοθεσία Maksim Shtraukh με πρωταγωνίστρια την Iudif Glizer, παράσταση που σοβιετοποίησε τον Brecht, αντικαθιστώντας το Verfremdungseffekt με τη perezhivanie (τον ψυχολογικό ρεαλισμό) της Μεθόδου Σταλισλάφσκι και αντιμετωπίζοντας τη δραματική ηρωίδα ως περίπτωση σύγχρονης τραγικής πτώσης, ο Jesse Gardiner εξηγεί τη διαδικασία της αποσιώπησης των φορμαλιστικών, μοντερνιστικών, αστικών και κοσμοπολιτικών αποκλίσεων του Brecht, προκειμένου να γίνει αποδεκτός στην ΕΣΣΔ ως εκπρόσωπος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Έτσι, δόθηκε έμφαση στη μαρξιστική του οπτική και όχι στην αντινατουραλιστική φορμαλιστική σκηνοθετική του γραμμή· βλ. «*Mother Courage* and Political Pragmatism: Sovietizing Brecht During the Thaw», *The Slavonic and East European Review* 93/4 (2015), σσ. 626-654. Για την ίδια σοβιετοποιημένη παράσταση, βλ. και Henry Glade, «Major Brecht Productions in the Soviet Union Since 1957», στο Betty Nance Weber – Hubert Heinen (επιμ.), *Bertolt Brecht. Political Theory and Literary Practice*, σσ. 90-91.

8. Caute, *The Dancer Defects*, σσ. 271-273. Μετά το 1948, ο Brecht ήταν ο μόνος ζωντανός φορμαλιστής, καθώς το ανατολικοευρωπαϊκό θέατρο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού περιείχε ακόμη θετικούς ήρωες, πλοκές με ξεκάθαρο τέλος, οπτιμιστικό κλίμα και επικράτηση της ψευδαίσθησης· βλ. Viviana Iacob, «Transnational Encounters: Brecht, Brook and the Romanian Theatre (1958-1964)», στο Iulian Boldea (επιμ.), The Proceedings of the International Conference *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity* (28/5/2015, Tirgu-Mures, Mures), τόμ. 2, Tirgu-Mures: Archipelag XXI, 2015, σ. 1233.

9. Το 1951 η παράσταση της μπρεχτικής διασκευής του μυθιστορήματος του Γκόρκυ *Η μάνα* κρίθηκε ως αιρετική και φορμαλιστική, εξαιτίας της διασταύρωσης Μεγερχόλντ και Proletcult. Το ίδιο έτος απαγορεύθηκε η παράσταση του έργου *Οι μέρες της Κομμούνας* εξαιτίας του μοιραίου τέλους του, αλλά και η παράσταση του μουσικού δράματος *Η δίκη του Λούκουλλου*, εξαιτίας της φορμαλιστικής μουσικής του Paul Dessau· βλ. Caute, *The Dancer Defects*, σσ. 284-286.

μαρξισμό στους οπαδούς του. Έτσι ο Brecht απολιτικοποιήθηκε και μετατράπηκε σε μοντέρνο κλασικό.[10] Μελετητές, όπως ο Martin Esslin, διαχώρισαν το 1959 το μπρεχτικό έργο σε "ανώριμο", δηλαδή πολιτικοποιημένο, και σε "ώριμο", δηλαδή με συγκεκριμένες αισθητικές αρχές, διαχωρισμός που ενείχε πολιτικές προεκτάσεις, καθώς παρέκαμπτε το στοιχείο του ιστορικού υλισμού.[11]

Επιπλέον, οι σκηνοθέτες σημαντικών παραστάσεων σε Δυτική Ευρώπη και Αμερική δεν κατανόησαν ή αγνόησαν την τεχνική της αποστασιοποίησης, εισάγοντας στοιχεία συγκίνησης στην προσέγγιση των ρόλων και προκαλώντας τη στανισλαφσκική συναισθηματική ταύτιση του κοινού, με συνέπεια την καταστροφή της αναλυτικής κοινωνικής ανάπτυξης και της τεχνικής του «παραξενίσματος».[12] Παρόμοια παραδείγματα αποτελούν οι παραστάσεις της *Μάνας κουράγιο*: το 1935 από τον αμερικανικό σοσιαλιστικό θίασο Theatre Union σε σκηνοθεσία Victor Wolfson, το 1963 στο θέατρο Martin Beck του Broadway, σε σκηνοθεσία Jerome Robbins, με πρωταγωνίστρια την Anne Bancroft, το 1951 στο παρισινό Théâtre National Populaire σε σκηνοθεσία Jean Vilar, με πρωταγωνίστρια τη Germaine Montero και το 1965 στο λονδρέζικο National Theatre σε σκηνοθεσία William Gaskill.[13] Από την άλλη μεριά, παρόλες τις κατηγορίες εναντίον του φορμαλισμού

---

10. Trommler, «The Use Value», σσ. 203, 207, ο οποίος αναφέρει ότι ο Brecht υπήρξε ο πιο πολυπαιγμένος δραματουργός στη Δυτική Γερμανία της δεκαετίας του 1960, προσφέροντας διανοητική αφύπνιση.

11. Για την παράθεση της διαδικασίας απολιτικοποίησης που ακολουθήθηκε από θεωρητικούς μελετητές από την εποχή του Esslin και του Eric Bentley έως και τη δεκαετία του 1980 (π.χ. Darko Suvin), προκειμένου ο Brecht να γίνει αποδεκτός στη Δύση, βλ. Wright, *Postmodern Brecht*, σσ. 5-9. Για την απολιτικοποίηση του μπρεχτικού έργου στην Αμερική, δηλαδή την παράκαμψη του ιστορικού υλισμού και την αποκλειστικά αισθητική πρόσληψη του έργου του, βλ. επίσης David Bathrick, «Brecht's Marxism and America», στο Siegfried Mews – Hubert Knust (επιμ.), *Essays on Brecht. Theater and Politics*, Τσάπελ Χιλλ: University of North Carolina Press, 1974, σσ. 209-225 και Caute, *The Dancer Defects*, σσ. 293-295, ο οποίος, με αφορμή τις παραστάσεις του Berliner Ensemble στο Λονδίνο, αναφέρεται στις επιθέσεις δυτικών κριτικών και θεωρητικών (π.χ. Herbert Luthy στο περιοδικό *Encounter*) κατά της αναγέννησης της αυτοκαταστροφικής κουλτούρας της Βαϊμάρης.

12. Όρος που εισήχθη από έναν από τους βασικούς εγχώριους μεταφραστές του μπρεχτικού έργου, τον Πέτρο Μάρκαρη, θέλοντας να ερμηνεύσει το νόημα του «Verfremdungseffect»· βλ. Π. Μάρκαρης, «Παραξένισμα και Παρεξήγηση», *Δοκιμασία* 1 (1973).

13. Για την πρώτη παράσταση, βλ. Lee Baxandall, «Brecht in America, 1935», *The Drama Review* 12/1 (Φθινόπωρο 1967), 69-87· Anne Fletcher, «The Theatre Union's 1935 Production of Brecht's *The Mother*. Renegade on Broadway», στο Chris J. Westgate (επιμ.), *Brecht, Broadway and United States Theater*, Νιουκάστλ: Cambridge Scholars Publishing, 2007, σσ. 2-22. Παρότι οι πρόβες της συγκεκριμένης παράστασης παρακολουθούνταν από τον ίδιο τον Brecht και τον Hanns Eisler, οι οποίοι έδιναν οδηγίες στους Αμερικανούς συντελεστές, εντούτοις ο μεταφραστής του έργου Paul Peters, αλλά και ο σκηνοθέτης Victor Wolfson το προσάρμοσαν στους στανισλαφσκικούς ψευδαισθησιακούς κανόνες, συναισθηματικοποιώντας μάλιστα το τέλος του και καταπνίγοντας την αναλυτική ανάπτυξη της κοινωνικής συνείδησης. Για τη δεύτερη παράσταση, βλ. Gordon Rogoff, «The Juggernaut of Production», *The Tulane Drama Review* 8/1 (Φθινόπωρο 1963), σσ.

και του κοσμοπολιτισμού του στη δεκαετία του 1950, ο Brecht έγινε τελικά δεκτός στο Ανατολικό Μπλοκ την εποχή της μετασταλινικής «απόψυξης» (αρχές δεκαετίας 1960), ύστερα από τη συμπόρευση της τεχνικής αποστασιοποίησης με τη σοβιετοποιημένη Μέθοδο Στανισλάφσκι και ύστερα από την ένταξη του έργου του στο κυρίαρχο σοβιετικό μοντέλο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο του και η σκηνική του μέθοδος πρόσφεραν τη μοντερνιστική ανανέωση της σοσιαλιστικής τέχνης.[14] Παρόλες τις δάφνες που έδρεψε το Berliner Ensemble στη Δύση, εντούτοις ο Brecht αποτέλεσε κομμάτι της κομμουνιστικής κουλτούρας, ενώ το 1955, ένα έτος πριν πεθάνει, έλαβε το Βραβείο Στάλιν για την ειρήνη.[15]

Ενώ στην Ευρώπη η επονομαζόμενη «έκρηξη Brecht» σταμάτησε στις αρχές της δεκαετίας του 1970 οδηγώντας στη «μπρεχτική κούραση»,[16] εξαιτίας της αδυναμίας του απλουστευμένου μπρεχτικού μοντέλου μαρξιστικής ανάλυσης να ερμηνεύσει τις δομές των σύγχρονων δυτικών καταναλωτικών και ατομικιστικών κοινωνιών,[17] γνωρίζοντας εντούτοις την τελευταία της έξαρση γύρω στο 1968 με

130-156. Για τις δύο τελευταίες, βλ. Gardiner: «*Mother Courage*», σσ. 626-627. Παρ' όλα αυτά, η παράσταση της *Ζωής του Γαλιλαίου* το 1947 στο θέατρο Coronet του Hollywood διατήρησε τις μεθόδους του επικού θεάτρου κάτω από τις οδηγίες του ίδιου του Brecht, ο οποίος κατέθετε τότε στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών, προτού αποχωρήσει από τις ΗΠΑ. Πρωταγωνιστής ήταν ο Charles Laughton, σκηνοθέτης ο Joseph Losey, ενώ η μουσική ανήκε στον Hanns Eisler· βλ. Caute, *The Dancer Defects*, σσ. 274-275.

14. Η διαδικασία ενορχηστρώθηκε από το Ενιαίο Σοσιαλιστικό Κόμμα (SED) της Ανατολικής Γερμανίας, οδηγώντας στην εισαγωγή της μπρεχτικής μεθόδου στην Κρατική Ακαδημία Ὑποκριτικής από τον διευθυντή της Wolfgang Heinz, δίπλα στη Μέθοδο Στανισλάφσκι, βλ. Anja Klöck, «Acting on the Cold War: Imperialist Strategies, Stanislavski, and Brecht in German Actor Training After 1945», στο Christopher B. Balme – Berenika Szymanski-Düll (επιμ.), *Theatre, Globalization and the Cold War*, Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 2017, σσ. 239-257.

15. Trommler, «The Use Value», σ. 203· Caute, *The Dancer Defects*, σσ. 292-293· Gardiner: «*Mother Courage*», σσ. 629-635, 638-640, ο οποίος αναφέρει ότι, με αφορμή την περιοδεία του Berliner Ensemble σε Μόσχα και Λένινγκραντ το 1957, το σοβιετικό καθεστώς χρησιμοποίησε τον Brecht ως «συμβολικό κεφάλαιο» για την ειρηνιστική/αντιπυρηνική καμπάνια του στη διεθνή πολιτική σκηνή του Ψυχρού Πολέμου εναντίον του αμερικανικού ιμπεριαλισμού. Μάλιστα, η αυλαία του θιάσου έφερε ως έμβλημά της το ζωγραφισμένο περιστέρι του Pablo Picasso.

16. Έκφραση του Werner Mittennzwei («Brecht-Müdigkeit») το 1977 στο δοκίμιό του Der war Brecht?, η οποία ερμήνευε την αισθητική αυτονόμηση της σοσιαλιστικής λογοτεχνίας από την παραγωγή του κοινωνικού αποτελέσματος, βλ. Wright, *Postmodern Brecht*, σσ. 7, 10-13.

17. Trommler, «The Use Value», σσ. 210-211. Ο μελετητής αναφέρει ότι σε Συνέδριο του 1978 για τον Brecht στη Φρανκφούρτη, οι συγγραφείς Franz Xaver Kroetz, Hartmut Lange, Tankret Dorst και Reinhard Baumgart δήλωσαν ότι ο Brecht δεν είχε άλλα να τους προσφέρει, ενώ οι σκηνοθέτες Jürgen Flimm, Niels-Peter Rudolph και Ernst Wendt παραπονέθηκαν για τον δογματισμό, με τον οποίο οι επίγονοι του συγγραφέα διαφύλασσαν στο Ανατολικό Βερολίνο την πνευματική κληρονομιά του. Ακόμη και οι ομιλητές του εορτασμού για τον Brecht στο Ανατολικό Βερολίνο το 1978 μίλησαν για τη «μπρεχτική κούραση», παρότι τόνισαν τη συμβολή του στον μαρξισμό.

τον φοιτητικό ακτιβισμό και την άνθηση του πολιτικού θεάτρου,[18] αντιθέτως στην Ελλάδα η «μπρεχτομανία» εκδηλώθηκε ακριβώς μέσα στη δεκαετία του 1970, στην περίοδο της χούντας.[19] Συνεχίστηκε όμως αμείωτη και μετά την πτώση της, ενώ εκδηλώθηκε ταυτόχρονα και στις χώρες της Ασίας και της Λατινικής Αμερικής.[20] Μελετητές έχουν επισημάνει πως το ανέβασμα έργων Brecht στη δικτατορία αποτέλεσε πράξη πολιτικής αντίστασης και νεολαιίστικη επαναστατική εκδήλωση στον απόηχο του Μάη του ΄68.[21] Αντιστασιακή πράξη θεωρήθηκε επίσης η πυκνή έκδοση μεταφράσεων θεατρικών έργων, ποιημάτων και θεωρητικών δοκιμίων του Brecht από προοδευτικούς, ακόμη και αριστερών φρονημάτων εκδότες, κυρίως μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας τον Νοέμβριο του 1969 και τη φάση «ελεγχόμενης φιλελευθεροποίησης» του καθεστώτος, στο πλαίσιο του πολιτικού ακτιβισμού της ελληνικής νεολαίας που συμβάδιζε με τον παγκόσμιο ακτιβισμό της δεκαετίας του 1960.[22]

---

18. Για το έργο του Brecht ως πόλου ενδιαφέροντος της πολιτικά ριζοσπαστικοποιημένης γερμανικής φοιτητικής νεολαίας του ’68, βλ. Michael Patterson, «Brecht’s Legacy», στο Peter Thomson – Glendyr Sachs (επιμ.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2001, σσ. 273-287· Trommler, «The Use Value», σ. 210, ο οποίος αναφέρει ότι στη δεκαετία του 1960 το μπρεχτικό θέατρο ενσάρκωνε το κολλεκτιβιστικό αιτούμενο της εποχής. Χαρακτηριστική ήταν η παράσταση της μπρεχτικής διασκευής της σοφόκλειας *Αντιγόνης* από το Living Theatre των Julian Beck – Judith Malina το 1967/1968 σε Ευρώπη και Αμερική, με τους πολιτικούς πασιφιστικούς στόχους εν μέσω Πολέμου Βιετνάμ και την εφαρμογή της τελετουργικής σωματικής τεχνικής του Antonin Artaud· βλ. Lyon Phelps, «Brecht’s *Antigone* at the Living Theatre», *The Tulane Drama Review* 12/1 (Φθινόπωρο 1967), σσ. 125-131· Τζούλιαν Μπεκ, *Η ζωή του θεάτρου*, μτφρ. Τασούλα Καραϊσκάκη, Αθήνα: Οδυσσέας, 1972, σσ. 132-133.

19. Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Συνεχίσθηκε η κρίση, ίσως να επιδεινωθεί», *Το Βήμα της Κυριακής*, 4 Ιανουαρίου 1976.

20. Trommler, «The Use Value», σ. 211.

21. Gonda van Steen, *State of Emergency. Theater and Public Performance Under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2015, σσ. 74-75, 258· Λίλα Μαράκα, «Η *Αντιγόνη* του Μπρεχτ από την Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού», στο Α. Δημητριάδης – Ι. Πιπινιά – Ά. Σταυρακοπούλου (επιμ.), Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και Ρήξεις*, αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου (30 Σεπτ.-3 Οκτ. 2010, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη), Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΑΠΘ, 2014, σ. 311.

22. Για τους προοδευτικούς εκδοτικούς οίκους της Νέας Αριστεράς που επί χούντας εξέδιδαν μεταφράσεις του ποιητικού, θεωρητικού, πολιτικού και θεατρικού μπρεχτικού έργου («Στοχαστής» του Λουκά Αξελού, «Κάλβος» του Γιώργου Χατζόπουλου, «Κείμενα» του Φίλιππου Βλάχου, «Πλανήτης» του Κ. Παλαιολόγου), αλλά και για τις μπρεχτικές εκδόσεις άλλων εκδοτικών οίκων (π.χ. Μπουκουμάνης στη Θεσσαλονίκη, Μπαρμπουνάκης, Πάπυρος), βλ. Dimitris Asimakoulas: «Translating “Self” and “Others”: Waves of Protest Under the Greek Junta», *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, 2/1 (Ιούνιος 2009), σσ. 25-47· Asimakoulas: «Brecht in Dark Times. Translations of His Works Under the Greek Junta (1967-1974)», *Target* 17/1 (2005), σσ. 93-110· Asimakoulas: «Joining the Dots in Translation History: The First Brecht Poetry Anthologie in Greece», *Slovak Association for the Study of English, SKASE Journal of*

Αν στον χώρο των εκδόσεων αυτό αληθεύει, δεν αληθεύει εντούτοις καθ' ολοκληρίαν στον χώρο ενός δημόσιου βήματος, όπως η σκηνή. Η μόδα του πολιτικού θεάτρου παρέσυρε πολλούς αστικούς/εμπορικούς θιάσους πρωταγωνιστών να ανεβάσουν μπρεχτικά έργα που είτε παραχάραξαν τη σκηνική τεχνική του «παραξενίσματος» είτε αγνόησαν παντελώς τη μαρξιστική διαλεκτική των έργων, όπως ακριβώς είχε συμβεί στη δυτική Ευρώπη και στην Αμερική τις προηγούμενες δεκαετίες. Ως σχετικά παραδείγματα αναφέρουμε τους θιάσους Κατίνας Παξινού – Αλέξη Μινωτή (*Μάνα κουράγιο*, 1971), Δημήτρη Μυράτ – Βούλας Ζουμπουλάκη (*Αγία Ιωάννα των σφαγείων*, 1972), Εθνικού Θεάτρου (*Η ζωή του Γαλιλαίου*, 1973, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου), Νίκου Κούρκουλου (*Όπερα της πεντάρας*, 1975, σε σκηνοθεσία Jules Dassin), κ.ά.[23] Δημοσιεύματα επί δικτατορίας αντιμετώπισαν τον Brecht είτε ως «άκαπνο επαναστάτη» και «ανεύθυνο αμοραλιστή», ο οποίος διατήρησε στην ίδια τη ζωή και την ιδεολογία του τους «υποκριτικούς τρόπους του ωφελιμιστικού συμβιβασμού, μεταποιώντας τα έργα του από τη μία ιδεολογία στην αντίθετη»,[24] είτε ως μεταφυσικό ουτοπικό μαρξιστή που απομακρύνθηκε από το επιστημονικό κοινωνιολογικό πνεύμα και τον διαλεκτικό ματεριαλισμό, προσεγγίζοντας μέσω του ουμανισμού και της συγκινησιοκρατίας μιαν αντεστραμμένη μεσαιωνική χριστιανική κοσμοθεωρία και θεολογία.[25]

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο λειτουργίας των αστικών επαγγελματικών θιάσων τοποθετείται και το εγχείρημα του Σολομού να ανεβάσει το 1972 τον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν* με τον θίασό του «Προσκήνιο» στο θέατρο Όρβο. Το έργο

Translation and Interpretation 8/1 (2015), σσ. 2-25. Στο προτελευταίο δημοσίευμα διαβάζουμε π.χ. ότι κατά το 1970 μεταφράστηκαν και εκδόθηκαν 19 μπρεχτικοί τίτλοι, παραγωγή ίση με όλες τις μπρεχτικές μεταφράσεις που φιλοτεχνήθηκαν σε όλο το Ανατολικό Μπλοκ και στη Δυτική Ευρώπη συνολικά (βλ. σ. 107).

23. Οι συγκεκριμένες παραστάσεις παρουσιάστηκαν είτε σε μία μείξη ψυχογραφικής και τραγικής απόδοσης των ρόλων (π.χ. *Μάνα κουράγιο*, θίασος Παξινού – Μινωτή) είτε απολιτικοποιημένες και χωρίς το στοιχείο της αποστασιοποίησης. Βλ. Sotirios Haviaras, ***La réception de Brecht en Grèce**, **1955-1981***, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Παρισιού VII, 1989, σσ. 83-85, 137-141, 146-147, 157-223, 249-251 [ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο Κωνσταντίνο Κυριακό για την πρόσβαση σε αντίτυπο της διατριβής].

24. «Στο θέατρο Όρβο *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*», *Το Βήμα*, 1972 [απόκομμα χωρίς λοιπά στοιχεία, Αρχείο Αλέξη Σολομού, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ· από εδώ και στο εξής το Αρχείο θα αναφέρεται συντομευμένα ως ΑΑΣ].

25. «Ο Μπρεχτ μετέτρεπε τον κόσμο των χριστιανικών εμπειριών και εννοιών σε Μαρξισμό. Πράγματι, ο Μπρεχτ υιοθέτησε την κεντρική σκέψη του χριστιανισμού, την ταπεινή συμφωνία με μια υπερανθρώπινη τάξη, στη μαρξιστική αντίληψη. Όπως ένας πιστός συγγραφέας του μεσαίωνα παρέλαβε ένα ενυπάρχον σύστημα αξιών. Ουσιαστικά, ο Μπρεχτ μόνο τροποποίησε την κοσμοθεωρία του μεσαιωνικού χριστιανισμού. [...] Η κρυφή θεολογία του Μπρεχτ μετατρέπει τις ελπίδες για τον άλλον κόσμο στο μέλλον, βεβαίως φιλτραρισμένα από την διαλεκτική πορεία της ιστορίας. Τώρα δε μας φαίνεται πιο παράξενο, ότι η μεγαλύτερη πηγή παρακίνησης για τον Μπρεχτ ήτανε η Αγία Γραφή»· βλ. Βάλτερ Πούχνερ, δημοσίευμα χωρίς τίτλο, *Θεατρικά* 6-8 (Φεβρ.-Μάρτ. 1973), σσ. 33-35 [ΑΑΣ, φάκελος 17 με τίτλο «Μπρεχτ *Αντιγόνη* μτφρ. Α.Σ.»).

που αφορά στην «αυτοκτονική» και ουτοπική φύση της καλοσύνης σε μιαν άκρως ανταγωνιστική καπιταλιστική κοινωνία και στον σχιζοφρενικό διχασμό του ατόμου μεταξύ του ιδιωτικού ηθικού εαυτού και του κερδοσκόπου και ανάλγητου δημόσιου/κοινωνικού εαυτού,[26] είχε πρωτοπαρουσιαστεί από τον Κ. Κουν το 1957 στο Θέατρο Τέχνης και τον Μ. Βολανάκη το 1965 στο ΚΘΒΕ. Παρότι δεν είχε δει τις συγκεκριμένες παραστάσεις,[27] εντούτοις ο Σολομός δήλωσε ότι ξαναπαρουσίαζε το έργο επειδή πέρασαν χρόνια από την εγχώρια πρεμιέρα του και επειδή η περικλειόμενη παραβολή του είναι πάντα ωφέλιμη.[28]

Η κύρια διαφορά του Σολομού σε σχέση με τις πρώιμες μπρεχτικές προσπάθειες του Κουν ήταν ότι, ως μαθητής του σκηνοθέτη Erwin Piscator στην Αμερική της δεκαετίας του 1940, γνώριζε καλά τις βάσεις του επικού θεάτρου.[29] Στο κείμενό του «Ο Μπρεχτ άνευ διδασκάλου», το οποίο ενσωμάτωσε στο πρόγραμμα της παράστασης και το οποίο προερχόταν από αντίστοιχο πιο εκτεταμένο κείμενο τού 1962,[30] αναφερόταν στις θεατρικές αποκλίσεις της Νέας Αντικειμενικότητας που διαχώριζαν τον Brecht από το «ορθόδοξο δραματικό έργο». Είχε μάλιστα παρακολουθήσει το 1955 το ανέβασμα της *Μάνας κουράγιο* σε παρισινό προάστιο σε σκηνοθεσία Jean Vilar, κάτω από ένα πελώριο αντίσκηνο ιπποδρομίου.[31] Έτσι, στο προαναφερθέν κείμενο φαινόταν πλήρως ενημερωμένος για τη λειτουργία της μπρεχτικής αφηγηματικής δραματουργικής δομής, για την κριτική στάση του θεατή προκειμένου να εξοικειωθεί με τη δυνατότητα των κοινωνικών μεταβολών, για την αντιηρωική αντιμετώπιση των δραματικών προσώπων που εμφανίζονται παγιδευμένα στους απάνθρωπους μηχανισμούς των καπιταλιστικών συμφερόντων, για την εκμετάλλευση είτε επίκαιρων κοινωνικών γεγονότων είτε παραβολών παρμένων από ανατολικούς μύθους και για τον λειτουργικό ρόλο της μουσικής και των

---

26. Για τη μπρεχτική επίδειξη της σχάσης του ατόμου στη σύγχρονη κοινωνία του ατομικού κέρδους, μέσω της ηρωίδας του δράματος Σεν-Τε, βλ. Walter H. Sogel, «Brecht's Split Characters and His Sense of Tragic in 20th Century», στο Peter Demetz (επιμ.), *Brecht. A Collection of Critical Essays*, Ίνγκλγουντ Κλιφ Νιού Τζέρσεϋ: Prentice Hall, 1962, σ. 130.

27. Κική Σεγδίτσα, «Τελευταία εμφάνισις με τον *Καλόν άνθρωπον του Σετσουάν*. Αποσύρεται ο Σολομός; Η χθεσινή συνέντευξις Τύπου», 1972 [απόκομμα χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ].

28. Φ.Ν. Κλεάνθης, «Απόψε ο *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ]· «Μακεδονικά ημερονύκτια. Γράμματα και Τέχναι. Τα θέατρα. Προσκήνιο», *Μακεδονία*, 22 Ιανουαρίου 1972.

29. Πριν την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1949, ο Σολομός σπούδασε στη λονδρέζικη Βασιλική Ακαδημία Δραματικών Τεχνών, στην αμερικανική θεατρική σχολή του Yale και στο Dramatic Workshop του New School of Social Research του Piscator στη Νέα Υόρκη· βλ. Μαρία Σεχοπούλου, *Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα: Μεταφράσεις – Παραστάσεις*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2014, σ. 284, υποσημ. 1132.

30. Για το προγενέστερο ομότιτλο κείμενό του, βλ. *Θεατρικό Τετράδιο*, Αθήνα: Δίφρος, 1962, σσ. 124-135 [ΑΑΣ]. Το βιβλίο αποτελείται από διάφορα σημειώματα του Σολομού που είχαν πρωτοδημοσιευθεί στην εφ. *Καθημερινή* μεταξύ 1952-1962. Το συγκεκριμένο κείμενο είχε δημοσιευθεί στις 26 Οκτωβρίου & 2, 9 Νοεμβρίου 1958· βλ. Haviaras, *La réception*, σ. 75.

31. Σολομός, «Ο Μπρεχτ άνευ διδασκάλου», *Θεατρικό Τετράδιο*, σ. 133.

τραγουδιών.[32] Παρόμοια γνώση σχετικά με το μπρεχτικό στιλιζάρισμα σε υποκριτική και σκηνοθεσία, τη χρήση μάσκας, καθώς και εισαγωγικών στίχων-λεζαντών στα δραματικά επεισόδια, επέδειξε και στην περίπτωση του ανεβάσματος της μπρεχτικής διασκευής της σοφόκλειας *Αντιγόνης* το 1973 με τον θίασο «Ελληνική Σκηνή» της Άννας Συνοδινού και σε μετάφραση δική του.[33]

Ο Σολομός γνώριζε επίσης καλά τη φύση του προλεταριακού θεάτρου-ντοκουμέντο του Piscator, του αρχικού συνεργάτη του Brecht στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης της δεκαετίας του 1920.[34] Παρ' όλα αυτά, θεώρησε ως την κύρια αιτία της αποτυχίας του Piscator την πολιτική του προπαγάνδα. Παραμερίζοντας την αριστερή κοινωνικοπολιτική ιδεολογία του Brecht και το βασικό χαρακτηριστικό της αποστασιοποίησης, δήλωσε ότι αυτό που εκτιμούσε περισσότερο στο συνολικό έργο του ήταν η φαντασία, η ποίηση και η συγκίνηση που προκαλούσε. Χαρακτήρισε «κωμική» την αντικειμενικότητα της μεθόδου της επικής αφηγηματικής έκθεσης των γεγονότων, η οποία νοθεύεται μοιραία από την πολιτική υποκειμενικότητα του συγγραφέα. Τελείωσε δε με την έκφραση αμφιβολιών σχετικά με την επιτυχία της μπρεχτικής θεωρίας, συμπεραίνοντας πως το επικό θέατρο πετυχαίνει ιδιαίτερα, όταν έχει ως βοηθό του το ορθόδοξο δραματικό θέατρο, το οποίο ο Brecht είχε θεωρητικά αφορίσει.[35] Η επιφυλακτικότητά του έναντι της πολιτικής και αισθητικής βάσης του μπρεχτικού έργου φάνηκε και τα δύο επόμενα έτη (1973, 1974), όταν σκηνοθέτησε αντίστοιχα τη μπρεχτική διασκευή της σοφόκλειας *Αντιγόνης* στην «Ελληνική Σκηνή» της Ά. Συνοδινού και τα *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα* στον θίασο Ν. Κούρκουλου σε μετάφραση Π. Μάτεσι. Τότε μίλησε για την αισθητική μεροληψία του ιστορικού υλισμού, τις «αδικαιολόγητες αδεξιότητες»

---

32. Σολομός, «Ο Μπρεχτ άνευ διδασκάλου», πρόγραμμα της παράστασης *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, «Προσκήνιο», θεατρική περίοδος 1971-1972, θέατρο Όρβο, σκηνοθεσία Αλ. Σολομός, χωρίς σελιδαρίθμηση [ΑΑΣ, ταξινομικός αριθμός ΤΗΡ. 27.74 / Κ1]. Βλ. επίσης Σολομός, «Ο Μπρεχτ άνευ διδασκάλου», *Θεατρικό Τετράδιο*, σσ. 124-135 [ΑΑΣ].

33. Με αφορμή τη συγκεκριμένη παράσταση, αναφέρθηκε στη σκηνοθεσία Brecht – Neher και στο σκηνοθετικό Modellbuch της ευρωπαϊκής πρεμιέρας το 1948 στην ελβετική πόλη Κουρ. Βλ. Σολομός, «*Αντιγόνη*. Η σκηνοθεσία Μπρεχτ – Νέχερ», *Θεατρικά* 6-7 (Φεβρ.-Μάρτ. 1973), 51-52 [ΑΑΣ, φάκελος 17, με τίτλο «Μπρεχτ *Αντιγόνη* μτφρ. Α.Σ.].

34. Ήδη από το 1958 ο Σολομός είχε δημοσιεύσει το άρθρο «Πισκάτορ και Μπρεχτ» στο περιοδικό *Αρχιτεκτονική* 11 (Σεπτ.-Οκτ. 1958), στο οποίο μιλούσε για τις οφειλές του Brecht στον Piscator σχετικά με τη διαμόρφωση του επικού θεάτρου· βλ. Haviaras, *La réception*, σσ. 74-75.

35. Σολομός, «Ο Μπρεχτ άνευ διδασκάλου», πρόγραμμα της παράστασης *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*. Όπως συνέχισε: «Το συμπέρασμα αυτό δε μικραίνει βέβαια την οντότητα του Μπρεχτ σα θεατρικού ποιητή. Λίγους έβγαλε η εποχή μας, τόσο έντονα προσηλωμένους στα προβλήματά της. Ρίχνει όμως μια σκιά αμφιβολίας στα αιτήματα του επικού θεάτρου, σαν θεάτρου. Μα κι ο ίδιος ο Μπρεχτ, με ζηλευτή σεμνότητα, δεν πίστεψε ποτέ στο απόλυτο της συμβολής του στο σύγχρονο θέατρο. Μια φράση του συγγραφέα συνοψίζει με λακωνική –όσο και σκληρή– αντικειμενικότητα όλη του τη σταδιοδρομία: "Με το επικό θέατρο συνέβη ό,τι και με την Καθολική Εκκλησία. Στο διάστημα που της χρειάστηκε για να πνίξει τις διάφορες αιρέσεις, είχε πια ωριμάσει κι έπρεπε να εξαφανιστεί"».

του Brecht, ενώ δεν προέβλεψε κανένα μέλλον για το μπρεχτικό θέατρο, εάν αποκλειστικός στόχος των παραστάσεων ήταν η εφαρμογή της τεχνικής του.[36]

Με την εκ προοιμίου έκφραση της αντίθεσής του τόσο ως προς τη μοντερνιστική τεχνική του παραξενίσματος, όσο και ως προς την πολιτική θεωρητική βάση του μπρεχτικού θεάτρου, ο Σολομός ακολουθούσε τη γενικότερη τάση των δυτικών διανοούμενων και καλλιτεχνών της εποχής του Ψυχρού Πολέμου περί απολιτικοποίησης του Brecht και περί δυσπιστίας τους έναντι της τεχνικής αποξένωσης. Αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση είχε ανοίξει στην εγχώρια σκηνή ο Κουν, καθώς στην παράσταση του *Καυκασιανού κύκλου με την κιμωλία* του 1957 είχε παραλείψει τον πρόλογο του έργου που εκτυλίσσεται σε καυκασιανά σοβιετικά κολχόζ, θέλοντας να το αποσυνδέσει από κάθε προπαγάνδα υπέρ της ΕΣΣΔ. Επιπλέον, είχε εφαρμόσει τη μέθοδο του στανισλαφσκικού ψυχολογικού ρεαλισμού, στην οποία είχε θητεύσει έως τότε.[37]

Το γενικότερο συντηρητικό πνευματικό κλίμα επί δικτατορίας με τα έντονα αντικομμουνιστικά φρονήματα αποτελούσε βέβαια σημαντικό λόγο για την παράκαμψη της αριστερής ιδεολογίας του δραματουργού, από τη στιγμή μάλιστα που μπρεχτικά έργα είχαν περιληφθεί σε λίστα απαγορευμένων προς έκδοση βιβλίων τον Οκτώβριο του 1971 και τον Ιανουάριο του 1974.[38] Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, ενώ στο προδικτατορικά δημοσιευμένο κείμενό του για τον Brecht (*Θεατρικό Τετράδιο*, 1962) ο Σολομός είχε ονοματίσει ξεκάθαρα τους Brecht, Lorca και Μαγιακόφσκι ως το «τρίπτυχο των αριστερών ποιητών του αιώνα μας»,[39] τελικά

---

36. Σολομός, «Το μήνυμα της *Αντιγόνης*», *Θεατρικά* 6-7 (Φεβρ.-Μάρτ. 1973), σ. 40 [ΑΑΣ, φάκελος 17 με τίτλο «Μπρεχτ *Αντιγόνη* μτφρ. Α.Σ.]. Για την παράκαμψη τόσο του μαρξιστικού ιδεολογικού υπόβαθρου στη μετάφραση της *Αντιγόνης*, όσο και της τεχνικής του παραξενίσματος στην υποκριτική των ηθοποιών κατά το ανέβασμά της, βλ. Μαράκα, «Η *Αντιγόνη* του Μπρεχτ», σσ. 307-318. Για τα λόγια του Σολομού εναντίον του Brecht στο πρόγραμμα της παράστασης *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα*, βλ. Haviaras, *La réception*, σσ. 241-243.

37. Haviaras, *ό.π.*, σσ. 18-72, 79-82, ο οποίος αναφέρεται στην παράκαμψη των τεχνικών του επικού θεάτρου εκ μέρους του Κουν και στην επόμενη μπρεχτική παράσταση που ανέβασε το 1958 με τον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*.

38. Η δημοσιευμένη λίστα στο παρθενικό τεύχος του λονδρέζικου περιοδικού *Index on Censorship* (Μάιος 1972), με βάση συνταγμένο κατάλογο τον Οκτώβριο 1971, συμπεριλάμβανε τα έργα *Τρόμος και αθλιότητα του Γ΄ Ράιχ* και *Η ζωή του Γαλιλαίου*, εξαιτίας των κομμουνιστικών φρονημάτων του Brecht. Το δημοσίευμα είχε βασιστεί σε πληροφορίες του Αμερικανού δημοσιογράφου Henry Camm· βλ. «Ελληνικό 24ωρο. Απηγορεύθη η κυκλοφορία 120 βιβλίων», *Ταχυδρόμος* Αιγύπτου, 15 Ιανουαρίου 1972. Σε ερώτηση της αμερικανικής εφημερίδας *The New York Times*, ο υφυπουργός παρά τω πρωθυπουργώ και εκπρόσωπος Τύπου της χουντικής κυβέρνησης Βύρων Σταματόπουλος αρνήθηκε την ύπαρξη παρόμοιας λίστας υποστηρίζοντας την εγχώρια ελευθεροτυπία, αλλά αναφερόμενος ταυτόχρονα και στη συνταγματική πρόβλεψη λήψης μέτρων σε περιπτώσεις κομμουνιστικής προπαγάνδας «των αμετανοήτων οπαδών του Ζντανωφισμού»· βλ. «Εις ουδένα προληπτικόν ή κατασταλτικόν έλεγχον εδήλωσεν ο κ. Σταματόπουλος υπόκειται η έκδοσις και η κυκλοφορία βιβλίων», *Μακεδονία*, 5 Φεβρουαρίου 1972.

39. Σολομός, «Ο Μπρεχτ άνευ διδασκάλου», *Θεατρικό Τετράδιο*, σ. 125.

στο πρόγραμμα της παράστασης του *Καλού ανθρώπου του Σετσουάν* το 1972, όπου αναδημοσιεύτηκε το μεγαλύτερο μέρος του πρώτου κειμένου, παρέλειψε τον χαρακτηρισμό «αριστερών».[40] Στα δε δύο δακτυλογραφημένα αντίτυπα της μετάφρασης του έργου από τον Σολομό που απόκεινται στο Αρχείο του στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ και τα οποία εστάλησαν τον Ιανουάριο του 1972 στο Τμήμα Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων και Ακροαμάτων της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, προκειμένου να δοθεί η άδεια παράστασης, δεν υπάρχουν καθόλου διορθώσεις και αιτήματα αλλαγών.[41] Είτε λοιπόν ο Σολομός αυτολογοκρίθηκε, προσαρμοζόμενος στα αντικομμουνιστικά αιτήματα του καθεστώτος, είτε το ίδιο το καθεστώς χρησιμοποίησε ως άλλοθι υποτιθέμενου φιλελευθερισμού του την άδεια παράστασης ενός έργου μαρξιστή δραματουργού. Πάντως, το γεγονός ότι μπρεχτικό έργο πέρασε αλώβητο από τη χουντική λογοκρισία συνέβη και ένα έτος αργότερα, το 1973, όταν ο Σπύρος Ευαγγελάτος ανέβασε τη *Ζωή του Γαλιλαίου* στο Εθνικό Θέατρο (επί διεύθυνσης του αντικομμουνιστή Βασίλη Φράγκου), σε μετάφραση δική του από το γερμανικό πρωτότυπο. Το γεγονός ανυπαρξίας περικοπών από την Επιτροπή Ελέγχου διαφημιζόταν από τον ημερήσιο Τύπο της εποχής.[42]

Τόσο μέσα από το δακτυλόγραφο σκηνοθετικό τετράδιο της παράστασης του έργου, όσο και μέσα από τις κριτικές του ημερήσιου Τύπου, τεκμήρια που απόκεινται στο Αρχείο Σολομού στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, διαπιστώνουμε ότι ο Σολομός διατήρησε πολλές μπρεχτικές τεχνικές που προωθούσαν την αποστασιοποίηση ηθοποιών - θεατών. Καταρχήν χρησιμοποίησε προσωπεία, όπως την ανδρική μάσκα της πρωταγωνίστριας Βιβέττας Τσιούνη, όποτε η καλοκάγαθη πόρνη Σεν-Τε που ενσάρκωνε, χρειαζόταν να υποδυθεί το alter ego της, τον αδίστακτο επιχειρηματία και εκμεταλλευτή των φτωχών εξάδελφό της Σούι-Τα.[43] Έτσι, μέσα από την κοινωνική μεταμόρφωσή της από οικονομικά εκμεταλλευόμενη σε εκμεταλλεύτρια του

---

40. Σολομός, «Ο Μπρεχτ άνευ διδασκάλου», πρόγραμμα παράστασης *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*.

41. Ο Σολομός αιτήθηκε έγκριση της παράστασης στις 7/1/1972. Η Επιτροπή Ελέγχου Σεναρίων και Θεατρικών Έργων γνωμάτευσε στις 19/1/1972. Τα αντίτυπα της μετάφρασης έφεραν την υπογραφή του Γενικού Γραμματέα Τύπου και Πληροφοριών Λουκά Παπαγγελή και η απόφαση κοινοποιήθηκε στο Υπουργείο Δημοσίας Τάξεως, στο Αρχηγείο Χωροφυλακής και Αστυνομικών Πόλεων και στον ίδιο τον Σολομό. Η κάθε σελίδα των αντιτύπων έφερε τη μονογραφή του, μέλους της 8ης Πρωτ. Επιτροπής Ελέγχου Θεατρικών Έργων και Σεναρίων, καθώς και του Γραμματέα της. Για τα αντίτυπα, βλ. ΑΑΣ, φάκελος 4.4.

42. «Μακεδονικά ημερονύκτια. Τέχναι και Γράμματα. Τα θέατρα. Εθνικό Θέατρο», *Μακεδονία*, 24 Φεβρουαρίου 1973. Βλ. και Haviaras, *La réception*, σσ. 120-121, 128, 140, 152-223, ο οποίος μελέτησε το τετράδιο σκηνοθεσίας του Ευαγγελάτου με τα εκτεταμένα κοψίματα επί του πρωτότυπου κειμένου.

43. Φ.Ν. Κλεάνθης, «Απόψε ο *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ]· «Ο Σολομός εγκαταλείπει το θέατρο! Δεν μπορώ ν' αντιληφθώ την σκηνή όταν έχη στόχο το κέρδος», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ]· Κική Σεγδίτσα, «Τελευταία εμφάνισις με τον *Καλόν*

καπιταλισμού ενισχυόταν το αποξενωτικό αποτέλεσμα. Τα ενδύματα που φιλοτέχνησε ο ίδιος ο σκηνοθέτης, διατηρούσαν το κινεζικό ύφος, νοθευμένο όμως και με σύγχρονα ευρωπαϊκά στοιχεία.[44] Στην αρχή της παράστασης ο θίασος είχε παραταχθεί στη σκηνή χωρίς μεταμφίεση και όταν ένα μεγάφωνο ανήγγειλε την έναρξη του έργου, τότε οι ηθοποιοί άρχισαν να ντύνονται τους ρόλους τους, ενώ επιπλέον άλλαζαν τα σκηνικά κατά τη διάρκεια της παράστασης.[45] Σημεία του κειμένου που ο Σολομός επιθυμούσε να προβάλει, όπως οι απευθείας αποστροφές των ηθοποιών προς το κοινό, μεταδίδονταν από μαγνητόφωνο, όπως φαίνεται μέσα από το σκηνοθετικό τετράδιο του Σολομού.[46] Τα τραγούδια σε μουσική Paul Dessau απο-

---

άνθρωπον του Σετσουάν. Αποσύρεται ο Σολομός; Η χθεσινή συνέντευξις Τύπου», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ].

44. Φ.Ν. Κλεάνθης, «Απόψε ο *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ]· Κική Σεγδίτσα, «Τελευταία εμφάνισις με τον *Καλόν άνθρωπον του Σετσουάν*. Αποσύρεται ο Σολομός; Η χθεσινή συνέντευξις Τύπου», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ]· «Μακεδονικά ημερονύκτια. Γράμματα και Τέχναι. Τα θέατρα. Προσκήνιο», *Μακεδονία*, 22 Ιανουαρίου 1972. Για τα δάνεια του Brecht από το ασιατικό θέατρο (παντομίμα, αυτοσχεδιασμός, μουσικά όργανα, προσωπεία, συμβολικά αντικείμενα) που τον απομάκρυναν από την ευρωπαϊκή θεατρική φόρμα και που φανερώνονταν ιδιαίτερα στην περίπτωση του *Καλού ανθρώπου του Σετσουάν*, όπως διαπίστωνε ο ίδιος ο Σολομός, βλ. Έμυ Πανάγου, «Αποσύρεται από το θέατρο ο Αλέξης Σολομός», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ].

45. Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Όρβο. Θίασος Προσκήνιο. *Ο καλός άνθρωπος του Σε-Τσουάν* του Μπρεχτ», *Ακρόπολις*, 16 Φεβρουαρίου 1972. Βλ. επίσης κριτική του Γιώργου Κάρτερ, *Νέα Πολιτεία*, 8 Φεβρουαρίου 1972 που παρατίθεται στο Haviaras, *La réception*, σ. 143.

46. Χρήση φωνής μέσω μαγνητοφώνου σημειώνεται στην 1η εικόνα του «Μικρού καπνοπωλείου», όπου η Σεν-Τε – Βιβέττα Τσιούνη αναφέρει ότι οι πρώτοι της σπιτονοικυκύρηδες που κάποτε την πέταξαν στον δρόμο, ζητούν τώρα καταφύγιο στο καπνοπωλείο της, καθώς «δεν έχουν στέγη, είναι φτωχοί, δεν έχουν φίλους», χρειάζονται βοήθεια που δεν μπορεί να τους την αρνηθεί. Στην ίδια εικόνα, πάλι η Σεν-Τε χαρακτηρίζει μέσα από το μεγάφωνο ως κακούς την πρώην ιδιοκτήτρια του καπνοπωλείου, χήρα Σιν, και τους πρώην νοικάρηδές της που τη συμβουλεύουν να γίνει σκληρή, προκειμένου να επιβιώσει, αναρωτώμενη όμως ποιος μπορεί να τους κατηγορήσει μέσα στη φτώχεια τους. Στο τέλος της ίδιας εικόνας, η Σεν-Τε απαγγέλλει πάλι από το μαγνητόφωνο τα τελευταία λόγια της αποστροφής της προς το κοινό: «η μικρή βάρκα σίγουρα θα βουλιάξει στο βυθό, καθώς πολλοί ναυαγοί έχουν γαντζωθεί πάνω της». Στη 2η εικόνα του «Καπνοπωλείου» ακούγεται μέσα από το μεγάφωνο η ανδρική πλέον φωνή του ετέρου ημίσεως της Σεν-Τε, δηλαδή του εξάδελφου Σούι-Τα (η φωνή ανήκει στον Σολομό), η οποία μιλά για το τεράστιο πάπλωμα του Δημάρχου που θα μπορούσε να σκεπάσει τους ανθρώπους των φτωχογειτονιών. Στην 3η εικόνα «Βράδυ στο πάρκο» ακούγεται από το μεγάφωνο η φωνή της Σεν-Τε να μιλά για την επιθυμία του ανθρώπου να αυτοκτονήσει τα θλιμμένα χειμωνιάτικα βράδια. Στο τέλος αυτής της εικόνας ακούγεται η φωνή του Σολομού να εκφέρει την πρόταση της Σεν-Τε για τον κοιμισμένο αεροπόρο: «Η απόγνωση, η βροχή, ίσως κι εγώ μαζί τον κάναμε και νύσταξε». Στην 4η εικόνα «Πλατεία μπρος στο καπνοπωλείο της Σεν-Τε», ακούγεται από μαγνητόφωνο η φωνή της Σεν-Τε, η οποία κατηγορεί τους συμπολίτες της που αρνούνται να καταθέσουν στο δικαστήριο υπέρ του νερουλά Βανγκ για τον τραυματισμό του από τον πλούσιο κουρέα Σου-Φου. Στο κλείσιμο αυτής της εικόνας ακούγεται από μαγνητόφωνο η φωνή της Σεν-Τε, η οποία δηλώνει ότι είναι έτοιμη να βοηθήσει τον αγαπημένο της αεροπόρο Σουν να πετάξει. Στην 5η εικόνα του

δίδονταν σε οπερατικό ύφος.[47] Σε ένα σημείο του σκηνοθετικού τετραδίου υπάρχει επίσης ένδειξη ότι ηθοποιός προειδοποιούσε τους θεατές μέσω ταμπέλας για την αλλαγή του δραματικού χωροχρόνου, επεξηγώντας υπαινικτικά τις σκηνικές οδηγίες του δραματουργού.[48] Το σκηνοθετικό τετράδιο είναι επίσης διάσπαρτο με ενδείξεις που υποδηλώνουν τη χρήση ταινίας, δηλαδή κινηματογραφικών προβολών, στοιχείο που ο Brecht είχε δανειστεί από το θέατρο του Piscator.[49] Επιπλέον, το γεγονός ότι μόνον οκτώ ηθοποιοί υποδύονταν είκοσι επτά δραματικά πρόσωπα, αναλαμβάνοντας διπλούς και τριπλούς ρόλους,[50] εκλήφθηκε ως βοηθητικό στοιχείο προς την κατεύθυνση αποφυγής της συναισθηματικής ταύτισης των θεατών.[51]

Ενώ λοιπόν διατηρήθηκε πληθώρα γνωρισμάτων του επικού θεάτρου, γεγονός που είχε χαρακτηρίσει και την προγενέστερη παράσταση του ίδιου έργου από τον Βολανάκη το 1965 στο ΚΘΒΕ,[52] εντούτοις η υπόκριση των ηθοποιών του «Προσκηνίου» κινούνταν τόσο σε στιλιζαρισμένο, όσο και σε ρεαλιστικό ύφος που συχνά

«Καπνοπωλείου», η φωνή του Σούι-Τα αναφέρεται μέσα από το μαγνητόφωνο στην τυφλότητα του έρωτα. Η συγκεκριμένη εικόνα κλείνει με τη μαγνητοφωνημένη φωνή της Σεν-Τε, όταν φεύγει με τον αγαπημένο της αεροπόρο, εγκαταλείποντας τον πλούσιο κουρέα Σου-Φου. Βλ. το τετράδιο σκηνοθεσίας του Σολομού 110 μη αριθμημένων σελίδων που σώζεται στον φάκελο 4.4 του ΑΑΣ.

47. Κική Σεγδίτσα, «Τελευταία εμφάνισις με τον *Καλόν άνθρωπον του Σετσουάν*. Αποσύρεται ο Σολομός; Η χθεσινή συνέντευξις Τύπου», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ].

48. Η Άλκηστις Γάσπαρη δήλωνε μέσω ταμπέλας τις χρονικές και αφηγηματικές αλλαγές που μεσολαβούσαν από τη νύχτα της φιλοξενίας των θεών εκ μέρους της Σεν-Τε μέχρι το ξημέρωμα, όταν αυτοί είχαν πλέον αποχωρήσει· βλ. τετράδιο σκηνοθεσίας [ΑΑΣ]. Για τη σκηνογραφική υπαινικτικότητα στο μπρεχτικό θέατρο, βλ. Μπρεχτ, *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη, *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ. Πέντε θεωρητικά κείμενα για το θέατρο (Αριστοτέλης, Λόπε ντε Βέγα, Κορνέιγ, Σίλλερ, Μπρεχτ)*, Αθήνα: Κάλβος, 1979, σσ. 270-271.

49. Για τη χρήση τεχνολογίας στον σχολιασμό της ζωντανής δράσης (κινηματογραφικών προβολών, ακίνητης φωτογραφίας, καρτούν μαζικής κουλτούρας) εκ μέρους του Piscator, βλ. Piscator, «The Documentary Play», *The Political Theatre*, μτφρ. Hugh Borrison, Νέα Υόρκη: Avon Books, 1978, σ. 94· Πισκάτορ, «Το θέατρο έχει τη δυνατότητα ν' ανήκει στον αιώνα μας», *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Λίζα Μαντζοπούλου, επιμ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα: Δωδώνη, χ.χ., σσ. 77-80. Για τη χρήση κινηματογραφικών προβολών από τον Brecht, βλ. Brecht, «Der Piscator Versuch», *Gesammelte Werke Band 15: Schriften zum Theater I*, Φρανκφούρτη: Suhrkamp Verlag, 1967, σσ. 134-135.

50. Γιάννης Μαλούχος: θεός, μέλος της οικογένειας, κουρέας Σου-Φου· Γιώργος Μεσσάλας: θεός, μέλος της οικογένειας, αεροπόρος Γιανγκ-Σουν· Τιτίκα Βλαχοπούλου: θεός, μέλος της οικογένειας· Δημήτρης Ποταμίτης: νερουλάς Βανγκ, μαραγκός· Όλγα Τουρνάκη: μέλος της οικογένειας, όργανο της τάξης, κυρία Γιανγκ· Άννα Γεραλή: χήρα Σιν, μέλος της οικογένειας· Άλκηστις Γάσπαρη: ιδιοκτήτρια Μι Τζου, γριά· βλ. «Οι ηθοποιοί και οι ρόλοι», πρόγραμμα παράστασης.

51. Γιώργος Κάρτερ, *Νέα Πολιτεία*, 8 Φεβρουαρίου 1972· παρατίθεται στο Haviaras, *La réception*, σ. 143.

52. Η Αλέκα Παΐζη στον διπλό κεντρικό ρόλο της φορούσε το ανδρικό παντελόνι και τη μάσκα του Σούι-Τα επί σκηνής, ενώ έκανε απευθείας αποστροφές προς στο κοινό. Η μουσική εκτελούνταν από ορχήστρα, ενώ οι ηθοποιοί του θιάσου συνόλου τραγουδούσαν· βλ. Γ.Δ., «Μακεδονικά ημερονύκτια. Κρατικόν Θέατρον. *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* του Μπρεχτ»,

κάλυπτε το στιλιζάρισμα της ερμηνείας.[53] Η σημαντικότερη όμως παρέκκλιση σε σχέση με τις αρχές του επικού θεάτρου προήλθε μέσα από τη μετάφραση του κειμένου από τον Σολομό. Όπως φαίνεται από το δακτυλόγραφο σκηνοθετικό τετράδιο, ο μεταφραστής-σκηνοθέτης παρέλειψε αρκετά μέρη του δραματικού κειμένου που αφορούσαν σε απευθείας αποστροφές των ηθοποιών προς το κοινό, σκηνικές οδηγίες, μονολόγους, στιγμιότυπα της δράσης, και κυρίως σε Ιντερμέδια.[54] Επιπλέον, πρέπει να παραλείφθηκαν τα τρία από τα συνολικά έξι τραγούδια, καθώς ο Σολομός δεν σημείωσε τους στίχους τους στο δακτυλόγραφο σκηνοθετικό του τετράδιο.[55] Αυτές οι παραλείψεις προκάλεσαν την επέμβαση των κληρονόμων του Brecht,[56] ενώ διατάραξαν ένα βασικό στοιχείο του επικού θεάτρου που προκαλεί την κριτική στάση του θεατή απέναντι στο θέαμα που παρακολουθεί: τη σπονδυλωτή και επεισοδιακή δομή της λιτής, γεωμετρικής δραματουργικής φόρμας που βασίζεται στην αφήγηση μιας σειράς αποσπασματικών γεγονότων προκειμένου να

Μακεδονία, 3 Φεβρουαρίου 1965. Για τις μπρεχτικές τεχνικές της παράστασης, παρ' όλη την κατάργηση του Επιλόγου, βλ. και Haviaras, ***La réception***, *σσ.* 116-119.

53. Βλ. κριτική της εφ. *Τα Νέα*, 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ]. Στο στιλιζάρισμα της υπόκρισης αναφερόταν και ο Γιώργος Χατζηδάκης, «Προσκήνιο. Θέατρο Όρβο. *Ο καλός άνθρωπος του Σε-Τσουάν*», *Θεατρικά* 2 (Ιαν.-Φεβρ. 1972), *σ.* 32.

54. Οι απαλείψεις στο τετράδιο σκηνοθεσίας [φάκελος 4.4 του ΑΑΣ] είναι: 1η εικόνα («Μικρό καπνοπωλείο»), αποστροφή της Σεν-Τε προς το κοινό, όπου ζητά από τον μαραγκό να κάνει υπομονή μέχρι να του πληρώσει τα ράφια· 2η εικόνα («Καπνοπωλείο»), λογίδριο αστυνομικού για τις πόρνες που πουλούν το κορμί τους χωρίς αγάπη· Ιντερμέδιο ΙΙ, όπου οι θεοί ρωτούν τον νερουλά Βανγκ για νέα της Σεν-Τε· αρχικά στιγμιότυπα 4ης εικόνας («Πλατεία μπρος στο καπνοπωλείο της Σεν-Τε»), όπου ο κουρέας Σου-Φου τραυματίζει με το ψαλίδι του τον νερουλά Βανγκ· Ιντερμέδιο μεταξύ 4ης και 5ης εικόνας, όπου η Σεν-Τε κρατά τη μάσκα και το κοστούμι του Σούι-Τα, τραγουδώντας το «Τραγούδι της αδυναμίας των θεών και των καλών»· Ιντερμέδιο μεταξύ 5ης και 6ης εικόνας, όπου η Σεν-Τε ως νύφη απευθύνεται στο κοινό σχετικά με την αναγκαιότητα επιστροφής των δανεισμένων χρημάτων στο γηραιό ζευγάρι από τον αγαπημένο της· συντόμευση Ιντερμέδιου μεταξύ 6ης και 7ης εικόνας («Καταφύγιο του Βανγκ»), όπου ο νερουλάς συναντά τους τρεις θεούς.

55. Αυτά είναι: 1η εικόνα, «Τραγούδι για τον καπνό» (Παππούς, Άνδρας, Ανιψιά)· 3η εικόνα, «Τραγούδι του νεροκουβαλητή μες στη βροχή» (νερουλάς Βανγκ)· «Τραγούδι της αδυναμίας των θεών και των καλών» στο Ιντερμέδιο μεταξύ 4ης και 5ης εικόνας (Σεν-Τε). Αντιθέτως, διατηρήθηκε το «Τραγούδι του Γκλιν-γκλιν» που τραγουδά στο τέλος της 6ης εικόνας ο γαμπρός πιλότος Σουν – Γιώργος Μεσσάλας σχετικά με το γεγονός αποκλεισμού της πιθανότητας του φτωχού γιου της μάνας να καθίσει σε χρυσό θρόνο, το «Τραγούδι για τον όγδοο ελέφαντα» που τραγουδά ένας εργάτης στην 8η εικόνα, καθώς και το τερτσέτο των τριών θεών στη δικαστική αίθουσα της 10ης εικόνας, πριν εξαφανιστούν πάνω στο σύννεφο. Βλ. το τετράδιο σκηνοθεσίας του Σολομού στον φάκελο 4.4, ΑΑΣ.

56. Γιώργος Χατζηδάκης, «Προσκήνιο. Θέατρο Όρβο. *Ο καλός άνθρωπος του Σε-Τσουάν*», *Θεατρικά* 2 (Ιαν.-Φεβρ. 1972), *σ.* 32, παρότι ο συγκεκριμένος σχολιαστής δεν το θεώρησε σπουδαίο μειονέκτημα, καθώς ο σκηνοθέτης δεν μπορεί να περιορίζεται στον ρόλο του «συντηρητή μουσείου». Για τις παραλείψεις της μετάφρασης, βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Όρβο. Θίασος Προσκήνιο. *Ο καλός άνθρωπος του Σε-Τσουάν* του Μπρεχτ», *Ακρόπολις*, 16 Φεβρουαρίου 1972.

εκδιπλωθούν τα λογικά στάδια μιας διαλεκτικής ανάλυσης. Η δε παράλειψη των μισών σχολιαστικών τραγουδιών μείωσε τη διασκέδαση των θεατών, παρότι κύριο μέλημα του Brecht ήταν η πρόκληση όχι μόνο της κοινωνικής διδαχής, αλλά και της καθαρής τέρψης των ανθρώπων της επιστημονικής εποχής.[57] Τέλος, η δύναμη του σκηνικού αποτελέσματος ελαττώθηκε και από την ανεπάρκεια των ηθοποιών του «Προσκηνίου» να καλύψουν τις ανάγκες της διανομής, γεγονός που οφειλόταν στα πενιχρά μέσα του θιάσου.[58]

Συμπερασματικά, η παράσταση παρουσίασε ένα τολμηρό σκηνοθετικό πείραμα προς την κατεύθυνση της αποκήρυξης του ιλουζιονιστικού ρεαλιστικού θεάτρου, χωρίς όμως στη θέση του να θέσει τις αξίες κάποιου άλλου καλλιτεχνικού συστήματος.[59] Αποτέλεσε μέρος της αντιδικτατορικής διαμαρτυρίας, χωρίς όμως να ενστερνίζεται πλήρως το θεωρητικό υπόβαθρο της μπρεχτικής θεωρίας σε μια τόσο έντονα ριζοσπαστικοποιημένη περίοδο της εγχώριας ιστορίας. Εφάρμοσε τις αρχές της αποστασιοποίησης, αλλά με τρόπο μηχανιστικό, καθώς ο σκηνοθέτης στάθηκε αρκετά δύσπιστος ως προς τη σύγχρονη λειτουργικότητά τους. Τελικά, η παράσταση πρόσφερε στον Σολομό το αρχικό έναυσμα της μεταγενέστερης ενασχόλησής του με τη δραματουργία του Brecht, η οποία τον επόμενο χρόνο τού έδωσε την ευκαιρία να εκφράσει ακόμη καθαρότερα τα αντιαυταρχικά του αισθήματα έναντι της διδακτορίας. Έτσι, με αφορμή την παράσταση της *Αντιγόνης* το 1973, ο Σολομός μίλησε πιο ξεκάθαρα για το «δικαίωμα του ανθρώπου να διαλέγει την ελευθερία του» και για το γεγονός ότι «όλοι οι άνθρωποι θα' πρεπε να' χουν απέναντι στο Κράτος την κριτική στάση της Αντιγόνης».[60] Αντίθετα, στην παράσταση του *Καλού ανθρώπου του Σετσουάν* η λύση που είχε προτείνει στο ηθικό δίλημμα της πονετικής πόρνης Σεν-Τε πάνω στο περίπλοκο ζήτημα της

---

57. Για τη δομή της δραματικής αφήγησης, τους ψυχαγωγικούς στόχους και τη λειτουργία των τραγουδιών στον Brecht, βλ. Μπρεχτ, *Μικρό όργανο*, σσ. 235-236, 267, 270, 272, 274.

58. Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Όρβο. Θίασος Προσκήνιο. *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* του Μπρεχτ», *Ακρόπολις*, 16 Φεβρουαρίου 1972· «Αστερίσκοι. Η κακοποίηση του Μπρεχτ στο έπακρο!», *Θέατρο* [Κ. Νίτσου] στ΄/32 (Μάρτ.-Απρ. 1973), σσ. 7-8 [ευχαριστώ θερμά τη συνάδελφο Κωνσταντίνα Ριτσάτου για την επισήμανση του συγκριμένου δημοσιεύματος]. Στο τελευταίο δημοσίευμα, ο συντάκτης (μάλλον ο ίδιος ο εκδότης Κ. Νίτσος) αναφέρθηκε στη γενικότερη κακοποίηση του Brecht στο εγχώριο θέατρο. Εκτός από την έλλειψη κατάλληλης διανομής στην παράσταση του *Καλού ανθρώπου του Σετσουάν*, σημείωσε το ίδιο πρόβλημα και στην παράσταση της μπρεχτικής διασκευής της σοφόκλειας *Αντιγόνης* σε σκηνοθεσία Σολομού το 1973 από τον θίασο «Ελληνική Σκηνή» της Άννας Συνοδινού. Για την παράσταση του *Καλού ανθρώπου του Σετσουάν* ανέφερε ότι «οι ηθοποιοί άλλαζαν τόσο συχνά ρόλους που, στο τέλος, δεν ήξερε κανένας ποιος εμπαίζει ποιον! Μια ηθοποιός διέσχιζε τη σκηνή, παριστάνοντας μια γυναίκα, κι αμέσως ξανάμπαινε απ' την άλλη μεριά, σαν... αστυφύλακας! Δεν προχωρούμε».

59. Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Όρβο. Θίασος Προσκήνιο. *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* του Μπρεχτ», *Ακρόπολις*, 16 Φεβρουαρίου 1972.

60. Σολομός: «Το μήνυμα της *Αντιγόνης*», *Θεατρικά* 6-7 (Φεβρ.-Μάρτ. 1973), σ. 40 [ΑΑΣ, φάκελος 17 με τίτλο «Μπρεχτ *Αντιγόνη*», μτφρ. Α.Σ.].

ανθρώπινης συμβίωσης, ήταν ο συμβιβασμός και όχι η διαλεκτική επίδειξη των κοινωνικών αντιθέσεων.[61]

61. Όπως δήλωσε: «Το έργο φέρνει μια διαπίστωσι και θέτει ένα ερώτημα: Η διαπίστωσι είναι ότι είναι δύσκολο να είναι κανείς καλός και το ερώτημα αν υπάρχη άλλη λύσι από τον συμβιβασμό. Το θέμα του έργου είναι η αδυναμία της καλωσύνης. Όπως η Άννα Φίρλιγκ, όπως ο Γαλιλαίος κι ο Γκάλυ Γκάι, έτσι κι η πόρνη Σεν-Τε αναγκάζεται να συμβιβαστή»· βλ. Φ.Ν. Κλεάνθης, «Απόψε ο *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*», 1972 [χωρίς λοιπά στοιχεία, ΑΑΣ]· «Μακεδονικά ημερονύκτια. Γράμματα και Τέχναι. Τα θέατρα. Προσκήνιο», *Μακεδονία*, 22 Ιανουαρίου 1972.

Φωτογράφοι Παραστάσεων

Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Λυσιστράτη, 1957 (σσ. 64, 192). Φωτογράφος: **Δημήτρης Χαρισιάδης**
Λυσιστράτη, 1960 (σσ. 144, 145, 146). Φωτογράφος: **Δημήτρης Χαρισιάδης**
Δύσκολος, 1960 (σσ. 144, 145, 147). Φωτογράφος: **Δημήτρης Χαρισιάδης**
Βάτραχοι, 1959 (σσ. 162, 164, 165, 167). Φωτογράφος: **Δημήτρης Χαρισιάδης**
Βάτραχοι, 1973 (σσ. 163, 164, 165, 166, 168). Φωτογράφος: **Νίκος Μαυρογένης**
Εκκλησιάζουσες, 1956 (σσ. 177, 178, 192). Φωτογράφος: **Emile**
Χειμωνιάτικο παραμύθι, 1952 (σσ. 191). Φωτογράφος: **Emile**
Θεσμοφοριάζουσες, 1958 (σ. 193). Φωτογράφος: **Δημήτρης Χαρισιάδης**
Το Όνειρο, 1963 (σ. 193). Φωτογράφος: **Emile**
Ικέτιδες, 1964 (σ. 194). Φωτογράφος: **Δημήτρης Χαρισιάδης**
Ο βασιλιάς Ουμπού, 1975 (σ. 194). Φωτογράφος: **Άγνωστος**
Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας, 1953 (σ. 195). Φωτογράφος: **Emile**
Γέρμα, 1961 (σ. 195). Φωτογράφος: **Elite**
Τα εκατομμύρια του Μάρκο Πόλο, 1960 (σ. 196). Φωτογράφος: **Elite**
Ερωφίλη (σ. 209). Φωτογράφος: **Elite**
Βασιλεύς ο Ροδολίνος (σσ. 210-211). Φωτογράφος: **Elite**
Όπως σας αρέσει, 1950 (σσ. 220, 221). Φωτογράφος: **Λέων Ελευθεριάδης**
Διάλογοι καρμηλιτισσών, 1962 (σσ. 232-234). Φωτογράφος: **Elite**

Πρόγραμμα Συνεδρίου

Αίθουσα εκδηλώσεων του Εθνικού Θεάτρου
17 Δεκεμβρίου 2018

10.00-10.30 ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ

- Ελένη Καραμολέγκου
- Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου
- Στάθης Λιβαθινός

10.30-12.00 ΑΡΧΕΙΟ-ΘΕΩΡΙΑ-ΚΡΙΤΙΚΗ

Πρόεδρος: Κυριακή Πετράκου

Κωνσταντινα Σταματογιαννακη, Βίος και παίγνιον στο αρχείο του Αλέξη Σολομού.
Λινα Ροζη, Τα θεωρητικά κείμενα του Σολομού
Βαρβαρα Γεωργοπουλου, Αλέξης Σολομός, «Ο θαυματοποιός»
Μανος Στεφανιδης, Ο Σολομός χωρίς μεταφυσική: όψη και όψεις στο έργο του
Κλειω Φανουρακη, Κώδικες θεατρικής παιδείας στο έργο του Αλέξη Σολομού

12.00-12.30 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ-ΚΑΦΕΣ

12.30-13.30 ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ Ι

Πρόεδρος: Μαρία Καρανάνου

Πλατων Μαυρομουστακος, Οι *Ικέτιδες* των Σολομού, Παππά, Μόραλη, Ξενάκη
Αγις Μαρινης, Η *Ορέστεια* του 1966 στην Αμερική. Σκηνική προσέγγιση και ιδεολογικό υπόβαθρο
Καιτη Διαμαντακου, Μενάνδρου *Δύσκολος* 1960: Η πύρρειος νίκη του Αλέξη Σολομού και του Εθνικού Θεάτρου

13.30-14.15 ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΙΙ

Πρόεδρος: Γιώργος Πεφάνης

Γιαννης Πανουσης, Ο Αλέξης Σολομός και οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη
Μαρια Μαυρογενη, Από τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Εθνικού στη *Δίκη των γυναικών* του Προσκηνίου
Ελενη Δουνδουλακη, Αλέξης Σολομός-Γιώργος Βακαλό: Μια γόνιμη συνεργασία

16.30-17.45 ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Πρόεδρος: Άννα Ταμπάκη

Ειρηνη Μουντρακη, Ο Αλέξης Σολομός στο Εθνικό Θέατρο
Γωγω Βαρζελιωτη, Η κρητική τραγωδία του μπαρόκ στη σκηνή του Αλέξη Σολομού
Παναγιωτης Μιχαλοπουλος, Η πρώτη «συνάντηση» του Αλέξη Σολομού με τον Σαίξπηρ
Κωνσταντζα Γεωργακακη, *Διάλογοι καρμηλιτισσών*: σκηνοθετική ποίηση και θεολογικό πνεύμα.

17.45-18.15 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ-ΚΑΦΕΣ

18.15-19.45 ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ-ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΘΕΑΤΡΟ

Πρόεδρος: Ευανθία Στιβανάκη

Γρηγορης Ιωαννιδης, Ο Αλέξης Σολομός και το «Προσκήνιο»
Κωνσταντινος Κυριακος, «Εμείς ψηφίζουμε την ανθρώπινη ζωή!»: Ο Αλέξης Σολομός και η πρόσληψη του Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι στην ελληνική σκηνή
Δηω Καγκελαρη, Κάφκα: Μεταμορφώσεις από την πεζογραφία στη σκηνή
Κωνσταντινα Ριτσατου, «Η γλώσσα της λαϊκής παραλογής»: ο Λόρκα στον Αλέξη Σολομό
Αρετη Βασιλειου, Ο Μπρεχτ του Προσκηνίου και της δικτατορίας: *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*

20.00-21.00 ΣΤΡΟΓΓΥΛΟ ΤΡΑΠΕΖΙ

Πρόεδρος: Έλσα Ανδριανού

Άννα Φόνσου, Μαρία Σκούντζου, Βέρα Κρούσκα, Κώστας Καστανάς, Δημήτρης Λιγνάδης,

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ:	Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου
ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ:	Στάθης Λιβαθινός
ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ:	Κωνστάντζα Γεωργακάκη
ΤΑΜΙΑΣ:	Ειρήνη Μουντράκη
ΜΕΛΗ:	Γωγώ Βαρζελιώτη, Κλειώ Φανουράκη, Μαρία Καρανάνου

Κατάλογος Συνέδρων

Έλσα Ανδριανού, Διευθύντρια Σπουδών της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου

Γωγώ Βαρζελιώτη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Αρετή Βασιλείου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Κωνστάντζα Γεωργακάκη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Καίτη Διαμαντάκου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Ελένη Δουνδουλάκη, Διδάκτωρ Θεατρολογίας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Εντεταλμένη Διδάσκουσα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Γρηγόρης Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Δηώ Καγκελάρη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Α.Π.Θ.

Ελένη Καραμολέγκου, Καθηγήτρια, Κοσμήτορας Φιλοσοφικής Σχολής, ΕΚΠΑ

Μαρία Καρανάνου, Υπεύθυνη Εκδόσεων & Βιβλιοπωλείου-Πωλητηρίου Εθνικού Θεάτρου

Κώστας Καστανάς, Ηθοποιός

Βέρα Κρούσκα, Ηθοποιός

Κωνσταντίνος Κυριακός, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Στάθης Λιβαθινός, Καλλιτεχνικός Διευθυντής Εθνικού Θεάτρου

Δημήτρης Λιγνάδης, Ηθοποιός

Άγις Μαρίνης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Μαρία Μαυρογένη, Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας, Τομ. Θεατρολογίας – Μουσικολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Πλάτων Μαυρομούστακος, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Διδάκτωρ Θεατρολογίας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Εντεταλμένος Διδάσκων, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Ειρήνη Μουντράκη, Διδάκτωρ Θεατρολογίας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Υπεύθυνη Δραματολογίου, Βιβλιοθήκης, Αρχείου & Διεθνών Σχέσεων Εθνικού Θεάτρου

Γιάννης Πανούσης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Κυριακή Πετράκου, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Γιώργος Πεφάνης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Κωνσταντίνα Ριτσάτου, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Α.Π.Θ.

Λίνα Ρόζη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Μαρία Σκούντζου, Ηθοποιός

Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Διδάκτωρ Θεατρολογίας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Υπεύθυνη Τμήματος Παραστατικών Τεχνών ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Καθηγήτρια, Πρόεδρος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Μάνος Στεφανίδης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Ευανθία Στιβανάκη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Άννα Ταμπάκη, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Κλειώ Φανουράκη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Άννα Φόνσου, Ηθοποιός, Πρόεδρος Ιδρύματος «Το σπίτι του ηθοποιού»

∗ Διατηρούνται οι ιδιότητες των συμμετεχόντων κατά την ημερομηνία διεξαγωγής του Συνεδρίου.

Ο ΤΟΜΟΣ

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ
Ο ΕΥΠΑΤΡΙΔΗΣ ΜΥΣΤΗΣ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ
ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ
ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
17 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2018

ΕΚΔΟΣΗ
ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΣΕ 20 ΑΝΤΙΤΥΠΑ
ΤΟΝ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟ ΤΟΥ 2024
ΣΤΟ ΑΤΕΛΙΕ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
«ΣΤΟΙΧΕΙΑΓΡΑ» - Α^{ΦΟΙ} ΕΜΜ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ ΕΠΕ
ΔΕΡΒΕΝΙΩΝ 7, 106 80 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ.: 210 3631 298, FAX: 210 3600 145
ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ
ΓΩΓΩΣ ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑΣ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ