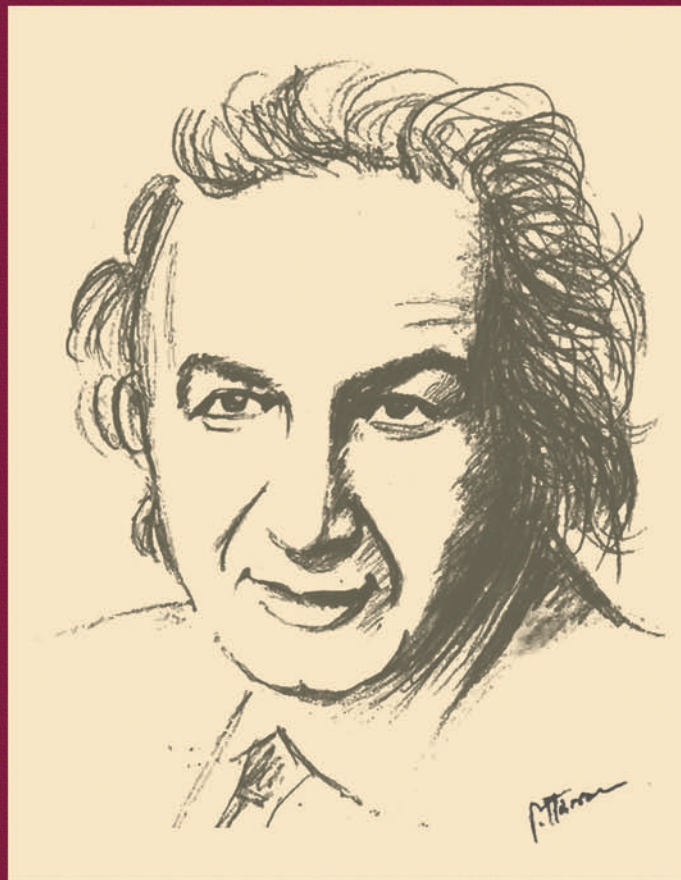


ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Σκηγή και Αμφιθέατρο

Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο



ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Αθήνα, 7-9 Μαρτίου 2016

Επιμέλεια: Γωγώ Βαρζελιώτη – Πλάτων Μαυρομούστακος

ΑΘΗΝΑ 2018

Έργο εξωφύλλου:

Γιώργου Πάτσα, «Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, σπουδή για ένα πορτρέτο».
Το σχέδιο φιλοτεχνήθηκε αποκλειστικά για το συνέδριο.

Έργο οπισθοφύλλου:

Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Ερωτόκριτος: Τετράδιο σκηνοθεσίας* (1975).
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου).

Σκηνή και Αμφιθέατρο
Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο

Copyright © 2018



ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ISBN 978-618-82918-7-4



Ο προγραμματισμός του συνεδρίου «Σκηνή και Αμφιθέατρο», με θέμα την πολυσχιδή δράση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, την πολύχρονη προσφορά του στις θεατρικές σπουδές και τη δημιουργική του παρουσία στη θεατρική σκηνή, έγινε σε στενή συνεργασία μαζί του. Με τον ίδιο ενθουσιασμό και το διεισδυτικό χιούμορ που παρακολούθησε ανελλιπώς τις εργασίες του Συνεδρίου, με συναδελφική διάθεση, συζητήσαμε κάθε λεπτομέρεια για τον σχεδιασμό του τόμου των Πρακτικών. Είδε και σχολίασε τα δοκίμια του δικού του κειμένου, δεν είναι όμως πια εδώ για να δει την τελική μορφή της έκδοσης.

Αφιερώνουμε την έκδοση στη μνήμη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, με αγάπη και ευγνωμοσύνη, και την ευχή τα θέματα που συζητήθηκαν στο συνέδριο να δώσουν ερεθίσματα και να αποτελέσουν την αρχή για πολλές έρευνες σχετικά με τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα και την καλλιτεχνική του προσφορά.

Οι επιμελητές του τόμου

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Σκηγή και Αμφιθέατρο
Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο
Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016

Επιμέλεια
Γωγώ Βαρζελιώτη – Πλάτων Μαυρομούστακος

ΑΘΗΝΑ 2018

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος
Πλάτων Μαυρομούστακος

Αντιπρόεδροι
Άννα Ταμπάκη
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

Ταμίας
Κωνσταντίζα Γεωργακάκη

Μέλη
Μηνάς Ι. Αλεξιάδης
Γωγώ Βαρζελιώτη
Ευανθία Στιβανάκη

Επιστημονική Γραμματεία
Μιχαέλα Αντωνίου
Μαρίζα Αττία
Μάνος Δαμασκηρός
Κωνσταντίνος Καρασαββίδης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόγραμμα Συνεδρίου	13-18
---------------------------	-------

Εναρκτήρια Συνεδρία

ΜΕΛΕΤΙΟΣ - ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ Προσφώνηση του Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.....	21-23
ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΜΑΛΕΓΚΟΥ Χαιρετισμός της Κοσμήτορος της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.....	25-26
ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ Χαιρετισμός της Προέδρου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.....	27-30
ΧΡΥΣΑ ΜΑΛΤΕΖΟΥ Αντί χαιρετισμού λίγα λόγια για το Αμφι-Θέατρο.....	31-33
ΜΙΧΑΗΛ ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΣ Χαιρετισμός	35-37
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ Για τον Σπύρο Ευαγγελάτο	39-40
ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ Χαιρετισμός	41-42
ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Χαιρετισμός στον Σπύρο Ευαγγελάτο	43-44
ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ Αντιφώνηση	45-49
ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ Έναρξη των εργασιών του Συνεδρίου	51-53

Αρχαίο Δράμα

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ Οι μεταφράσεις του Κ. Χ. Μύρη και οι σκηνοθεσίες του Σ. Α. Ευαγγελάτου	57-67
ΕΛΕΝΗ Δ. ΓΟΥΛΗ Η ειρωνική ματιά στη σκηνοθεσία του τραγικού	69-77

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ «Μια Λυσιστράτη αλλιώτικη από τις άλλες». Το «σοκ» της Λυσι- στράτης του 1976	79-88
ΑΓΓΕΛΙΚΗ Α. ΖΑΧΟΥ Η σκηνική επιβίωση του αρχαίου δράματος μέσα από τον αισθητικό προσανατολισμό του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου	89-97
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ <i>Επιτρέποντες</i> από το Αμφι-Θέατρο: ένας πολύχρωμος πίνακας. Συμ- βολή στη μελέτη του σκηνοθετικού έργου του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου	99-110
ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Όταν η φιλολογία ανατρέπει την παράδοση: αρχαιογνωσία και θέατρο στις πρώτες παραστάσεις αρχαίου δράματος του Σπύρου Ευαγγε- λάτου (1972-1975)	111-120
ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ «Όφειώ, εφετικό του όρω = επιθυμώ να δώ». Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Γιώργος Πάτσας και το ζήτημα της όψεως στο αρχαίο δράμα	121-133
Νεοελληνικό Θέατρο I: Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο	
ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ Αρχειακή έρευνα-σκηνοθεσία: το δίπτυχο της δημιουργίας του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου	137-150
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΕΡ. ΒΛΑΣΣΗ Διαβάζοντας την <i>Ιφιγένεια</i> του Κατσαίτη: η Κεφαλονιά στη σκηνή	151-161
ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ Η βαθύτερη ενότητα του σκηνοθετικού, δραματουργικού και ιστορικοφι- λολογικού έργου του Σπύρου Ευαγγελάτου	163-182
ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ Σπύρος Ευαγγελάτος. Ο πρωτοπόρος μελετητής της ιστορίας του θεάτρου της Κεφαλονιάς και η συμβολή του στη μελέτη της κεφαλονίτικης κωμωδιο- γραφίας και σάτιρας	183-194
ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ Ο <i>Ερωτόκριτος</i> . Μία πρωτοποριακή πρόταση για την από σκηνής λο- γοτεχνία	195-201
Στρογγυλή τράπεζα: Ο <i>Ερωτόκριτος</i> του Ευαγγελάτου	
ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ.....	203
ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ Εισαγωγή	205-208
Νεοελληνικό Θέατρο II: 19ος αιώνας	
ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ Οι μεταμορφώσεις του <i>Γουανάκου</i>	211-225

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

<i>Του Κουτρούλη ο γάμος</i> του Α. Ρ. Ραγκαβή στην εποχή του και τη δική μας: η παρουσία του στη διάρκεια του 19ου αι. και η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου (1983-1984).....	227-241
---	---------

Λυρικό Θέατρο

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

<i>Ο Βέρθερος</i> του Ζυλ Μασνέ στην Εθνική Λυρική Σκηνή (2014), σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου.....	245-253
--	---------

ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ

Η δυναμική είσοδος του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στην Εθνική Λυρική Σκηνή.....	255-266
--	---------

ΛΟΥΚΑΣ ΚΑΡΥΤΙΝΟΣ

Ο μουσικός Σπύρος Ευαγγελάτος.....	267-272
------------------------------------	---------

Παγκόσμιο Θέατρο

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

«Σεβασμός του κλασικού έργου (σε μοντέρνα γραμμή) και όχι στείρος θαυμασμός». Η προσέγγιση του κλασικού ρεπερτορίου από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο. Η περίπτωση του Φάουστ.....	275-286
--	---------

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

Ξένα και άγνωστα τοπία στο «Αμφι-Θέατρο».....	287-288
---	---------

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

«Μορφές ονείρου» και «υποβρύχιο φως»: η συμβολή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στην πρόσληψη του August Strindberg.....	289-302
--	---------

Από τη Νεοελληνική Σκηνή στο Αμφι-Θέατρο

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ

Το Αμφι-Θέατρο ως πυρήνας υποδοχής, διαμόρφωσης κι ανάδειξης νέων ηθοποιών.....	305-314
---	---------

ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

«Νεοελληνική Σκηνή». Επιστροφή στο μέλλον.....	315-336
--	---------

ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Μια ανανεωτική πρόταση για τη διεύθυνση των κρατικών σκηνών. Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος στο τιμόνι του Κ.Θ.Β.Ε.	337-351
---	---------

Στρογγυλή τράπεζα: Από τη Νεοελληνική Σκηνή στο Αμφι-Θέατρο

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ.....	353
------------------	-----

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Εισαγωγή.....	355-357
---------------	---------

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΔΡΩΝ.....	359-362
-------------------------	---------

Σκηγή και Αμφιθέατρο
Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο
Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Μεγάλη Αίθουσα Τελετών
Εναρκτήρια Συνεδρία
ΔΕΥΤΕΡΑ 7 ΜΑΡΤΙΟΥ, 18.30

Προσφώνηση από τον Πρύτανη του Εθνικού και
Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
καθηγητή Μελέτιο-Αθανάσιο Δημόπουλο.

Χαιρετισμοί από:

- την Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθηγήτρια Ελένη Καραμαλέγκου
- την Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη

Ομιλίες από:

- την Ακαδημαϊκό, Ομότιμη καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών Χρύσα Μαλτέζου
- τον Ακαδημαϊκό, π. Πρύτανη και Επίτιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Μιχαήλ Σταθόπουλο
- τον Ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Νάσο Βαγενά
- τον Ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Άγγελο Δεληβορριά
- τον Ομότιμο καθηγητή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Νικηφόρο Παπανδρέου

Αντιφώνηση από τον Σκηνοθέτη, Ομότιμο καθηγητή
του Πανεπιστημίου Αθηνών και Ακαδημαϊκό
Σπύρο Α. Ευαγγελάτο

Έναρξη των εργασιών του Συνεδρίου
από τον Πρόεδρο της Οργανωτικής Επιτροπής
καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πλάτωνα Μαυρομούστακο

Σπύρος Α. Ευαγγελάτος/Στιχομυθίες

Προβολή ταινίας για τη ζωή και το έργο του κυρίου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου
από την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εύα Στεφανή

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»
ΤΡΙΤΗ 8 ΜΑΡΤΙΟΥ

11.00-11.45: Εγγραφές – Προσέλευση των Συνέδρων

Πρωινή Συνεδρία

Πρόεδρος: Χρύσα Μαλτέζου

12.00-12.20: Γωγώ Βαρζελιώτη, *Αρχειακή έρευνα-σκηνοθεσία: το δίπτυχο της δημιουργίας του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου*

12.20-12.40: Δέσποινα Βλάσση, *Διαβάζοντας την Ιφιγένεια του Κατσαΐτη: η Κεφαλονιά στη σκηνή*

12.40-13.00: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σπύρος Ευαγγελάτος. Ο πρωτοπόρος μελετητής της ιστορίας του θεάτρου της Κεφαλονιάς και η συμβολή του στη μελέτη της κεφαλονίτικης κωμωδιογραφίας και σάτιρας*

13.00-13.20: Βάλτερ Πούχνερ, *Η βαθύτερη ενότητα των σκηνοθετικών και ιστορικοφιλολογικών εργασιών του Σπύρου Ευαγγελάτου*

13.20-13.40: Συζήτηση

13.40-14.00: Διάλειμμα

Πρόεδρος: Άννα Ταμπάκη

14.00-14.20: Ιωσήφ Βιβιλάκης, *«Νεοελληνική Σκηνή»: Επιστροφή στο μέλλον*

14.20-14.40: Ευανθία Στιβανάκη, *Ο Ερωτόκριτος. Μία πρωτοποριακή πρόταση για την από σκηνής λογοτεχνία*

14.40-15.00: Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Οι μεταφράσεις του Κ. Χ. Μύρη και οι σκηνοθεσίες του Σ. Α. Ευαγγελάτου*

15.00-15.15: Συζήτηση

Απογευματινή Συνεδρία

Πρόεδρος: Κωνσταντζα Γεωργακάκη

16.40-17.00: Ελένη Δουνδουλάκη, *Η δυναμική είσοδος του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στην Εθνική Λυρική Σκηνή*

17.00-17.20: Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ο Βέρθερος του Ζυλ Μασνέ στην Εθνική Λυρική Σκηνή (2014), σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου*

17.20-17.40: Λουκάς Καρυτινός, *Ο μουσικός Σπύρος Ευαγγελάτος*

17.40-17.55: Συζήτηση

17.55-18.10: Διάλειμμα

Πρόεδρος: Μάνος Στεφανίδης

18.10-18.30: Γρηγόρης Ιωαννίδης, *«Σεβασμός του κλασικού έργου (σε μοντέρνα*

- γραμμή) και όχι στείρος θαυμασμός»: Η προσέγγιση του κλασικού ρεπερτορίου από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο. Η περίπτωση του Φάουστ
- 18.30-18.50: Μαρία Σεχοπούλου, «Μορφές ονείρου» και «υποβρύχιο φως»: η συμβολή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στην πρόσληψη του August Strindberg
- 18.50-19.00: Συζήτηση
- 19.10-19.30: Διάλειμμα
- 19.30-20.30: Στρογγυλό τραπέζι

Από τη Νεοελληνική Σκηνή στο Αμφι-Θέατρο

- Συμμετέχουν: Μαρίνα Ασλάνογλου, Θανάσης Κουρλαμπάς, Δημήτρης Λιγνάδης, Μιχάλης Μητρούσης, Τζίνη Παπαδοπούλου, Πάνος Σκουρολιάκος, Νικήτας Τσακίρογλου
- Συντονίζει: Πλάτων Μαυρομούστακος

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»
ΤΕΤΑΡΤΗ 9 ΜΑΡΤΙΟΥ

Πρωινή Συνεδρία

- Πρόεδρος: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου
- 12.00-12.20: Κυριακή Πετράκου, Του Κουτρούλη ο γάμος του Α. Ρ. Ραγκαβή στην εποχή του και τη δική μας: η παρουσία του στη διάρκεια του 19ου αιώνα και η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου (1983-1984)
- 12.20-12.40: Αντώνης Γλυτζουρής, Οι μεταμορφώσεις του Γουανάκου
- 12.40-13.00: Κωνσταντζίνα Γεωργακάκη, Μια ανανεωτική πρόταση για τη διεύθυνση των κρατικών σκηνών. Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος στο τιμόνι του Κ.Θ.Β.Ε.
- 13.00-13.20: Αλεξία Αλτουβά, Το Αμφι-Θέατρο ως πυρήνας υποδοχής, διαμόρφωσης κι ανάδειξης νέων ηθοποιών
- 13.20-13.40: Συζήτηση
- 13.40-14.00: Διάλειμμα
- Πρόεδρος: Ιωσήφ Βιβιλάκης
- 14.00-14.20: Ελένη Παπάζογλου, Όταν η φιλολογία ανατρέπει την παράδοση: αρχαιογνωσία και θέατρο στις πρώτες παραστάσεις αρχαίου δράματος του Σπύρου Ευαγγελάτου (1972-1975)
- 14.20-14.40: Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Επιτρέποντες από το Αμφι-Θέατρο: ένας πολύχρωμος πίνακας
- 14.40-15.00: Καίτη Διαμαντάκου, «Μια Λυσιστράτη αλλιώς από τις άλλες». Το «σοκ» του 1976

15.00-15.15: Συζήτηση

Απογευματινή Συνεδρία

Πρόεδρος: Νάσος Βαγενάς

17.00-17.20: Αγγελική Ζάχου, *Η σκηνική επιβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος μέσα από τις παραστάσεις του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου*

17.20-17.40: Ελένη Γουλή, *Η ειρωνική ματιά στη σκηνοθεσία του τραγικού*

17.40-18.00: Μάνος Στεφανίδης, «Όφείω, εφετικό του όρω = επιθυμώ να δώ». Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Γιώργος Πάτσας και το ζήτημα της όψεως στο αρχαίο δράμα

18.00-18.20: Χαρά Μπακονικόλα, *Ξένα και άγνωστα τοπία στο «Αμφι-Θέατρο»*

18.20-18.40: Συζήτηση

18.40-19.00: Διάλειμμα

19.00-20.00: Στρογγυλό τραπέζι

Ο Ερωτόκριτος του Ευαγγελάτου

Συμμετέχουν: Ρήγας Αξελός, Στάθης Κακκαβάς, Γιάς Λαμπρίδου, Ηλίας Λογοθέτης, Άννυ Λούλου, Κώστας Μπάσης, Νίκος Μπουσδούκος, Ρίκα Σηφάκη

Συντονίζει: Πλάτων Μαυρομούστακος

Απολογισμός των εργασιών του Συνεδρίου

Εναρκτήρια Συνεδρία

ΜΕΛΕΤΙΟΣ - ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Καθηγητής

Πρύτανης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Προσφώνηση

Κύριοι Ακαδημαϊκοί,
Κύριοι Ομότιμοι Καθηγητές,
Κυρία Κοσμήτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής,
Κυρία Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,
Κυρίες και Κύριοι Συνάδελφοι,
Κυρίες και Κύριοι,

ΜΕ ΜΕΓΑΛΗ ΧΑΡΑ χαιρετίζω το συνέδριο που οργανώνεται σήμερα προς τιμήν ενός διακεκριμένου μέλους της ελληνικής ακαδημαϊκής κοινότητας. Ο Σκηνοθέτης Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, ο οποίος από σεμνότητα προτάσσει πάντα την καλλιτεχνική του ιδιότητα, διετέλεσε Καθηγητής του Πανεπιστημίου μας για διάστημα μεγαλύτερο από μία εικοσαετία και Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών επί σειρά ετών, ενώ το 2005 εκλέχθηκε τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών στην έδρα «Επιστήμη του Θεάτρου: Ιστορία, Φιλολογία, Θεωρία». Το 2012 ανακηρύχθηκε Αντιπρόεδρος και το 2013 Πρόεδρος της Ακαδημίας Αθηνών.

Στο πρόσωπο του Σπύρου Ευαγγελάτου συνδυάζονται αρμονικά σπάνιες αρετές: δημιουργός του θεάτρου και ανήσυχος ερευνητής, διακεκριμένος σκηνοθέτης και πανεπιστημιακός καθηγητής, καλλιτέχνης και μελετητής. Ο συνδυασμός της ευαισθησίας και της έμπνευσης του καλλιτέχνη με τη γνώση και την πειθαρχία του επιστήμονα βρίσκει μια θαυμαστή ισορροπία στο έργο και τη ζωή του Σπύρου Ευαγγελάτου. Γιος του μουσουργού και αρχιμουσικού Αντιόχου Ευαγγελάτου και της αρπίστριας Ξένης Ευαγγελάτου, γεννήθηκε μέσα στο θέατρο και τη μουσική, αλλά η επιστήμη τον γοήτευε πάντοτε, η φιλολογία τον συνάρπαζε.

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Πανεπιστημίου της Βιέννης, καθώς και στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Ως υπότροφος διεύρυνε τις θεατρικές και θεατρολογικές σπουδές του σε Αυστρία, Γερμανία, Αγγλία, Ιταλία, Γαλλία κ.ά. Ασχήθηκε στην αρχαιολογική έρευνα και στην παλαιογραφία στο Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυ-

ζαντινών Σπουδών της Βενετίας. Αναγορεύτηκε διδάκτωρ το 1970 στο Πανεπιστήμιο Αθηνών με τίτλο διδακτορικής διατριβής *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία (1600-1900)*. Τα επιστημονικά του δημοσιεύματα τα οποία εκτείνονται σε μια διάρκεια σχεδόν πενήντα χρόνων επικεντρώνονται σε ζητήματα του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου.

Παράλληλα ο Σπύρος Ευαγγελάτος έχει μεταφράσει ή διασκευάσει και έχει από σκηνης διδάξει περισσότερα από 200 θεατρικά κείμενα του κλασικού και του νεώτερου δραματολογίου, καθώς και όπερες, στην Ελλάδα, σε χώρες της Ευρώπης και στις ΗΠΑ. Το 1962 ίδρυσε τη «Νεοελληνική Σκηνή» ενώ από το 1971 συνεργάστηκε με το Εθνικό Θέατρο σκηνοθετώντας παραστάσεις στην Επίδαυρο και αλλού. Το 1975 ίδρυσε το Αμφι-Θέατρο, το οποίο λειτούργησε αδιάλειπτα ως το 2011 υπηρετώντας το αρχαίο δράμα, το παλαιό και συχνά το εντελώς άγνωστο νεοελληνικό θέατρο παλαιότερων αιώνων, αλλά και το διεθνές κλασικό και νεώτερο δραματολόγιο, με παραστάσεις σε 30 περίπου φεστιβάλ των πέντε ηπείρων.

Διετέλεσε διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, και της Ελληνικής Λυρικής Σκηνής, πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. Τιμήθηκε για το σκηνοθετικό και εν γένει πνευματικό του έργο με το βραβείο «Κάρολος Κουν», από την Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων, καθώς και με τα παράσημα Cavaliere Ufficiale και Ordine della Stella Solidarietà Italiana-Cavaliere της Ιταλικής Δημοκρατίας. Το 1999 ο Πρόεδρος της Ελληνικής Δημοκρατίας τού απένειμε τον Ταξίαρχη του Φοίνικος. Το 2001 η Ακαδημία Αθηνών τού απένειμε το Αργυρό Μετάλλιο της.

Παρότι κατά τα φοιτητικά του χρόνια δεν στόχευε σε ακαδημαϊκή σταδιοδρομία και όπως λέει και ο ίδιος ήθελε απλώς να υπηρετεί την επιστήμη και να κάνει έρευνα επάνω σε κεφαλαιώδη θέματα της λογοτεχνίας και του θεάτρου, δίδαξε ιστορία και θεωρία του αρχαίου ελληνικού δράματος σε Πανεπιστήμια και Τμήματα Θεάτρου των ΗΠΑ. Το 1989 εξελέγη Αναπληρωτής Καθηγητής στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και το 1991 Καθηγητής. Με την καθοριστική συμβολή του τότε Πρύτανη, σήμερα Επίτιμου καθηγητή και μέλους της Ακαδημίας Αθηνών, κ. Μιχάλη Σταθόπουλου, ο οποίος είχε το όραμα της ίδρυσης τριών νέων Τμημάτων (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Μουσικών Σπουδών, Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε.) ανέλαβε σε συνεργασία με τον Βάλτερ Πούχγερ τις πρωτοβουλίες για να εδραιωθεί το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και να καλύψει τις ανάγκες που κλήθηκε τότε να υπηρετήσει.

Όπως ο ίδιος εξηγεί σε παλαιότερη συνέντευξή του, το Τμήμα από τη σύστασή του ακολούθησε το Γαλλογερμανικό σύστημα το οποίο έως τότε στηριζόταν κυρίως στη θεωρία σε αντίθεση με το Αγγλοσαξωνικό, το οποίο στηριζόταν κυρίως στην πρακτική και λιγότερο στη θεωρία. Ωστόσο, από τα πρώτα χρόνια κατέβαλε προσπάθεια να δημιουργηθεί και ένας πρακτικός Τομέας και παρά κάποιες δυσχέρειες που συνάντησε η πρωτοβουλία του αυτή, τελικά εντάχθηκαν στο πρόγραμμα σπουδών και πρακτικά μαθήματα. Δημιουργήθηκε ένα ιδιαίτερο τμήμα το οποίο σύμφωνα και με την πρόσφατη εξωτερική αξιολόγησή του αποτελεί μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα διδακτική μονάδα με σημαντικές προοπτικές για την προσφορά επιστημονικών αλλά και καλλιτεχνικών κατευθύνσεων σπουδών.

Οι δεκάδες παραστάσεις που σκηνοθέτησε, προσέφεραν αλησμόνητες στιγμές απόλαυσης στους θεατές τους. Το συνολικό έργο του Σπύρου Ευαγγελάτου αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος έχει όμως και μια πολύ σημαντική θέση στην ιστορία του Πανεπιστημίου μας: είναι ο πρώτος σκηνοθέτης που εξελέγη σε ακαδημαϊκή θέση σε ελληνικό ανώτατο εκπαιδευτικό ίδρυμα και το έργο του είναι καθοριστικό για τη θέσπιση του νέου ακαδημαϊκού κλάδου της θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Οι θεατές, οι συνάδελφοί του στο πανεπιστήμιο, οι ηθοποιοί και οι συνεργάτες του στη σκηνή, οι φοιτήτριες και οι φοιτητές, οφείλουν ευχαριστίες στον Σπύρο Ευαγγελάτο για την τόσο εμπνευσμένη παρουσία του στο πανεπιστημιακό και στο θεατρικό του Αμφιθέατρο.

ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΜΑΛΕΓΚΟΥ
Καθηγήτρια
Κοσμήτορας Φιλοσοφικής Σχολής

Χαιρετισμός

Κύριε Πρύτανη,
Κύριε πρώην Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών,
Κυρία Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,
Κύριε πρώην Πρωθυπουργέ,
Κυρίες και Κύριοι, αγαπητοί /ές συνάδελφοι, αγαπητοί φοιτητές, αγαπητές φοιτήτριες

ΜΕ ΠΟΛΛΗ ΧΑΡΑ ΣΗΜΕΡΑ, το Πανεπιστήμιο Αθηνών αλλά και ειδικότερα η Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών συμμετέχουν σε αυτή την τιμητική εκδήλωση για τον κύριο Σπύρο Ευαγγελάτο, έναν εκλεκτό συνάδελφο, μεγάλο σκηνοθέτη και άνθρωπο του πνεύματος. Προσωπικά, μετά όσα ελέχθησαν, θα περιοριστώ μόνο στο θέμα της συμβολής του στην ανάδειξη και τη δημιουργία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, το οποίο είναι ένα από τα Τμήματα που κοσμεί, στην κυριολεξία, τη Σχολή μας. Μαζί με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών, αποτελούν τα δύο Τμήματα τα οποία προσθέτουν κάτι που έχει ανάγκη η Φιλοσοφική Σχολή και το οποίο είναι μέσα στα ίδια τα συστατικά στοιχεία της Σχολής, δηλαδή την καλλιτεχνική διάσταση συνδυασμένη με την επιστημονική και την εκπαιδευτική.

Υπήρξε από τους ιδρυτές του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών αφού, μαζί με τον πρώην Πρύτανη κύριο Μιχάλη Σταθόπουλο, στην ουσία εμπνεύστηκαν αυτό το σχέδιο, της δημιουργίας ενός τέτοιου Τμήματος και το έκαναν πραγματικότητα μαζί με άλλους εκλεκτούς συναδέλφους, αναφέρω ενδεικτικά τον κύριο Πούχνερ, οι οποίοι υπηρετούν και σήμερα στο Τμήμα. Μπόρεσε να αναδείξει το Τμήμα με τη διδασκαλία του, με τη νέα πνοή που έφερε στο Τμήμα και στη Σχολή και, με ένα πρόγραμμα Σπουδών το οποίο, υπήρξε συνδυασμός μαθημάτων που αναφέρονταν στο θέατρο, σε όλες του τις εκφάνσεις, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Το θέμα αυτό ήταν ιδιαίτερα σημαντικό καθώς βλέπουμε να συνεχίζεται αυτή η παράδοση, όχι όμως στατική αλλά συνεχώς ανανεούμενη, με νέα αποκτήματα για το Τμήμα και στους τρεις τομείς: και στον εκπαιδευτικό και στον επιστημονικό

και στον καλλιτεχνικό, οι οποίοι φυσικά αλληλοσυνδυάζονται για να δημιουργήσουν αυτό το αποτέλεσμα, το οποίο όλοι χαιρόμαστε.

Εγώ εύχομαι στον κ. Ευαγγελάτο, τον εκλεκτό Καθηγητή και συνάδελφο να συνεχίσει να προσφέρει και από τη θέση του στην Ακαδημία αλλά και γενικότερα από τη θέση του στην πνευματική ζωή του τόπου μας και να μας κάνει περήφανους που μας πρόσφερε τη χαρά να τον έχουμε για τόσα χρόνια κοντά μας.

Σας ευχαριστώ.

ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ
Καθηγήτρια
Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών

Χαιρετισμός

Κύριε τ. Πρωθυπουργέ,
Κύριε Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών,
Κυρία Κοσμήτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής,
Κυρίες και κύριοι Ακαδημαϊκοί,
Κυρίες και Κύριοι Ομότιμοι Καθηγητές,
Κύριε Πρόεδρε της Οργανωτικής Επιτροπής,
Αγαπητές, Αγαπητοί Συνάδελφοι,
Αγαπητές Φοιτήτριες, Αγαπητοί Φοιτητές,
Κυρίες και Κύριοι,

ΑΠΕΥΘΥΝΩ ΤΟΝ ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟ ΜΟΥ με λόγια καρδιάς, που αναβλύζουν από τη μνήμη μου και την προσωπική μου εμπειρία. Η γνωριμία μου με τη σφύζουσα αυτή προσωπικότητα, τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, του οποίου την πολύπλευρη προσφορά επιθυμεί να τιμήσει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών με το παρόν Συνέδριο, εγγράφεται σε τρεις διαδοχικούς χρόνους και σε τρία αλληλοσυμπληρούμενα πεδία.

Η παλαιότερη μνήμη μου είναι η εμβληματική παράσταση του *Ερωτόκριτου* (1975), που σφράγισε την ανήσυχη κι ευαίσθητη στις ιδεολογικές ζυμώσεις και αισθητικές καινοτομίες της μεταδιδακτορικής περιόδου γενιά μου. Ήταν μια παράσταση σπάνιας ευρηματικότητας, που καθήλωνε το κοινό της, απ' αυτές που εγγράφονται για πάντα μέσα μας. Άρα η παλαιότερη σχέση μου με τον τιμώμενο υπήρξε αυτή του θεατή, ακολουθώντας τον αργότερα από το θέατρο «Κάβα» στο «Αμφι-Θέατρο», στην ωραία γειτονιά της Πλάκας, και αλλού.

Θεωρώ ότι αυτό το στοιχείο είναι μείζονος σημασίας γιατί αγκαλιάζει το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο με μια προσφορά πολλών δεκαετιών σε όλα τα δραματικά είδη, εκκινώντας από το αρχαίο θέατρο, το παγκόσμιο –στο οποίο εντάσσεται και το λυρικό– και ειδικότερα το νεοελληνικό. Σωστά λοιπόν προτάσσει ο καλλιτέχνης-δημιουργός την ιδιότητα του Σκηνοθέτη στους άλλους σημαντικούς τίτλους που επάξια έχει κατακτήσει.

Το δεύτερο πεδίο ακολουθεί την επιστημονική του πορεία. Καθώς τα προσωπικά ενδιαφέροντα μιας νεαρής ερευνήτριας που ήμουν τότε συνδέθηκαν σιγά σιγά με το θέατρο, έσκυφα πάνω από τα γραπτά του, τη διδακτορική του διατριβή *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, (Αθήνα 1970),¹ μια από τις παλαιότερες διατριβές που εστίασαν στην ιστορία του θεάτρου μας και τα μελετήματά του, όλα προϊόντα συστηματικής αρχαιακής έρευνας γύρω από το κρητικό και το επτανησιακό θέατρο.

Παρατηρούμε εδώ την ευεργετική όσμωση της κρητοεπτανησιακής καταγωγής του, καθώς είναι γιος του μεγάλου συνθέτη Αντίοχου Ευαγγελάτου και της αρπίστριας Ξένης Μπουρεξάκη, των σοβαρών θεατρολογικών σπουδών του στην Ευρώπη αλλά και της επιμονής του να θεραπεύσει την επιστήμη του θεάτρου, φέροντας πάντοτε στο φως νέα στοιχεία. Από την ανακάλυψη του κυθήριου Γεώργιου Μόρμορη (1969)² ως την πρόσφατη έκδοση του *Αμύντα* του Τάσσου (2012)³ πέρασαν πολλά χρόνια, μέσα στα οποία ο Σπύρος Ευαγγελάτος δεν έπαψε ποτέ να ερευνά με πάθος και να φέρνει προς συζήτηση νέα ευρήματα.

Ας μου επιτραπεί να σταθώ λίγο παραπάνω στον *Αμύντα*. Η έκδοση, γνωστή μας βιβλιογραφικά, εντασσόταν, παρόλο το ανακόλουθο του αισθητικού ρεύματος που εκπροσωπεί (όψιμη Αναγέννηση), στην εκδοτική παραγωγή του πρώιμου Διαφωτισμού, ο ανώνυμος όμως συγγραφέας, κρυβόταν ερμητικά πίσω από τους αστερίσκους της σελίδας τίτλου. Η επίμονη έρευνα με τη συνέργεια της θεάς Τύχης έφερε τον Σπύρο Ευαγγελάτο κοντά στο αντίτυπο της Βιβλιοθήκης του Bergamo με τη σημείωση: «Autore della presente Traduzione fu Giorgio Mormori di Cerigo, Medico illustro». Ποιος ήταν αυτός ο «επιφανής ιατρός» Γεώργιος Μόρμορης στον οποίο οφείλουμε το μοναδικό θεατρικό κείμενο του 18ου αιώνα που σχετίζεται με το νησί της Αφροδίτης;

Η ελεύθερη διασκευή του *Aminta* είναι νεανικό πόνημα του Μόρμορη και παρουσιάζει πολλαπλό ενδιαφέρον. Ήδη το 1969, ο Σπύρος Ευαγγελάτος είχε επισημάνει ότι η διπλάσια έκταση του έργου, σε σχέση με το κείμενο του Tasso, συνεπάγεται αισθητικές αποκλίσεις. Στην Εισαγωγή του 2012 επανατοποθετεί το έργο στην εποχή του και προσφέρει μια νέα φρέσκια ανάγνωση. Γλωσσικά διατηρείται η κρητοεπτανησιακή παράδοση, εμβολιασμένη με λόγια στοιχεία και αρκετές ιδιοτυπίες. Δεν είμαστε ασφαλώς εμπρός σ' έναν Γεώργιο Χορτάτση ή σ' έναν Βιτσέντζο Κορνάρο, έχουμε ωστόσο έναν καλό ποιητή του καιρού του, έναν «πολύτιμο ελάσσονα συνεχιστή», που μαζί τον Πέτρο Κατσαίτη δίνουν το στίγμα

1. *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*. Διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα 1970.

2. «Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του *Αμύντα*», *Ελληνικά* 22 (1969), 173-282, πίν. 3-4. Τον προηγούμενο χρόνο είχε δημοσιεύσει το πρώτο του μελέτημα: «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* (1968), 177-203.

3. *Γεώργιος Μόρμορης, Αμύντας του Τάσσου ποίημα ωραιότατον, Μεταγλωττισμένον και συνθεμένον διά στίχων εις την απλήν γλώσσαν*. Από ***, κριτ. έκδ., εισαγ., σχόλια και γλωσσάριο Σ. Ευαγγελάτος, Αθήνα 2012.

της επτανησιακής παράδοσης. Είναι μια ακόμη απάντηση στο αίτημα της επανεξέτασης του αξιωματικού αποφθέγματος για τον «αντιποιητικό 18ο αιώνα».

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, δωρίζοντας στους μελετητές την εξαιρετική αναστύλωση της πρώτης έκδοσης άφησε μετέωρο, ανοιχτό το εγχείρημα μιας σκηνοθετικής προσέγγισης, όπως έκανε με λαμπρά αποτελέσματα κι ευρηματικό τρόπο με τόσα άλλα «άπαιχτα» δραματικά κείμενα της νεοελληνικής παράδοσης.⁴ Το ευχόμαστε και το περιμένουμε.⁵

Η τρίτη στιγμή της συνάντησής μας συμπλέκεται με την προσφορά του ως συνιδρυτή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και ακαδημαϊκού δασκάλου. Είναι κι αυτή ευλογημένη, αφού αξιώθηκα να βρεθώ κοντά του για πολλά χρόνια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και να εκτιμήσω τα ανθρώπινα χαρίσματά του, τη φυσική του ευγένεια και πραότητα που δεν τον εγκατέλειψαν ούτε στις πιο δύσκολες στιγμές της ζωής του, το πηγαίο και λεπτό χιούμορ του, το μάθημα που έδινε διαρκώς με τον τρόπο που το κάνουν οι σπουδαίοι άνθρωποι: με απλότητα και φυσικότητα.

Κρατούμε όλοι στη μνήμη μας τον φιλόξενο χώρο του «Αμφι-Θεάτρου» που για πολλά χρόνια μας δεξιωνόταν με τη σύντροφο της ζωής του, την αλησμόνητη Λήδα Τασοπούλου. Γειτνιάζε αρμονικά στις πρεμιέρες η επιστήμη με την τέχνη, οι βενετολόγοι με τους νεοελληνιστές, οι θεατρολόγοι με τους ανθρώπους του θεάτρου.

Στον Σπύρο Ευαγγελάτο το νεοελληνικό θέατρο χρωστά πολλά, πάρα πολλά. Η σφραγίδα της σκηνοθετικής του ματιάς βρίσκεται σε όλα τα είδη και το Συνέδριό μας θα επιχειρήσει να αναδείξει αυτές τις πλευρές.

Θα κάνω ιδιαίτερη μνεία στην τόσο σημαντική συμβολή του στον τομέα της νεοελληνικής δραματογραφίας. Στέκει ανάμεσα στους ελάχιστους μεγάλους σκηνοθέτες του 20ού αιώνα, που με περίσσια γνώση και τέχνη, έσκυψε στοργικά στο νεοελληνικό έργο, από την κρητική Αναγέννηση ως το τέλος του 19ου αιώνα και το ανέδειξε με μοναδική πάντα ευρηματικότητα, όπως έκανε με την *Ιφιγένεια* [εν *Ληξουρίω*], τον *Φορτουνάτο*, τον *Γουανάκο*, τον *Φιάκα*, την *Ευγένια*, τον *Χάση*, ασχολήθηκε με μεταιχμιακά κείμενα της ιστορίας της λογοτεχνίας μας, όπως *Το «έπος» του Διγενή Ακρίτα*, θυμίζω και τη σύνθεση με τίτλο *Σολωμός*, βασισμένη σε ποιήματα και πεζά του Διονυσίου Σολωμού. Ασχολήθηκε, τέλος, και με κείμενα που ενδιαφέρουν τους θεατρολόγους ερευνητικά, όπως ο λεγόμενος *Κυπριακός κύκλος των Παθών – Τα Πάθη του Χριστού*. Σκηνοθετικό σχέδιασμα από την Κύπρο (11ος; -14ος αιώνας), που παρακολούθησαμε το Πάσχα του 2001⁶ ή ο *Θρήνος εις τα πάθη του Σωτήρος ημών* (π. 1425) του βενετοκρητικού Μαρίνου

4. Η πανελλήνια πρώτη πραγματοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2016 στο Ηρώδειο.

5. Από τη βιβλιοκρισία μου «Μουρμούριζε στα Κύθηρα [...] Γεώργιος Μόρμορης, *Αμύντας του Τάσσου – Ποίημα ωραιότατον*. Κριτική έκδοση, εισαγωγή, σχόλια, γλωσσάριο Σπύρος Ευαγγελάτος. Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης, 2012, σελ. 230, τιμή 25,23 ευρώ», εφ. *Το Βήμα*, Κυριακή 16 Ιουνίου 2013, σ. 9/3.

6. Κωνσταντίνου ευτελούς Αναγνώστου, *Τα Πάθη του Χριστού*. Σκηνοθετικό σχέδιασμα από την Κύπρο (11ος;-14ος αιώνας).

Φαλιέρου (Πάσχα 2003). Ας προσθέσω, τέλος, την πάντα επίκαιρη, διεισδυτική Εισαγωγική μελέτη και τη φιλολογική επιμέλεια της *Βαβυλωνιάς* του Δ. Κ. Βυζάντιου (1972)⁷ στην ιστορική πλέον σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη» των εκδ. Ερμής που ίδρυσε ο αείμνηστος Άλκης Αγγέλου.

Για τον Σπύρο Ευαγγελάτο, η σχέση αυτή που προσπαθεί να συνθέσει «κρίκους της χαμένης ιστορίας μας», «είναι καθαρά προσωπική. Είναι μια φανατική “διακονία”, εξομολογείται ο ίδιος σε συνέντευξή του, σε παλαιά νεοελληνικά κείμενα άγνωστα ή πολύ λίγο γνωστά. [...] Εκεί εμπλέκεται και η δική μου ιδιοτυπία, ο οποίος λειτουργώ άλλοτε ως φιλόλογος και άλλοτε ως καλλιτέχνης».⁸ Η επέμβαση του στα κείμενα είναι καθοριστική, δρα ως διασκευαστής αλλά και ως γλωσσοπλάστης, μιμούμενος με άφθαστο τρόπο το ύφος και το ιδίωμα των έργων. Ενίοτε κατορθώνει την απόλυτη υπέρβαση, όπως συνέβη με την παράσταση των *Ολυμπίων* [*L'Olimpiade*] του Metastasio που ανέβασε με αφορμή την επέτειο των 200 χρόνων από τον θάνατο του εθνομάρτυρα Ρήγα Βελεστινλή. Η «ασυγκέραστος ανάμιξις Ελληνικών και κοινών λέξεων» της μετάφρασης με τα Άχ, Έχ και Ωχ που απωθούσαν τον Αδ. Κοραή γίνεται στα χέρια του σημαντικό εργαλείο, καθώς αποτελεί κατά τη γνώμη του «το πιο ενδιαφέρον και, παραδόξως το πιο ζωντανό –θεατρικά– στοιχείο που μπορεί να “οδηγήσει” μια σημερινή παράσταση του έργου. Η αρχαϊκή καθαρεύουσα που κάποτε ανακόπτεται βίαια από εκφράσεις της τότε ομιλουμένης λειτουργεί σήμερα διαβρωτικά ως προς το “παλιομοδίτικο” λιμπρέτο του Μεταστάζιο», σχολιάζει στο Πρόγραμμα της παράστασης.⁹

Όπως εύστοχα παρατήρησε ο φίλος και συνοδοιπόρος του Κώστας Γεωργουσόπουλος, στον τόμο *Δάφνη* που του αφιέρωσε το Τμήμα μας το 2001, «ο Σπύρος Ευαγγελάτος είναι ένας αναγεννησιακός άνθρωπος»¹⁰ υπό το πρίσμα της οικουμενικότητας των ενδιαφερόντων και των γνώσεων.

Σεβαστέ και αγαπητέ Δάσκαλε, εύχομαι να χαρείτε αυτό το μικρό αλλά μεστό Συνέδριο που πραγματοποιείται με ειλικρινή αγάπη προς εσάς για να αναδείξει και να τιμήσει την πολύπλευρη προσφορά σας στην επιστήμη και στην τέχνη του θεάτρου, σας ευχόμαστε όλοι από καρδιάς υγεία, μακροημέρευση, απέραντη δημιουργικότητα και πρόοδο της καταξιωμένης πλέον στον χώρο της σκηνοθεσίας αγαπημένης σας κόρης Κατερίνας!

7. Δ. Κ. Βυζάντιος, *Η Βαβυλωνία*, επιμ. Σ. Α. Ευαγγελάτος, Αθήνα 1972. Περιέχει την α' και β' έκδοση του έργου.

8. «Σπύρος Ευαγγελάτος, καθηγητής και σκηνοθέτης. Νέο μέλος της Ακαδημίας Αθηνών», Συνέντευξη με τον Σ. Ν. Κοδέλλο, εφ. *Καποδιστριακό*, 1/3/2005.

9. Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Διεθνές Συμπόσιο για τον Ρήγα Βελεστινλή. Θέμα: *Από τον Διαφωτισμό στις Επαναστάσεις. Ο Ρήγας και ο κόσμος του (25-28 Ιουνίου 1998)*. Συμπαράγωγή με το Αμφι-Θέατρο Σ. Α. Ευαγγελάτου. Πιέτρο Μεταστάζιο, *Τα Ολύμπια*, σε μετάφραση Ρήγα Βελεστινλή, σ. 6.

10. *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [*Παράβασεις-Μελετήματα* 1], Αθήνα 2001, σ. 65.

ΧΡΥΣΑ ΜΑΛΤΕΖΟΥ
Ακαδημαϊκός, Ομότιμη καθηγήτρια
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Αντί χαιρετισμού λίγα λόγια για το Αμφι-Θέατρο

ΓΙΑ ΜΑΣ ΤΟΥΣ ΒΕΝΕΤΟΛΟΓΟΥΣ, τους ερευνητές δηλαδή που μελετούν την ιστορία και τον πολιτισμό των Ελλήνων στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας, οι παραστάσεις των έργων που ανέβαζε στο Αμφι-Θέατρο ο Σπύρος Ευαγγελάτος, με πρωταγωνίστρια τη Λήδα, σήμαιναν βέβαια ευφροσύνη και πνευματική τέρψη, αλλά ταυτίζονταν συγχρόνως και με μια ιδιαίζουσα ψυχική διάθεση. Μαζί με τη χαρά και τη νοητική απόλαυση που μας πρόσφερε η θεατρική παράσταση, νιώθαμε τη ζεστασιά ενός χώρου που μας ήταν οικείος. Γιατί στο Αμφι-Θέατρο μας τύλιγε ανεπαίσθητα η αύρα της Βενετίας, και πιο συγκεκριμένα αυτή του εκεί Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών.

Το μοναδικό επιστημονικό ίδρυμα που αξιώθηκε να έχει στο εξωτερικό η πατρίδα μας υψώνεται στην ελληνική γειτονιά της Γαληνοτάτης, στην όχθη του καλούμενου καναλιού των Ελλήνων, κοντά στα όμορφα παλάτια των κάποτε εύπορων Ελλήνων της βενετικής διασποράς, όπως των Μαρούτσηδων, των Καραγιάννηδων και των Λιασίδηδων. Με διάρκεια ζωής να έχει ξεπεράσει τον μισόν αιώνα, το Ινστιτούτο είναι ένα ανοικτό παράθυρο της ελληνικής επιστήμης στην Ευρώπη. Ένας ολόκληρος κόσμος νέων και ώριμων ερευνητών φιλοξενείται στους χώρους του ιδρύματος και πηγαινοέρχεται στο αρχείο και τις βιβλιοθήκες της πόλης των δόγηδων, ερευνώντας πρωτογενείς πηγές της ιστορίας, εντοπίζοντας και συλλέγοντας άγνωστα αρχειακά τεκμήρια που φωτίζουν πολλές και ποικίλες όψεις του ελληνοβενετικού παρελθόντος. Στους ερευνητές αυτούς συγκαταλέγεται ο Σπύρος Ευαγγελάτος, φιλοξενούμενος κι αυτός του Ινστιτούτου, αρχαιοπόντικας κι αυτός της Βενετίας, μπολιασμένος κι αυτός με το ασίγηστο πάθος για την αρχειακή έρευνα. Στη Βενετία, αναδιψώντας τα έγγραφα των κρητικών νοταρίων και του περίφημου δούκα της Κρήτης, ο Σπύρος αναζητά στοιχεία για τη ζωή και τη δράση των ποιητών που μας χάρισαν τα αριστουργήματα της κρητικής και επτανησιακής λογοτεχνίας. Ερευνά και μελετά προσεκτικά τις πηγές, εντάσσει τα πρόσωπα στο ιστορικό τους πλαίσιο και κατορθώνει με λαμπρά αποτελέσματα να τα ζωντανεύει, ανεβάζοντας τα

έργα τους στο Αμφι-Θέατρο. Ονόματα από τη μια μεριά ποιητών και συγγραφέων, για παράδειγμα του Βιτσέντζου Κορνάρου, του Γεωργίου Χορτάτση, του Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, του Πέτρου Κατσαΐτη, του Θεόδωρου Μοντσελέζε, και από την άλλη ονομασίες των έργων, όπως πάλι για παράδειγμα του *Ερωτόκριτου*, της *Ερωφίλης*, του *Φορτουνάτου*, της *Ευγένας*, της *Ιφιγένειας εν Ληξουρίω*, μαζί με διάφορα ονόματα πρωταγωνιστών και άλλων προσώπων βγαλμένων από τις υποθέσεις των έργων, λ.χ. της Αρετούσας, της Νένας, της Πετρονέλλας, του Λούρα, της Πανώριας, ξεπηδούσαν από τα άψυχα έγγραφα και τις παλιές εκδόσεις κι έπαιρναν μορφή και χαρακτηριστικά στη σκηνή του Αμφι-Θεάτρου. Όμως, δεν ήταν μόνο τα ονόματα, τα θέματα και οι στιχομυθίες που μας μετέφεραν με την τροπή της φαντασίας στον Χάνδακα, στο Ρέθεμνος της Βενετίας, στη Ζάκυνθο, στην Κεφαλονιά ή στη φραγκοκρατούμενη Κύπρο και μας οδηγούσαν στο πολιτιστικό περιβάλλον των αστικών κέντρων, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί στη βενετοκρατούμενη Ελλάδα, με τους εκλαμπρότατους αφέντες, τους ντοτόρους, τους νοδάρους, τους φαμέγιους, τους καπετάνιους, τους δασκάλους και τους πραγματευτές. Πρωτίστως ήταν το χρώμα, ή καλύτερα η πολυχρωμία, που κυριαρχούσε στη σκηνή του Αμφι-Θεάτρου: στις ενδυμασίες, χρυσοκίτρινες, πορφυρές και βαθυγάλαζες καθώς ήταν, στα λάβαρα, στα οικόσημα, στη σκευή των σπιτιών, στις χρωματιστές ταινίες των παιχνιδιών στις πλατείες, στις σημαίες με το φημισμένο λιοντάρι του αγίου Μάρκου και γενικότερα στις πολύβουες ομάδες προσώπων που γλεντούσαν και ξεφάντωναν, σύμφωνα με τις επιταγές του έργου. Όσοι βενετολόγοι παρακολουθούσαμε τις παραστάσεις των κρητικών και επτανησιακών έργων στο Αμφι-Θέατρο είχαμε την εντύπωση ότι οι κουβέντες και οι συζητήσεις που αρχίζαμε στη Βενετία αργά το απόγευμα, όταν μετά τις γόνιμες ώρες που περνούσαμε όλη μέρα στο κρατικό αρχείο γυρίζαμε στο Ινστιτούτο, ανταλλάσσοντας αρχειακές πληροφορίες, απόψεις και ιδέες, κατά κάποιο παράξενο τρόπο συνεχίζονταν στο φουαγιέ και στα παρασκήνια του θεάτρου στη Πλάκα. Ήταν σαν οι αναμνήσεις που ο καθένας είχε φέρει με τις πνευματικές αποσκευές του από τη Βενετία στην Αθήνα να έβγαιναν ξανά στην επιφάνεια, σαν να μιλούσαμε ξανά με το κοινό γλωσσάρι που είχαμε διδαχθεί στην πολιτεία των τεναγών.

Αν η βενετσιάνικη αύρα που έπνεε στο Αμφι-Θέατρο δεν γινόταν εύκολα αντιληπτή από όσους δεν ήταν μυημένοι στην τελετουργία της αρχειακής έρευνας και τη μελέτη της ιστορίας της βενετοκρατίας στον ελληνικό χώρο, ήταν και είναι αντίθετα απολύτως διακριτή στα προγράμματα, στα οποία καταχωρίζονται, εκτός από ολόκληρα τα κείμενα των έργων που παρουσιάζονται, εκτενή εισαγωγικά σημειώματα, βιογραφίες ποιητών και συγγραφέων βασισμένες σε νέα αρχειακά στοιχεία, καθώς και διάφορα ανθολογημένα κείμενα. Γραμμένα είτε από τον ίδιο τον σκηνοθέτη Σπύρο είτε από γνωστούς ερευνητές, έλληνες και ξένους, τα σημειώματα αυτά, με τη σχετική βιβλιογραφία, αποτελούν καλά εργαλεία, με τα οποία ο θεατής προσεγγίζει το κοινωνικό κλίμα της εποχής κατά την οποία διαδραματίζεται το έργο, και συνιστούν συγχρόνως αξιόπιστους, τεκμηριωμένους οδηγούς, χρήσιμους για την πρόσληψη ζητημάτων που συνδέονται με τη λογοτεχνική παραγωγή. Με σκοπό, επίσης, να βοηθηθεί ο θεατής στην κατανόηση ιδιωματικών λέξεων ή όρων,

παρατίθεται στο τέλος των κειμένων γλωσσάρι. Ας επισημανθεί ακόμη ότι τα προγράμματα είναι διανθισμένα με εικόνες από χάρτες και άλλα εικαστικά έργα που τα πρωτότυπά τους σώζονται σε βενετικές συνήθως βιβλιοθήκες. Τα προγράμματα του Αμφι-Θεάτρου συγκροτούν με άλλα λόγια μια έγκριτη θεατρική εκδοτική σειρά.

Είναι φανερό ότι το Αμφι-Θέατρο, πνευματικό δημιούργημα του Σπύρου και της Λήδας, δεν υπήρξε απλά και μόνον ένας επαγγελματικός θεατρικός οργανισμός. Το θέατρο ανήκει στους φορείς εκείνους της χώρας μας που δημιούργησαν και εξακτίνωσαν πολιτισμό. Σπουδαία έργα της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής ανέβηκαν για πρώτη φορά στη σκηνή του, αναβίωσαν και έγιναν προσιτά στο ευρύ κοινό. Για τούτα τα επιτεύγματα, πάμπολλες χάριτες οφείλονται στον Σπύρο Ευαγγελάτο, τον προικισμένο με τάλαντα *hominem universalem* που πετυχαίνει να συνδυάζει τη βαθιά θεατρική γνώση με τη φιλολογική δεξιότητα.

ΜΙΧΑΗΛ ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΣ
Ακαδημαϊκός π. Πρύτανης, Επίτιμος καθηγητής
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Χαιρετισμός

Κύριε Πρύτανη,
Αγαπητέ Σπύρο,
Κυρίες και κύριοι,

ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΜΑΣ ΜΕ ΤΟΝ ΣΠΥΡΟ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟ διασταυρώθηκαν καρποφόρα δύο φορές, κι αυτά που θα πω έχουν βιωματικό, περισσότερο, χαρακτήρα, αφού σε πιο απρόσωπη βάση όσα λέχθηκαν ήδη από τους έως τώρα ομιλητές καλύπτουν σχεδόν τα κύρια θέματα, τα οποία θα μπορούσε να αναφέρει κανένας για τον Σπύρο Ευαγγελάτο.

Η πρώτη μου βιωματική εμπειρία ήταν το 1975. Τότε ο Σπύρος Ευαγγελάτος ανέβασε τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου. Ήταν μια πραγματική αναδημιουργία· μια παράσταση σταθμός. Πρέπει να πω ότι, ως τότε, ίσως ο ιδιωματικός χαρακτήρας της γλώσσας του Κορνάρου και γενικότερα της κρητικής ποίησης δεν διευκόλυνε την εξοικείωση με το έργο αυτό. Νομίζω ο Εμμανουήλ Κριαράς ήταν, που χαρακτήρισε ως «κλίνη του Προκρούστη» την οποιαδήποτε γλωσσική προσαρμογή του κειμένου του Κορνάρου. Η παράσταση ήταν πράγματι σταθμός, γιατί μας παρουσίασε ολοζώντανη αυτήν τη δημιουργία του Κορνάρου, ένα αριστούργημα της Κρητικής λογοτεχνίας. Κάτι που με την απλή ανάγνωση του έργου δεν μπορούσαμε να το συλλάβουμε, μας το έφερε η επαφή με τη θεαματική παράσταση του έργου έντονα και διαπεραστικά μπροστά μας και μέσα μας. Το έργο που ως τότε ήταν, νομίζω, οικείο σε ένα στενό κύκλο φιλολόγων, ειδικών στο αντικείμενο (αναφέρομαι στα αστικά κέντρα) έγινε κτήμα του ευρύτερου κοινού, φυσικά αυτών που είχαν δυνάμει τις σχετικές ευαισθησίες και ενδιαφέροντα. Η παράσταση άφησε εποχή, γιατί άνοιξε νέους ορίζοντες και για τους δύσπιστους και γι' αυτούς που δεν γνώριζαν και που τώρα μπορούσαν να γνωρίζουν, αλλά και να αφομοιώσουν το έργο και την ομορφιά του.

Ίσως η ως τότε δυσκολία προσέγγισης του έργου να οφειλόταν και σε κάτι άλλο. Από τον 19ο αιώνα και στις αρχές του 20ού αλλά και στη συνέχεια, ένας μεγάλος

κύκλος ανθρώπων που και θα μπορούσαν και θα έπρεπε να είχαν γνωρίσει και να είχαν εκτιμήσει τον *Ερωτόκριτο* χαρακτηρίζονταν από το πνεύμα του Διαφωτισμού που αντιτασσόταν συχνά στην παράδοση και τη Βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή ή (αν δεν αντιτασσόταν) την υποβάθμιζε. Να θυμίσω ότι ο Αδαμάντιος Κοραής είχε εκφραστεί πολύ υποτιμητικά για τον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου. Ποιός; ο μέγας Αδαμάντιος Κοραής. Δεν το λέω τυχαία «μέγας», γιατί ήταν. Νομίζω ότι είναι μία δίκαιη και σοφή απόφαση των πανεπιστημιακών αρχών, από τα πρώτα χρόνια μετά την ίδρυση του Πανεπιστημίου μας, που τοποθέτησαν δύο ανδριάντες έξω από τα προπύλαια του Πανεπιστημίου: τον ανδριάντα του Ιωάννη Καποδίστρια και τον ανδριάντα του Αδαμάντιου Κοραή. Αλλά αυτά είχε πει, τότε, ο Κοραής. Καταλαβαίνετε λοιπόν πως η παράσταση εκείνη άλλαξε το σκηνικό τελείως στο θεατρόφιλο κοινό.

Και βέβαια δεν ήταν μόνο ο *Ερωτόκριτος*, η πνευματική, θεατρική επικοινωνία μου με τον Σπύρο, μιας και ήμουν κι εγώ τακτικός επισκέπτης του Αμφι-Θεάτρου. Πρόκειται για το σπουδαιότερο δημιούργημα, νομίζω, του Σπύρου. Εκεί αλλά και σε άλλες θεατρικές σκηνές όπου σκηνοθετούσε μπόρεσα να βιώσω αφενός την αναβίωση άγνωστων ή ξεχασμένων έργων του επτανησιακού θεάτρου, της ενετικής Κρήτης, της ελληνικής γραμματείας εν γένει, συμπεριλαμβανομένων και έργων της ελληνικής αρχαιότητας και αφετέρου νεότερο θέατρο, Σαίξπηρ, Γκαίτε, Σίλλερ, Μολιέρο μέχρι Ο' Νηλ και Μπρεχτ και πολλούς άλλους. Η μεγάλη βέβαια συμβολή του Σπύρου είναι στην πρώτη κατηγορία έργων. Ο Ευαγγελάτος έσωσε κυριολεκτικά από τη λήθη και ανέδειξε έργα ξεχασμένα ή έργα που φαίνονταν να είναι νεκρά. Γιατί ο Σπύρος δεν είναι μόνο ένας προικισμένος σκηνοθέτης, άνθρωπος της θεατρικής πράξης, είναι και σπουδαίος φιλόλογος, που ξέρει να αναδιψά αρχεία, χειρόγραφα, ανέκδοτες πρωτογενείς πηγές και να αναδεικνύει έργα που ήταν άγνωστα. Αυτή ήταν η πρώτη πνευματική συνάντηση με τον Σπύρο.

Η δεύτερη πνευματική συνάντησή μας (γενικότερης σημασίας αυτή) ήταν το 1987 ή από το 1987 και επέκεινα και αφορούσε την ίδρυση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιό μας. Η σκέψη ήταν τότε, ότι δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτό το φαινόμενο, η Αθήνα που γέννησε το θέατρο να μην έχει μια ακαδημαϊκή μονάδα σε επίπεδο ανώτατης εκπαίδευσης, ένα πανεπιστημιακό τμήμα θεατρολογίας που να καλλιεργεί, να διδάσκει, να ερευνά την ιστορία και θεωρία του ελληνικού θεάτρου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Και όχι μόνο του ελληνικού αλλά και του παγκόσμιου και κυρίως του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ήταν ένα σοβαρό έλλειμμα, σε βάρος και του πολιτιστικού επιπέδου της χώρας μας, γιατί ένα τέτοιο Τμήμα θα είχε και κοινωνική προσφορά. Θα έδινε μία ώθηση στον πολιτισμό, με τη δημιουργία ενός χώρου τέχνης και πνεύματος για την ανύψωση του πολιτιστικού επιπέδου της χώρας. Φυσικά, η τότε διοίκηση του Πανεπιστημίου όφειλε να αποταθεί σε ειδικούς και οι ειδικοί στους οποίους τότε αποταθήκαμε ήταν δύο εκλεκτοί θεατρολόγοι, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, αναπληρωτής καθηγητής τότε στη Φιλοσοφική Σχολή, και ο Βάλτερ Πούχχερ, που ακόμη ήταν στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης. Ήταν το 1987.

Για την ιστορία θα πω ότι η ίδρυση αυτού του Τμήματος πέρασε από τρεις βασικούς σταθμούς. Ο πρώτος σταθμός ήταν τον Φεβρουάριο του 1987, όταν η

Σύγκλητος του Πανεπιστημίου Αθηνών πήρε τη απόφαση να ιδρύσει αυτό το Τμήμα, βεβαίως ύστερα από προεργασία, σκέψεις και σχετική εισήγηση στη Σύγκλητο. Αμέσως μετά άρχισε η συνεργασία με τους δύο εκλεκτούς θεατρολόγους. Πέρασαν πάνω από δύομιση χρόνια, έως ότου εκδοθεί το διάταγμα ίδρυσης του Τμήματος αυτού – δεύτερος σταθμός. Ήταν Οκτώβριος του 1989 όταν εκδόθηκε το διάταγμα, γιατί υπήρξαν δυσκολίες, εμπόδια, αντιδράσεις, αλλά τελικά εκδόθηκε. Ο τρίτος σταθμός ήταν η έναρξη λειτουργίας του Τμήματος, τον Σεπτέμβριο του 1990. Η πρώτη χρονιά ήταν το ακαδημαϊκό έτος 1990-1991.

Πρωτεργάτες στη δημιουργία του Τμήματος και την ανάπτυξή του, πραγματικοί σκαπανείς που ανέλαβαν από την αρχή ευθύνες για την οργάνωση του νέου τμήματος και χάραξαν την πορεία του, ήταν ο Σπύρος Ευαγγελάτος και ο Βάλτερ Πούχχερ. Ήταν οι δύο πρώτοι καθηγητές του Τμήματος. Τον πρώτο και πριν εκλεγούν άλλα μέλη ΔΕΠ (που χρειάζονταν για να γίνει αυτοδύναμο το Τμήμα), χρησιμοποιήσαμε τον θεσμό της ανάθεσης διδασκαλίας (με τη σχετική σύμβαση εντολής διδασκαλίας). Αυτές οι εντολές δόθηκαν σε διακεκριμένους ανθρώπους τότε του θεάτρου, τον Αλέξη Μινωτή, τον Μάριο Πλωρίτη, τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, τον Αλέξη Σολομό, την Ελένη Βαροπούλου, τον Νίκο Χουρμουζιάδη και άλλους. Αλλά έφτασε η στιγμή να εκλέξουμε και καθηγητές –μέλη ΔΕΠ– και εκλέξαμε πράγματι αριστείς. Δύο απ' αυτούς είναι οι δύο επόμενοι ομιλητές, ο Νάσος Βαγενάς και ο Άγγελος Δεληβορριάς. Και ο πρώτος λέκτορας, νομίζω, ήταν ο μέχρι πρότινος Πρόεδρος του Τμήματος, ο Πλάτων Μαυρομούστακος. Αξίζει να σημειώσω ότι πολλοί από τους εκλεγέντες νέους καθηγητές είχαν βρει ως τότε κλειστές τις πόρτες της Φιλοσοφικής Σχολής, αν και είχαν με το παραπάνω τις προϋποθέσεις. Εδώ, οι πόρτες του νέου Τμήματος, υπό τη νέα διοίκηση, ήταν δι-άπλατα ανοιχτές στην αριστεία, όχι στον οποιονδήποτε, στην αριστεία και χωρίς κάποιες αγκυλώσεις που χαρακτήριζαν παλαιές Σχολές. Το Τμήμα αναπτύχθηκε σε βαθμό που να είναι ένα από τα παραγωγικότερα, όπως φαίνεται από τα στατιστικά στοιχεία του Πανεπιστημίου μας, και αυτή η μεγάλη επιτυχία, με συλλογική προσπάθεια, στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο είχε ο Σπύρος Ευαγγελάτος, δικαιώνει τις προσδοκίες που είχαν γεννηθεί τότε κατά τη δημιουργία και την ίδρυση του νέου Τμήματος.

Θα ήθελα τώρα, τελειώνοντας και αναφερόμενος στον Σπύρο Ευαγγελάτο, να πω ότι πράγματι του οφείλουμε χάριτες για την πολύτιμη προσφορά του, και την επιστημονική και την καλλιτεχνική, να εκφράσω και τις προσωπικές μου ευχαριστίες για την αποφασιστική συμβολή του να υλοποιηθεί εκείνη η παλαιά πρωτοβουλία πριν από εικοσιπέντε χρόνια και να του ευχηθώ, να σου ευχηθώ Σπύρο, δύναμη και κουράγιο να συνεχίσεις το έργο σου από τη θέση που κατέχεις σήμερα, του Ακαδημαϊκού.

Σας ευχαριστώ.

ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ
Ομότιμος Καθηγητής
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Για τον Σπύρο Ευαγγελάτο

Η Α ΘΘΕΛΛΑ ΚΑΤ' ΑΡΧΗΝ να απολογηθώ γιατί, αντί να συγκαταλέγομαι μεταξύ των αυριανών ομιλητών του Συνεδρίου, εκείνων που θα αξιολογήσουν το έργο του Σπύρου Ευαγγελάτου, βρίσκομαι εδώ μεταξύ των συναδέλφων, Επιτίμων και Ομοτίμων, που απευθύνουν έναν χαιρετισμό. Είχα σκοπό να μιλήσω για τη συμβολή του Ευαγγελάτου στον τομέα της ειδικότητάς μου, στο πεδίο των νεοελληνικών λογοτεχνικών σπουδών, όμως λόγοι ανωτέρας βίας δεν μου επέτρεψαν να ετοιμάσω μια ομιλία όπως θα την ήθελα. Γι' αυτό θα περιοριστώ, προς το παρόν, στα λίγα λόγια που θα ακούσετε, τα οποία αποτελούν μια φτωχή περίληψη των όσων σκόπευα να αναπτύξω. Όπως τώρα βλέπω στο πρόγραμμα του Συνεδρίου, ο τίτλος της ομιλίας μου θα ήταν περίπου ο ίδιος –και, θα έλεγα, ταυτόσημος– με τον τίτλο της ομιλίας του Βάλτερ Πούχνερ, που είναι: «Η βαθύτερη ενότητα των σκηνοθετικών και ιστορικοφιλολογικών εργασιών του Σπύρου Ευαγγελάτου». Ο δικός μου τίτλος θα ήταν «Η καλλιτεχνικότητα των φιλολογικών εργασιών του Σπύρου Ευαγγελάτου».

Για τον λόγο αυτό στον χαιρετισμό μου θα πω δύο λόγια για τον φιλόλογο Ευαγγελάτο· για τον φιλόλογο όχι με *φ* μικρό, όπως νοείται σήμερα ο όρος, αλλά με την ουσιώδη, την πλήρη έννοιά του, που σημαίνεται με *Φ* κεφαλαίο· με εκείνη δηλαδή την έννοια που καλύπτει όλο το φάσμα της φιλολογικής δραστηριότητας, από την έρευνα του ιστορικοφιλολογικού πεδίου και την κριτική έκδοση των κειμένων ως την ερμηνεία και την κριτική τους αξιολόγηση. Και αν είναι σπάνιο στην εποχή μας, εποχή της θεωριακής κενολογίας, να βρεθούν άνθρωποι που να καλύπτουν ικανοποιητικά όλη την κλίμακα αυτής της δραστηριότητας –ή, τουλάχιστον, το μεγαλύτερο μέρος της– είναι ακόμη πιο σπάνιο να βρούμε έναν φιλόλογο του βεληνεκούς του Ευαγγελάτου που να είναι και καλλιτέχνης. Ή, αν θέλετε, να βρούμε έναν καλλιτέχνη που να είναι και φιλόλογος αυτού του βεληνεκούς. Σκέφτομαι ότι, στην περίπτωση του Ευαγγελάτου, ο καλλιτέχνης δεν θα ήταν αυτός που είναι αν δεν ήταν φιλόλογος του είδους που προσδιόρισα, και ότι ο φιλόλογος δεν θα ήταν του είδους που προσδιόρισα αν δεν ήταν καλλιτέχνης ανάλογου

βεληνεκούς. Δεν πρόκειται για δύο ιδιότητες συγκοινωνούσες μεταξύ τους, αλλά κεκραμένες σε μία. Για ένα κράμα.

Αλλά για να φύγουμε από τις ευρείες κλίμακες και να πάμε στο εξαγόμενο τους, στο φιλολογικό στίγμα του Ευαγγελάτου. Αν θέλαμε να προσδιορίσουμε με μία φράση εκείνο που διακρίνει τις φιλολογικές εργασίες του, θα λέγαμε πως αυτό είναι η εύστοχη παρεμβατική ματιά. Η οποία, πατώντας σε γερές ιστορικοφιλολογικές βάσεις (και με αυτό εννοώ, βέβαια, την πρωτογενή έρευνα), και οδηγούμενη από την καλλιτεχνική του ευαισθησία και ευφυΐα (από την ευφυή ευαισθησία του) παρέχει καίριες λύσεις σε σημαντικά φιλολογικά προβλήματα: όπως είναι, λ.χ., η χρονολόγηση του *Στάθη* και του *Ζήνωνα*, οι ουσιώδεις συμβολές του στα θέματα της ταύτισης των Κορνάρων και των Χορτάτσηδων ή η ταύτιση του ανώνυμου ποιητή του *Αθέστη* με τον Πέτρο Κατσαΐτη, δηλαδή η ενίσχυση της εικόνας του ποιητή της *Ιφιγένειας* και του *Θυέστη* και η επαναξιολόγησή της: έως τις εργασίες του Ευαγγελάτου για τον Κατσαΐτη, ο Κατσαΐτης ήταν «ποιητής με πολύ αμφίβολη αξία» (Λίνος Πολίτης), από το έργο του οποίου «έχει λείψει ολότελα η δημιουργική πνοή» (Δημαράς). Οι εργασίες για τον Κατσαΐτη του Ευαγγελάτου, μαζί με την υποδειγματική κριτική του έκδοση του *Αμύντα*, που έφερε ουσιαστικά στο φως έναν ακόμη αξιόλογο ποιητή του 18ου αιώνα (ουσιαστικά όχι μόνο με την ταύτιση του ανώνυμου ποιητή του έργου με τον Γεώργιο Μόρμορη αλλά και με την κριτική εκτίμηση του έργου) κατέστησαν πρωτεύουσα τη συμβολή του Ευαγγελάτου (μαζί με εκείνη των εργασιών του Σαββίδη για τον Δαπόντε) στην αναθεώρηση του χαρακτηρισμού του ελληνικού 18ου αιώνα ως αιώνα αντιπονητικού.

Είναι το κράμα το οποίο ανέφερα εκείνο που καθορίζει και το σκηνοθετικό στίγμα του Ευαγγελάτου. Το οποίο, κατά τη γνώμη μου, είναι η θαυμαστή στις παραστάσεις του συναίρεση του παραδεδωμένου με το νεότερικό, δηλαδή ο υγιής νεοτερισμός: παραστάσεις πραγματικά πρωτοποριακές, απαλλαγμένες από φιμύθια, πουτίγκες ή μπαχαρικά, δηλαδή ερμηνείες όπου το νεοφανές αναθρώσκει εκ των έσω, οργανική απόληξη μιας ανάγνωσης του κειμένου, που προϋποθέτει τη βαθειά καλλιέργεια του σκηνοθέτη. Αυτό, πιστεύω, κάνει τη διαφορά ανάμεσα στις παραστάσεις του Ευαγγελάτου και στις παραστάσεις της συντριπτικής πλειονότητας των σημερινών νέων σκηνοθετών, που διαλαλούν έν μιᾷ φωνῇ μιαν υποτιθέμενη ανατρεπτικότητα, χωρίς να αντιλαμβάνονται ότι ανήκουν στην ακαδημία μιας πεπαλαιωμένης πρωτοπορίας.

Όλα αυτά με μια γραφή, φιλολογική και σκηνοθετική, ευθεία, άμεση, με τη δραστητικότητα της λογικής του αισθητικού και με τόνο διαποτισμένο από ένα συνετό κέφι, που είναι φανερό ότι πηγάζει από μια δημιουργική ευφορία. Είναι το ίδιο κέφι που ο Ευαγγελάτος μετέδιδε με το διακριτικό χιούμορ του στις συνεδριάσεις του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, κάνοντάς τες λιγότερο κουραστικές απ' όσο αναπόφευκτα είναι. Θεωρώ τον εαυτό μου εξαιρετικά τυχερό που διήνυσα το μεγαλύτερο μέρος της πανεπιστημιακής μου σταδιοδρομίας σε ένα Τμήμα που το κοσμούσε με την παρουσία του ο Σπύρος Ευαγγελάτος.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ
Ακαδημαϊκός, Ομότιμος καθηγητής
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Χαιρετισμός

Κυρίες και Κύριοι,
Αγαπητοί συνάδελφοι, φίλοι και φίλοι του Σπύρου Ευαγγελάτου,

ΕΙΜΑΙ ΒΕΒΑΙΟΣ πως θα αποδεχθείτε αδιαμαρτύρητα ως ευνόητο τον συγκινησιακό φορτισμό του εγκωμίου που απευθύνω σ' έναν παμπάλαιο φίλτατο φίλο. Έναν άνθρωπο στον οποίο το ελληνικό θέατρο και ο ελληνικός πολιτισμός οφείλουν πολύ περισσότερα απ' όσα του έχει ως τώρα αναγνωρίσει η Πολιτεία με την υποδοχή του στα ανώτατα ακαδημαϊκά ιδρύματα, με τις όποιες δάφνες απένειμε στη δράση του, με τις κατά καιρούς επιβραβεύσεις και παρασημοφορήσεις του έργου που μας προσφέρει. Οι καταθέσεις άλλωστε του Σπύρου Ευαγγελάτου, είναι καταξιωμένες από το ελληνικό και το διεθνές κοινό, την πιο δύσκολη, την πιο απαιτητική, την πιο στριφνή θα έλεγα κριτική.

Ο Ευαγγελάτος, αν και γνήσιος Κεφαλονίτης, διαθέτει μια καθόλου ευκαταφρόνητη δόση Κρητικής λεβεντιάς. Το εκρηκτικό αυτό μείγμα των γενετικών του καταβολών, προβάλλει πάνω στην προσωπικότητά του τη συνύφανση μιας δημιουργικής τρέλας και την απελευθέρωση του συνειδησιακού κόσμου από κάθε καταναγκασμό. Μια ανεξαρτησία που υπερβαίνει τη συμβατικότητα των εκάστοτε τιμητικών διακρίσεων, την αυτοϊκανοποίηση της μετριοπάθειας και την πλεονεξία της αδηφαγίας. Ακριβώς επειδή, ως ενσυνείδητος πολίτης, δεν υπολογίζει και δεν αποτιμά τις επιδόσεις του με τα μέτρα και τα σταθμά της αγοράς. Αλλά προσπερνά τον εφησυχασμό των περιοδικών κατακτήσεων, ατενίζοντας το μέλλον με την απέραντη αισιοδοξία και την ατιθάσευτη ορμή μιας σφύζουσας νεανικότητας, με τις εσωτερικές δυνάμεις που προικίζουν τις ξεχωριστές ιδιοσυγκρασίες, με την ποιότητα μιας ώριμης παιδείας και με τις αξίες της στέρεης παράδοσης στην οποία είναι ταγμένος.

Για ό,τι εντελώς υπαινικτικά προσπαθώ να συνοψίσω αγαπητοί φίλοι, θα μου επιτρέψετε να θεωρήσω το πανεπιστημιακό «αφιέρωμα» αυτού του Συνεδρίου σαν εισαγωγικό προοίμιο. Επειδή δεν αμφιβάλω καθόλου, ότι ο παραγωγικός του

οίστρος θα εξακολουθήσει να μας εκπλήσσει με τις υποσχέσεις της γόνιμης φαντασίας και με το απόθεμα ενός απέραντου γνωστικού πεδίου, με μια ευαισθησία και μια δημιουργικότητα που παραμένει φρέσκια. Ο Σπύρος είναι άλλωστε νεότατος, όσο περίπου και εγώ, όσο και αρκετοί άλλοι από τους συμμετέχοντες στη χαρμόσυνη αποψινή εκδήλωση για να συνεορτάσουν και να συνευχηθούν. Γιατί ανήκει σε μια γενιά που στιγματίστηκε βιώνοντας τις εμπειρίες του Μεγάλου Πολέμου και του εμφυλίου, της μετεμφυλιακής περιόδου και της δικτατορίας του '67. Μια γενιά που δεν πτοείται από τα μνημόνια και τα κουρέματα, τις συρρικνώσεις των πολιτιστικών αγαθών και τα πάθη της παιδείας, από τα παραπέοντα ήθη, τα προσφυγικά κύματα και τα σφραγίσματα των «αμφιθεάτρων», επειδή ούτε την πίστη της έχασε, ούτε και τη μαχητικότητά της.

Τα λέω αυτά όσο γίνεται πιο περιεκτικά, για να υπογραμμίσω στον λίγο χρόνο που μου απομένει ορισμένες μόνο από τις πλευρές ενός εξαιρετικά σπάνιου προσωπικού ταλέντου με πηγαία την ευφρόσυνη διάθεση και ευφάνταστο τον στροβιλισμό των εμπνεύσεων. Ταυτόχρονα όμως για να επισημάνω τον υποδειγματικό σεβασμό των θεμάτων που επεξεργάζεται και ερμηνεύει απορρίπτοντας τις αποδομητικές προσεγγίσεις, με μια προκλητική μάλιστα ανυπακοή στις επιταγές των συρμών. Η αρετή ειδικά αυτή, θα προσέθετα, δεν σχετίζεται μόνο με τη σπουδή, την επίπονη μελέτη, τη συστηματική παρακολούθηση όλων των ομόλογων προβληματισμών και άλλων αντίστοιχων πειραματισμών σε διεθνές επίπεδο, αλλά έχει να κάνει με ένα χάρισμα όχι συνηθισμένο. Γιατί ο Σπύρος Ευαγγελάτος δεν υπηρετεί τις αρχές στις οποίες πιστεύει με την αποστασιοποιημένη λογική της γραφειοκρατικής υπαλληλίας ή με τις προσδοκίες των ανταποδοτικών ορέξεων που καλλιεργεί εντέχνως η τρέχουσα πραγματικότητα. Ανήκει δηλαδή σε όσους παραμένουν πεισματικά αφοσιωμένοι στους θεσμούς και τις ιδέες που εκφράζουν, σε ό,τι λέγεται, χωρίς πάντοτε να εννοείται, κοινωνικό χρέος και κοινωνική αποστολή.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ
Ομότιμος καθηγητής
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Χαιρετισμός στον Σπύρο Ευαγγελάτο

ΤΟ ΝΑ ΕΝΔΙΑΔΕΙΣ ΣΤΗ ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ, αγαπητοί φίλοι, είναι μια από τις παρηγοριές του γήρατος. Γι' αυτό θα γυρίσω με την άδειά σας πολλά χρόνια πίσω, σε μια εποχή όπου και ο τιμώμενος και ο ομιλών ήταν ανεπίτρεπτα νέοι.

Το 1960, πρωτοετής φοιτητής της Φιλοσοφικής και παιδί φανατικό για θέατρο, έμαθα ότι υπήρχε στο δεύτερο έτος ένα παιδί ακόμα πιο φανατικό, αφού είχε επιλέξει να σπουδάξει, παράλληλα με τη Φιλολογία, και Υποκριτική στη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Φρόντισα βέβαια να τον γνωρίσω. Δυο χρόνια αργότερα, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, γιατί αυτός ήταν, μας ξάφνιασε όλους στο Πανεπιστήμιο: είχε την τόλμη να ιδρύσει, μαζί με συνομηλίκους του νεότερα ηθοποιούς, έναν καινούργιο θίασο, ο οποίος, φανερώνοντας τον καταστατικό του στόχο ήδη με το όνομά του, ονομαζόταν «Νεοελληνική Σκηνή». Πρώτη παράσταση, στις 23 Μαρτίου 1962, μια κρητική κωμωδία, ο *Φορτουνάτος* του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου, που ανεβάζεται τότε για πρώτη φορά από την εποχή της ενετοκρατίας. Εκτός από σκηνοθέτης, ο Ευαγγελάτος συμμετέχει και ως ηθοποιός (ακόμα τον θυμάμαι ως απολαυστικό ψευτοπαλικαρά Καπετάν Τζαβάρα). Τρεις μόνο παραστάσεις, φιλοξενούμενες στο Θέατρο Έλσας Βεργή. Ακολούθησαν, τα δύο επόμενα χρόνια, η *Μαρία Δοξαπατρή* του Βερναρδάκη, ο *Θυέστης* του Κατσαΐτη, ο *Χάσης* του Γουζέλη.

Από τη μια έκπληξη στην άλλη. Τέσσερα άγνωστα στο κοινό έργα της νεοελληνικής παράδοσης παρουσιάζονται το ένα μετά το άλλο. Αρχές της δεκαετίας του '60, σε μια εποχή έντονων πολιτικών ζυμώσεων, μαχητικών φοιτητικών κινητοποιήσεων, με τη νέα γενιά των καλλιτεχνών του θεάτρου να γοητεύεται από τα καινά δαιμόνια, δηλαδή, ανάλογα με τον βαθμό πολιτικοποίησής της, από τον Μπρεχτ ή από τον Ιονέσκο, ιδού μία «οπισθοδρομική κομπανία» η οποία κηρύσσει εμμονικά την επιστροφή στην παράδοση. Ο Ευαγγελάτος τη μαντεύει αυτή την κριτική, και με νεανική αυτοπεποίθηση την απορρίπτει. Διαβάζω στην αναγγελία του νέου θιάσου: «Θελήσαμε με τις ελάχιστες δυνάμεις μας να αγγίξουμε τις πηγές του νεοελληνικού μας πολιτισμού. Μονάχα αυτό θα μας έδινε μια μορφή, κάτι αληθινά

προσωπικό, ένα χαρακτήρα». Όσο για το θέατρο του παραλόγου που είναι τότε της μόδας, ο νεοφώτιστος σκηνοθέτης δεν μασάει τα λόγια του: «Όταν ένας λαός, ένας άνθρωπος ή μια ομάδα ανθρώπων, και μάλιστα νέων, δεν έχει αφομοιώσει τα στοιχεία του δικού του πολιτισμού, τα άλματα της τέχνης του είναι ψευτιά».

Έτσι, εκείνα τα τρία βράδια του '62 αποτέλεσαν το προοίμιο του Αμφι-Θεάτρου, δεκατρία χρόνια πριν από την ίδρυσή του. Όχι ότι το Αμφι-Θέατρο περιορίστηκε στα άγνωστα ή ξεχασμένα κείμενα της παράδοσής μας – εννοείται ότι στους μεγάλους, τους βασικούς άξονές του πρέπει να προσθέσουμε, τουλάχιστον, το αρχαίο δράμα και το ελισαβετιανό θέατρο. Οπωσδήποτε όμως, με το λαμπρό ξεκίνημά του με τον *Ερωτόκριτο*, και με τα άλλα παλαιά νεοελληνικά κείμενα που ακολούθησαν μέσα στην πρώτη πενταετία, *Γενοβέφα*, *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*, *Δαβίδ*, *Γουανάκος*, *Φιάκας*, το Αμφι-Θέατρο συνέχιζε στο δρόμο που είχε ανοίξει ο νεαρός φοιτητής του 1962.

Αυτή η προσφορά στη θεατρική μας αυτογνωσία, που τη συμπλήρωναν, πλάι στις παραστάσεις, τα πολύτιμα βιβλία-προγράμματα με την πλούσια τεκμηρίωση και με ολόκληρα τα κείμενα των έργων, είναι βασικό στοιχείο της κληρονομιάς του Αμφι-Θεάτρου. Το Αμφι-Θέατρο δεν υπάρχει πια – ακόμη μια ένδειξη της αδιαφορίας της Πολιτείας για τον σύγχρονο θεατρικό μας πολιτισμό, μιας αδιαφορίας παγερής και, τα τελευταία χρόνια, οιονεί διακομματικής. Αλλά υπάρχει αυτή η κληρονομιά: στην κουλτούρα των θεατών, στη μνήμη της συντεχνίας των θεατρίνων, στις έρευνες των θεατρολόγων. Ανήκοντας κατά κάποιον τρόπο και στις τρεις αυτές ομάδες, θα ήθελα σήμερα, κάπου πενήντα πέντε χρόνια από την πρώτη εμφάνιση της Νοελληνικής Σκηνης, να απευθύνω στον παλιό μου συμφοιτητή θερμό αγωνιστικό χαιρετισμό.

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ
Σκηνοθέτης, Ομότιμος καθηγητής
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και Ακαδημαϊκός

Αντιφώνηση¹

ΤΗΝ ΚΑΛΗΣΠΕΡΑ ΜΟΥ, πιο πολύ τρακ έχω ποιον να προσφωνήσω, παρά τι να πω! Λοιπόν, εν πρώτοις χίλια ευχαριστώ, κύριε τέως Πρωθυπουργέ, κύριε Γενικέ Γραμματέα της Ακαδημίας Αθηνών, κύριε Πρύτανη, κυρία Κοσμήτωρ, κυρία Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, αγαπητοί εν Ακαδημία, εν Πανεπιστημίω ή εν θεάτρω φίλοι.

Είμαι ιδιαίτερα συγκινημένος, και δεν νομίζω ότι πρωτοτυπώ σ' αυτό. Και μέσα σ' αυτήν τη συγκίνηση αναδύονται κάποιες αναμνήσεις, μία από τις οποίες –και πιο ισχυρή– είναι η παρουσία του Μιχάλη Σταθόπουλου, τέως Πρύτανη, ο οποίος είναι ο πνευματικός πατέρας τριών Τμημάτων, του δικού μας, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών και του Τμήματος Μ.Μ.Ε. Βεβαίως, με ιδιαίτερη αποφασιστικότητα συνέβαλε ο αγαπητός φίλος και συνάδελφος, καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ.

Και τώρα έρχομαι σ' αυτά που θα 'θελα να πω.

Ξέρετε, όταν σε κάποιες ευτυχισμένες στιγμές, που δεν είναι συνηθισμένες, είτε σε πρόβα είτε σε μάθημα πανεπιστημιακό, όταν έχει βγει μια ατμόσφαιρα παράξενη, αισθάνομαι σαν να είναι μια στιγμή που μπορείς να την κόψεις με μαχαίρι, μια παράξενη σιωπή. Αυτό δείχνει μια επικοινωνία, η οποία είναι άρρητη και είναι σπάνια, και μετά απ' αυτή δεν είναι τόσο ισχυρές οι εντυπώσεις. Σε άλλες στιγμές αισθάνομαι ότι πρέπει να ξεφύγω με μία ιλαρότητα. Έτσι, ενώ μιλάω σε ηθοποιούς, σε φοιτητές, υποτίθεται σοβαρά –προσπαθώ να μην είμαι ποτέ σοβαροφανής, καλύτερα να είμαι λιγότερο σοβαρός, παρά σοβαροφανής–, δημιουργείται μια ατμόσφαιρα ιλαρότητας. Αυτό ξορκίζει τη δραματική εντύπωση που είχε δημιουργηθεί απ' τα άλλα που λέγαμε πριν. Αυτό με ώθησε να αφηγηθώ τρία στιγμιότυπα –λεπτομέρειες, δεν είναι σημαντικά– που όμως χρωματίζουν και δείχνουν ορισμένα στοιχεία: τρία στιγμιότυπα, τα οποία κάποιοι εκ

1. Απομαγνητοφωνημένη ομιλία.

των αγαπητών μου φίλων, των πιο κοντινών μου, τα έχουν ξανακούσει και τους ζητάω συγγνώμη αν θα τα ακούσουν και πάλι – θα είναι σε μια νεότερη βερσιόν, σε νέα εκδόση.

Το πρώτο αφορά στον Φορτουνάτο του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου. Όπως ειπώθηκε ήδη, γονείς μου ήταν ο Αντίοχος Ευαγγελάτος και η Ξένη Μπουρεξάκη. Αδελφή μου η Δάφνη Ευαγγελάτου, η διάσημη μεσόφωνος και καθηγήτρια της Μουσικής Ακαδημίας του Μονάχου και για χρόνια Αντιπρύτανης. Η μητέρα μου ήταν κρητικιά και η γιαγιά μου επίσης κρητικιά. Και είχαμε στο σπίτι την Ερωφίλη, σε μια έκδοση του Βέη, ήταν του 1922 νομίζω, και μια λαϊκή έκδοση του Ερωτόκριτου, απ' την αρχή του εικοστού αιώνα. Δεν είχα ακούσει ποτέ για άλλο κρητικό έργο. Ο Γεώργιος Ζώρας ήταν καθηγητής και στο Πανεπιστήμιο και στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και μας ανέφερε για πρώτη φορά την κωμωδία του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου *Φορτουνάτος*. Τίποτ' άλλο. «Κωμωδία είναι», λέει. Ούτε ξέραμε τίποτα. Κατεβαίνοντας την οδό Ιπποκράτους, μ' έναν φίλο μου, δεξιά ήταν το βιβλιοπωλείο «Βαγιονάκης-Γρηγορόπουλος» – με τον Γρηγορόπουλο γίναμε και πολύ φίλοι μετά. Ξαφνικά εκεί στη βιτρίνα βλέπω ένα βιβλίο, βιβλιαράκι μικρό, φθαρμένο –όχι μικρό, κοντό δηλαδή– και είχε ως τίτλο: Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου *Φορτουνάτος*. Εκείνη την ώρα, παπ! Αισθάνθηκα ένα τίναγμα! Πώς όταν δεις μια πολύ ωραία κοπέλα και λες: «Αυτή θα μπορούσα να την ερωτευθώ»; Ε, αυτό το βιβλίο κάτι μου είπε, κάτι παράξενο. Πάω και λέω: «Παρακαλώ, αυτό το βιβλίο μπορώ να το δω;» Το παίρνω, το βλέπω. «Πόσο έχει; Μπορώ να το αγοράσω;» «Ναι, ναι, ναι». Ευτυχώς δεν ήταν ακριβό γιατί δεν το ήθελε κανείς. Το παίρνω, λοιπόν, κι αρχίζω να το διαβάζω στο σπίτι μου. Άρχισα να διαβάζω, καταλάβαινα-δεν καταλάβαινα, δεν καταλάβαινα-καταλάβαινα.

Εν πάση περιπτώσει, τον επόμενο χρόνο, τελειώνοντας τη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, όντας ακόμα φοιτητής στο Πανεπιστήμιο, έκανα την πρώτη μου σκηνοθεσία: τον *Φορτουνάτο* του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, σε παγκόσμια πρώτη. Στην παράσταση έπαιζα κι εγώ, έκανα τον Καπετάν Τζαβάρα με μία κοιλιά μέχρι εκεί –έναν παλικαρά, υποτίθεται, φοβιτσιάρη στην πραγματικότητα– κι είχα έναν δούλο, τον Μπερναμπούτσο, ο οποίος μ' ακολουθούσε. Ξαφνικά, μπαίνει ο Δάσκαλος, ντυμένος στα μαύρα και με κάτι μαύρα μαλλιά –σαν κοράκι ήτανε. Τρομάζει ο δούλος, πηδάει και περνάει τα πόδια του εδώ. [Δείχνει τη μέση του.] Εγώ τον κρατούσα έτσι. [Προτάσσει τα χέρια του μπροστά, σαν αγκαλιά.] Περνάει τα πόδια του από πίσω. Και ξαφνικά το κοινό ξεσπάει σε χειροκροτήματα, χαμός! Λέω: «Τι διάολο; Τόσο πολύ...» Μάλιστα εκείνη την ώρα από την αγωνία μου που τον κουβάλαγα και αυτόν –δεν ήθελε και πολύ για να πέσει– λέω: «Τι συμβαίνει, ρε παιδιά; Τόσο αστείο τους φάνηκε;» Τι είχε συμβεί το κατάλαβα μετά. Όταν έπεσε απάνω μου ο Μπερναμπούτσος [Χρήστος Γεωργόπουλος], φορούσα ένα καπέλο. Το καπέλο αυτό έφυγε, κι αντί να πέσει κάτω, έπεσε και κρεμάστηκε στο πόδι του. Οπότε άλλοι νόμιζαν ότι είναι σκηνοθεσία και άλλοι νόμιζαν ότι είναι ένα ατύχημα το οποίο όμως ήρθε σε μια ευνοϊκή στιγμή.

Αυτό ήταν το πρώτο επεισόδιο. Και πριν περάσω στο δεύτερο θέλω να χαιρετήσω τη μεγάλη Ελληνίδα ποιήτρια, την κυρία Κική Δημουλά. [Είσοδος της ποιήτριας και ακαδημαϊκού Κικής Δημουλά στην αίθουσα.]

Το δεύτερο επεισόδιο που αναφέρω αφορά στο Πανεπιστήμιο, όταν ήμουν καθηγητής. Στην αρχή, όπως είπε ο τέως Πρύτανης κ. Σταθόπουλος, ήμουν δύο χρόνια αναπληρωτής καθηγητής στο Ιστορικό-Αρχαιολογικό και μετά έγινα καθηγητής στο δικό μας τμήμα, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Τότε ήταν πάρα πολλοί φοιτητές, γιατί έρχονταν και από το Ιστορικό-Αρχαιολογικό και από το Φ.Π.Ψ. Μιλάμε για 300-350 φοιτητές παρόντες. Και ήταν και 60 κάθε χρόνο του Τμήματός μας –τη δεύτερη χρονιά νομίζω 120. Ένα εξάμηνο, έκανα μάθημα λοιπόν με θέμα «Εισαγωγή στη Γέννηση της Όπερας», για το πώς ξεκίνησε από παρεξήγηση με το αρχαίο δράμα κ.λπ. και ποια είναι η συμβολή του Μοντεβέρντι, του μεγάλου Ιταλού συνθέτη, ο οποίος στις αρχές του δέκατου έβδομου αιώνα έγραψε μερικά αριστουργήματα, που παίζονται μέχρι τώρα, όπως: *Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα*, *Η στέψη της Ποππαίας* και έργα που βρίσκονται στο ρεπερτόριο ζωντανά και σήμερα. Μεγάλος συνθέτης ο Μοντεβέρντι!

Λοιπόν, είχα πει ότι θα εξετάζω γραπτώς τους μη θεατρολόγους και προφορικώς τους θεατρολόγους για να τους γνωρίζω σιγά-σιγά. Ώρες εγώ μετά για να τα διορθώνω τα γραπτά. Δεν ήμουν πολύ αυστηρός γιατί πιο πολύ μ' ενδιέφερε να ερεθίζω το ενδιαφέρον των παιδιών για το θέατρο. Τελικά, εκεί που διόρθωνα, πέφτω και σε ένα γραπτό μιας κοπέλας, που έγραφε: «Ο Μόντε Βέρντι», σε δύο λέξεις σαν να 'ταν «Μόντε» το μικρό όνομα και «Βέρντι» το επώνυμο. Μετά έγραφε από κείνα που γράφανε όλοι οι φοιτητές όταν δεν ξέρανε τίποτα για να γεμίσει η κόλα. Έγραφε: «Ο Μόντε Βέρντι ήταν ένας σπουδαίος συνθέτης που προκαλούσε τον φθόνο. Τον Μόντε Βέρντι πολλοί τον θαύμασαν και ήταν πολύ σπουδαία τα έργα του γιατί άρεσαν, όχι μόνο στον λαό αλλά και στους ευγενείς». Ο «Μόντε Βέρντι» και δώσ' του ο «Μόντε Βέρντι». Μετά βαρέθηκε και έγραφε ο «Βέρντι», ο «Βέρντι». Σιγά μην έγραφε όλο το όνομα συνέχεια. Και να ο «Βέρντι» και να ο «Βέρντι». Λοιπόν, βγαίνουν τ' αποτελέσματα, την κόβω με ένα 4. Στο επόμενο μάθημα έρχεται ξαφνικά μια κοπέλα με κάνα δωδεκάποντο, ψηλό τακούνι. Μου λέει: «Κύριε καθηγητά, με αδικήσατε». Λέω: «Γιατί, παιδί μου;» «Με κόψατε, ενώ είχα γράψει καλά». «Εσύ έγραψες για την όπερα;» «Βεβαίως, πάρα πολύ καλά και απορώ. Παρακαλώ, θέλω να δω το γραπτό μου». Είχε και μια αυστηρότητα. Ήταν και λίγο νόστιμη, αυτή νόμιζε ότι είναι πιο ωραία απ' ό,τι ήταν, αλλά τέλος πάντων... «Πώς είναι το όνομά σου;» Το γράφω. «Εντάξει, να δω και θα σου πω». Πάω σπίτι, κοιτάζω να δω και ήταν αυτή που έγραφε το «Μόντε Βέρντι». «Α», λέω, «την...», αναφώνησα και μία λέξη που εδώ δεν μπορώ να επαναλάβω. Αλλά τη φαντάζεστε... «την άτιμη», ας πούμε.

Κατόπιν αυτού παίρνω το γραπτό της και πάω στο επόμενο μάθημα. Κι έρχεται, τσούκου, τσούκου, τσούκου. [Μιμείται το περπάτημα.] Λέει: «Κύριε καθηγητά, το φέρατε;» Λέω: «Βεβαίως το έφερα». Το ανοίγω. Βλέπει μολυβιές εδώ, μολυβιές εκεί. «Δεν καταλαβαίνω. Έχω γράψει τόσα πράγματα. Τι δεν σας άρεσε; Τι λάθος έχω κά-

νει;» Της λέω: «Δεν μου γράφεις τίποτα για τον Βάγκνερ». «Για τον Βάγκνερ; Γιατί; Ζητήσατε για τον Βάγκνερ;» «Γιατί», της λέω, «ζήτησα για τον Βέρντι;»

Και το τρίτο και τελευταίο αφήγημα αυτής της υφής αφορά στη Βενετία. Στα πρώτα χρόνια των σπουδών μου είχα πάει ως ιδιώτης – μετά γνωρίστηκα με τον τότε ερευνητή, τον αείμνηστο ακαδημαϊκό και καθηγητή Μανούσο Μανούσακα, έναν σπουδαίο δάσκαλό μου, που κοντά σ’ αυτόν έγινα ερευνητής-επιστήμονας. Αφού επείσθη ο Μανούσακας ότι είμαι σοβαρό πρόσωπο –στην αρχή με έβλεπε λίγο καχύποπτα– όταν του είπα ότι είμαι μαθητής του Τωμαδάκη εδώ στην Αθήνα, τον οποίο εκτιμούσε ιδιαίτερα, το πήρε ζεστά. Μου λέει: «Ψάξε κι εσύ εκεί στις κάρτες, στο λήμμα *commedia*» – που *commedia* είναι “κωμωδία”, αλλά είναι και το “θεατρικό έργο” γενικότερα. «Δεν τα έχει ψάξει κανείς λεπτομερώς. Δες μπας και βρεις τίποτα». Τότε είχα ελπίδα ότι θα βρω άγνωστα θεατρικά έργα. Ψάχνω, λοιπόν, και συναντάω μια έκδοση: *Ο Αμύντας* του Τάσσου [Τορκουάτο Τάσσο], μια ποιμενική κωμωδία, βουκολική κωμωδία, *commedia pastorale*, “μετάφραση από” και δυο τρεις αστερίσκους. Κοιτάζω στη Βιβλιογραφία του Legrand, το είχε. Πάω στον Μανούσακα, στο Ινστιτούτο όπου ήμουν φιλοξενούμενος, και του λέω: «Αυτό κι αυτό, κύριε καθηγητά». «Τι να σου πω;», μου λέει, «διάβασέ το». Μου βρίσκει δυο-τρία μελετήματα, που ήταν γραμμένα γι’ αυτό το κείμενο. Ένα ήταν ενός Ρουμάνου καθηγητή και μου το δίνει στα ρουμανικά. Λέω: «Δεν ξέρω ρουμανικά, κύριε καθηγητά». Μου λέει: «Τι θα πει δεν ξέρεις ρουμανικά; Φιλολόγος δεν είσαι; Ξέρεις λατινικά». Ήθελα να του πω ότι δεν είναι το φόρτε μου, αλλά σταμάτησα. «Γαλλικά ξέρεις. Ιταλικά, όσα ξέρεις, τώρα μαθαίνεις και τα υπόλοιπα».

Καθόμουν λοιπόν, αφού έφαχνα και ό,τι άλλο έφαχνα, καθόμουν και διάβαζα ξανά και ξανά το έργο. Ανακάλυπτα λοιπόν κανένα γλωσσικό στοιχείο. Διάβαζα. Ήτανε άνοιξη. Ήταν πολύ ωραίος ο καιρός. Ήμουν στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, αριστερά μου ήταν το Τμήμα Παλαιοτύπων και Χειρογράφων. Έφτανε και η μουσική απ’ έξω, από τα καφέ στην Piazza San Marco. Ήταν πολύ ωραία, κι ήμουν εγώ εκεί κι έφαχνα κείμενα του 18ου αιώνας!

Ήταν ο διευθυντής της Μαρκιανής ανεβασμένος σε μία σκάλα και έφαχνε ένα βιβλίο, και μία πολύ ωραία κοπέλα, που ήταν βοηθός του, καθόταν στο τραπέζι και κάτι έγραφε. Για να σπάσει λίγο η μονοτονία –είχα πλήξει, φαίνεται, εκεί με τον Αμύντα– σκέφτομαι: «Θα πάω να τη ρωτήσω κάτι». Κι έκανα την πιο βλακώδη ερώτηση που μπορεί να κάνει άνθρωπος! «Θα τη ρωτήσω, αν ξέρει ποιος έχει μεταφράσει αυτό το έργο, ποιος Έλληνας το έχει μεταφράσει». Πού να ξέρει; Δεν υπάρχει τίποτα γραμμένο! Αλλά ποιος ξέρει, στην κουβέντα πάνω, έλεγα, θα της ζητήσω να πούμε έναν καφέ, να τα πούμε και ό,τι ήθελε προκύψει –ίσως και το καλύτερο, ίσως όχι. Εν πάση περιπτώσει, πάω σιγά-σιγά, έτσι με προσποιητή σεμνότητα, και λέω: «Παρακαλώ, μήπως ξέρετε ποιος έχει γράψει αυτό το βιβλίο που έχω στα ελληνικά;» Περίμενα να μου πει: «Είσαι με τα καλά σου;» Περίμενα, τέλος πάντων, μια ανταπόκριση, κάτι. Αντιθέτως ήταν πολύ αυστηρή και μου λέει: «*Momento, per favor*». [*«Μια στιγμούλα, παρακαλώ».*] Και ξεκινάει με το βιβλίο

να πάει προς τον καθηγητή, ο οποίος ήταν πάνω στη σκάλα. Μόλις τη βλέπω να τον πλησιάζει, εγώ πανικοβάλλομαι γιατί σκέφτομαι: «Τώρα θα πάρει τον Μανούσακα». Και αυτός θα πει: «Μου στέλνεις ερασιτέχνες εδώ;» Λέω: «No, signiorina, per favor». Αυτή όμως πολύ αυστηρή στις αρχές της: «No, No», κάνοντας έτσι. [Κουνάει το χέρι του.] «Non è bisogno», της έλεγα με κάτι σπασμένα ιταλικά που ήξερα τότε, «non è bisogno» και τα λοιπά. Εκείνη όμως πηγαίνει και πλησιάζει τον καθηγητή. Απελπίζομαι, τρέμουν τα γόνατά μου. «Τώρα θα γίνω ρεζίλι, θα με διώξει ο Μανούσακας», σκέφτομαι. Και του λέει: «Κύριε καθηγητά, questo giovane Greco κ.λπ. κ.λπ.». Ήμουνα τζοβανέτος τότε, δηλαδή όπως είμαι τώρα! Περιμένα να με κεραυνοβολήσει. Αντ' αυτού, μου λέει κι αυτός: «Momento, per favor». Κατεβαίνει από τη σκάλα, παίρνει τη σκάλα, πάει τη βάζει σε μια άλλη βιβλιοθήκη και ανοίγει ένα βιβλίο τόσο. [Δείχνει με τα χέρια.] Λεγόταν *Raccolta Tassiana*, δηλαδή Συγκομιδή για τα έργα του Τορκουάτο Τάσσο. Ανοίγει στον *Αμύντα*, μου βρίσκει: «ελληνική μετάφραση, 1745». Και έλεγε μία υποσημείωση: «στο αντίτυπο της Δημοτικής Βιβλιοθήκης του Μπέργκαμο, υπάρχει μία σημείωση που λέει: “autore della presente traduzione” [“συγγραφέας της παρούσης μεταφράσεως”] “fù Giorgio Mormori da Cerigo” [“ήταν ο Γεώργιος Μόρμορης από τα Κύθηρα”] “medico illustre” [“διαπρεπής γιατρός”]». Τα 'χασα! Αρπάζω το βιβλίο και γράφω. Αρχίζω να ευχαριστώ. Και τρέχω στον Μανούσακα και του λέω: «Αυτό κι αυτό». Στο μεταξύ κατάφερα και διάβασα και τα ρουμανικά. Πράγματι, δεν είναι αδύνατο να τα διαβάσεις τα ρουμανικά, λατινογενής γλώσσα είναι.

Εν πάση περιπτώσει, από εκεί ξεκίνησα. Και έψαχνα το θέμα για τον Μόρμορη και έγραφα τα πρώτα μου μελετήματα. Αλλά σε κάποιες μνείες, και τελειώνω μ' αυτό, υπήρχε η πληροφορία ότι: «παρά τη οικογενεία αυτού σώζεται πορτρέτο του σε ηλικία πενήντα ετών». Γύρισα στην Αθήνα και, τότε δεν υπήρχε άλλο μέσον, άνοιξα τον τηλεφωνικό κατάλογο και έπαιρνα όλα τα τηλέφωνα με το επώνυμο «Μόρμορης». Ρωτάω: «Μήπως έχετε ένα πορτρέτο προγόνου σας του 18ου αιώνας;» Με βρίζει ο πρώτος, νόμιζε ότι του κάνω πλάκα. Παίρνω και άλλον, ήταν νορμάλ, μου λέει: «Όχι, κύριέ μου, δεν έχουμε τέτοιο πράγμα». Παίρνω και άλλον αριθμό, ήταν μια κυρία με μια βραχνή φωνή, η οποία μου απήντησε: «Μόνο για πορτρέτα ενδιαφέρεσαι;» Στο τελευταίο τηλεφώνημα δέχτηκα την πολυπόθητη απάντηση: «Ναι, το έχουμε. Πού το ξέρετε;» Το βρήκαμε λοιπόν το πορτρέτο, το δημοσιεύσαμε [στο περιοδικό *Ελληνικά*] και παρουσιάστηκε ξανά στην κριτική έκδοση του *Αμύντα*, που εξέδωσε το Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης.

Χίλια ευχαριστώ σε όλους που ήρθατε να με τιμήσετε! Χίλια ευχαριστώ! Να είστε καλά!

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ
Καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών
Πρόεδρος της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου

Έναρξη των εργασιών του Συνεδρίου

Κύριε Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών,
Κυρίες και Κύριοι Ακαδημαϊκοί,
Κυρίες και Κύριοι Ομότιμοι Καθηγητές,
Κυρία Κοσμήτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής
Κυρία Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,
Κυρίες και Κύριοι Συνάδελφοι,
Αγαπητές φοιτήτριες και αγαπητοί φοιτητές,
Αγαπητές φίλες, αγαπητοί φίλοι,

ΟΣΟ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΤΗΝ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗ ΖΩΗ προσφέρει στα μέλη της πανεπιστημιακής κοινότητας το πολύτιμο δώρο να γνωρίσουν κάποιους πολύ σημαντικούς ανθρώπους, άλλο τόσο η θεατρική ζωή σε όσους την παρακολουθούν συστηματικά χαρίζει την ευκαιρία να γνωρίσουν από πιο κοντά τους δημιουργούς των μεγάλων καλλιτεχνικών γεγονότων – οι θεατρολόγοι είναι εκείνοι που οφείλουν να την παρακολουθούν συστηματικά ζώντας ανάμεσα στον κόσμο και το θέατρο. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος είναι ένας από τους πολύ σπάνιους ανθρώπους που συγκεντρώνουν και τις δύο ιδιότητες: του δημιουργού της σκηνής που χάρισε στους θεατές μοναδικές στιγμές απόλαυσης και του ακαδημαϊκού δασκάλου που προσέφερε νέες γνώσεις και φώτισε περιοχές της ιστορίας του θεάτρου με το επιστημονικό του έργο. Μια ξεχωριστή προσωπικότητα όπως ξεχωριστές είναι οι πέντε πολύ σημαντικές προσωπικότητες της ακαδημαϊκής κοινότητας, οι φίλοι του που προηγήθηκαν για να χαιρετίσουν το συνέδριο που αρχίζει σήμερα προς τιμήν του.

Υπήρξαν, οι περισσότεροι, συμφοιτητές του Σπύρου Ευαγγελάτου. Όλοι ήταν και συνοδοιπόροι του στην περιπέτεια των θεατρικών σπουδών που άρχισε για τα ελληνικά πανεπιστήμια με τη λειτουργία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών το ακαδημαϊκό έτος 1990-1991 μέχρι σήμερα που γιορτάζουμε την εκλεκτή επιστημονική και καλλιτεχνική παρουσία του Σπύρου Ευαγγελάτου. Ο καθένας με

το δικό του διαφορετικό τρόπο συνέβαλε στην εδραίωση των θεατρικών σπουδών στην ελληνική ανώτατη εκπαίδευση αναγνωρίζοντας τις ιδιαιτερότητες του σχετικά νέου κλάδου μας, της επιστήμης του θεάτρου, της θεατρολογίας.

Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τους Ακαδημαϊκούς Χρύσα Μαλτέζου, και Μιχάλη Σταθόπουλο, τους Ομότιμους καθηγητές Άγγελο Δεληβορριά, Νάσο Βαγενά από το Τμήμα μας και Νικηφόρο Παπανδρέου από το αδελφό Τμήμα Θεάτρου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης που ανταποκρίθηκαν τόσο πρόθυμα στην πρόσκλησή μας να απευθύνουν έναν σύντομο χαιρετισμό στον τιμώμενο.

Η συνεργασία με τον Σπύρο Ευαγγελάτο στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών είναι μία περίοδος της ακαδημαϊκής μου ζωής που ήδη αναπολώ. Είναι πολύ μεγάλη, λοιπόν, η χαρά μου, γιατί η τύχη μου δίνει τη δυνατότητα, με την ευκαιρία του συνεδρίου που αρχίζει σήμερα, να εκφράσω δημόσια τις πολλές ευχαριστίες που οφείλω προσωπικά για την τόσο σημαντική του παρουσία, εκφράζοντας και όλους τους συναδέλφους στο Τμήμα.

Όταν αποφασίσαμε να οργανώσουμε αυτό το συνέδριο βρεθήκαμε απέναντι σε πολλά διλήμματα: πώς να χωρέσει στο συνέδριο η πληθωρικότητα ενός ερευνητή που έβγαινε από το Archivio di Stato της Βενετίας με ένα σπάνιο εύρημα για να κάνει μια σημαντική επιστημονική ανακοίνωση την οποία κατά πάσα πιθανότητα θα έγραφε ανάμεσα σε πρεμιέρες και πρόβες σπουδαιών έργων του παγκόσμιου ρεπερτορίου ενώ ταυτόχρονα έπρεπε να αντιμετωπίσει τα δυσεπίλυτα προβλήματα διεύθυνσης ενός μεγάλου θεατρικού οργανισμού ή εκείνα της καθημερινής λειτουργίας ενός θιάσου που ίδρυσε με σκοπό να ανεβάσει έργα τα οποία λίγοι θα τολμούσαν να παρουσιάσουν. Με αριθμούς: περισσότερες από 220 σκηνοθεσίες (50 όπερες, 35 παραστάσεις αρχαίου δράματος, 24 νεοελληνικά κείμενα των περασμένων αιώνων), περισσότερες από 100 εκτενείς ερευνητικές εργασίες και ανακοινώσεις σε συνέδρια, αυτοτελείς εκδόσεις, μεταφράσεις, διασκευές, θεατρικά έργα είναι η δημιουργική συγκομιδή του Σπύρου Ευαγγελάτου.

Προσπαθήσαμε να διαχωρίσουμε όσο γίνεται τις πολλαπλές ιδιότητες του Σπύρου Ευαγγελάτου στις διαφορετικές συνεδρίες που θα αρχίσουν αύριο, το μεσημέρι της Τρίτης 8 Μαρτίου.

Η πρώτη μεσημβρινή συνεδρία θα είναι αφιερωμένη κυρίως στο αμιγώς επιστημονικό του έργο ενώ η δεύτερη θα αναφερθεί στις σκηνικές αναγνώσεις κρητικών και επτανησιακών κειμένων αλλά και στην εν γένει τροφοδότηση των σκηνικών πρακτικών του Σπύρου Ευαγγελάτου από τη φιλολογική του παιδεία.

Η πρώτη απογευματινή συνεδρία θα αφιερωθεί στην ενασχόλησή του με το λυρικό θέατρο, τις σκηνοθεσίες όπερας από τις πρώτες έως τις πιο πρόσφατες, και η δεύτερη με παραστάσεις σημαντικών έργων του παγκόσμιου ρεπερτορίου και το ρόλο του Αμφι-Θεάτρου στην ανάδειξη νέων ηθοποιών.

Το πρόγραμμα της ημέρας θα ολοκληρωθεί με μία συζήτηση στρογγυλής τράπεζας όπου θα πάρουν το λόγο διάφορες γενιές ηθοποιών και συνεργάτες του στο Αμφι-Θέατρο και σε άλλες σκηές με τις οποίες συνεργάστηκε.

Την Τετάρτη 9 Μαρτίου, η πρώτη συνεδρία θα ασχοληθεί με δύο ξεχασμένα από το ρεπερτόριο έργα του 19ου αιώνα που ανέδειξε ο Σπύρος Ευαγγελάτος στο Αμφι-Θέατρο και με τη συμβολή του στη διοίκηση του Κ.Θ.Β.Ε.

Οι απογευματινές συνεδρίες θα ασχοληθούν με παραστάσεις αρχαίου δράματος που σκηνοθέτησε στο Αμφι-Θέατρο και στο Εθνικό Θέατρο από το 1972 και ολοκληρώνουν τον κύκλο των επιστημονικών ανακοινώσεων του συνεδρίου.

Όταν συζητούσαμε με τον Σπύρο Ευαγγελάτο την οργάνωση του συνεδρίου την 1η Νοεμβρίου 2015, είχαμε μπροστά μας το σώμα των αποκομμάτων τύπου για τον *Ερωτόκριτο*. Η ανακοίνωση της πρεμιέρας άνοιγε το φάκελο: η πρεμιέρα έγινε το Σάββατο 1η Νοεμβρίου 1975. Ξαφνικά συνειδητοποιήσαμε ότι πέρασαν σαράντα χρόνια από τη στιγμή που το αθηναϊκό κοινό γνώριζε έναν καινούργιο θίασο και έναν καινούργιο τρόπο να παρασταθεί ένα κείμενο που πάντα χαριζόταν στην αταραξία της ανάγνωσης. Για να γιορτάσουμε τα σαράντα χρόνια από την παράσταση του *Ερωτόκριτου του Ευαγγελάτου* οργάνωσαμε μια στρογγυλή τράπεζα που θα κλείσει το συνέδριο με τη συμμετοχή ηθοποιών που έλαβαν μέρος στη διανομή αυτής της ιστορικής παράστασης.

Προφανώς για την οργάνωση αυτού του συνεδρίου οφείλονται πολλές ευχαριστίες. Θέλω να ευχαριστήσω τους συναδέλφους από το Τμήμα Θεάτρου της Θεσσαλονίκης και εκείνους από το Τμήμα της Αθήνας, οι περισσότεροι από τους οποίους διετέλεσαν μαθητές του τιμωμένου, για την συμμετοχή τους με ανακοινώσεις. Ακόμη πιο θερμά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ηθοποιούς που έλαβαν μέρος στις παραστάσεις και τους συνεργάτες του οι οποίοι θα συμμετάσχουν στις συζητήσεις, και ανάμεσά τους ας μου επιτραπεί να αναφερθώ στο Γιώργο Πάτσα που φιλοτέχνησε το πορτραίτο της αφίσας του συνεδρίου.

Η σημερινή έναρξη του συνεδρίου θα κλείσει με ένα πολύ σύντομο βίντεο που ετοίμασε η Εύα Στεφανή. Πρόκειται για σύντομη εκδοχή του βίντεο που θα παρουσιαστεί αύριο εισαγωγικά στην πρώτη στρογγυλή τράπεζα και έχει τίτλο: *Σπύρος Αντίοχου Ευαγγελάτος / Στιχομυθίες*.

Σημ. των επιμελητών

Η δημοσίευση των πρακτικών του συνεδρίου «Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο» ακολουθεί τους θεματικούς κύκλους που παρουσιάστηκαν ανακατανέμοντάς τους χρονολογικά και τοποθετώντας σε αλφαβητική κατάταξη τις εισηγήσεις. Οι στρογγυλές τράπεζες που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια του συνεδρίου ολοκληρώνουν τις σχετικές ενότητες ενώ η δυνατότητα παρακολούθησής τους ηλεκτρονικά πραγματοποιείται με τη χρήση των σχετικών υπερσυνδέσμων (hyperlinks).

Αρχαίο Δράμα

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

*Οι μεταφράσεις του Κ. Χ. Μύρη και οι σκηνοθεσίες
του Σ. Α. Ευαγγελάτου¹*

ANNA TAMPAKH: Κι έρχομαι τώρα στον αγαπητό φίλο του τιμωμένου, παλαιό και καλό φίλο, στον αγαπητό μας Κώστα Γεωργουσόπουλο, Επίτιμο Διδάκτορα του Τμήματός μας και για πολλά χρόνια δάσκαλο στο Τμήμα μας, πανεπιστημιακό, κριτικό και μεταφραστή, ο οποίος έχει συνεργαστεί με τον κύριο Ευαγγελάτο, στο πεδίο που ανοίγουμε πρώτη φορά στο συνέδριό μας, αυτό του αρχαίου δράματος με τις πολύ γνωστές του μεταφράσεις. Αυτό είναι και το θέμα της ομιλίας του, *Οι μεταφράσεις του Κ. Χ. Μύρη και οι σκηνοθεσίες του Σ. Α. Ευαγγελάτου*.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Καλημέρα, πρέπει να πω, βέβαια, ότι είναι βαθιά η συγκίνησή μου, γιατί εδώ είμαι ο αρχαιότερος φίλος του Ευαγγελάτου. Κι ήθελα, πριν ξεκινήσω το θέμα μου, να αναφερθώ σε κάποια από αυτά που ειπώθηκαν για το περιεχόμενο των σπουδών του Τμήματος.

Πρώτα πρώτα για τον κύριο Χατζηπανταζή. Ο κύριος Χατζηπανταζής ήρθε στην Ελλάδα το 1971. Σπούδαζε στην Αμερική, άρα δεν είχε δει τίποτα από αυτά που σχολιάζει. Ήρθε κι έγινε αμέσως κριτικός εν μέσω της δικτατορίας της εφημερίδος *Ακρόπολις*. Είχε σπουδάσει κινηματογράφο.

Ως προς την δική μου παρουσία εδώ και τη φιλία μου με τον Ευαγγελάτο. Είχα το μεγάλο προνόμιο να κάνω το εναρκτήριο μάθημα από ίδρύσεως αυτού του Τμήματος, και λόγω συγκυρίας. Το εναρκτήριο μάθημα, το Νοέμβρη του 1990 θα γινόταν από τον Αλέξη Μινωτή, ο οποίος είχε ήδη διοριστεί καθηγητής του Τμήματος. Την εβδομάδα εκείνη ο Μινωτής απεδέημσε. Κι έτσι στην αίθουσα, στην AULA, του Πανεπιστημίου επάνω, έγινε το εναρκτήριο μάθημα μ' όλες τις επισημότητες και, ο έχων την τιμή να σας ομιλεί, διάβασε την εισήγηση που είχε ετοιμάσει ο Μινωτής, κι αργότερα το υπόλοιπο δώρο το αφιέρωσα στο έργο του Αλέξη Μινωτή. Έτσι ξεκίνησε αυτή η σχολή και τώρα θα ήθελα να αναφερθώ σ' αυτούς

1. Απομαγνητοφωνημένη ομιλία.

που τη θεμελίωσαν, πέραν από τον Ευαγγελάτο και τον Πούχνερ, οι οποίοι έρχονταν από άλλες σχολές. Εδώ δίδαξαν οι μακαρίτες Πλωρίτης, Χουρμουζιάδης, Σπάθης, κι από τους άλλους, ευτυχώς ακόμη ζώντες, ήταν ο Δεληβορριάς, η Βαροπούλου, ήταν φυσικά η Μαράκα. Αυτοί ήταν που ξεκίνησαν το Τμήμα. Και η προσφορά τους είναι πολύ σημαντική στην έρευνα γιατί, δεν είναι το μοναδικό συνέδριο αυτό που γίνεται. Έχουμε επανειλημμένως, από δω, καταθέσει ο καθένας από τους νεότερους τις συμβολές του. Είμαι πολύ συγκινημένος, τον κ. Βιβιλάκη τον είχα φοιτητή. Είχε έρθει απ' τη Θεολογία. Ήταν η μεγάλη ευκαιρία γιατί ιδρύθηκε ένα Τμήμα και υπήρχαν άνθρωποι που ήθελαν να διδαχθούν θεατρολογία και δεν υπήρχε. Κι ήρθαν από άλλες σχολές. Και πολλοί άλλοι αξιόλογοι συνάδελφοι, ο Γρηγόρης Ιωαννίδης ήρθε από το Πολυτεχνείο. Αυτοί ήταν οι φοιτητές μας της πρώτης χρονιάς, κατά κάποιον τρόπο.

Η γνωριμία με τον Ευαγγελάτο έχει σημασία για τον τρόπο με τον οποίο φτάσαμε στη μετάφραση. Έγινε πολύ πρώιμα. Ήταν συμφοιτητής με την αείμνηστη σύζυγό μου, μαζί με τον Σβωλόπουλο, τον Μπαμπινιώτη και τον Λαμπρινουδάκη. Ήταν συμφοιτητές και διάβαζαν, πολλοί από αυτούς, στο σπίτι της γυναίκας μου, μαζί μου. Τότε γνώρισα τον Σπύρο γι' αυτό και θυμάμαι ότι η μακαρίτισσα η γυναίκα μου μοίραζε εισιτήρια για τον *Φορτουνάτο* στο Πανεπιστήμιο. Ναι, Σπύρο.

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ: Δεν κατάλαβα την τελευταία φράση.

Κ.Γ.: Η Ναυσικά μοίραζε εισιτήρια για τον *Φορτουνάτο*.

Σ.Α.Ε.: Ναι, ναι. Τα πωλούσε κιόλας.

Κ.Γ.: Ακριβώς αυτό λέω, εκ πείρας, πωλούσε στους συμφοιτητές και στους οικογενειακούς φίλους, για να έρθει ο κόσμος. Από τότε λοιπόν υπάρχει αυτή η σχέση, από το 1960 τουλάχιστον, μια βαθιά σχέση φιλίας και αλληλεγγύης. Όταν λοιπόν το 1971 εκλήθη από το Εθνικό Θέατρο ο Ευαγγελάτος να σκηνοθετήσει στην Επίδαυρο και να σπάσει ένα πολύ μεγάλο και πολύ, θα έλεγε κανένας, έτσι, στεγανό αξεπέραστο για την εποχή εκείνη, απευθύνθηκε σε έναν άνθρωπο που πίστευε ότι μπορούσε να ανανεώσει, όσο ήταν δυνατόν, τη μεταφραστική παράδοση. Γιατί παραγγέλθηκε τότε μετάφραση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, για να σπάσει, αν θέλετε, η παράδοση της παραστασιολογίας της μετάφρασης του Γρυπάρη. Μέχρι τότε όλες οι παραστάσεις της *Ηλέκτρας*, οι διάσημες ακόμη και του Ροντήρη, αλλά κι αργότερα του Μουζενίδη, ήταν σε μετάφραση του Γρυπάρη. Ήταν μεγάλη τιμή να επιλεγεί η μετάφρασή μου αυτή, ύστερα από διαγωνισμό. Το Εθνικό Θέατρο εκήρυξε διαγωνισμό για τη μετάφραση. Μετείχαν επτά μεταφραστές. Επιλέγη η δική μου μετάφραση με την επιμονή και με το κύρος του Μουζενίδη, ο οποίος –πρέπει να το πω εδώ για να τιμήσω τη μνήμη αυτού του σημαντικού ανθρώπου– την προηγούμενη περίοδο είχε πάρει κάθετη αρνητική κριτική από τον κριτικό Γεωργουσόπουλο. Για να καταλάβετε με τι άλλου είδους ήθη είχαμε να κάνουμε εκείνη την εποχή. Ήμουν τελείως

καταλυτικός για τη δική του Ορέστεια. Έτσι λοιπόν δημιουργήθηκε αυτή η πρώτη παράσταση με, προσέξτε παρακαλώ, πόσους πρωτάρηδες. Είχε πάρα πολύ μεγάλη σημασία γι' αυτούς. Η μετάφραση ενός πρωτάρη σκηνογραφία του Γιώργου Πάτσα, ενός πρωτάρη στην Επίδαυρο· η μουσική του Τερζάκη, ενός πρωτάρη στην Επίδαυρο· η Βαλάκου, πρωτάρα τότε, είχε παίξει παλιά μόνο μια φορά, δεύτερο ρόλο.

Σ.Α.Ε.: Την Ισμήνη.

Κ.Γ.: Την Ισμήνη με τη Συνοδιού. Ο Πέτρος Φυσσούν, κι από άλλη σχολή, πρωτάρης στην Επίδαυρο· η Χλόη Λιάσκου πρωτάρα στην Επίδαυρο. Κι από κει και πέρα, δίπλα σε αυτούς, μεγέθη προσφοράς στο θέατρο. Ο Νίκος Τζόγιας, η Αλέκα Κατσέλη κι ο Δημήτρης Βεάκης. Δύο μεγάλες γενιές ουσιαστικά. Μια μεγάλη, παλιά γενιά, η οποία κουβαλούσε το δικό της ιδίωμα, κι απ' την άλλη μεριά, μια σύγχρονη γενιά, που προσπαθούσαν να ισορροπήσουν. Δεν είναι ανεκδοτολογία αυτό που θα σας πω. Παρότι θα μπορούσε να είχε λειτουργήσει ως έτσι. Το βράδυ της γενικής δοκιμής, περίπου στις δύο τα ξημερώματα που τελειώσαμε, πήγαμε να φάμε στον Λεωνίδα. Μας περίμενε ο Λεωνίδας όπως πάντα, και κάποια στιγμή ο Ευαγγελάτος κατά τις τρεισήμισι είπε: «Να πάω να ξανακοιτάξω τα φώτα;» Κι έφυγε στις τρεις τα ξημερώματα με τον ηλεκτρολόγο/φωτιστή να ανεβούν να δουν τα φώτα. Ανεβαίνοντας επάνω το δρομάκι για να φτάσουν στο θέατρο, νύχτα πια, για να δοκιμάσουν πάλι τα νούμερα των φωτισμών, ακούσανε κάποιες κραυγές. Κάποιες περίεργες κραυγές να έρχονται από τη μεριά του θεάτρου. Ένα κλιμάκιο του παλιού Εθνικού Θεάτρου, που είχε τη συνέχεια των παραστάσεων, την άλλη βδομάδα θα έπαιζε, ήταν απλωμένοι στην ορχήστρα και έκαναν βουντού: «Ήρθαν αυτοί απ' έξω... ήρθαν αυτοί απ' έξω... ήρθαν αυτοί απ' έξω... μακριά από μας». Γύρισε έντρομος. Έτσι εγκαινιάστηκε εκείνη η παράσταση, η οποία θεωρήθηκε σταθμός από νέους ανθρώπους. Αν διαβάσετε το αφιερωμένο περιοδικό σε μένα το «Εμβόλιμον», κατάθεση του Σταμάτη Φασουλή, ήταν τότε μόλις τέλειωνε τη σχολή. Ήταν ένα μάθημα αποκαλυπτικού σοκ αυτή η παράσταση. Ήταν μια άλλη αίσθηση πλέον του τραγικού, χωρίς να υπάρχει κάθετη ρήξη με το παρελθόν. Ακουμπούσε πάνω στη μεγάλη παράδοση και συνέχιζε με καινούργια ματιά πάνω στα πράγματα.

Αυτή τη ματιά όμως, ουσιαστικά προσπάθησε να τη φέρει στην παράσταση και η μετάφραση. Εγώ έσπασα για πρώτη φορά μέσα στον 20ό αιώνα τον μετρημένο στίχο. Όλες οι μεταφράσεις από το 1890-1900 έως την εποχή μου είναι μετρημένος στίχος. Είτε δεκαπεντασύλλαβος ή δωδεκασύλλαβος ή δεκατρισύλλαβος, ακολουθώντας ουσιαστικά τις φόρμες της αυστηρής δομής. Εγώ έσπασα αυτήν την παράδοση. Δεν μπορούσα να φανταστώ ότι θα μεταφράσω και αν δεν μου έβγαινε ο δεκαπεντασύλλαβος στη φράση έπρεπε να προσθέσω ένα «δα», ένα «ντε» για να μπορεί να βγει το δωδεκασύλλαβο ή να φτιάξω τηλεγραφικά σύντομες φράσεις για

να χωρέσουν μέσα σε αυτό. Είπα όχι, ελεύθερα. Όμως η μετάφρασή μου έχει όσους στίχους και το πρωτότυπο, ακριβώς. Η μετάφραση του Γρουπάρη έχει σαράντα τα εκατό περισσότερους στίχους από το πρωτότυπο. Έπρεπε λοιπόν να είμαι ακριβής, λέξη προς λέξη. Έχει τυπωθεί η μετάφρασή μου μπορείτε να τη δείτε, απέναντι το πρωτότυπο με τη μετάφραση. Έχω την εντύπωση ότι έχει και λιγότερες λέξεις από το πρωτότυπο, εμείς δεν έχουμε αυτά τα λεξίδια...

Σ.Α.Ε.: Νομίζω ότι εφτακόσιοι στίχοι είναι παραπάνω του Γρουπάρη, αν θυμάμαι καλά.

Κ.Γ.: Εφτακόσιοι στίχοι, περίπου σαράντα τα εκατό. Έτσι ξεκίνησε αυτή η μεταφραστική, και για μένα και για το Σπύρο, πορεία, με όλο τον Αισχύλο, πλην των *Περσών*, με όλο το Σοφοκλή, πλην του *Φιλοκτήτη*, και με επτά ευριπίδειες τραγωδίες. Ποια είναι όμως αυτή η σχέση, πώς δημιουργείται αυτή η σχέση; Είναι η χαρά του μεταφραστή να συνεργάζεται με έναν σκηνοθέτη, που πρώτα πρώτα ξέρει αρχαία ελληνικά. Επίσης είναι σπάνιο τώρα πια ο μεταφραστής να ξέρει αρχαία ελληνικά. Τώρα που πέθανε ο Τάσος Ρούσος έχω μείνει μόνος μου. Όλοι οι άλλοι που μεταφράζουν, μεταφράζουν είτε από τα Γαλλικά ή από τα Αγγλικά –μεταξύ μας ο Βολανάκης, μεταφράζει κατευθείαν από τα Αγγλικά, ανεξάρτητα ότι είναι πολύ αξιόλογες οι μεταφράσεις του– ή μεταφράζουν από τις δικές μας μεταφράσεις. Αυτό είναι πολύ πιο συνηθισμένο. Όταν θα αποχωρίσω από αυτό το επάγγελμα θα βγάλω τις παρατηρήσεις μου πάνω σε αυτό, γιατί οι περισσότεροι που μεταφράζουν από τις δικές μου μεταφράσεις, έχουν μεταφράσει αυτό που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο. Τους κάνει εντύπωση κάποια δική μου έκφραση και τη βάζουν, νομίζοντας ότι είναι του Σοφοκλή, ενώ δεν είναι. Είναι δική μου, ας πούμε, μεταφραστική διάσταση. Θα γλεντήσει ο κάθε μερακλής.

Ο Ευαγγελάτος ξέρει αρχαία ελληνικά. Δεύτερον, είναι ένας άνθρωπος ο οποίος δοκιμάζει τον μεταφραστή όσο τίποτα άλλο. Διότι όντας πολύ-γλωσσος, κάθε φορά που είχε τη μετάφρασή μου δίπλα να την ελέγξει, έλεγε: «Για να δούμε τι λέει ο Γερμανός, για να δούμε τι λέει ο Ιταλός, τι λέει ο Εγγλέζος μεταφραστής». Σαφώς, σημαντικοί εκείνοι φιλόλογοι, οπότε αυτομάτως σε πιάνει και μια αυθεντία. Ποια απόχρωση ουσιαστικά μας ξεφεύγει, αν μας ξεφεύγει. Από κει και πέρα, είχε τη σκηνοθετική αλλά και την υποκριτική, ουσιαστικά, αν θέλετε, διάσταση γιατί είναι σκηνοθέτης που ξεκίνησε ως ηθοποιός. Ξεκινάει απ' τον ηθοποιό και στον ηθοποιό καταλήγει. Είχε την έγνοια πώς θα κατέβει αυτός ο λόγος κάτω. Το μεγάλο μάθημα που είχα μαζί του, και με τις παραστάσεις και τις μεταφράσεις, ήταν ότι έπρεπε να μάθω να μεταφράζω και να βιδώνω τον λόγο στο αυτί του θεατή. Να μην δημιουργώ έξυπνες ή εξυπνακίστικες δομές, και να μην αφνιδιάζω κάποια στιγμή τον ανίδεο ή τον πρωτοακροατή μιας τραγωδίας... Γιατί η Επίδουρος έχει σαράντα τα εκατό πληθυσμού

που μπαίνει πρώτη φορά μέσα στο θέατρο. Αυτά μου λένε τα σαρανταπέντε χρόνια που είμαι στην Επίδαυρο. Το σαράντα τα εκατό των πέντε χιλιάδων, των δεκαπέντε χιλιάδων, αυτό το σαράντα τα εκατό πρωτομπαίνει στην Επίδαυρο. Το τι ευθύνη έχουμε γι' αυτούς είναι μια άλλη ιστορία. Όταν λοιπόν κάποια στιγμή γυρίσει στον διπλανό του και τον ρωτήσει: «Τι είπες;» η παράσταση έχει πάει πέντε στίχους παρακάτω. Αν λοιπόν δεν βιδώσεις την φράση, αν δεν είναι ακαριαίος ο λόγος, ώστε να μην χρειαστεί κάθε φορά να ψάξει μέσα στη λογική του ο θεατής να βρει μια λέξη άγνωστη, έναν συντακτικό αιφνιδιασμό κ.τ.λ., έχει χαθεί το παιχνίδι. Αυτό είναι ένα μεγάλο μάθημα. Και το μεγαλύτερο μάθημα ήταν με την *Ηλέκτρα*. Όταν παρέδωσα την *Ηλέκτρα*, παρέδωσα ταυτοχρόνως κι ένα γράμμα –όταν εγκρίθηκε από τους άλλους υποψηφίους– που έλεγα στο Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου, ότι παραδίδω τη μετάφραση και σας ευχαριστώ πολύ για την επιλογή, και ότι αν χρειαστεί να ανέβει η μετάφραση και υπάρχουν δυσχέρειες στην εκφορά του λόγου, ευχαρίστως να διορθώσω. Τότε αγανάκτησε, ο μακαρίτης, τότε καθηγητής φιλολογίας ο Κοκολάκης.

Σ.Α.Ε.: Ο Κοκολάκης.

Κ.Γ.: Ο Μίνως Κοκολάκης, ο οποίος είπε: «Τί είναι αυτό; Δεν είναι οριστική η μετάφρασή σας;». Και του είπα εγώ: «Ελπίζω ότι έτσι έκανε κι ο Σοφοκλής». Αν μια φράση κόλλαγε στο στόμα του ηθοποιού και τον μπερδεύει, θα την διόρθωνε. Ανατέθηκε μετά στον Ευαγγελάτο. Με παίρνει ύστερα από καμιά βδομάδα που άρχισαν οι πρόβες και μου λέει: «Έχουμε πρόβλημα». Τον ρωτάω: «Τι πρόβλημα;» Μου λέει: «Από τον πρώτο στίχο κιόλας». Ήταν ο στίχος που λέει ο Παιδαγωγός –έπαιζε ο Τζόγιας τον Παιδαγωγό– ο στίχος ήταν: «Παιδί του Αγαμέμνονα που στρατήγησε στην Τροία». Του λέω: «Πες του κύριου Κοκολάκη δεν τ' αλλάζω». Ήταν μεγάλο μάθημα. Από τότε μεταφράζω φωναχτά στο σπίτι μου, σε ειδικό χώρο, γιατί μεταφράζω και νύχτες πολλές φορές, ώστε να μπορώ να μην κάνω τέτοιου είδους ηχητικές γκάφες.

Λοιπόν, από κει και πέρα έχουμε μία περιπέτεια σε όλα τα είδη του θεάτρου, αλλά δεν θα μείνω σε αυτό. Θέλω να μείνω σε κάτι που δεν το βλέπω και στα υλικά εδώ. Να μιλήσουμε για την ιδιοφυή παράσταση της *Ορέστειας* του Ευαγγελάτου. Όταν ανετέθη αυτή η παράσταση της *Ορέστειας*, είχαν προηγηθεί αποτυχημένες παραστάσεις της *Ορέστειας*. Πίσω υπήρχε ο μεγάλος μύθος της παράστασης του Ροντήρη, το 1949 με την Κοτοπούλη. Ήταν μία μυθική παράσταση για το ελληνικό θέατρο. Από κει και πέρα είχε έρθει η παράσταση του Μουζενίδη η αποτυχημένη παράσταση, τουλάχιστον η πρώτη, του Κουν με την Μελίνα. Όπου διαπιστώσαμε, όταν αποφασίσαμε ότι θα δουλέψουμε με αυτό, ότι το μεγάλο πρόβλημα στην παραστασιακή αντιμετώπιση της *Ορέστειας* είναι οι *Ευμενίδες*. Αμήχανα αντιμετώπισαν τις *Ευμενίδες* γιατί είναι ένα έργο στατικό: το δικαστήριο του Αρείου Πάγου. Είχαμε και μία κακή εμπειρία

με την παράσταση του Στάιν, όταν είχε έρθει στην Αθήνα, στο τρίτο μέρος πάλι, όπου οι Ευμενίδες ήταν σχεδόν ζόμπι. Έξοχος ο *Αγαμέμνων* του Στάιν, ενδιαφέρουσα η άποψη των *Χοηφόρων*, αλλά απαράδεκτη ολόκληρη η παράσταση των *Ευμενίδων*. Αφήστε τον ομοφυλόφιλο περιφερόμενο Απόλλωνα. Ήταν σχεδόν παρωδία. Σχεδόν σατυρικό δράμα. Ύπήρχε από πίσω ένα πλέγμα προβληματικών παραστάσεων. Και τότε κουβεντιάσαμε και δώσαμε μια λύση επαναστατική. Είπαμε να το ξεκινήσουμε ανάποδα. Να παίξουμε πρώτα τις *Ευμενίδες* τη μία χρονιά, τη δεύτερη τις *Χοηφόρους*, την τρίτη τον *Αγαμέμνονα* κι αν όλα πάνε καλά την τέταρτη χρονιά να τα ενώσουμε. Έτσι κι έγινε. Δεδομένου ότι έχουν παιχτεί κατά καιρούς ξεχωριστά, ο Κουν ανέβασε το 1945 τις *Χοηφόρους* μόνες τους. Η Συνοδινού πρόσφατα ανέβασε τις *Ευμενίδες* μόνες τους. Μπορούν να παιχτούν ως αυτόνομα έργα. Κι ο Μινωτής μόνο τον *Αγαμέμνονα* ανέβασε.

Σ.Α.Ε.: Είχα δει την παράσταση στο Βερολίνο του Πέτερ Στάιν, όπου πραγματικά όπως λέει κι ο κύριος Γεωργουσόπουλος, ήταν ένας υπέροχος *Αγαμέμνων*, καλές *Χοηφόροι* κι ένα φιάσκο οι *Ευμενίδες*. Σαν να ήταν από άλλον σκηνοθέτη. Αλλά αυτό δεν ήταν κρίση δική μου μονάχα. Έτσι είχα σαν μοιό μέσα μου ότι το τέλος προσδιορίζει την αρχή κι όχι η αρχή το τέλος. Γιατί έφτασε στο αδιέξοδο ο Πέτερ Στάιν; Διότι είχε καταργήσει τη θεότητα. Άμα καταργήσεις τη θεότητα τι λόγο έχουν οι *Ευμενίδες*; Δεν υπάρχει αντίλογος. Έτσι, αυτό που είπε ο Κώστας, έβγαινε σχεδόν σαν να είναι παρωδία. Κι έτσι κάναμε πρώτα *Ευμενίδες*, μετά *Χοηφόρους* και μετά *Αγαμέμνονα*. Μετά κενό ένα καλοκαίρι με Αριστοφάνη για να συνέλθουμε, με τον μακαρίτη τον Θύμιο Καρατσάνη στις *Νεφέλες*, και μετά έγινε το 1990 ολόκληρη, όπου είχαμε και μία τεράστια αγωνία, είχαμε δύο μοναδικές παραστάσεις κι έβρεχε. Ήταν φοβερό. Εν πάση περιπτώσει, έγινε υπό βροχή το ένα κομμάτι, μετά σταμάτησε...

Κ.Γ.: Ήταν ένας θρίαμβος. Να πω μονάχα, έτσι για το σχόλιο της ιστορίας ότι, όταν έγινε η πρεζ κόνφερανς για την δεύτερη, την ολική πια, παράσταση, μια ηλιθία δημοσιογράφος είπε: «Θα το παίξετε ανάποδα;» Ότι στην ολόκληρη παράσταση θα παίζαμε πρώτα τις *Ευμενίδες*. Δεν είχε καταλάβει τίποτα. Λοιπόν, όντως έπρεπε να δοθεί λύση. Πρέπει να σας πω ότι η πρώτη παράσταση του Κουν ήταν πολύ αμήχανη. Οι *Ευμενίδες* κράτησαν περίπου είκοσι λεπτά. Δεν ήξερε πώς να το χειριστεί ο Κάρολος Κουν, που είχε μία δραματικότητα. Κι εγώ δεν κατάλαβα ποτέ γιατί ασχολήθηκε με τον Αισχύλο ήταν Ευριπιδικός σκηνοθέτης από την ίδια του τη φύση. Είχε πολύ κοντά τον ρεαλισμό και η αφαίρεση ουσιαστικά του πράγματος τον είχε αφήσει αμήχανο. Ήταν και μια κακή τότε ενδυματολογική λύση του Φωτόπουλου, που είχε φτιάξει τις *Ευμενίδες* να είναι με ζουρλομανδύες, δεμένα χέρια πίσω, και να κουνιούνται σαν σκουλήκια επάνω στη σκηνή, όπως είναι οι μεταξοσκώληκες. Περίεργα πράγματα. Ήταν τέτοιου είδους απαγορευτικά πράγματα στο παρελθόν, στα οποία έπρεπε να δοθεί λύση.

Και ξεκινήσαμε μ' αυτό. Ξέρετε το μεγάλο πρόβλημα είναι πώς εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα νεκρή για να προκαλέσει τις Ευμενίδες να επέμβουν. Αυτό το θηρίο που λέγεται Αισχύλος, έχει έναν καταπληκτικό στίχο, που δεν τον διαβάζουν πάντα σωστά. Και μας σταμάτησε. Βγαίνει η Κλυταιμνήστρα ως φάσμα, οι Ερινύες είναι κοιμισμένες γύρω από τον ομφαλό των Δελφών, έχουν πέσει σε βαθύ ύπνο, και ζητάει να εκδικηθούν το θάνατό της. Ο Ορέστης έχει καταφύγει εκεί, είναι φυγάζ ουσιαστικά, κι έχει αγκαλιάσει το βωμό. Και μάλιστα τον μολύνει ως μητροκτόνος. Και λέει ο Αισχύλος: «Εγώ σας μιλώ η Κλυταιμνήστρα μέσα στο όνειρό σας», που σημαίνει δεν ήθελε να αισθανθούμε ότι είναι ένα εκτόπλασμα, ένα φάντασμα που βγαίνει και μιλάει, αλλά κάθε μία από τις κοιμισμένες Ερινύες τη βλέπουν μες τον ύπνο τους. Δηλαδή, περίπου σαν φούσκα στα κόμιξ. Ο Ευαγγελάτος είχε μια εκπληκτική λύση με τον Πάτσα βέβαια. Η αείμηστη Ελένη Χατζηαργύρη, μπήκε μέσα σε ένα πλαστικό μπαλόνι.

Σ.Α.Ε.: Μια μεγάλη σφαίρα

Κ.Γ.: Μια μεγάλη σφαίρα-φούσκα, όπου ήταν ουσιαστικά αυτό που υποτίθεται έβλεπαν η καθεμιά από τις Ερινύες. Μιλάμε για σκηνικές λύσεις, οι οποίες πρέπει να ενισχύσουν τη δραματουργική δυναμική αυτών των έργων. Δεν βγαίνουν έτσι.

Σ.Α.Ε.: Κώστα, δεν ξέρω αν κατάλαβαν τα παιδιά, ότι δεν είναι ένα φάντασμα «πραγματικό», όπως είναι για παράδειγμα το φάντασμα του πατέρα του Άμλετ.

Κ.Γ.: Ή του Δαρείου.

Σ.Α.Ε.: Ή του Δαρείου στους Πέρσες. Είναι ένα φάντασμα εις τον ύπνο, που βλέπουν στο όνειρό τους...

Κ.Γ.: Κάθε μία ξεχωριστά.

Σ.Α.Ε.: Ναι, άντε σκηνοθέτησέ το. Το φάντασμα είναι στο όνειρό τους που βλέπουν, στον εφιάλτη. Την πρώτη χρονιά κάναμε αυτή τη λύση με τη σφαίρα κι όταν έγινε όλο μαζί, δώσαμε άλλες λύσεις. Συγγνώμη που παραισφύω...

Κ.Γ.: Μα αυτό θέλουμε, να κουβεντιάσουμε επάνω σε αυτά και κάποιες κοινές λύσεις που βρήκαμε πρέπει να ειπωθούν. Γιατί εγώ το μετέφρασα αυτό και κάποια στιγμή έπεσα από τα σύννεφα, όταν διαπιστώνεις ότι αυτός ο θηριώδης ποιητής ανακαλύπτει αυτό το πράγμα. Δηλαδή, πιο προχωρημένη μορφή αντίληψης περί ονείρου ατομικού του καθενός, είναι καταπληκτικά πράγματα. Δεν είναι το φάντασμα που έρχεται απ' έξω, μια οντότητα που έρχεται για να επέμβει στα πράγματα. Όχι, είναι άλλο πράγμα. Είναι εικόνα συνειδησιακή ενοχής των Ερινύων. Έπρεπε λοιπόν να δοθούν τέτοιες λύσεις. Υπήρχε βέβαια ένα πολύ καλό επιτελείο. Και βέβαια, η μεγάλη προίκα μας ήταν η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. Η συνεργασία του Μίκη ξεκίνησε από τις Ικέτιδες, αξίζει να την πω την ιστορία. Πώς φτάσαμε εκεί. Νομίζω ότι έχει σημασία γιατί είναι ακριβώς αυτό. Το πώς δίνονταν οι λύσεις, σε συνεργασία με σημαντικούς ανθρώπους, που είχαν και μια προσωπική πολλές

φορές άποψη για τα πράγματα. Κι έπρεπε να συμβιβαστούν ιδιοφυίες. Όταν μετέφραξα τις *Ικέτιδες*, με παραγγελία του Εθνικού Θεάτρου, με πήρε ο Σπύρος και μιλώντας για το ύφος της μεταφράσεώς μου, εγώ είχα ερεθιστεί από το κείμενο...

Σ.Α.Ε.: Μιλάμε για τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, όχι του Ευριπίδη.

Κ.Γ.: Του Αισχύλου βέβαια. Είναι το δεύτερο σωζόμενο έργο της αρχαιότητας. Μετά τους *Πέρσες* είναι το δεύτερο αρχαίο έργο στην παγκόσμια ιστορία του θεάτρου. Έχει περίπου το ογδόντα τα εκατό χορικά. Και δεν έχει κύριο ήρωα. Δεν υπάρχει ήρωας τραγικός. Είναι ο Πατέρας τους και είναι ο Βασιλιάς του Άργους, που δεν είναι τραγικά πρόσωπα. Τραγικά πρόσωπα και την ύβριν ποιούν οι *Ικέτιδες*, ο Χορός είναι ο φορέας της ύβρεως. Εμένα κάποια στιγμή με είχε τραβήξει ένα χορικό κι είχα μεταφράσει: «Βασιλέα, Βασιλέων και μακάρων μακάριε, κύριε των δυνάμεων ελέησόν μας». Σε αυτό το ύφος το έδωσε και η παράσταση. Αυτό που σας είπα τώρα είναι κατά λέξη μετάφραση και με τη σειρά των λέξεων στον Αισχύλο. Με πήγαινε δηλαδή ο Αισχύλος κατευθείαν στο Βυζάντιο. Υμνογραφία η οποία βέβαια μιμείται την αρχαιότητα, δεν υπάρχει αμφιβολία. Ποιός θα μελοποιήσει αυτό το πράγμα; Αυτό θέλει άλλο πράγμα. Πρώτα πρώτα ογδόντα τα εκατό χορικά. Μόνο η πάροδος είναι εκατόν εβδομήντα πέντε στίχοι. Λέω: «Κοίταξε μόνο ο Μίκης μπορεί να το κάνει αυτό». Μου λέει: «Δεν έχω επαφή». Λέω: «Κι εγώ λίγο». Δεν τον ήξερα τότε τον Μίκη.

Σ.Α.Ε.: Τον πήρα τηλέφωνο.

Κ.Γ.: Τον πήραμε τηλέφωνο και μας είπε: «Ελάτε στο χωριό».

Σ.Α.Ε.: Αφού είχαμε συμφωνήσει πρώτα.

Κ.Γ.: Ναι, αφού είχαμε συμφωνήσει εμείς, τον πήραμε. Είπε: «Θέλω πολύ να το δω. Ελάτε». Η ώρα ήταν δέκα το βράδυ. Ε, είπαμε: «Εντάξει. Πότε να 'ρθούμε;» Λέει: «Τώρα». Περνάει ο Σπύρος να με πάρει με το αυτοκίνητο, φτάσαμε κατά τις δώδεκα. Τρώγανε. Είχε έρθει τότε ο Μιτεράν στην Αθήνα και τον είχε φιλοξενήσει ο Μίκης και είχε φωνάξει όλους τους πολιτικούς αρχηγούς τον Ανδρέα Παπανδρέου, τον Φλωράκη, και μιλήσαν με τον Μιτεράν και είχαν περισσέψει κοφίδια.

Σ.Α.Ε.: Γιατί τα βαρέλια;

Κ.Γ.: Ήταν τρία μεγάλα βαρέλια μέσα, το ένα το έλεγε Λένιν, το άλλο Στάλιν και το άλλο Μαρξ, το κόκκινο, το λευκό και το ροζέ κρασί.

Σ.Α.Ε.: Πιάσε μισό κιλό Λένιν.

Κ.Γ.: Φτάσαμε στις δύο τα ξημερώματα να τρώμε και να πίνουμε. Και κάποια στιγμή μου λέει: «Πάμε τώρα πάνω να μου διαβάσεις τη μετάφραση». Ανεβαίνουμε πάνω, δύο με τρεισήμισι, του διάβασα τη μετάφραση, μου λέει: «Με ενδιαφέρει πάρα πολύ, άντε να κοιμηθείτε τώρα». Πήγαμε στον ξενώνα. Το πρωί είχα σχολείο. Οκτώ η ώρα έπρεπε να είμαι στο Ψυχικό. Και ξυπνάμε στις έξι η ώρα το πρωί κι ακούμε πιάνο. Ρωτάμε την οικονόμο, λέει: «Δεν κοιμήθηκε ο κύριος Μίκης απόψε». Είχε μελοποιήσει μέχρι

το πρωί όλη την Πάροδο, εκατον εβδομήντα πέντε στίχους. Όχι μονάχα την μουσική. Την είχε γράψει στην παρτιτούρα. Έγραφε καταπληκτικά καθαρά, λες και ήταν τύπος. Θηρία. Οι *Ευμενίδες*, από την παράστασή μας, η μουσική του για τις *Ευμενίδες* είναι το δεύτερο μέρος της Συμφωνίας του για τα χορικά που παρήγγειλε το Πανεπιστήμιο για τα Εκατόν Πενήντα χρόνια του Πανεπιστημίου. Έφτιαξε τη Συμφωνία των Χορικών, στο πρώτο μέρος έχει αποσπάσματα απ' τις *Φοίνισσες* και στο δεύτερο έχει αποσπάσματα από τις *Ευμενίδες*, όπου ήταν Κορυφαία του Χορού η μακαρίτισα, η Λήδα Τασσοπούλου. Είναι για ορχήστρα, χορωδία, υψίφωνο και ηθοποιό.

Α.Τ.: Με συγχωρείτε, επειδή έχουμε περάσει το χρόνο θέλετε να μιλήσει ο κύριος Γεωργουσόπουλος για ένα δεκάλεπτο ακόμη και να μην κάνουμε συζήτηση;

ΚΟΙΝΟ: Ναι. / Βεβαίως. Κ.λπ.

Α.Τ.: Ωραία. Λοιπόν, συνεχίστε...

Κ.Γ.: Επίσης η *Ηλέκτρα* έχει γίνει όπερα από τον Μίκη. Η δική μου μετάφραση, αυτή με την οποία εγκαινιάστηκε η συνεργασία μας, και με διασκευή σκηνική, λιμπρέττο, του Ευαγγελάτου. Είναι η όπερα *Ηλέκτρα* του Μίκη, η οποία μάλιστα έχει ηχογραφηθεί από Σοβιετική χορωδία και σολίστ που τραγουδούν ελληνικά.

Σ.Α.Ε.: Με τον Θεοδωράκη, είχα τη χαρά και την τιμή να έχω αρκετές συνεργασίες.

Κ. Γ.: Τον Προμηθέα κάναμε μαζί...

Σ.Α.Ε.: Τον Προμηθέα κάναμε μαζί. Μετά κάναμε τον *Κώστα Καρυωτάκη*, σε όπερα. Όμως, στην περίπτωση του αρχαίου δράματος είχα το εξής σύστημα. Αφού μιλάγαμε, είχαμε τη μετάφραση στο μέσον της σελίδος κι αριστερά του έγγραφα πώς είναι η ατμόσφαιρα και δεξιά, αφού μοίραζα ποια απαγγέλλονται και ποια τραγουδιούνται, το τι ακούω εγώ σαν άθροισμα. Ας πούμε του έλεγα: «Εδώ ακούω κόρνο σε χαμηλές περιοχές», «Εδώ ένας ρυθμός εναλλασσόμενα 7/8, 9/8...» κ.τ.λ. Και μου έλεγε: «Δεν μπορείς να φανταστείς πόσο με βοηθάει». Ήταν ένα είδος, πώς να το πω, 'σεναρίου'. Αυτό που θέλω να πω, είναι πως είναι ένας εκπληκτικός συνεργάτης.

Κ.Γ.: Είναι αυτό που ονομάζει και ο Μπρεχτ μουσικό έργο, ουσιαστικά. Πώς έλεγε για τον Βάιλ ότι, είναι ο μουσικός μου, και τον ζητούσε ο Μπρεχτ μες το συμβόλαιο, υποχρεωτικά, γιατί είναι ένα μουσικό έργο. Έτσι έγινε. Μια τέτοια συνεργασία ουσιαστικά υπήρχε ακόμα και στο ήθος και στο ύφος, όπως λένε, ακόμη και στην οργανολογία, ο Σπύρος έγραφε δίπλα: «κόρνο».

Σ.Α.Ε.: Μα θυμάμαι, αυτό αξίζει να το πούμε, τελειώνουν οι *Ευμενίδες* με ένα χορικό που έχει έρθει κι ο ανδρικός Χορός και υμνούν κ.τ.λ. κ.τ.λ. και μετά σιγά σιγά καταβυθίζονται στην Αττική γη, όπου έχει επέλθει... Από εδώ πίσω με ακούτε; (απευθύνεται στο κοινό).

ΚΟΙΝΟ: Ναι, ναι.

Σ.Α.Ε.: Ο ιστορικός συμβιβασμός έχει επέλθει...

Κ.Γ.: Κι έχουν γίνει Ευμενίδες από Ερινύες.

Σ.Α.Ε.: Κι από Ερινύες έχουν γίνει Ευμενίδες. Εκεί, έγγραφα εγώ δεξιά: «Ακούω πνευστά σε χαμηλές περιοχές», «Ακούω κρουστά σε ρυθμούς τέτοιους» κ.τ.λ. και «Στο τέλος ένα δοξαστικό», όπως είναι το φινάλε της ενάτης συμφωνίας του Μπετόβεν, αλλά εδώ από μία σκοπιά που να έχει κάτι το νεοελληνικό. Αυτό έχει να κάνει και με την tonalité που είναι γραμμένη, την τονικότητα, δηλαδή, που είναι γραμμένο το έργο. Και γράφει ένα πραγματικά πολύ ωραίο κομμάτι σε 2/4 σα να λιώνει κάτι και να εξαίρεται κάτι άλλο. Εν πάση περιπτώσει, το φέρνει, μου το δείχνει, το κοιτάζω εγώ στο σπίτι. Πολύ ωραίο, αλλά είχε επαναλήψεις πολλές. Ήταν η μακαρίτισσα, η Έλλη Νικολαΐδου, που δίδασκε χορικά.

Κ.Γ.: Μεγάλη δασκάλα.

Σ.Α.Ε.: Μεγάλη δασκάλα, αλλά κουτσομπόλα. Της λέω είναι πάρα πολύ ωραίο, αλλά είναι πολύ μεγάλο. Αυτές πρέπει να καταβυθιστούν στην Αττική γη. Τί σημαίνει στην Επίδαυρο καταβύθιση; Να πέσουν αργά-αργά στα γόνατα, δεν έχει τραμπουκέτο να πάει στο υπόγειο κάτω. Λοιπόν, κάναμε πρόβα σε ένα στούντιο που το είχε ο γιος του, κοντά εκεί στην Ακρόπολη. Και για κακή μου τύχη, πείνασα και πήγα να φάω μια τυρόπιτα γιατί από το πρωί γύρινα. Γυρνώντας λοιπόν, βλέπω ένα κλίμα ψυχρό. Μου λέει ο Λουκάς ο Καρυτινός ότι αυτή του είπε ότι θέλεις να κόψεις από το φινάλε κι έχει ενοχληθεί πολύ. «Ωχ», λέω. Μου λέει: «Σπύρο...! Αυτό δεν κόβεται». Λέω: «Μίκυ μου είναι πάρα πολύ ωραίο». Όντως ήταν πάρα πολύ ωραίο. «Αλλά να καταβυθίζονται πόσο;» Από τόσο (δείχνει κάποιο ύψος με το χέρι του) μέχρι να γονατίσεις, πόση ώρα να καταβυθίζεσαι; «Αυτό δεν κόβεται», μου λέει. Πρώτη φορά μου μίλησε έτσι. Λέω μέσα μου: «Τώρα είμαστε στο στούντιο. Να τσακωθώ με τον Θεοδωράκη; Δε πα στο διάολο, τι να κάνουμε τώρα; Εντάξει!» Το ηχογραφούμε όλο και κάνω τις πρόβες και να φωνάζω στο Χορό – έβαλε και κάτι κρουαζέ, να πηγαίνουν έτσι από δω και ξανά και ξανά. Και οι καημένες οι κοπέλες – γιατί οι άντρες ήταν πιο στατικοί – αυτές ήταν που άλλαζαν τα ρούχα που πετάγανε την αλεπού από μέσα. Πάρα πολύ ωραίο το κείμενο του Κώστα και σε αυτό το σημείο πάρα πολύ ωραίο. Μα ήταν άπραγο. Γιατί εγώ δεν ήθελα να το πάρουν με fade out. Ήθελα να τελειώσει κανονικά ο μουσικός το κομμάτι του, όπως το είχα φανταστεί κι όπως ήταν γραμμένο. Αλλά όχι τόσο μεγάλο. Γιατί επαναλαμβανόταν. Εν πάση περιπτώσει, το έκανα έτσι και φτάνουμε...

Κ.Γ.: Έχει πολλά «χαιρετε». Χαιρετά την Αθήνα, χαιρετά...

Σ.Α.Ε.: Ναι, ναι χαιρετά να μην πω τι... Εν πάση περιπτώσει, φτάνουμε στην Επίδαυρο και στις τελευταίες πρόβες μού τηλεφωνεί. Κινητά δεν είχαμε τότε, δεν υπήρχανε. Μου τηλεφωνεί στο ξενοδοχείο XENIA. Μου λέει «Σπύρο να έρθω εκεί;» Του λέω «Βεβαίως να έρθεις». Έρχεται λοιπόν στη γενική

δοκιμή, ήμασταν όλοι εκεί, και είχαμε πέντε χιλιάδες θεατές περίπου. Δεν ξέρω ποιος τα κανονίζει αυτά. Ταξιδιωτικά γραφεία;

Κ.Γ.: Λαθροθεατές. Έρχονταν και έφευγαν.

Σ.Α.Ε.: Όλο πήγαινε καλά και φτάνουμε στο φινάλε, το επίμαχο σημείο. Την ώρα εκείνη στις τελευταίες νότες, αρχίζουν οι κοπέλες σιγά-σιγά (σε αυτό το σημείο ο Σπύρος Ευαγγελάτος έχει σηκωθεί όρθιος και αναπαριστά το γονάτισμα που έκαναν οι ηθοποιοί στην παράσταση) να λιώνουν προς τα κάτω, να λιώνουν προς τα κάτω και μόλις φτάνουν στο μισό, αρχίζει να χειροκροτεί ο κόσμος, ο ηλεκτρολόγος σβήνει τα φώτα, ο ήχος φεύγει διότι από τα χειροκροτήματα δεν ακουγόταν τίποτα. Καταλαγιάζει λίγο, κι αυτός είναι ο Θεοδωράκης, σηκώνεται και λέει: «Ο λαός ομίλησε, κομμένο».

Κ.Γ.: Εγώ αυτό ήθελα απόψε, αυτού του είδους την επικοινωνία, να δείτε πώς δουλεύει το θέατρο. Γιατί πάνω απ' όλα το θέατρο είναι δουλειά, δουλειά, δουλειά, δουλειά, απογοητεύσεις, αναθεωρήσεις, προσδιορθώσεις. Δεν ήταν δουλειά μου σήμερα να κάνω μια θεωρητική συζήτηση, έχω πει τόσα πράγματα. Με ενδιέφερε αυτό ακριβώς να καταθέσουμε αυτές τις εμπειρίες κι είναι πολύ σημαντικό που βρεθήκαμε σε αυτό το πάρε δώσε. Ευχαριστώ.

Α.Τ.: Δεν έχω λόγια να ευχαριστήσω και τους δύο συμβαλλόμενους. Πήραμε ένα πολύ ωραίο μάθημα, όλοι μας. Λυπάμαι που σταματάμε, αλλά έχουμε μόλις τρία τέταρτα για το μεγάλο διάλειμμα, για να ξεκινήσει η απογευματινή συνεδρία. Σας ευχαριστούμε, και τους τρεις, [απευθυνόμενη στον Κώστα Γεωργουσόπουλο] εσάς ιδιαιτέρως που ήρθατε και μας μιλήσατε και μας μεταφέρατε αυτά που οι παλιοί φοιτητές ακούγανε μέσα στην τάξη. Να είσαστε καλά.

ΕΛΕΝΗ Δ. ΓΟΥΛΗ

Η ειρωνική ματιά στη σκηνοθεσία του τραγικού

Η ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ με τη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος, ενός από τους μεγάλους άξονες ρεπερτορίου που υπηρέτησε, εκκινεί στις αρχές της δεκαετίας του '70, όταν τη σκηνική παρουσίασή του μονοπωλεί το Εθνικό Θέατρο και ο θεσμός των Επιδαυρίων. Είναι η εποχή που οι πρώτες ρωγμές στο κλειστό αυτό σύστημα παίρνουν τη μορφή έκτακτων συμπράξεων, όπως στην περίπτωση του Ευαγγελάτου, ο οποίος σκηνοθετεί για πρώτη φορά στην Επίδαυρο την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το 1972 για το Εθνικό Θέατρο, με την Αντιγόνη Βαλάκου στον επώνυμο ρόλο.¹ Η πτώση της χούντας και η μεταπολίτευση θα επιφέρει το σταδιακό άνοιγμα του Φεστιβάλ και σε άλλους θιάσους, εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή στην ιστορία του. Ο Ευαγγελάτος, κατά την πενταετία 1975-1980, έχει συστηματική παρουσία, σκηνοθετώντας για το Εθνικό Θέατρο (*Βάχχες*, 1975 και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, 1976 του Ευριπίδη, *Ικέτιδες* του Αισχύλου, 1977) ή το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, του οποίου στο μεταξύ ανέλαβε τη διεύθυνση² (*Πέρσες* του Αισχύλου, το 1978 και *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, το 1980). Την ίδια χρονιά το Αμφι-Θέατρο μπαίνει στην Επίδαυρο με τους *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου, παράσταση για την οποία ο σκηνοθέτης άντλησε από την ευρωπαϊκή παράδοση του θεάτρου και του κινηματογράφου. Έκτοτε θα καταστεί ένας από τους συστηματικότερους διερμηνευτές του τραγικού και κωμικού λόγου στην Επίδαυρο, ανανεώνοντας την παράδοση του Εθνικού, εμπλουτίζοντάς την με νέα στοιχεία, προτείνοντας ευφάνταστες λύσεις και θέτοντας νέα αιτήματα στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος.³

1. Διανομή και υλικό τεκμηρίωσης για τις αναφερόμενες παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου (προγράμματα, φωτογραφίες, ηχητικά τεκμήρια, βίντεο) μπορεί να βρει κανείς στον διαδικτυακό τόπο του οργανισμού: www.nt-archive.gr

2. Κατά το διάστημα 1977-1980.

3. Στην εισήγησή του στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου, στην Αθήνα, το 1976, ο σκηνοθέτης, επισημαίνοντας τη διαφορά προσέγγισης ελλήνων και κεντροευρωπαϊών δημιουργών, προκρίνει την πρόσμιξη των στοιχείων προκειμένου να δημιουργηθούν παραστάσεις που προάγουν τις σύγ-

Ο ίδιος πρεσβεύει πως τα κείμενα του αρχαίου δράματος αποτελούν ζωντανούς οργανισμούς που μπορούν να αντέξουν τη δοκιμασία της σύγχρονης σκηνής, σε αντίθεση με τους σκηνοθέτες που πιστεύουν ότι τα έργα αυτά είναι μη παραστάσιμα και αποτελούν απλώς την αφορμή για δεξιοτεχνικά σκηνοθετικά επιτεύγματα. Ακόμα και τα μέρη των αρχαίων ελληνικών έργων που σε μια πρώτη προσέγγιση φαίνονται μη παραστάσιμα, με τον κατάλληλο χειρισμό μπορούν να γίνουν ζωντανό θέατρο για το σύγχρονο κοινό, χωρίς να προδοθούν τα νοήματα και η συγκίνηση που περικλείουν.⁴

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 ξεκινά έναν κύκλο σκηνοθεσιών που χαρακτηρίζεται από τη συστηματική εργασία πάνω στα επονομαζόμενα ειρωνικά δράματα του Ευριπίδη, τα οποία λόγω του μεικτού τους είδους προκαλούσαν αμηχανία στους φιλόλογους, πόσο μάλλον στους σκηνοθέτες (επί μακρόν αποτελούσαν τα «προβληματικά έργα»). Ως γνήσιος συνομιλητής των σοφιστών, ο Ευριπίδης αντλεί από τους κοινόχρηστους μύθους, για να αναδείξει την αναξιοπιστία τους, αμφισβητώντας πεποιθήσεις και παραδεδεγμένες αντιλήψεις. Δημιουργεί μια μεικτή φόρμα που ισορροπεί ανάμεσα στο τραγικό και το κωμικό, όπου τα πάντα υπονομεύονται και αναθεωρούνται. Ο Ευαγγελάτος σκηνοθετεί με το Αμφι-Θέατρο στην Επίδαυρο μέσα σε τέσσερα χρόνια τον *Ίωνα* (1996), την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (για δεύτερη φορά, 1997) και την *Ελένη* (1999).

Η αρχή έγινε με τον *Ίωνα*, έργο που είχε παιχθεί ελάχιστες φορές έως τότε. Η σκηνική του πρόσληψη είχε ξεκινήσει το 1959 από τον Θυμελικό Θίασο του Λίνου Καρζή και τη Νέα Σκηνή του Κωστή Λειβαδέα, για να ακολουθήσουν δύο παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου, η πρώτη σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, το 1964 και η δεύτερη σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, το 1979.

Έως την ανάγνωση του Ευαγγελάτου οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις έδιναν έμφαση αποκλειστικά στο τραγικό στοιχείο (με εξαίρεση ίσως την παράσταση του Θεοδοσιάδη, ο οποίος επιχείρησε να ανιχνεύσει τα ειρωνικά στοιχεία, απόπειρα που ωστόσο φαίνεται ότι έμεινε μετέωρη και ανολοκλήρωτη).

Ο σκεπτικισμός του Ευριπίδη που σαρκάζει τους θεούς και την εξουσία τους, η ρευστότητα καταστάσεων, τα αδιάκοπα γυρίσματα της τύχης και οι διαρκείς ανατροπές, η σύζευξη κωμικού και τραγικού, η ειρωνική διάθεση του ποιητή που ολοκληρώνεται με το ευτυχές τέλος του έργου, το καθιστούν δυσπρόσιτο για όσους σκηνοθέτες δεν διαθέτουν γερή θεωρητική σκευή. Ωστόσο ο Ευαγγελάτος βρίσκεται στο στοιχείο του όταν καταπιάνεται με μεικτά είδη. Ο ίδιος λέει πως πρόκει-

χρονες αισθητικές αναζητήσεις αλλά παράλληλα προκαλούν τη συγκινησιακή μέθεξη του κοινού (Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Ελληνική και κεντροευρωπαϊκή ερμηνεία του αρχαίου δράματος σήμερα», *Το αρχαίο δράμα στο σημερινό θέατρο. Διεθνής Διάσκεψη του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Αθήνα 3-11 Ιουλίου 1976*, Αθήνα 1976, σσ. 53-59.

4. Βλ. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Σύγχρονοι προβληματισμοί για την αναβίωση του αρχαίου δράματος», *Θυμέλη. Μελέτες για το θέατρο χαρισμένες στον Ν. Χουρμουζιάδη*, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ-Ελένη Παπάζογλου, Ηράκλειο 2004, σ. 34.

ται για «ένα παράξενο, γοητευτικό έργο, όπου συμπλέκονται στοιχεία “ειδυλλιακής”, ανέμελης εφηβικής ζωής με κωμικές γκροτέσκ σκηνές, που φτάνουν στα όρια της φάρσας, όπου ακολουθούν πολιτικά μοτίβα, που διατυπώνονται με ρητορική ευφράδεια, ενώ ξαφνικά αναδύονται στιγμές ύψιστης δραματικής έντασης».⁵

Τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης σχεδίασε ο Απόστολος Βέττας, τη μουσική έγραψε ο Θάνος Μικρούτσικος στη δεύτερη ενασχόλησή του με το έργο, για το οποίο είχε συνθέσει μουσική και στην παράσταση του Θεοδοσιάδη, τη μουσική διδασκαλία ανέλαβε η Ελένη Δάβου, ενώ τη μετάφραση φιλοτέχνησε ο ίδιος ο σκηνοθέτης, σε μια γλώσσα πνευματώδη, παιγνιώδη, εύστοφη και ανατρεπτική. Τους ρόλους ερμήνευσαν η Λήδα Τασοπούλου (Κρέουσα), ο Σωτήρης Βάγιας (Ίων), ο Γιώργος Καράσης (Ερμής), ο Αρτό Απαρτιάν (Ξούθος), ο Κώστας Αθανασόπουλος (Παιδαγωγός), ο Νίκος Γιαχαλής (Θεράπων), η Δήμητρα Παπαχρήστου (Πυθία) και η Μαρία Διακουμάκου (Αθηνά).

Κεντρικό θέμα του έργου ο μυθικός πρόγονος των Ιώνων, ο Ίωνας, που κατάγεται από την Εύβοια και έχει μητέρα την Κρέουσα, κόρη του βασιλιά των Αθηνών Ερεχθέα και πατέρα τον Απόλλωνα. Η Κρέουσα, μετά τον βιασμό της από τον θεό, έφερε στον κόσμο τον Ίωνα, τον οποίον εγκατέλειψε σε ερημικό μέρος, φοβούμενη τον στιγματισμό, ούσα ωστόσο βέβαιη ότι θα τον φρόντιζε ο πατέρας του. Πράγματι ο Απόλλωνας ανέθεσε σε ιέρεια του μαντείου των Δελφών, όπου πλέον υπηρετεί ο νέος, την ανατροφή του, έως ότου καταφθάνουν εκεί η Κρέουσα με τον σύζυγό της Ξούθο με το ερώτημα της ατεκνίας. Ο χρησμός της Πυθίας πως ο γιος του Ξούθου θα είναι ο πρώτος άνθρωπος που θα συναντήσει κατά την έξοδό του από τον ναό, που δεν είναι άλλος από τον Ίωνα, προκαλεί αλυσιδωτές ανατροπές, που ακροβατούν στα όρια του κωμικού: Η Κρέουσα αποπειράται να δηλητηριάσει τον ίδιο της τον γιο ως νόθο παιδί του άντρα της, ενώ εκείνος, μετά την αποτυχία της, την καταδιώκει μέχρι τον βωμό του Απόλλωνα. Η παρέμβαση της Πυθίας διευκολύνει την αναγνώριση μητέρας και γιου.

Μορφολογικά η περιπέτεια ακολουθεί την αναγνώριση και την αναγνώριση νέα περιπέτεια. Το κωμικό εναλλάσσεται με το δραματικό, οι αμφισβητούμενοι θεοί σκευωρούν (σχέδιο Απόλλωνα για Ξούθο και Ίωνα), οι άνθρωποι ανατρέπουν τα σχέδιά τους (παθιασμένη αντίδραση Κρέουσας), ενώ η Τύχη (ιδίως με το μοτίβο του έκθετου βρέφους, που θα κυριαρχήσει αργότερα στη Νέα Κωμωδία) βασιλεύει σε θεούς και ανθρώπους.

Η ειρωνική υπογράμμιση των αντιθέσεων και η παιγνιώδης σκηνοθετική προσέγγιση υπηρετήθηκε με άνεση στο πέρασμα από το κωμικό στο τραγικό. Η ευριπίδεια αμφισβήτηση και υπονόμηση υποστηρίχθηκε και από ικανά επικά στοιχεία, όπως η ηχογραφημένη ανακοίνωση του σκηνοθέτη, που σε ρόλο αφηγητή εξηγούσε στο κοινό ότι επρόκειτο να δει «ένα ειρωνικό δράμα του φθίνοντος 5ου αιώνα», ο ειρωνικός για τους θεούς πρόλογος του Ερμή (Γιώργος Καράσης), ο

5. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Ευριπίδη, Ίων», Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και την ορχήστρα της Επιδαύρου, Αθήνα 2004, σσ. 105-106.

οποίος μιλούσε σε ένα μικρόφωνο που κατέληγε σε φύλα δάφνης και η διαμαρτυρία των γυναικών του Χορού (θεράπαινες της Κρέουσας) που άνοιγαν ένα λευκό πανό σε μπρεχτικό ύφος, για να αντιτεθούν –όπως και η ίδια– στην ανδρική φαυλότητα κι επικυριαρχία. Ο Ευαγγελάτος σατίρισε ακόμη και τον φιλόλογο εαυτό του, με χαρακτηριστική τη στιγμή κατά την οποία ο Ερμής βγάζει ένα χαρτί, για να διαβάσει με περιπαικτικό ύφος και εκτός κειμένου την ετυμολογία του ονόματος του Ίωνα.

Αρχική ιδέα του Ευαγγελάτου ήταν να παρεμβαίνει μια μαγνητοφωνημένη φωνή και να προσδιορίζει την ατμόσφαιρα των επεισοδίων, όμως τελικά προτίμησε να μη χρησιμοποιήσει ένα ακόμα στοιχείο αποστασιοποίησης, καθώς το ένα επεισόδιο λιώνει μέσα στο άλλο.⁶ Προέκρινε τον δύσβατο δρόμο της διατήρησης της δραματικής έντασης αλλά και της εναλλαγής με το ιλαρό.

Η κριτική στην πλειονότητά της μίλησε για μία ανορθόδοξα γόνιμη παράσταση,⁷ που ανέτρεπε την παραδεδεγμένη παλαιότερη ερμηνεία, καταθέτοντας μια νέα σκηνική πρόταση που θα προσδιορίσει και μετέπειτα σκηνοθετικά εγχειρήματα.⁸ Το ειρωνικό στοιχείο της σοφιστικής δραματουργίας αναδείχθηκε, με αποτέλεσμα την αναβάπτιση ενός παρεξηγημένου έργου, τη σκηνική νομιμοποίηση του μεικτού είδους που αντιπροσωπεύει και την απόδοσή του στο κοινό. Η παράσταση ισορρόπησε με ευρηματικότητα στο μεταίχμιο, διολισθαίνοντας υφολογικά από την τραγωδία στην κωμωδία και τανάπαλιν.

Την επόμενη χρονιά ο Ευαγγελάτος επανέρχεται με αναθεωρητική διάθεση σε ένα έργο που είχε σκηνοθετήσει είκοσι ένα χρόνια πριν για το Εθνικό Θέατρο, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, τολμώντας να αμφισβητήσει αυτοκριτικά την παλαιότερη ανάγνωσή του.

Κατά τον σκηνοθέτη, η δυσχέρεια για μια σύγχρονη διδασκαλία της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* ενυπάρχει στις ίδιες τις αρετές του έργου: Τη συναρπαστική και ιλιγγιώδη στην εξέλιξη πλοκή, την άψογη δομή, τα έξοχα, λυρικά Χορικά – που ελάχιστα σχετίζονται με τη δράση και την εκπληκτικού πλούτου σύνθεση των χαρακτηριστήρων. «Είναι τόσο ισχυρή η ευριπιδική σύλληψη και η καλπάζουσα ανάπτυξή της, ώστε μπορεί να σε παρασύρει είτε σε συντηρητική αντιμετώπιση του έργου είτε σε σπασμωδικές λύσεις μοντερνισμού (από φόβο μήπως φανείς συντηρητικός), λύσεις που θα τις αποβάλλει ως ξένες η εσώτερη ποιότητα του κειμένου», επισημαίνει.⁹

6. Βλ. Γ. Σαρηγιάννης, «Μια τραγωδία σαν μπαλάντα», *Τα Νέα*, 9 Αυγούστου 1996.

7. Βλ. ενδεικτικά Γ. Βαρβέρης, «Ίων: Τα αφανή στο προσκήνιο», *Η Καθημερινή*, 15 Σεπτεμβρίου 1996· Κ. Γεωργουσόπουλος, «Νόμιμο μεικτό είδος», *Τα Νέα*, 28 Αυγούστου 1996· Μ. Χρηστίδης, «Μια βραδιά κερδισμένη», *Ελευθεροτυπία*, 19 Αυγούστου 1996.

8. Βλ. π.χ. τη μεταγενέστερη παράσταση του έργου από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Λυδίας Κονιόρδου.

9. «Από τη δεύτερη παγίδα δεν ξέφυγα –τουλάχιστον όσον αφορά στον Πρόλογο και στα Χορικά– όταν για πρώτη φορά σκηνοθέτησα το έργο το 1976, με το Εθνικό Θέατρο, στην

Η νέα ανάγνωση του έργου από τον Ευαγγελάτο, ο οποίος είχε ήδη στο ενεργητικό του δύο σκηνοθεσίες έργων που πραγματεύονται το μύθο της Ιφιγένειας, τη σπουδαία παράστασή του της ιλαροτραγωδίας του Πέτρου Κατσαίτη *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω* (1979) και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη (1982), επιχείρησε να προβάλλει την αμφισημία του ευριπίδειου δράματος, υπογραμμίζοντας το κριτικό παίγνιο του αρχαίου τραγικού ως προς το «φιλόανθρωπο» ρόλο των θεών, την «αλήθεια» και την «τραγικότητα» του μύθου της Ιφιγένειας, που, ενώ υποτίθεται πως θυσιάστηκε στην Αυλίδα, σώθηκε από την Άρτεμη και ζει στην Ταυρίδα, συνεργώντας σε ανθρωποθυσίες Ελλήνων για χάρη της θεάς.

Το έργο πραγματεύεται τη μοίρα της Ιφιγένειας μετά την Αυλίδα και την παρολίγον θυσία της. Η παρέμβαση της Αρτέμιδας την έχει οδηγήσει στη χώρα των Ταύρων, όπου, ως ιέρεια της θεάς, επιβλέπει τις ανθρωποθυσίες που γίνονται εκεί. Η έλευση του κυνηγημένου από τις Ερινύες μητροκτόνου Ορέστη και του Πυλάδη ανατρέπεται τα δεδομένα και μετά την αναγνώριση των δύο αδελφών, θα οδηγήσει στην κατάστρωση του δαιμόνιου σχεδίου διαφυγής από τη βάρβαρη χώρα στο τρίτο μέρος του έργου. Η δήθεν δραματική ατμόσφαιρα της αρχής (δραματική για τους ήρωες, αλλά όχι για τους θεατές, που έχουν δει τον Ορέστη ζωντανό στο β' μέρος του Προλόγου) τελειώνει με ευφρόσυνη διάθεση, που αγγίζει τα όρια της φάρσας.

Τη μετάφραση ανέλαβε ο Κ. Χ. Μύρης, τα σκηνικά και τα κοστούμεια φιλοτέχνησε η Λαλούλα Χρυσικοπούλου, ενώ τη μουσική συνέθεσε ο Θάνος Μικρούτσικος, με τη Λήδα Τασοπούλου (*Ιφιγένεια*) και τον Δημήτρη Λιγνάδη (*Ορέστης*) στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Τον Πυλάδη υποδύθηκε ο Νίκος Γιαχαλής, τον Θόα ο Γιώργος Κροντήρης, τον Βουκόλο ο Σπύρος Μαβίδης, τον Άγγελο ο Σωτήρης Βάγιας και την Αθηνά η Δήμητρα Παπαχρήστου.

Σκηνοθετική πρόθεση υπήρξε η μετάβαση από το δραματικό στο ιλαρό που το κείμενο υποβάλλει, μετάβαση που δεν έγινε ακαριαία, αλλά επιχειρήθηκε με μια εμπρόθετη μετάπτωση. Ο Ευαγγελάτος εστίασε στην ποιητική «τρέλα» της Ιφιγένειας, που νέο κορίτσι θα θυσιαζόταν στην Αυλίδα και τώρα άγαμη και άκληρη, ζει σε χώρα βάρβαρη και συντελεί σε ανθρωποθυσίες και στη «μανία» του Ορέστη που είναι άλλωστε ρητή από το κείμενο. Κυρίαρχος τόνος υπήρξε η νοσταλγία για

Επίδαυρο», ομολογεί ο ίδιος, βλ. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Ευριπίδη, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*», Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και την ορχήστρα της Επίδαυρου, Αθήνα 2004, σ. 108-109. Στην παράσταση εκείνη ο Χορός διαχωρίστηκε σε δύο ημιχόρια, που αναπτύχθηκαν σε ομόκεντρους κύκλους στην ορχήστρα. Το πρώτο, στον εσώτερο κύκλο, κινήθηκε με ρεαλιστική υπόκριση και σε συνάφεια με τα δρώμενα, ενώ το δεύτερο λειτούργησε ως πλαστική παρέμβαση στον χώρο, αφού τα σώματα των μελών του Χορού σκεπάστηκαν με υφάσματα που κάλυπταν εξ ολοκλήρου το σώμα και παράλλασαν σχηματισμούς. Σε ό,τι αφορά τον Πρόλογο της Ιφιγένειας και την Έξοδο, η κριτική επεσήμανε την αποστασιοποιημένη, λιτή υπόκριση – κάποιος μίλησαν για στεγνή, χωρίς χρωματισμό απαγγελία, την οποία ο σκηνοθέτης αιτιολόγησε λόγω του πληροφοριακού χαρακτήρα αυτών των μερών της τραγωδίας.

την πατρίδα, που εκφράστηκε κυρίως μέσω του Χορού των αιχμάλωτων κοριτσιών και οπτικοποιήθηκε από τη σκηνογραφία. Ο Χορός κράτησε ένα μεγάλο λευκό πανί, που με τη βοήθεια ενός σχοινογιού που περάστηκε από τα μέλη του μέσα από τρύπες, μετατράπηκε σε πανί καραβιού συμβολίζοντας το πλοίο του πολυπόθητου γυρισμού.

Η λεπτή ευριπίδεια ειρωνεία και το χιούμορ που απαιτούσε η μεθοδικά αποδραματοποιημένη ανάγνωση της σκηνοθεσίας υπηρετήθηκε με συνέπεια. Η δραματικότητα του μύθου αμφισβητήθηκε απαρχής με την εκλογικευμένη προλογική διήγηση της Ιφιγένειας, που έμοιαζε να αμφιβάλει κι εκείνη για τη σοβαρότητα της «τραγωδίας» της, ώσπου στο τέλος ευφρόσυνα, σχεδόν κωμικά, η ίδια με το πανούργο σχέδιό της να δώσει τη λύση της. Έτσι στο κλείσιμο της παράστασης εισήλθε ομοίωμα καραβιού μέσα στην ορχήστρα, πάνω στο οποίο χόρευαν η Ιφιγένεια, ο Ορέστης και ο Πυλάδης υπό τους ήχους μιας απρόσμενα γρήγορης και χαρούμενης μουσικής, προτάσσοντας το ξόανο της θεάς στην πλώρη.

Η κριτική επεσήμανε τη διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση του Ευαγγελλάτου, με τις περισσότερες ενστάσεις να αφορούν στην ισορροπία ανάμεσα στο τραγικό και το κωμικό. Η ανάδειξη του μεικτού χαρακτήρα του έργου από τον σκηνοθέτη ξενίζει και τροφοδοτεί τον καλλιτεχνικό/πνευματικό διάλογο.¹⁰

Τον κύκλο της ενασχόλησης εκείνης της περιόδου με τα ειρωνικά δράματα του Ευριπίδη έκλεισε η σκηνοθεσία της Ελένης, ενός ακόμα υποτιμημένου έργου, με μικρή έως τότε παρουσία στη νεοελληνική σκηνή, το οποίο στην αρχή της πρόσληψής του είχε προσδιοριστεί από τις εμβληματικές παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο με πρωταγωνίστρια την Άννα Συνοδινού (1962, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη και 1977, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού), ενώ η ηθοποιός είχε ανεβάσει το έργο και με τον δικό της θίασο, την Ελληνική Σκηνή, στο θέατρο του Λυκαβηττού, το 1966, σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη.

Ο Ευριπίδης αμφισβητεί στην κοινόχρηστη εκδοχή του μύθου, που θέλει την αρπαγή της Ελένης αιτία για τον καταστροφικό Τρωϊκό Πόλεμο και πραγματεύεται μια άλλη όψη: Η Ελένη ποτέ δεν πήγε στην Τροία, οι θεοί έστειλαν εκεί ένα ομοίωμά της. Η αληθινή Ελένη οδηγήθηκε από τον Ερμή στην Αίγυπτο, πιστή στον Μενέλαο, ελπίζοντας για χρόνια πως θα 'ρθει να τη βρει. Όταν εκείνος καταφθάνει στη χώρα μετά το πέρας του πολέμου, αν και παραδέχεται την ομοιότητα της Ελένης με τη γυναίκα του, διστάζει να αποδεχθεί το γεγονός πως εκείνος και όλοι οι Έλληνες πολεμούσαν τόσα χρόνια για κάτι ανύπαρκτο. Μετά την αναγνώριση, θα καταστρωθεί το σχέδιο διαφυγής του ζεύγους από την Ελένη, η οποία εξαπατά τον βασιλιά της Αιγύπτου Θεοκλύμενο προφασιζόμενη τον θάνατο του Μενελάου, με τη συνέργεια της αδελφής του μάντισσας Θεονόης. Ως θλιμμένη χήρα παρακαλεί τον βασιλιά να οργανώσει κηδεία για να τιμήσει το νεκρό σύζυγό της, ιεροτε-

10 Βλ. ενδεικτικά Μ. Χρηστίδης, «Θεατρικά θέματα ισορροπίας», *Ελευθεροτυπία*, 21 Ιουλίου 1997· Μυρτώ Λοβέρδου, «Η παγίδα των μοντερνισμών», *Το Βήμα*, 13 Ιουλίου 1997· Σ. Παγιατάκης, «Αναθεωρητική Ιφιγένεια», *Η Καθημερινή*, 24 Αυγούστου 1997.

λεστία που θα αποτελέσει το όχημα για την ευτυχή κατάληξη και την απόδραση από την Αίγυπτο.

Τα όρια μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας είναι συγκεχυμένα. Οι ήρωες αμφισβητούν διαρκώς την αλήθεια όσων βλέπουν και ακούν, ιχνηλατώντας τη διάσταση ανάμεσα στην ουσία και τα φαινόμενα, το ατιμασμένο όνομα και το αμόλυντο φυσικό σώμα. «Το όνομά μου σκοτώνει, το όνομά μου σκορπίζει θανάτους παντού και πολύ δυστυχία», μονολογεί η ηρωίδα,¹¹ όταν αντιλαμβάνεται πως έχει καταστεί το σύμβολο της συμφοράς. Ως προάγγελος του Πιραντέλλο, ο Ευριπίδης αμφιβάλλει: Ένα άτομο είναι πραγματικό όταν το ίδιο πιστεύει πως είναι ή μήπως είναι πιο πραγματικό το είδωλό του, που οι άλλοι πιστεύουν ως πραγματικό; Το δίλημμα της αλήθειας και της πλάνης, είναι κυρίαρχο. Στο έργο τίποτα δεν είναι όπως φαίνεται και σχεδόν όλοι οι ήρωες βιώνουν τις συνέπειες μιας πλάνης.

Πρόκειται για «το πιο ιδιότυπο ίσως έργο από όλα όσα έχω κάνει» επισημαίνει ο σκηνοθέτης. «Εδώ στην πορεία του έργου υπάρχει μια αίσθηση κυματισμού. Κι αυτή είναι και η μεγάλη δυσχέρεια της Ελένης. Αρχίζει λυρικοδραματικά, περνάει σε φάρσα, ξαναγυρίζει σε έναν παράξενο λυρισμό με τρεις αλληπάλληλες αναγνωρίσεις και αυτός ο κυματισμός εξακολουθεί ως το τέλος. Υπάρχει μια ευφρόσυνη, ιλαρή διάθεση (...)».¹² Σκηνοθετικό ζητούμενο υπήρξε να διατηρηθεί αυτός ο κυματισμός, πρόκληση που συμπύκνωνε δυσχέρεια και γοητεία μαζί. Η παράσταση οργανώθηκε ως ένα παιχνίδι κατόπτρων, «ανάμεσα στο λυρικό, το ιλαρό, το διονυσιακό, το δραματικό, τη φάρσα, την ποίηση, την κομεντί, το μελόδραμα, την τραγωδία. Οι παραπάνω θεατρικές φόρμες εναλλάσσονται, συμπλέκονται, διαβρώνουν η μια την άλλη, όμως τελικά δημιουργούν μια παράδοξη γοητευτική νέα σύνθεση».¹³

Το λανθάνον αντιπολεμικό υπόστρωμα του έργου, που πιθανότατα γράφτηκε μετά τη Σικελική Εκστρατεία και καταστροφή, ανιχνεύεται στα λόγια της Ελένης και των πρωταγωνιστών/συμμετεχόντων στον δεκαετή καταστροφικό πόλεμο (Μενέλαος, Τεύκρος, Έλληνας Αγγελιοφόρος). Οι σφαγές, ο πόνος, ο ξεριζωμός, οι νεκροί, όλα έγιναν «για ένα πουκάμισο αδειανό, για μίαν Ελένη».

Η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου ανέβηκε σε μετάφραση Κ. Χ. Μύρη, σκηνικά-κοστούμια Γιάννη Μετζικώφ, μουσική Γιώργου Κουρουπού και μουσική διδασκαλία Νίκου Βασιλείου. Την Ελένη ερμήνευσε η Λήδα Τασοπούλου, τον Μενέλαο ο Κώστας Αθανασόπουλος, τον Θεοκλύμενο ο Σπύρος Μαβίδης, τη Θεονόη η Νιόβη Κωστοπούλου, τον Τεύκρο και τον Αιγύπτιο Αγγελιοφόρο ο Γιώργος Κροντήρης, τη Γραία η Χριστίνα Κουτσουδάκη, τον Έλληνα Αγγελιοφόρο και τους Διόσκουρους ο Γιώργος Καράσης.

Το λιτό σκηνικό δημιούργησε ένα πορφυρό τοπίο με κινούμενα πλαίσια τεράστιων κατόπτρων, ενισχύοντας το παιχνίδι μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικό-

11. Στ. 198-199 του αρχαίου κειμένου, στη μετάφραση του Κ. Χ. Μύρη.

12. Μυρτώ Λοβέρδου, «Η Ελένη του είναι και του φαίνεσθαι», *Το Βήμα*, 18 Ιουλίου 1999.

13. Αμφι-Θέατρο Σπ. Α. Ευαγγελάτου, *Ευριπίδη Ελένη*, Επιδαιύρια 1999, Ελληνικό Φεστιβάλ 1999.

τητας, με τους ηθοποιούς να κινούνται ανάμεσα από αυτά. Ο σκηνοθέτης θέλησε άλλοτε να εμφανίζονται ως χαρακτήρες και άλλοτε να δίνουν την εντύπωση ότι είναι είδωλα.

Ήδη μετά τον πρόλογο, όπου η Ελένη παρουσιάζεται στο κοινό και το μελαγχολικό λυρικό-δραματικό τραγούδι του Χορού στο άκουσμα της πτώσης της Τροίας και της μοίρας της Λήδας και των Διοσκούρων που εξιστορεί ο αφιχθείς Τεύκρος, ο τόνος της παράστασης άλλαξε και κυριάρχησε ένα πιο ευχάριστο και ιλαρό ύφος. Η είσοδος του Μενελάου και η σκηνή με τη Γραία, με την οποία έρχεται ακόμα και σε σωματική πάλη κατά την οποία ηττάται οικτρά, εντείνουν την υπονόμηση του τραγικού και φτάνουν στα όρια του γκαγκ. Η σύγκυσή του, όταν μαθαίνει πως στο παλάτι κατοικεί η Ελένη, κόρη της Λήδας και του Διός, επιτείνεται εντείνοντας το κωμικό αποτέλεσμα. Καταλήγει στο συμπέρασμα πως η συνωνυμία πόλεων και γυναικών δεν είναι απορίας άξια. Στη σκηνή της αναγνώρισης το ύφος αυτό υποστηρίζεται κινησιολογικά από το τρέξιμο σε αργή κίνηση του Μενελάου προς την Ελένη αλλά και την υπόκριση του Έλληνα Αγγελιοφόρου, όταν αφηγείται την ανάληψη στον ουρανό του ομοιώματός της. Κατά τη στιγμή που ετοιμάζεται να μεταφέρει τα λόγια της νεφέλης-Ελένης, αυτά εκφωνούνται από την αληθινή και παρούσα Ελένη, ενώ εκείνος απλά ανοιγοκλείνει το στόμα του. Η ζώσα πραγματικότητα και η ψευδαισθήση αλληλοϋποκαθίστανται. Την αίσθηση του κωμικού υπηρετεί και η είσοδος του Θεοκλύμενου, ο οποίος ηθελημένα αποδόθηκε ως καρικατούρα βασιλέα. Η σκηνοθετική υπονόμηση εξικνείται μέχρι και την επιφάνεια των Διοσκούρων, όταν εμφανίζεται μόνον ο Πολυδεύκης, αναζητώντας επί ματαίω τον αδελφό του Κάστορα. Την ευτυχή έκβαση του σχεδίου απόδρασης επισφράγισαν συγχαρητήριες χειραψίες των ηθοποιών προς το επανωθέν ζεύγος κι ένα γαμήλιο βάλς, με το οποίο τελείωσε η παράσταση.

Η υποδοχή από την κριτική υπήρξε εκ νέου αμφίθυμη σε σχέση με τον υπερτονισμό του κωμικού –κάποιοι μιλούν για φαρσικό– στοιχείου.¹⁴ Ο Ευαγγελάτος υλοποιεί σκηνικά με συνέπεια την άποψή του για τα δράματα αυτά του Ευριπίδη και προβληματίζει.

Όπως κατέστη σαφές, κατά τη διάρκεια αυτής της τετραετίας (1996-1999) ο σκηνοθέτης εστιάζει και αποχρυσταλώνει μια ολοκληρωμένη ερμηνευτική πρόταση για τα συγκεκριμένα έργα, μετά τις πρώιμες απόπειρες στην αρχή της σκηνοθετικής του διαδρομής (*Άλκηστη* του Ευριπίδη, που παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση με τον *Κύκλωπα*, για το Εθνικό Θέατρο, το 1974 και την πρώτη σκηνοθεσία της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* και πάλι για το Εθνικό, το 1976). Παρά την αδιαμφισβήτητη θεωρητική του κατάρτιση και το διακηρυγμένο σκηνοθετικό πρόταγμα της ανάδειξης του νοήματος των κειμένων, η επισκόπηση της κριτικογραφίας αναδεικνύει έναν κοινό παρονομαστή και στα τρία ευριπίδεια δράματα,

14. Βλ. ενδεικτικά Στέλλα Λοϊζου, «Άνευ ψευδαισθήσεων», *Το Βήμα*, 1 Αυγούστου 1999· Λ. Πολενάκης, «Καθαρή κωμωδία ή ένας παράξενος ελκυστής», *Η Αυγή*, 14 Αυγούστου 1999.

που αποτέλεσαν το αντικείμενο μελέτης της παρούσας ανακοίνωσης. Η σκηνική τους παρουσίαση έδινε έως τότε έμφαση στο τραγικό στοιχείο, με αποτέλεσμα τον ευπρόσδεκτο αιφνιδιασμό με θετικό πρόσημο για τη νέα προσέγγιση ή την αρνητική αντίδραση στην αντίθετη περίπτωση. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη τις μεταγενέστερες παραστάσεις των έργων αυτών, μετά την ερμηνευτική πρόταση του Ευαγγελάτου, η ειρωνική διάσταση αποτελεί πλέον ένα από τα ζητούμενα που η εκάστοτε σκηνοθεσία καλείται να αντιμετωπίσει.

Συμπερασματικά, η αλληλοπεριχώριση του κωμικού ή/και γκροτέσκου στο τραγικό, της μελαγχολίας στο ιλαρό, των εκρηκτικών δραματικών στιγμών σε σπαρταριστές χιουμοριστικές σκηνές ενδημούν στις περισσότερες σκηνοθεσίες του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου και σε όλο το φάσμα της παγκόσμιας και ελληνικής δραματουργίας με την οποία καταπιάστηκε.¹⁵ Όμως το στοιχείο αυτό βρήκε προνομιακό πεδίο εφαρμογής στην ερμηνευτική προσέγγιση των ονομαζόμενων ειρωνικών δραμάτων του Ευριπίδη από τον σκηνοθέτη, ο οποίος ανέδειξε έργα που μέχρι τότε θεωρούνταν ασήμαντα, όπως ο *Ιων* και άλλα, όπως η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και η *Ελένη*, προβάλλοντας το κρυμμένο χιούμορ και την ειρωνική τους διάσταση, ανανεώνοντας ριζικά τον τρόπο που παρουσιάζονται στη σύγχρονη σκηνή και φωτίζοντάς τα με μία διαφορετική οπτική, επιτυγχάνοντας να φτάσουν στο κοινό, αφού τόνισε το κωμικό, στα όρια της φάρσας σε ορισμένες περιπτώσεις στοιχείο τους και ανέδειξε μ' ένα θαυμαστό ζύγισμα τη γοητεία τους.

15. Για την καλλιτεχνική και επιστημονική εργογραφία του σκηνοθέτη μέχρι το 2001, βλ. *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασις-Μελέτηματα 1], Αθήνα 2001.

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ

«Μια Λυσιστράτη αλλιώτικη από τις άλλες».
Το «σοκ» της Λυσιστράτης του 1976

ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΕΠΤΑ ΧΡΟΝΙΑ σκηνοθετικής εργασίας του σε έργα (παλιά και σύγχρονα) του νεοελληνικού και του παγκόσμιου δραματολογίου, στο πλαίσιο της «Νεοελληνικής Σκηνης» (1962-1964) και άλλων θεατρικών οργανισμών («Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου», «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο Μάνου Κατράκη», Κ.Θ.Β.Ε.), το 1969 ο εικοσιεννιάχρονος Σπύρος Ευαγγελάτος με τις *Εκκλησιάζουσες* που σκηνοθετεί στους κόλπους του Κ.Θ.Β.Ε.,¹ εκδηλώνει την πρόθεσή του να επεκτείνει τη θεατρική διερεύνησή του επί του ελληνικού εδάφους² και στο αρχαίο ελληνικό δράμα, αρχίζοντας από την Κωμωδία.

Αμέσως μετά την πρώτη θριαμβευτική επιτυχία του Αμφι-Θεάτρου με τον δραματοποιημένο *Ερωτόκριτο* το 1975³ και ενώ ο Ευαγγελάτος είχε σκηνοθετήσει από το 1972 και εξής διαφορετικά έργα του αρχαίου τραγικού και σατυρικού δραματολογίου σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο,⁴ η επιλογή της *Λυσιστράτης* του 1976 ως δεύτερης πρότασης του νεοπαγούς θεατρικού οργανισμού δηλώνει

1. Πρώτη Παρουσίαση: Θεσσαλονίκη, «Θέατρο Κήπου», 17 Ιουλίου 1969. Βλ. παραστασιογραφικά και κριτικογραφικά στοιχεία στο ψηφιακό αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε. <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2786> [10-6-2016].

2. Στο εξωτερικό είχε ήδη σκηνοθετήσει τις γερμανόφωνες *Τρωάδες* το 1967 (Thespi-Bühne, Βιέννη). Βλ. τον κατάλογο με τις «Σκηνοθεσίες» του Σ. Α. Ευαγγελάτου, από το 1962 μέχρι το 2001, στον τόμο *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασις-Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σσ. 22-28, 22.

3. Για την προετοιμασία, την επεξεργασία, την κριτική υποδοχή και τη διεθνή θεατρική πορεία του *Ερωτόκριτου* βλέπε τη βιοματική-αυτοβιογραφική και ταυτόχρονα ιστορική-θεατρολογική «αφήγηση» του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, *Λήδα Τασσπούλου... προς ύστατον φως...*, Αθήνα 2012, σσ. 29-32 και 170 (με αποσπάσματα από κριτικές της παράστασης).

4. Σοφοκλή *Ηλέκτρα* 1972, Ευριπίδη *Ιππόλυτος* 1973, *Αλχηστis* 1974, *Κύκλωψ* 1974, *Βάχχαι* 1975· βλ. *Δάφνη*, σσ. 23-24.

πλέον μάλλον εύλογα ότι ως σήμα κατατεθέν του Αμφι-Θεάτρου στο πεδίο της πρόσληψης του αρχαίου δράματος έχει προταχθεί ο Αριστοφάνης.⁵

Η παράσταση αρχικά των *Εκκλησιαζουσών* το 1969, που εγκαινίασε την «Πειραματική Σκηνή» του Κ.Θ.Β.Ε., και της *Λυσιστράτης* το 1976, που ήταν το πρώτο αμιγώς θεατρικό έργο, που ανέβασε το Αμφι-Θέατρο, αποτυπώνουν περαιτέρω τη διάθεση του νέου σκηνοθέτη να παρέμβει δυναμικά στην καθεστηκυία μέχρι τότε θεατρική πρόσληψη του Αριστοφάνη: τη διάθεση όχι απλώς «να υποβάλει, στο πλούσιο και συναρπαστικό ήδη πανόραμα των αντιλήψεων για το σύγχρονο ανέβασμα της αρχαίας κωμωδίας, μια πάρα πολύ ενδιαφέρουσα πρόταση», όπως αναγνώριζε το 1976 ο Τάσος Λιγνάδης⁶ αλλά και να αποπειραθεί συνειδητά και συστηματικά «μια τρίτη λύση», όπως επισήμαινε στον απολογισμό του το 2006 ο Κώστας Γεωργουσόπουλος με αφορμή την παράσταση τότε των *Σφηκών* από το Αμφι-Θέατρο.⁷ Μια «τρίτη λύση» πέρα από την «εθνικο-θεατρική» παράδοση του Αλέξη Σολομού, που είχε εισαγάγει και εδραιώσει θεσμικά τον Αριστοφάνη στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου καταρχήν μέσα από τις «γυναικείες κωμωδίες» του (*Εκκλησιάζουσες* 1956, *Λυσιστράτη* 1957 και *Θεσμοφοριάζουσες* 1958),⁸ και, ταυτόχρονα, πέρα από την παράλληλη, διακριτή και επίσης πολύ ισχυρή παράδοση του «Θεάτρου Τέχνης» και του Καρόλου Κουν, που ένα μήνα περίπου πριν από τις *Εκκλησιάζουσες* του Ευαγγελάτου και του Κ.Θ.Β.Ε. (17.7.1969), είχε παρουσιάσει στο Θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών και πάλι στη Θεσσαλονίκη (12.6.1969) τη δική του «σκοτεινή» *Λυσιστράτη*, μετά την πρώτη παρουσίασή της στο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ «World Theatre Season» στο Λονδίνο τον Μάιο του 1969.⁹

5. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος θα συνεχίσει να σκηνοθετεί παραστάσεις τραγωδίας εκτός Αμφι-Θεάτρου και μετά τη *Λυσιστράτη* του 1976 (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*, Εθνικό Θέατρο 1976· *Αισχύλου Ικέτιδες*, Εθνικό Θέατρο 1977· *Αισχύλου Πέρσες*, Κ.Θ.Β.Ε. 1978), αλλά μόλις το 1979 (και ενώ έχουν μεσολαβήσει αρκετές άλλες παραγωγές του Αμφι-Θεάτρου με βάση την ελληνική και παγκόσμια γραμματεία), το Αμφι-Θέατρο θα παρουσιάσει την *Ψυχοστασία*, ένα «θεατρικό ψηφιδωτό» από τα σωζόμενα αποσπάσματα των χαμένων έργων του Αισχύλου, εγχείρημα φιλολογικά σύνθετο, ποιητικά εμπνευσμένο και θεατρικά λυσιτελές, με το οποίο θα ανοίξει πλέον ο δρόμος για μια σειρά παραστάσεων άλλων αρχαίων τραγωδιών και ισάριθμων σημείων θεατρικής και θεατρολογικής αναφοράς.

6. Τ. Λιγνάδης, «Η *Λυσιστράτη* από το Αμφι-Θέατρο. Νέοι δρόμοι στη σκηνική αναζήτηση της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας», *Επίκαιρα*, 17 Ιουνίου 1976 (= *Κριτικές Θεάτρου. Αρχαίο Δράμα 1975-1989*, επιμ. Καίτη Διαμαντάκου, Αθήνα 2013, σ. 80).

7. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ο πρώτος τρίτος δρόμος», *Τα Νέα*, 24 Οκτωβρίου 2006.

8. Πρβλ. Gonda A. H. Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Πρίνστον 2000, σ. 216: «It can hardly be coincidence that Evangelatos, in order to distinguish his personal style from that of Solomos, chose to direct first the two plays on which his predecessor had built his own Aristophanes exegesis».

9. *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, επιμ. Πλ. Μαυρομούστακος, Αθήνα, 2008, σ. 315. Για την «τραγικοκωμική και πολιτικά συμβολική διάσταση» που προσέδωσε στη *Λυσιστράτη* ο Κουν το 1969, σε αντιδιαστολή με τη «χαρούμενη και αθώα» *Λυσιστράτη* του Σολομού το 1957, βλ. Van Steen, *Venom in Verse*, σσ. 139-140.

Τη στοχοθετημένη ανανεωτική διάθεση του Σπύρου Ευαγγελάτου θα κατοχυρώσει, εν είδει «μανιφέστου» θα λέγαμε, το πυκνό σκηνοθετικό σημείωμα που προτάχθηκε στο πρόγραμμα της *Λυσιστράτης* και το περιεχόμενο του οποίου αναπαρήχθη σε αρκετά δημοσιεύματα της παράστασης την εποχή εκείνη.¹⁰ «Η τοποθέτηση της *Λυσιστράτης* σε μια “φανταστική” αναπαράσταση μιας χρονικής περιόδου που σημαδεύει την πρώτη ουσιαστική γνωριμία του νεοελληνικού θεατρικού κοινού με τα αριστοφανικά έργα αποτελεί μέσο για τη διεθλασμένη οπτική που επιδιώκει η παράσταση. Κι ακόμα μέσο που επιχειρεί να απομακρύνει τα εισαγωγικά από τις έννοιες “λαϊκότητα” και “ελληνικότητα”. Η γραφικότητα, το φολκλόρ και ο εξωτισμός είναι στοιχεία που –κατά τη γνώμη μου– προσθέτουν τα εισαγωγικά στις παραπάνω έννοιες. Δηλαδή από την κάπως ρομαντική προσπάθεια της επανασύνδεσής μας με το αρχαίο θέατρο με μέσο μια γραφική “λαϊκότητα” της υπαίθρου, προτιμάμε την εκμετάλλευση στοιχείων της λαϊκότητας των πόλεων, απ’ όπου όχι μόνο ξεπήδησαν τα έργα του Αριστοφάνη, αλλά και η θεατρική τους ιστορία στη νεώτερη Ελλάδα. [...]».¹¹ Αν και ο Ευαγγελάτος δεν έχει πάψει, από τότε μέχρι σήμερα, να αποτίει κατά καιρούς και με διάφορους τρόπους φιλολογικό και θεατρικό φόρο τιμής στον Αλέξη Σολομό¹² και να δηλώνει την προτίμησή του προς την «άλλη παράταξη» από εκείνη του «Θεάτρου Τέχνης»,¹³ οι καταστατικές θέσεις και αντιθέσεις του στο πρόγραμμα της *Λυσιστράτης* απέναντι στη «γραφική λαϊκότητα της υπαίθρου» αφ’ ενός, τον «εξωτισμό» και το «φολκλόρ» αφ’ ετέρου, στόχευαν και τους δύο σκηνοθέτες, που είχαν μέχρι την εποχή εκείνη, προσεγγίσει από διαφοροποιημένη αισθητική και ιδεολογική άποψη τον Αριστοφάνη.¹⁴

10. Πρβλ. Έμυ Πανάγου, «*Λυσιστράτη* στο Ηρώδειο σε στυλ μπουλουκιού!», *Η Βραδυνή*, 2 Ιουνίου 1976· Γ. Ξανθούλης, «Και οι θεατές θα “παίξουν” στη *Λυσιστράτη*», *Ελευθεροτυπία*, 2 Ιουνίου 1976· Ανών., «Φανταστική αναπαράσταση της *Λυσιστράτης*», *Ριζοσπάστης*, 2 Ιουνίου 1976· Ανών., «*Λυσιστράτη*», *Μακεδονία*, 3 Ιουνίου 1976.

11. Από το προλογικό σημείωμα του σκηνοθέτη, μετά τα βιογραφικά των συντελεστών και πριν από τη διανομή. Πρόγραμμα *Λυσιστράτης*, Αμφι-Θέατρο, 1976-1979.

12. Περιλαμβάνοντας ανελλιπώς αποσπάσματα από τον *Ζωντανό Αριστοφάνη* (1961) σε όλα τα προγράμματα των αριστοφανικών παραστάσεων του Αμφι-Θεάτρου και μάλιστα στο πρόγραμμα των (δεύτερων) *Εκκλησιαζουσών* (1998), των οποίων οι παραστάσεις «αφιερώνονται στον μεγάλο Έλληνα σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό». Στη δε ομιλία του «Σαράντα χρόνια Αριστοφάνης» που εκφώνησε στην τελετή αναγόρευσης του Αλέξη Σολομού σε επίτιμο διδάκτορα Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, τον Μάιο 1997, ο Σπύρος Ευαγγελάτος δήλωνε τη «βαθιά εκτίμησή», τον «απεριόριστο θαυμασμό» και την «ομολογημένη ζήλεια» του για τον Αλέξη Σολομό, τον σκηνοθέτη που «κυριολεκτικά ανάστησε τα έργα του Αριστοφάνη και του οποίου δεν «υπήρξε ποτέ άμεσος μαθητής του, έμμεσος όμως σίγουρα ως μαθητής των παραστάσεών του, από μικρό παιδί». Βλ. <http://www.theatre.uoa.gr/didaktiko-dynamiko/epitimo-didaktors/ale3hs-solomos.html> [10-6-2016].

13. Βλ. Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Αμφισβητώντας τον Κάρολο Κουν», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 25 Μαΐου 2000.

14. Για την «ανανεωτική» στόχευση του Αμφι-Θεάτρου, σε συνάρτηση μάλιστα με τον μοντερνισμό του «Θεάτρου Τέχνης» και του «λαϊκού» του Αριστοφάνη πρβλ. Van Steen, *Venom in*

Οι δύο αυτοί βασικοί διαμορφωτές της μεταπολεμικής πρόσληψης του Αριστοφάνη,¹⁵ τους οποίους στο πρόγραμμα των *Εκκλησιαζουσών* του 1969 ο Ευαγγελάτος είχε αμφοτέρους συμπεριλάβει ρητά στην «πρωτοπορία που έγινε καθεστώς»,¹⁶ επανέρχονται ως σημεία αναφοράς και σύγκρισης της πρότασης του Αμφι-Θεάτρου σε αρκετές κριτικές της *Λυσιστράτης*. «Και εάν εκ πρώτης όψεως έχει κανείς την εντύπωση ότι απομακρύνεται από τον Αριστοφάνη περισσότερο από κάθε προηγούμενο (Σολομός, Κουν), με την αντιφολκlorική ελληνική λαϊκότητα της ερμηνείας, είναι πολύ πιο κοντά στο πνεύμα του», σημείωνε ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης,¹⁷ και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος υπερθεμάτιζε πιο αναλυτικά και πιο αυστηρά σε σχέση με τις δύο πρυτανεύουσες τότε αριστοφανικές προσεγγίσεις: «[...] Γι' αυτό και η αγροτική άποψη για την ερμηνεία του Αριστοφάνη είναι λαθεμένη. Πόσο περισσότερο λαθεμένη είναι η φανταζιζίστικη στην οποία εξαντλήθηκε η προσπάθεια του Εθνικού. [...] Ο Αριστοφάνης δεν κάνει ποτέ φολκlor, όπως νομίζει ο κ. Σολομός. Η γραφικότητα δεν ήταν η ποιότητά του. [...] Ιθαγενής τέχνη δεν είναι μια τέχνη, όπως θέλουν οι ανίδεοι να τη συκοφαντούν, κεκαθαυμένη από ξένα στοιχεία. Ιθαγενής τέχνη είναι η λειτουργική τέχνη, το λειτουργικό σύνολο εγχώριων ή ξένων στοιχείων που σε μια δεδομένη στιγμή εξέφρασε ως κουλτούρα ένα λαό. Ιθαγενές δεν είναι το γραφικό. Το γραμμόφωνο στην παράσταση του *Πλούτου* του Κουν ήταν γραφικότητα, όπως και ο *Αισχύλος* – *Σταύρακας* στους *Βατράχους* πάλι του Κουν. [...]».¹⁸

Πράγματι, μετά τη δυναμική «εισαγωγή» που κάνουν οι *sui generis* πολυσηχηματικές «ποπ αρτ» *Εκκλησιαζουσες* του Κ.Θ.Β.Ε. το 1969,¹⁹ όπου συγκεντρώνονταν «όλοι οι αβάν-γκαρντ πειραματισμοί της δεκαετίας του 50», μέσα από έναν ελεύθερο συνδυασμό οποιουδήποτε θεάματος μπορούσε να υπηρετήσει τη «διερεύνηση του παλαιότερου και του σύγχρονου παραστασιακού δυναμικού της κωμωδίας συνολικά, τόσο της ελληνικής όσο και της διεθνούς»,²⁰ η *Λυσιστράτη* του Αμφι-Θεάτρου το 1976 ανοίγει ένα νέο «κεφάλαιο» στην προσέγγιση του Αριστοφάνη, στο ύφος του οποίου θα κινηθούν (με διαφορετικό εύρος θεατρικών

Verse, σ. 215· Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, αδημ. διδακτ. διατρ., Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 2006, σσ. 290-291.

15. Βλ. την κωδικοποίηση των διαφορετικών «τάσεων» στη σκηνική προσέγγιση του Αριστοφάνη έως το 1983 από τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, «Ο “πλούτος” των αριστοφανικών παραστάσεων», *Διαβάζω*, τεύχ. 72 (29 Ιουνίου 1983), 22-24. Για τον εναλλακτικό πόλο που αποτελεί το «Θέατρο Τέχνης» απέναντι στην κρατική αθηναϊκή σκηνή πρβλ. Πλ. Μαυρομούστακος, «Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης», *Κάρολος Κουν*, σσ. 27-29.

16. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «*Εκκλησιαζουσες '69*», Πρόγραμμα Κ.Θ.Β.Ε., σσ. 6-7.

17. Α. Μαργαρίτης, «*Αριστοφάνη Λυσιστράτη*», *Τα Νέα*, 5 Ιουνίου 1976.

18. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο Ηρώδου. *Λυσιστράτη* από το Αμφι-Θέατρο», *Το Βήμα*, 20 Ιουνίου 1976.

19. Ευαγγελάτος, *Λήδα Τασσπούλου...*, σ. 130: «Μια ποπ-αρτ παράσταση, που παίχθηκε 99 φορές – όλο το καλοκαίρι».

20. Van Steen, *Venom in Verse*, σ. 216.

μέσων) οι δύο επόμενες παραστάσεις της δεκαετίας του '70, που συνθέτουν αυτή την «πρώτη περίοδο» της αριστοφανικής παραγωγής του Αμφι-Θεάτρου: οι *Βάτραχοι* του 1977 και ο *Πλούτος* του 1978. Παραστάσεις και οι τρεις που πρωτοπαίχτηκαν προφεστιβαλικά στο Ηρώδειο στο πλαίσιο των ειδικών καλλιτεχνικών εκδηλώσεων του Ε.Ο.Τ. (και μεταφεστιβαλικά στην Επίδαυρο οι δύο τελευταίες) και που στελεχώνονταν από έναν σχετικά «σταθερό» στη μεγάλη του έκταση θίασο, που υπηρετούσε με συνέπεια και ενθουσιασμό το ανανεωτικό σχέδιο του Ευαγγελάτου στην πρώτη του αυτή φάση: Ηλίας Λογοθέτης, Γιώργος Τσιδίμης, Στάθης Κακκαβάς, Μιχάλης Μητρούσης, Κώστας Μπάσης, Νίκος Μπουσδούκος, Δημήτρης Πιατάς, Κώστας Αθανασόπουλος, Ρίκα Σηφάκη, Ιλιάς Λαμπρίδου, Λευτέρης Βογιατζής, Λήδα Τασοπούλου, κ.ά.

Στο μεταίχμιο της σολομικής και της κουνικής αριστοφανικής παράδοσης, η *Λυσιστράτη* προτείνει επίσης μια ετεροκλιτική σύζευξη οπτικών και ηχητικών σημείων, η οποία όμως δεν περιορίζεται ούτε στους επιζώντες κώδικες της «θορυβώδους» και «χυμώδους» ελληνικής λαϊκής κουλτούρας (βλ. Θέατρο Τέχνης), ούτε στον εξευρωπαϊσμένο «κομφό» και «κόσμιο» συγκριτισμό (βλ. Εθνικό Θέατρο),²¹ παρά συμμειγνύει επιλεκτικά πολλές και τελείως διαφορετικές αισθητικές σημάνσεις από την ελληνική και παγκόσμια κωμική παράδοση. Σημάνσεις που μπορούν να αναδείξουν τη βιώσιμη «αστική λαϊκότητα» του αριστοφανικού κωμικού, στην οποία πιστεύει ο Ευαγγελάτος, και να εξουδετερώσουν οποιοδήποτε ίχνος γραφικότητας, φολκλόρ ή εξωτισμού, μπορεί να υποθάλπει η εμμονή στη «συνέχεια» και «αυθεντικότητα» είτε της κατά βάση αγροτικής-λαϊκής είτε της κατά βάση αστικής-εκδυτικισμένης ελληνικής παράδοσης.²²

Ο Ευαγγελάτος συντήκει, έτσι, δημιουργικά τις εκατέρωσε αντιδράσεις αλλά και τις εκατέρωθεν επιδράσεις σε μια πολύ πιο ευρύχωρη θεατρική πλατφόρμα, στην οποία ο σκηνοθέτης –προεξοφλώντας την προσληπτική ετοιμότητα του κοινού αλλά και ακονίζοντας τις προσλαμβάνουσές του– εισάγει σημαντικά νέα θεατρικά συστατικά, πρωτόγνωρα για την ελληνική σκηνή της εποχής, τουλάχιστον στο πεδίο της πρόσληψης της αρχαίας κωμωδίας και του αρχαίου δράματος γενικότερα, που αναγκαστικά συνοψίζουμε εδώ υπέρ το δέον:

21. Την «ισοροπία» του Σπύρου Ευαγγελάτου ανάμεσα στις δύο «Σχολές» σχολιάζει η Ευφροσύνη Κωσταρά, «Σπύρος Ευαγγελάτος: Η καλλιτεχνική του πορεία και το έργο του», <http://web.archive.org/web/20071110141150/www.cineek.gr/modules.php?name=News&file=article&sid=1482> [10-6-2016]

22. Για τη «διαρκή μέριμνα του σκηνοθέτη να τοποθετήσει τους αριστοφανικούς ήρωες σε αστικό χώρο και να αποσυνδέσει την έννοια του “λαϊκού” από την έννοια του “αγροτικού”» και ευρύτερα για την «ανανέωση του πρωτοποριακού προτύπου» που κόμισε ο Σπύρος Ευαγγελάτος με τις αριστοφανικές, μεταμοντερνιστικά εμφορούμενες, προτάσεις του βλ. Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, σσ. 289-298.

Καταρχάς, με τη *Λυσιστράτη* του '76 προτείνεται μια πρωτοφανής τότε «ανασυγκειμενοποίηση» της θεατρικής δράσης,²³ που τοποθετείται στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όταν μπουλούκια θεατρίνων-«μεταμορφωτών» έπαιζαν στα συνοικιακά κέντρα της Αθήνας και ανά την ελληνική επαρχία κωμωδίες του Αριστοφάνη και κατά πρώτο και κύριο λόγο τη *Λυσιστράτη*. Η προτερόχρονη αυτή μετατόπιση της παράστασης, που δημιουργούσε ένα «θέατρο-μέσα-σε-θέατρο», σε συνδυασμό με την απουσία οποιασδήποτε «μουσειακής» ή «ιστοριογραφικής πιστότητας» κατά την ανασύσταση της εποχής αναφοράς, είχαν ως αποτέλεσμα μια πρωτοφανή επίσης διεποχική και διαπαραστασιακή ταλάντωση –ηθοποιών και κοινού– μεταξύ τριών διαφορετικών «ιστορικοτήτων»: «ένα αθηναϊκό δράμα του 5ου αιώνα π.Χ. παρουσιάζόταν σε μια εικονικά αυτοσχεδιαστικά εκδοχή στις αρχές του 20ού αιώνα, αλλά από ηθοποιούς και για ένα αστικό κοινό των μέσων της δεκαετίας του '70».²⁴

Τη διαλεκτική αυτή διαμοιβή των διαφορετικών χρονικών επιπέδων ενίσχυε ακόμη περισσότερο η ειδολογική παρείσφρηση στον κωμικό ιστό της παράστασης αυτούσιων αποσπασμάτων από την Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου του Θουκυδίδη, που εκφέρονταν από έναν ολιγάριθμο μαυροφορεμένο γυναικείο Χορό, στην ήπια καθαρεύουσα της μετάφρασης του Ελευθέριου Βενιζέλου. Επρόκειτο για μια πρωτοφανή επίσης για τα ελληνικά αριστοφανικά πράγματα ενεργοποίηση της μεταθεατρικής λειτουργίας και της κριτικής αποστασιοποίησης, που έτεμνε κάθετα την κωμική σκηνική δράση και τη γραμμική γελαστική ανταπόκριση του κοινού, δημιουργώντας διαρκείς θυμικές και διανοητικές δράσεις και αντιδράσεις από τη μεριά του.²⁵

Με τη διεποχική –ιστορικά και θεατρικά– *Λυσιστράτη* και τον επικό «Χορό» της εισάγεται και εδραιώνεται στο εξής μια σταθερή δραματουργική «στάση» του Ευαγγελάτου απέναντι στον Αριστοφάνη, επίσης μοναδική στα ελληνικά πράγματα ως προς τη συστηματικότητα και τη διάρκειά της: ανάδειξη της ειρωνικής και διαλεκτικής, αν όχι τραγικοκωμικής διάστασης της δραματουργίας του Αριστοφάνη και ισότιμη κατά το δυνατόν διαχείριση τόσο του απόλυτου, γκροτέσκου, κωμικού δυναμικού της όσο και της σημαίνουσας, διδακτικής κωμικότητάς της, στο πλαίσιο μιας κυκλικής αντίληψης της ιστορίας του δράματος και της ζωής. «Με αυτή την “εισβολή” [ενν. του Χορού των γυναικών] στο αριστοφανικό έργο ο κ. Ευαγγελάτος μάς έδωσε το πιο τολμηρό αλλά και το πιο επικίνδυνο σχόλιο. Μας έδειξε τα πλαίσια της αντικειμενικής νομοτέλειας των ιστορικών γεγονότων, μέσα στα οποία η κωμωδία προέβαλλε πιο ανάγλυφα το υποκειμενικό στοιχείο του πά-

23. Για την «ανασυγκειμενοποίηση» (recontextualisation) ως τρόπο σκηνοθετικής προσέγγισης των κλασικών κειμένων βλ. P. Pavis: *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Παρίσι 2007, σσ. 224-225.

24. Van Steen, *Venom in Verse*, σ. 217.

25. Προβλ. τα διαφορετικά σχόλια των θεατών για την εναλλαγή «κωμικού»-«σοβαρού» στο άρθρο της Φωτεινής Α. Πιπλή, «Η *Λυσιστράτη* του Σπύρου Ευαγγελάτου», *Πάνθεον*, 29 Ιουνίου 1976.

θους της. Πέρα από το πρόβλημα του κατά πόσον είναι θεμιτή η ανάμειξη “αλλότριων” στοιχείων σ’ ένα τελειωμένο έργο και πέρα ακόμα από την ομολογουμένως επιτυχημένη σύνδεση του ξένου οργάνου, πιστεύω ότι η βαρεία αυτή σχολιαστική προσθήκη παγίδεψε και την αθωότητα του κωμικού είδους και την αθωότητα του θεατή», σχολίαζε το 1976 ο Τάσος Λιγνάδης.²⁶

Τελευταίο αλλά όχι έσχατο σε σημασία, με την ανδροκρατούμενη Λυσιστράτη επανέρχεται στην ελληνική θεατρική σκηνή η δυνατότητα της θεατρικής χρήσης της αποκλειστικά ανδρικής διανομής, η οποία μέχρι τότε είχε συνδεθεί απαξιωτικά με τις μεσοπολεμικές «ακατάλληλες» αριστοφανικές παραστάσεις αρχικά του Πολύβιου Δημητρακόπουλου και, στη συνέχεια, των «μεταμορφωτών» και είχε αποκλειστεί από τις «επίσημες» προσπάθειες προσέγγισης του Αριστοφάνη, πριν από και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Επρόκειτο για μια διεμφυλική χρήση η οποία συναρμολογούνταν απόλυτα με την ισχυρή διακειμενικότητα και διστορικότητα της παράστασης, οπτικοποιώντας και ενσαρκώνοντάς την επί σκηνής, ενώ, σε συνδυασμό με τη σκηνική παρουσία των «κανονικών» Γυναικών του παρεμβλλόμενου τραγικού «Χορού», δημιουργούσε πρόσθετες αντιμεταθέσεις μεταξύ πραγματικών και εικονικών υποκειμένων της θεατρικής δράσης και της κοινωνικής ιστορίας. Μία τριπλή αποδόμηση –των έμφυλων ειδών (gender), των γραμματολογικών γενών (genre) και των ιστορικών γενεών (generations)– που αναδείκνυε την «κατασκευασμένη» παγίωση των «κανόνων» που ευνοεί και επιβάλλει η κοινωνία και το ίδιο το θέατρο.²⁷

Το συγχρονικό εκτόπισμα της Λυσιστράτης υπήρξε μεγάλο, και σε ό,τι αφορά την προσέλευση και τη θετική ανταπόκριση του κοινού²⁸ αλλά και σε ό,τι αφορά την εντυπωσιακή απήχηση της παράστασης στη θεατρική κριτική και τη δημόσια συζήτηση της εποχής. Χωρίς να παραγνωρίζονται σε καμία περίπτωση οι λοιπές καινοτομίες της (προβεβλημένη διστορικότητα, ισχυρή μεταθεατρικότητα και αποτελεσματική χρήση της μεταφοράς του κόσμου ως σκηνής, γενναία υποδοχή της λεκτικής και οπτικής ασεμνότητας, διαλεκτικός χειρισμός του αριστοφανικού κωμικού),²⁹ το «εντυπωσιακότερο εύρημα» της παράστασης, όπως αναγνώριζε σε κριτική του ο

26. Λιγνάδης, «Η Λυσιστράτη από το Αμφι-Θέατρο» (= *Κριτικές Θεάτρου*, σσ. 84-85).

27. Πρβλ. Van Steen, *Venom in Verse*, σ. 217: «Thus his Lysisstrata, impersonated by the effeminate cross-dresser who was himself played by a male actor, became the token figure of androgynous gender ambiguity: her double trans-vestism signaled the production’s double plane of trans-textuality. In other words, intertextuality was visualized by way of intertextuality; and their strong combination made it impossible to fix meanings, whether on the verbal or on the physical level».

28. Στην αφίσα με την οποία αναγγελλόταν η μεταφορά της παράστασης στο θέατρο Καλουτά, αναφερόταν: «Η μεγάλη επιτυχία του Αμφι-Θεάτρου που τη χειροκρότησαν 30.000 θεατές στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού, τώρα στο θερινό θέατρο [...]». Πρβλ. Ευαγγελάτος, *Λήδα Τασπούλου...*, σ. 37: «Στην αρχή είχαν προγραμματιστεί τρεις παραστάσεις στο Ηρώδειο, μετά έγιναν επτά και ύστερα παίχτηκε όλο το καλοκαίρι στην ταράτσα του θεάτρου Καλουτά».

29. Βλ. αναλυτικά Van Steen, *Venom in Verse*, σσ. 215-218

Σπύρος Παγιατάκης,³⁰ η μεγαλύτερη ανατροπή των προσδοκιών και η μεγαλύτερη αναστοχαστική απήχηση αυτής της ανατροπής προήλθε από τη χρήση της αποκλειστικά ανδρικής διανομής, που αναμενόταν ήδη με μεγάλη αδημονία και απορία από τον δημοσιογραφικό κόσμο της εποχής και απασχόλησε επίσης κατά κόρον την ακόλουθη κριτική ανταπόκριση στην παράσταση και τις συνεντεύξεις με τον σκηνοθέτη.³¹ Ο Αλέξης Σολομός ήταν διά βίου κάθετα αντίθετος στην ανδρική διανομή των σύγχρονων αριστοφανικών παραστάσεων.³² Ο Κάρολος Κουν, από την άλλη, είχε χρησιμοποιήσει μάλλον κατ' ανάγκην την ανδρική διανομή στις μαθητικές παραστάσεις του Αμερικανικού Κολλεγίου Αθηνών στη δεκαετία του '30, αλλά όχι και στον *Πλούτο* της «Λαϊκής Σκηνης» το 1936· στη γυναικοκρατούμενη κατά τα άλλα *Λυσιστράτη* του 1969 είχε αναθέσει μόνο στον Θύμιο Καρακατσάνη τον ομιλούντα ρόλο της Κλεονίκης και τον βουβό ρόλο της Διαλλαγής, ενώ ένα μήνα περίπου μετά τη *Λυσιστράτη* του Αμφι-Θεάτρου, θα δοκίμαζε την αποκλειστικά ανδρική διανομή στους *Αχαρνές*, μια κωμωδία, ωστόσο, όπου το σύνολο των στίχων των γυναικείων ρόλων ανέρχονται σε μόλις 8. Ο ίδιος ο Σπύρος Ευαγγελάτος είχε χρησιμοποιήσει μέχρι τότε «κανονική» μεικτή διανομή τόσο στις *Εκκλησιάζουσες* του 1969 όσο και στις δύο εκδοχές της *Λυσιστράτης* που είχε παρουσιάσει το 1971 στην Αυστρία και την Ελβετία (Stadtheater, Κλάγκενφουρτ – Kammertheater, Ζυρίχη), ενώ οι πρώτες ξένες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας με ανδρική διανομή θα αργούσαν ακόμη να επισκεφτούν την Ελλάδα (Ορέστεια από το «Εθνικό Θέατρο της Μεγάλης Βρετανίας» το 1982, σε σκηνοθεσία Peter Hall και *Μήδεια* από το θέατρο «Τόχο» το 1983, σε σκηνοθεσία του Yukio Ninagawa).

Με αυτά τα δεδομένα, ο Σπύρος Ευαγγελάτος το 1976, συνδυάζοντας τη φιλολογική γνώση με την καλλιτεχνική τόλμη, αναταράσσει δυναμικά την καθεστηκυία «φυσικοποιημένη» ετεροκανονική «τάξη» των αριστοφανικών παραστάσεων και κατακτά τον τίτλο του πρώτου έλληνα σκηνοθέτη που στη νεώτερη εποχή θα ανεβάσει –και μάλιστα σε υψηλού συμβολικού κύρους θεατρικό χώρο– αρχαίο δράμα με αποκλειστικά αντρική διανομή και μάλιστα τη *Λυσιστράτη*, την κωμωδία με τη μεγαλύτερη κειμενική, σκηνική και δραματική βαρύτητα των γυναικείων ρόλων.³³

30. Σ. Παγιατάκης, «Τονισμένο το εύκολα επιφανειακό κωμικό στοιχείο», *Απογευματινή*, 17 Ιουνίου 1976.

31. Ενδεικτικοί τίτλοι: «Μια Λυσιστράτη αλλοιώτικη από τις άλλες» (*Βραδυνή*, 8 Ιουνίου 1976)· «Και οι γυναίκες θα είναι άνδρες» (*Ταχυδρόμος*, 3 Ιουνίου 1976)· «Η Λυσιστράτη χωρίς γυναίκες» (*Θησαυρός*, 1 Ιουνίου 1976)· «Μια Λυσιστράτη με άνδρες» (*Η Βραδυνή*, 14 Μαΐου 1976)· «Άνδρας στον ρόλο της Λυσιστράτης» (*Αθηναϊκή*, 14 Μαΐου 1976)· «Άνδρες θα υποδυθούν γυναίκες στη Λυσιστράτη» (*Εθνικός Κήρυξ*, 14 Μαΐου 1976)· «Η Λυσιστράτη με ... γένεια!» (*Γυναίκα*, 21 Ιουλίου 1976)· «Λαϊκοί Θεατρίνοι του 1919 παριστάνουν τη Λυσιστράτη. Επαναστατική παρουσίαση, αύριο, στο Ηρώδειο του Αμφιθεάτρου» (*Το Βήμα*, 2 Ιουνίου 1976).

32. Πρβλ. τις σχετικές θέσεις του στην εκπομπή «Παρασκήνιο» με θέμα: «Η αναβίωση του Αριστοφάνη», που γυρίστηκε το 1989, [http://archive.ert.gr/69151/\[10-6-2016\]](http://archive.ert.gr/69151/[10-6-2016])

33. Πρβλ. Μπ. Κομνηνός, «Ένα ακόμη βήμα για την “απόφυξη” του Αριστοφάνη», *Ταχυδρόμος* (10 Ιουνίου 1976): «Το ντουέτο Κινησίας-Μυρρίνη (Νίκος Μπουσδούκος-Ηλίας Λογοθέ-

Με νομιμοποιητικό «άλλοθι» την παράσταση της *Λυσιστράτης* από ένα μπουλούκι ανδρών ηθοποιών των αρχών του 20ού αιώνα, η ανδρική διανομή παρεισδύει έτσι στη δεκτική πρώιμη Μεταπολίτευση, εκπλήσσοντας, ενθουσιάζοντας,³⁴ ενίοτε αγανακτώντας και εξοργίζοντας και σίγουρα, προβληματίζοντας ως προς τη σκοπιμότητα και τη δυναμική της θεατρικής επανενεργοποίησής της στην περίπτωση της Αρχαίας Κωμωδίας τουλάχιστον, αν όχι στην περίπτωση του αρχαίου δράματος γενικότερα.³⁵ Μετά από αυτή την «παράσταση σοκ»,³⁶ που απέδειξε ότι «αυτό που ξέραμε όλοι, φιλολογικά, μπορούσε να γίνει πράξη»,³⁷ ο Ευαγγελάτος θα επιστρέψει στην ανδρική διανομή μόλις το 2013, όταν θα ξαναδιαβάσει τη *Μήδεια* (που είχε σκηνοθετήσει με μεικτή διανομή το 2001) μέσα από το σώμα και τη φωνή του Γιώργου Κιμούλη και των άλλων ανδρών ηθοποιών και όταν οι έμφυλες αντιστροφές στη διανομή των ρόλων του αρχαίου δράματος θα έχουν γίνει πλέον αρκετά συνήθεις.

Μετά την αποχώρηση του Λευτέρη Βογιατζή στα τέλη της δεκαετίας του '70,³⁸ ο Ευαγγελάτος θα επανέλθει στον Αριστοφάνη στις αρχές της δεκαετίας του '80, σε μια «δεύτερη περίοδο» του αριστοφανικού Αμφι-Θεάτρου. Αυτή θα ταυτιστεί με την πυρηνική πλέον ύπαρξη της Λήδας Τασοπούλου στην προσωπική και στη θεατρική ζωή του Σπύρου Ευαγγελάτου³⁹ και θα αποδώσει τέσσερις άλλες νέες και ανανεωμένες αισθητικά παραγωγές (*Ειρήνη* 1984, *Εκκλησιάζουσες* 1998, *Νεφέλες* 1989, *Σφήκες* 2006), που θα μεταφέρουν ανεξαιρέτα (αν και σε διαφορε-

της) ήταν κάτι που σίγουρα δεν θα περίμενε να δει κανένας στο Ηρώδειο πριν από λίγα ακόμη χρόνια».

34. Νατάσα Μπακογιαννοπούλου, «Η Λυσιστράτη με... γένεια!», *Γυναίκα*, τχ. 692 (21 Ιουλίου 1976): «Όλα αυτά μαζί λοιπόν εξηγούν το θρίαμβο τούτης της *Λυσιστράτης* που δεν έχει το προηγούμενό της στο ελληνικό θέατρο. [...] Πόσο άλλαξαν οι καιροί! Σήμερα η ακόμα πιο τολμηρή *Λυσιστράτη* όχι μόνο δεν σκανδάλισε, αλλά ενθουσίασε το κοινό και προκάλεσε την υμνολογία των κριτικών, που τότε [*Όρνιθες* 1959] είχαν θάψει τον καημένο τον Κουν, για το σφάλμα του να προπορευτεί της εποχής του.»

35. Βλ. κριτικές επιφυλάξεις έως έντονες αντιδράσεις στις κριτικές των Μπ. Κλάρα (*Βραδυνή*, 6 Ιουνίου 1976), Μπ. Κομνηνού (*Ταχυδρόμος*, 10 Ιουνίου 1976), Ελένης Βαροπούλου (*Η Αυγή*, 13 Ιουνίου 1976), «Αλεξάνδρου» (*Πολιτικά Θέματα*, 12 Ιουνίου 1976), «λέοντα» (*Πολιτικά Θέματα*, 12 Ιουνίου 1976), Ελένης Χαλκούση (*Ελευθεροτυπία*, 19 Ιουνίου 1976), «Τηλεσκόπιου» (*Η Αυγή*, 13 Ιουνίου 1976), Σ. Παγιατάκη (*Απογευματινή*, 17 Ιουνίου 1976).

36. Ανών.: «“Λυσιστράτη” και... ταγκό χθες βράδυ στο Ηρώδειο» (*Η Βραδυνή* 4 Ιουνίου 1976).

37. Λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη στο δημοσίευμα της Φωτεινής Πιπιλή, «Η “Λυσιστράτη” του Σπύρου Ευαγγελάτου» (*Πάνθεον*, 29 Ιουνίου 1976).

38. Ο οποίος το 1981 ίδρυσε την Εταιρία Θεάτρου «Η ΣΚΗΝΗ» με τον Βασίλη Παπαβασιλείου, τη Σμαράγδα Σμυρναίου, την Άννα Κοκκίνου, τον Δημήτρη Καταλειφό και τον Τάσο Μπαντή.

39. Η οποία Λήδα Τασοπούλου συμμετείχε εξαρχής στις αριστοφανικές παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου: μέλος του παρεμβαλλόμενου Χορού στη *Λυσιστράτη*, Πενία στον *Πλούτο* του 1978, ενώ στην περίπτωση των *Βατραχών* ακολούθησε τον θίασο σε όλη τη θερινή περιοδεία έχοντας την ευθύνη των μουσικών-ηχητικών σινιάλων, και έπαιξε σε επανάληψη της κωμωδίας σε χειμερινές παραστάσεις της. Ευαγγελάτος, *Λήδα Τασοπούλου*, σ. 39.

τικές ποσοτικές αναλογίες και ποιοτικές σημάνσεις) τον αριστοφανικό μικρόκοσμο σε έναν εκσυγχρονισμένο, ανεξακρίβωτης ιθαγένειας, αστικό χώρο, με αρκετά οπτικά και ηχητικά ίχνη από την περίοδο του ευρωπαϊκού Μεσοπολέμου.

Το «χλόισμα του φρέσκου χορταριού» που προκάλεσε η *Λυσιστράτη* «στα φρυγμένα πνευματικά μας χωράφια», η «απάντηση της καινούργιας γενιάς, που στοχάζεται και πραγματοποιεί, στη ραθυμία της παλιάς γενιάς, που βαρέθηκε να στοχάζεται και φλυαρεί» (κατά τον Νίκο Πολίτη εκείνη την εποχή),⁴⁰ σίγουρα δεν δημιούργησε –και ούτε ήθελε τελικά να δημιουργήσει– μια διακριτή μακρόβια «σχολή», με αναλλοίωτα και επαναλαμβανόμενα συστατικά στο εξής, όπως αναρωτιόταν ο Στάθης Δρομάζος αν κάτι τέτοιο θα γίνει μετά το 1976.⁴¹ Σε αντιστάθμισμα, η *Λυσιστράτη* αποτέλεσε μια καίρια, ριζική τομή σε σχέση με το θεατρικό παρελθόν του Αριστοφάνη, εισάγοντας για πρώτη φορά την αρχαία κωμωδία στην ποικιλότητα των μορφών, μεθόδων και τεχνικών που διέθετε το παραστατικό δυναμικό του σύγχρονου δράματος, σπέρνοντας επιδράσεις και ερεθίσματα με ευρεία διάχυση και μακρόχρονη επενέργεια μέχρι σήμερα και, φυσικά, δρομολογώντας μια σειρά ανορθόδοξων κωμικών παραστάσεων του Αμφι-Θεάτρου, που, μέσα σε όλη τη σύνθετα φωτοσκιασμένη και ανυπότακτη ποικιλοτροπία τους από το 1976 μέχρι το 2006, συνιστούν τελικά μια συγκεκριμένη και αναγνωρίσιμη, αλησμόνητη θεατρική παρακαταθήκη από και για τη σταδιακά εξευρωπαϊζόμενη, παγκοσμιοποιούμενη, μετανεωτερική και υβριδική αυτή καθαυτή Ελλάδα.

40. Ν. Πολίτης, «Ένα τραγούδι της νιότης», *Η Καθημερινή*, 20 Ιουνίου 1976.

41. Στ. Δρομάζος, «*Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη», *Η Καθημερινή*, 5 Ιουνίου 1976. Την αντίθεση του ίδιου του Σπύρου Ευαγγελάτου στην έννοια της «σχολής», «σε μια ενιαία αισθητική για το αρχαίο δράμα και στην ύπαρξη μιας δεσμευτικής “ιστορικής αλήθειας” που δεν δικαιώνεται αισθητικά στο παρόν» σημειώνει η Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 295.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ Α. ΖΑΧΟΥ

*Η σκηνική επιβίωση του αρχαίου δράματος
μέσα από τον αισθητικό προσανατολισμό
του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου*

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΣΚΗΝΙΚΗΣ παρουσίασης του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι συνυφασμένη με το πρόβλημα της μουσικής: με τον όρο αυτό υπονοούμε έναν σύνθετο προβληματισμό σχετικά με τη σύνθεση σκηνικής μουσικής για μια σύγχρονη παράσταση αρχαίου δράματος, ο οποίος πηγάζει όχι μόνο από την έλλειψη επαρκών πληροφοριών σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική αλλά και από μια σειρά άλλων ζητημάτων, τα οποία καλείται να αντιμετωπίσει πρωτίστως ο σύγχρονος σκηνοθέτης, όπως είναι: η λειτουργία της μουσικής έναντι του λόγου, η λειτουργία των χορικών σε σχέση με την πλοκή και εν τέλει η συνολική φόρμα, την οποία συγκροτεί η κάθε παράσταση. Θα μπορούσαμε πάντως σχηματικά να πούμε ότι η διερεύνηση του προβλήματος σχετικά με το είδος, το ύφος, την ποσότητα της μουσικής που ταιριάζει στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος πέρασε ιστορικά από τρεις φάσεις υπαγόμενες στους νόμους μιας φυσικής καλλιτεχνικής εξέλιξης: Οι τρεις φάσεις περιγράφονται σχηματικά ως εξής: Ανασύσταση, Αναβίωση, Επιβίωση.¹

Την ανασύσταση της αρχαίας ελληνικής μουσικής σε συνάφεια με θεωρίες περί συνέχειας της ελληνικής μουσικής είχαν ως στόχο οι απόπειρες των συνθετών, οι οποίοι συνεργάστηκαν με τον καθηγητή Μιστριώτη στις αρχές του αιώνα, αλλά και τον Λίνο Καρζή, ο οποίος θαύμαζε το έργο της Εύας Σικελιανού. Στη συνέχεια όμως, μετά από αυτές τις θεατρικά άκαρπες αλλά τόσο προσηλωμένες απόπειρες διακρίνεται μία άλλη προσέγγιση, στον αντίποδα της Εύας Σικελιανού, της οποίας εκφραστής είναι ο Φώτος Πολίτης και οι συνεχιστές του στην παράδοση του Εθνικού Θεάτρου: Η περίοδος των προσπαθειών για αναβίωση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.

1. Βλ. Αγγελική Ζάχου, *Το πρόβλημα της μουσικής στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας*, αδημ., διδακτ. διατρ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2010, σ. 271.

Οι σκηνοθέτες του Εθνικού Θεάτρου συνεργάστηκαν με τους πιο σημαντικούς μουσουργούς της εποχής και υπηρέτησαν, ο καθένας με τον τρόπο του, το όραμα αυτό, τα χαρακτηριστικά του οποίου επιδέχονται πολλές ερμηνείες. Χρησιμοποιώντας πάντως αρχικά μεγάλες συμφωνικές ορχήστρες, επηρεασμένοι από γερμανικά πρότυπα, με υπόκρουση των Επικών μερών σε καίριες στιγμές της δράσης, προχώρησαν σταδιακά στη μελοποίηση των Χορικών. Η σύνθεση πρωτότυπης δυτικότροπης μουσικής με έντονες βυζαντινές ή αργότερα δημοτικοφανείς αναφορές ακόμη και σε συνδυασμό με ατονικά ιδιώματα ανταποκρινόταν στο αίτημα της αρχαιοπρέπειας - ελληνικότητας, το οποίο συμπυκνώνει ως όρος τον κυρίαρχο αισθητικό στόχο της εποχής. Η συστηματική παρουσίαση παραστάσεων αρχαίου δράματος στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Επιδαύρου ταυτίζεται σήμερα στη συνείδησή μας ως επί το πλείστον με αυτήν, την αισθητική του Εθνικού, η οποία σηματοδοτήθηκε κυρίως από τις υφολογικές κατευθύνσεις των Δ. Ροντήρη και Α. Μινωτή και απέκτησε έναν «αναγνωρίσιμο» χαρακτήρα, ο οποίος διαφαινόταν και στις παραστάσεις των υπόλοιπων σκηνοθετών του (Κ. Μιχαηλίδη, Τ. Μουζενίδη και εν μέρει Α. Σολομού). Είναι αποδεκτό να μιλάμε για ελληνική «παράδοση» ερμηνείας, η οποία είχε δημιουργηθεί. Μερικά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτής της «παράδοσης» ως προς την ερμηνεία της Τραγωδίας είναι: η κυριαρχία του ποιητικού λόγου έναντι των λοιπών εκφραστικών μέσων, η υψηλής ποιότητας επεξεργασία της διασύνδεσης του λόγου με τη μουσική, μία αίσθηση μουσικότητας του λόγου, και ο σεβασμός στην παρουσία του Χορού.

Από την δεκαετία του 1970 όμως, κάποια από τα πάγια πλέον χαρακτηριστικά της λειτουργίας και αισθητικής του Εθνικού, όπως η σταθερότητα των συντελεστών, οι πολυάριθμες επαναλήψεις παραστάσεων με τον αντίστοιχο παραγκωνισμό κάποιων έργων καθώς και το αίτημα της αρχαιοπρέπειας, που οδήγησε στην διαμόρφωση ενός ενιαίου «τραγικού ύφους» δημιουργούν τις προϋποθέσεις για μία ανάγκη ανανέωσης του διαλόγου, όχι πια μόνο με τα ίδια τα αρχαία κείμενα αλλά και με την πανθομολογούμενη «παράδοση» ερμηνείας τους. Οι αισθητικές κατευθύνσεις που κωδικοποιούνται ως «αναγνωρίσιμη» γραμμή του Εθνικού Θεάτρου χρειάζονται μία θεώρηση εκ νέου.

Ο Αλέξης Μινωτής ήδη από το 1962 μετά από κάποια εκφραστικά αδιέξοδα, στα οποία οδηγήθηκε με την παράσταση των *Βακχών* του κάνει λόγο για «μηχανική» αντιμετώπιση.² Ο Αλέξης Σολομός (με αφορμή διάλεξή του για την αττική Κωμωδία) εισάγει τον όρο *επίβιωση*³ θέλοντας να κάνει έναν διαχωρισμό από την

2. Α. Μινωτής: «Ο Προμηθεύς – Η “τερατώδης” Αισχυλική τραγωδία και το πρόβλημα της σκηνοθεσίας», *Ελευθερία*, 9 Ιουνίου 1963: [...] «Ο Προμηθέας Δεσμώτης πράγματι είναι το μόνο έργο από την αρχαιότητα απ’ όσα σώθηκαν, με αυτή την ιδιότυπη μορφή του “τερατώδους”, και φυσικά απαιτεί διαφορετικά εκφραστικά μέσα για να παρασταθεί ακόμα και σήμερα από μας, που δεν θεωρούμε απαραίτητη την (ως ένα σημείο εξακριβωμένη αρχαιολογικά) μηχανική πλευρά του αρχαίου δράματος».

3. Α. Σολομός: *Βίος και παίγνιον, αυτοβιογραφία. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνιο*, Αθήνα

έως τότε προσπάθεια αναβίωσής της, επισημαίνοντας την τομή που πρέπει να γίνει, έτσι ώστε να αποδεσμευτεί η σκηνική ερμηνεία της από τους αυτοματισμούς της αρχαιοπρέπειας. Το 1972 έκανε την εμφάνισή του στο θέατρο της Επιδαύρου ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος και δήλωσε εξ αρχής την πρόθεσή του να μην ταυτιστεί με καμία συγκεκριμένη Σχολή. Έκτοτε έγνοια του θα είναι να αποφεύγονται οι λύσεις, οι οποίες συντηρούν αβασάνιστα την παράδοση. [Εκείνο το στοιχείο της παράδοσης του Εθνικού, το οποίο θα σέβεται αδιαπραγμάτευτα είναι η απόδοση και εκφορά του λόγου: εμβραθύνει στην μουσικοποιητική διάστασή του από το μεταφραστικό στάδιο έως την αναπαράσταση].⁴

Από την πρώτη παράσταση λοιπόν που παρουσίασε στην Επίδαυρο με το Εθνικό Θέατρο, την σοφόκλεια *Ηλέκτρα* επαινέθηκε για την ευρηματικότητα και την λιτότητα των εκφραστικών του μέσων.⁵ Η σαφής δήλωση της πρόθεσής του όμως να μην ταυτιστεί με παραδεδομένες λύσεις δεν οφείλεται απλώς στο νεαρό της ηλικίας του αλλά στη θεατρολογική συγκρότηση, η οποία απέβη δομικό στοιχείο της καλλιτεχνικής του φυσιογνωμίας: αποκωδικοποιεί τις εκφάνσεις του ανθρώπινου βίου, μελετά το ανθρώπινο, μέσα από τις θεατρικές του αντανάκλασεις. Γι' αυτό και το «θέατρο εν θεάτρω» είναι μία από τις προσφιλείς του φόρμες.⁶ Ακόμη και όταν δεν προβλέπεται από τον δραματοουργό, ο Σπύρος Ευαγγελάτος το εφευρίσκει.⁷ Κατά έναν παράλληλο τρόπο, οι μουσικές του καταβολές⁸ αποτελούν ένα πρόσφορο εργαλείο για να ερμηνεύει τα φαινόμενα. Η ιστορική γνώση των διαφορετικών περιόδων της μουσικής δημιουργίας λειτουργεί ως ένας πολυπρισματικός φακός, μέσα από τον οποίο διαθλώνται οι διαφορετικές αποχρώσεις του ανθρώπινου βίου.

Με αυτά τα εργαλεία ανέδειξε εμπράκτως, σκηνικά, τη διαφορά ύφους αλλά και περιεχομένου, που διακρίνει τους τραγικούς ποιητές αλλά και έργα του ίδιου

1980, σ. 62: [...] «Πιο στα σοβαρά πήρα την ομιλία που μου ζητήσανε να κάνω γαλλιστί στο Ηρώδειο, μπροστά στους συνέδρους του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, όπου κι υποστήριξα τη θέση μου απέναντι στην επιβίωση (κι όχι στην αναβίωση) της Αττικής Κωμωδίας».

4. Χαρακτηριστική είναι η μουσικότητα, με την οποία αποδίδει τον τραγικό λόγο η βασική πρωταγωνίστρια του Αμφι-Θεάτρου Λήδα Τασοπούλου άλλοτε στοχεύοντας στο να αποδώσει το «σχήμα» των τραγικών χαρακτήρων και άλλοτε τις λεπτές «ρητορικές» τους αποχρώσεις.

5. Τ. Τσιρμπίνος: «Σοφοκλέους *Ηλέκτρα* στα Επιδαύρια 1972», *Τα σημερινά*, 12 Ιουλίου 1972.

6. Στη διπλή παράσταση που παρουσίασε το 1974, *Άλκηστη – Κύκλωψ*, όπου τοποθετεί την δράση κατά τη διάρκεια ενός πανηγυριού, κάποιοι αυτοσχέδιοι λαϊκοί ηθοποιοί στήνουν ένα πατάρι για να παραστήσουν δύο παμπάλαιους μύθους.

7. Πρβλ. τον διπλό χορό στην *Άλκηστη*, τις παραστάσεις της *Λυσιστράτης*, της *Γενοβέφας*, της *Ευγένας*: χώροι θεαμάτων αλλά και χώροι ονείρου – δημιουργούν στο κοινό μία πρόσθετη οπτική θεώρησης της παράστασης, σαν να παρακολουθούν το «θέατρο» μέσα στον «κόσμο», το θέατρο ως αντανάκλαση του κόσμου. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην παράσταση της όπερας *Φάλσταφ*, καθώς και στους *Επιτρέποντες*.

8. Βλ. αυτοβιογραφική αναφορά του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στη σχέση του με τη μουσική και το θέατρο, στο: «Προτιμώ να σκηνοθετώ κείμενα που δεν ανεβάζει άλλος», περ. *Δέντρο*, τευχ. 88 (Μάιος-Ιούνιος, 1995).

συγγραφέα μεταξύ τους. Η συνειδητοποίηση αυτής της διάκρισης αποτέλεσε ένα καθοριστικό πλήγμα προς το «ενιαίο τραγικό» ύφος, το οποίο ταυτιζόταν με το «ελληνικό ύφος» και το οποίο είχε οδηγήσει σε εκφραστικά αδιέξοδα την λεγόμενη γραμμή του Εθνικού. Έτσι, αν και αναγνωρίζει τον Αισχύλο ως τον «μεγαλύτερο δραματοουργό» όλων των εποχών, επισημαίνει τη διαφορά ύφους που τον διακρίνει από τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη.

Με στόχο λοιπόν να αποδώσει την ιδιαίτερη υφή κάθε έργου, καθενός από τους δραματοουργούς, αντλεί από το εκφραστικό του οπλοστάσιο τα μέσα εκείνα, τα οποία κρίνει κατάλληλα κάθε φορά: η μουσική για τον σκηνοθέτη είναι παράγοντας καθοριστικός. Δεν λειτουργεί ως θεαματικό ή διακοσμητικό στοιχείο, αλλά ως ένα μέσον, το οποίο αφενός ελέγχει τη ροή των νοημάτων αφετέρου προσδίδει στη συνολική πολυφωνική σύνθεση-παράσταση τον τόνο και το συναίσθημα που απαιτείται. Τα χορικά δεν μελοποιούνται με όρους στιχουργικής τραγουδοποιίας, αλλά δραματοποιούνται στο σύνολό τους σημείο προς σημείο μέσα από τη μουσική, η οποία δεν κυριαρχεί του λόγου, αλλά μπαίνει, κατά περίπτωση, με κριτήριο τη σκηνική της δραστικότητα.

Για παράδειγμα στα σημεία, όπου ο Χορός συμπάσχει με τον ήρωα και οι Κορυφαίοι εκφέρουν ατομικές κρίσεις (π.χ. Πάροδος, *Επτά επί Θήβας* και *Αίαντα*) ο λόγος απαγγέλλεται και η ενόργανη υπόκρουση συνδυάζεται με την ηχοχρωματική ποικιλία των φωνών των ηθοποιών. Όταν όμως από το ειδικό, περνάμε στο γενικό, όπως συμβαίνει συχνά στα Χορικά, τότε ο σκηνοθέτης αλλάζει τρόπους εκφοράς, ο Χορός οδηγείται σε ομαδικό τραγούδι, ιδιαίτερα μάλιστα όταν το τραγούδι αυτό είναι διανθισμένο με λυρικές περιγραφές. Για παράδειγμα στην Πάροδο του *Αίαντα* οι ναύτες, αφού εκφράσουν τις ατομικές τους κρίσεις, στη συνέχεια εκφράζουν σύσσωμοι τη συμπάθειά τους προς τον ήρωα και καθώς τον προτρέπουν: «πάρε την όψη γερακιού» οπτικοποιούν μέσα από το τραγούδι και την ομαδική κίνησή τους αυτή την ποιητική εικόνα (μουσική: Θ. Αντωνίου).

Ακόμη περισσότερο ο σκηνοθέτης αξιοποιεί τη μουσική για να προϊδεάσει τον θεατή σχετικά με το ήθος των ηρώων (π.χ. ανατολίτικο μοτίβο κατά την είσοδο της Ελένης, κωμικό του Μενελάου στην *Ελένη*, μουσική: Γ. Κουρουπός) ή την είσοδο υπερβατικών μορφών (οι θεότητες π.χ. στον *Ιππόλυτο*, μουσική: Στ. Γαζουλέας).

Σε άλλες περιπτώσεις η μουσική χρησιμοποιείται όταν ο σκηνοθέτης αναπαριστά ηχητικές εικόνες, όπως αυτές που συναντά κανείς συχνά στον αισχύλειο λόγο. Για παράδειγμα στο *Α΄ Στάσιμο* από τους *Επτά επί Θήβας* ο Χορός με την αέναη κίνησή του, με τα κρουστά που δίνουν την αίσθηση του κινδύνου, μουσικοποιεί τον αντίκτυπο της μάχης (μουσική: Δ. Τερζάκης).

Επιπλέον, καθώς εκτυλίσσεται η μουσική, αναπαράγονται ηχητικά αθέατες σκηνές φρίκης: στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, την ώρα που διαπράττεται η μητροκτονία μέσα στο παλάτι, οι θεατές διαισθάνονται τις μαχαιριές που μπήγει ο Ορέστης χάρη στους ηλεκτρονικούς ήχους του Δ. Τερζάκη (για την παράσταση του 1972) αλλά και τη μουσική του Ν. Κυπουργού (για την παράσταση του 1991). Η μετάφραση δε του Κ. Χ. Μύρη ακολουθεί πιστά τον επιτονισμό εκείνο, τον

οποίο επιζητεί το πρωτότυπο: «Χτύπ' αν μπορείς ξανά!» κατά το αρχαίο κείμενο: «παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν». (στ. 1416)

Πέρα από τις αθέατες σκηνές φρίκης, η μουσική ζωντανεύει και αθέατες σκηνές μάχης μέσα στην ψυχή των ηρώων: Στον Κομμό της σοφόκλειας *Ηλέκτρας*, όπως οι σκέψεις τής ζαλίζουνε τον νου, έτσι κι ο Χορός σα σμάρι από μέλισσες βουίζουν γύρω της, την συντρέχουν.

Σε άλλες περιπτώσεις, όπου ο Χορός ψυχανεμίζεται ή προφητεύει το μέλλον, η μουσική δίνει τον τραγικό τόνο λειτουργώντας ως όργανο προοικονομίας. Για παράδειγμα στην *Ηλέκτρα* πάλι, στο Α' Στάσιμο ο Χορός διαισθάνεται την έλευση του Ορέστη, η αγωνία του αποδίδεται μέσα από τη μουσική, καθώς δείχνει μέσα από τον ήχο πως νιώθει τις Ερινύες να επελαύνουν.

Ο σκηνοθέτης τονίζει επανειλημμένως ότι στα εκτενή μυθολογικά αποσπάσματα, τα οποία δεν συνδέονται φανερά με την πλοκή, (και τα οποία σε μεγάλο ποσοστό είναι λυρικά) έγκειται η ιδιαίτερη μορφή της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας: ⁹ στη σταθερή προσπάθειά του να το αποδεικνύει και σκηνοθετικά, ενεργοποιεί μουσικά τον εκφραστικό πλούτο που μπορεί να αντλήσει από τα ποιητικά σχήματα (εικόνες, παρομοιώσεις, μεταφορές κ.λπ.), τα οποία αξιοποιεί ως διακτινισμούς (αντανάκλασεις) της καθαρής πλοκής στους μηχανισμούς του μύθου. Για παράδειγμα στις *Τραχίνιες*, στο Β' Στάσιμο, με αφόρμηση τη δύναμη της Αφροδίτης, ο Χορός περιγράφει τη μάχη που είχαν κάνει ως υποψήφιοι μνηστήρες της Διήανειρας ο ποταμός Αχελώος με τον Ηρακλή. Πρόκειται για μια φαινομενική παρέκκλιση από την πλοκή, η οποία όμως, αν αξιοποιηθεί, δίνει εν τέλει περισσότερο βάθος στην ίδια τη δράση: Το χορικό αυτό προεκτείνει τον χρόνο του δράματος στο παρελθόν εγείροντας έναν προβληματισμό για τις αρχικές αιτίες των πραγμάτων, επιτείνει το τραγικό κύρος της ηρωίδος και δείχνει την ταύτιση του Χορού μαζί της. Ο σκηνοθέτης το αξιοποίησε: δραματοποίησε

9. Βλ. ανταπόκριση της Μαρίας Δωρίτη: «Για την Αντιγόνη του Κρατικού Θεάτρου», στο περ. *Θεσσαλονίκη*, 26 Ιουνίου 1980, από συνέντευξη που είχε δώσει ο Σπύρος Ευαγγελάτος –διευθυντής τότε του Κ.Θ.Β.Ε.– και είχε δημοσιευτεί στην κυπριακή εφημερίδα *Φιλελεύθερος* με αφορμή την περιοδεία στην Κύπρο: [...] «Πολλές φορές έχω την εντύπωση παρακολουθώντας ξένες παραστάσεις, ότι οι ξένοι συνάδελφοι θέλουν να επιτείνουν το χάσμα το αισθητικό που υπάρχει μεταξύ της αντιμετώπισης της έννοιας του θεάτρου σήμερα και του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Είναι γνωστό ότι υπάρχουν ολόκληρα σημεία που για τον κοινό θεατή είναι ακατάληπτα –μυθολογικές αναφορές, στάσιμα, τα οποία αναφέρονται σε πρόσωπα και γεγονότα, τα οποία δεν είναι καθόλου γνωστά σήμερα– και που καλείται ένας σκηνοθέτης να δώσει μια λύση και πράγματι εκεί είναι ένα χάσμα, πώς θα το λειτουργήσει αυτό το πράγμα σήμερα. Γι' αυτό και πιστεύω ότι οι έλληνες σκηνοθέτες προσπαθούμε λιγότερο ή περισσότερο να γεφυρώσουμε αυτό το χάσμα και να δείξουμε ότι τα έργα αυτά μπορούν να παίζονται σήμερα αυτά καθ' εαυτά, σαν έργα. Και στο σημείο αυτό υπάρχει μια βασική διαφορά. Οι μεν ξένοι θέλουν να υπερπηδήσουν την απόσταση και οι άλλοι θέλουμε να γεφυρώσουμε την απόσταση. Στις κατευθύνσεις αυτές υπάρχουν διάφορες λύσεις που έχουν χαρακτήρα προσωπικό που άλλοτε είναι επιτυχείς κι άλλοτε ατυχείς. Και άλλοτε έχουν ορισμένα στοιχεία που πραγματικά οδηγούν στην αναγέννηση του είδους».

μουσικά το κονταροχτύπημα των –υπερφυσικών δυνάμεων– μνηστήρων, απέδωσε τις ηχητικές εικόνες δηλαδή του ποιητή, μέσα από μία περιγραφική απόδοση που έκανε ο συνθέτης Γ. Κουρουπός. Ακούγεται χαρακτηριστικά το τόξο την ώρα που εκτοξεύεται από τα χέρια του μνηστήρα, ζωντανεύει μουσικά η αφάδα της μάχης. Ταυτοχρόνως η αγωνιώδης αίσθηση που προκαλείται από τη μουσική, προοικονομεί την ένταση στη δράση: προμηνύει πως αυτή η περιπέτεια, που ξεκίνησε τόσο έντονα, δεν φαίνεται ότι θα περατωθεί ανώδυνα.

Εκείνο που χαρακτηρίζει την προσέγγιση του σκηνοθέτη είναι ότι παρακολουθεί διεξοδικά τις αλλαγές των νοηματικών επιπέδων, και τις καταδεικνύει με αλληπάλληλες αλλαγές μουσικών μοτίβων. [Ο Χορός μπορεί μέσα σε ένα Στάσιμο να αλλάξει πολλές φορές στάση-διάθεση, όπως για παράδειγμα στο Β' Στάσιμο από την *Ελένη*]. Για τον σκοπό αυτό συμμετέχει πάντα ο ίδιος ενεργά, υποβάλλοντας στους συνθέτες τις επιθυμητές μουσικές διαθέσεις.¹⁰ Σε κάθε έργο επιλέγει συνθέτες με κριτήριο, εάν ταιριάζει το προσωπικό τους ιδίωμα με την υφολογική κατεύθυνση της εκάστοτε παράστασης.

Έτσι, έχει συνεργαστεί με πολλούς και πολύ διαφορετικούς υφολογικά συνθέτες.¹¹ Αποκρυσταλλώνει την πεποίθηση ότι η ανασύσταση, ή έστω αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής στις σύγχρονες παραστάσεις είναι μάταιη: εφόσον όλες οι απόπειρες ανασύστασής της απέβησαν σκηνικά ατελείς, ο σημερινός σκηνοθέτης καλείται να υπηρετήσει τα νοήματα του κειμένου με μία εξ ολοκλήρου νέα μουσική πρόταση, την οποία ο συνθέτης καλείται να υποστηρίξει αδέσμευτος από υφολογικούς περιορισμούς.

Έτσι, αντιμετωπίζει κάθε έργο της κλασικής δραματουργίας ως ένα αυτοτελές σύμπαν, το οποίο ανασυνθέτει από τα σημεία του εκ νέου: Ορίζει προκαταβολικά τον εκάστοτε δραματικό χώρο, τον οποίο αποφασίζει να «ιδρύσει θεατρικά». Δηλώνει εξ αρχής πως κάνει μια «διασκευή χώρου» και αξιοποιεί θεατρικά τη δύναμη της μουσικής ως κώδικα, ο οποίος υποστηρίζει αυτήν τη μεταφορά κατ' αναλογία:

10. Στην παρατήρηση αυτή καταλήγουν οι συνθέτες που έχουν συνεργαστεί μαζί του, π.χ. Ο Δ. Τερζάκης, ο Θ. Μικρούτσικος κ.λπ., βλ. σχετικά και: Ελένη Σπανοπούλου, «Έτσι ζει το ρυθμό της παράστασης – Ευαγγελάτος για τον *Αγαμέμνονα*», *Έθνος*, 8 Αυγούστου 1988.

11. Έχει συνεργαστεί με τους: Δημήτρη Τερζάκη (*Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, 1972, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, 1976, *Επτά επί Θήβας*, 1995), Στέφανο Γαζουλέα (*Εκκλησιάζουσες*, 1969, *Ιππόλυτος* 1973, *Βάτραχοι*, 1977, *Πλούτος*, 1978, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 1982, *Νεφέλες*, 1989), Μίκη Θεοδωράκη (*Ικέτιδες* του Αισχύλου, 1977, *Ευμενίδες*, 1986, *Χοηφόροι*, 1987, *Αγαμέμνων*, 1988, *Ορέστεια*, 1990, *Προμηθέας Δεσμώτης*, 1992, *Μήδεια*, 2001), Νικηφόρο Ρώτα (*Κύκλωψ*, 1974), Χριστόδουλο Χάλαρη (*Πέρσες*, 1978, *Ψυχοστασία*, 1979, *Αντιγόνη*, 1980, *Προμηθέας Δεσμώτης*, 1983), Βασίλη Τενίδη (*Λυσιστράτη*, 1976, *Οδύσσεια*, 1979), Γιάννη Μαρκόπουλο (*Ρήσος*, 1981, *Επιτρέποντες*, 1985), Θάνο Μικρούτσικο (*Ειρήνη*, 1984, *Ίων*, 1996, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, 1997, *Εκκλησιάζουσες*, 1998, *Φοίνισσες*, 2008), Νίκο Κυπουργό (*Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, 1991, *Βάκχες*, 1993), Γιώργο Κουρουπό (*Τραχίνιες*, 1994, *Ελένη*, 1999, *Εκάβη*, 2003), Θόδωρο Αντωνίου (*Αίας*, 2000), Δημήτρη Μαραγκόπουλο (*Υψιπύλη*, 2002), Γιάννη Αναστασόπουλο (*Ανδρομάχη*, 2004, *Οιδίπους Τύραννος*, 2010, *Ηλέκτρα* Ευριπίδη, 2015), Περικλή Κούκο (*Οιδίπους επί Κολωνώ* 2005).

Για παράδειγμα στις *Νεφέλες*, επιλέγει την λύση του ονείρου, στην *Ειρήνη* κάποιον εγκαταλελειμμένο χώρο τέως «χαρούμενων θεαμάτων», στην *Αντιγόνη*, την αίσθηση ερημιάς ενός καθαρηρίου, στον *Ρήσο*, τα αμερικανικά στρατόπεδα στο Βιετνάμ, στις *Ικέτιδες* (Αισχύλου), ένα ελληνικό τοπίο με βυζαντινά προσκυνητάρια, στις *Χοηφόρους* την αίσθηση ενός χώρου όπου επικρατεί το θαύμα, στη *Μήδεια* την αίσθηση ενός χώρου που παραπαίει ανάμεσα στην αλήθεια και τον εφιάλτη, στις *Τραχίνιες* ένα τοπίο, όπου δεσπόζει ένα κυπαρίσσι ως σύμβολο ενός χώρου που παραπαίει ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο, στις *Φοίνισσες*, ένα σιδηροδρομικό σταθμό κ.ο.κ. Καλεί λοιπόν το κοινό να «εξοικειωθεί» με τους χώρους της «ποιητικής μεταφοράς» μέσα από τις μουσικές τους υποδηλώσεις.

Τον βαθμό ελευθερίας που διεκδικεί ως προς τις υφολογικές επιλογές στον τομέα της μουσικής, τον διατηρεί και σε ό,τι αφορά την διατήρηση της φόρμας του αρχαίου δράματος. Για παράδειγμα στον *Ιππόλυτο*, ήδη από το 1973, δεν διστάζει να μεταθέσει το πρώτο Στάσιμο¹² (το οποίο αναφέρεται στη δύναμη της Αφροδίτης) πριν από τον Πρόλογο με στόχο να υπογραμμίσει την κυριαρχία της Θεάς, την υπερβατική διάσταση του έργου. Ή στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1976) διαιρεί τον Χορό σε δύο ημιχόρια, τα οποία ονομάζει αντίστοιχα *δραματικό* και *υπερβατικό*.¹³ Στην περίπτωση αυτή μοίρασε τους στίχους ανάλογα με το νόημά τους με αποτέλεσμα καθένα από τα δύο ημιχόρια¹⁴ να εκφέρει τους στίχους που αναφέρονται στην πλοκή και τον μύθο αντίστοιχα¹⁵ (μουσική: Δ. Τερζάκης).

Ως απάντηση προς το αίτημα της ελληνοπρέπειας, αποφεύγει τις λαογραφικές εξάρσεις – όπως αποφεύγει και την κραυγαλέα εκμετάλλευση του θεάτρου ως οργάνου πολιτικής διακήρυξης. Σπάνια αναφέρεται ρητά στη δημιουργία του «ελληνικού τοπίου», και όταν αυτό συμβαίνει, λειτουργεί σε ένα πλαίσιο τόσο αφαιρετικό, ώστε καταλήγει πιο δυνατό μέσα στην μοναχικότητά του. Ενδιαφέρον παράδειγμα: στο Β' Στάσιμο του *Αίαντα* ο Χορός ευρισκόμενος στην πλάνη ότι ο Αίας «μετάνιωσε και τον θυμό παράτησε» αγαλλιάζει ματαίως και επικαλούμενος τον Πάνα χορεύει έναν πυρρίχιο: η επιλογή αυτού του παραδοσιακού χορού δεν έχει λαογραφικό στόχο αλλά ταιριάζει στο λαϊκό ήθος των συντρόφων του ήρωα. Ξεγελούνται από την απατηλή μεταστροφή του και με το γλέντι τους επιτείνεται

12. Αλκ. Μαργαρίτης, «Ευριπίδη: *Ιππόλυτος* στο θέατρο της Επιδαύρου, *Νέα*, 12 Ιουλίου 1973.

13. Στ. Ιω. Δρομάζος, «*Ιφιγένεια εν Ταύροις*, από το Εθνικό θέατρο στην Επίδαυρο», *Καθημερινή*, 28 Ιουλίου 1976.

14. Αυτή είναι μία προσφιλής τεχνική του σκηνοθέτη, η οποία του προσφέρει το έδαφος, ώστε να αναδεικνύει την πολυμορφία των ερμηνευτικών επιπέδων. Για παράδειγμα το συναντάμε και στο σημείωμα του σκηνοθέτη για την *Άλκηστη*: «Τα χωρικά της Άλκηστης μεταδίδουν άλλοτε μιαν ειδυλλιακή – σχεδόν βουκολική αφέλεια, άλλοτε μιαν “αστική” μεγαλοστομία με συχνότατη χρησιμοποίηση κοινών τόπων. Αυτό μας έδωσε την ιδέα να χωριστεί ο Χορός σε δύο Ημιχόρια: τους χωρικούς και τους αστούς. Στον *Κύκλωπα* χωρίστηκε επίσης ο Χορός σε δύο μέρη: σ' αυτούς που παίζουν τους Σατύρους και σ' εκείνους που παρακολουθούν τον μύθο και με την ευπιστία λαϊκών θεατών επεμβαίνουν στη δράση».

15. * ... : «Ο Σπύρος Ευαγγελάτος για το ανέβασμα της *Ιφιγένειας* απόψε στην Επίδαυρο», *Τα Νέα*, 24 Ιουλίου 1976.

ακριβώς η τραγική ειρωνεία. Έτσι, από την παραπλανημένη χαρά, που αποδίδεται με τον πυρρίχιο θα γίνει πιο δραματική η μετάβαση στην λύπη που θα φέρει η επίγνωση (μουσική: Θ. Αντωνίου).

Αυτή η δεξιotechία στο να μεταβαίνει αβίαστα από τη χαρά στη λύπη και αντίστροφα είναι το πηγαίο χαρακτηριστικό της αισθητικής ιδιοσυγκρασίας του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου. Αξίζει όμως να σημειώσουμε ότι είναι ο πρώτος σκηνοθέτης, στον οποίο διαφαίνεται εξαρχής μία ισοβαρής παρουσία τόσο στην Κωμωδία όσο και στην Τραγωδία. Στην Ελλάδα ξεκίνησε με την Κωμωδία (1969 *Εκκλησιάζουσες* στο Κ.Θ.Β.Ε.), και προχώρησε αμέσως και στο τραγικό είδος με την *Ηλέκτρα* το 1972. Η παρουσία του και στα δύο είδη είναι απόδειξη αλλά και απόληξη της «απελευθερωμένης» οπτικής του. Η κατάθεσή του στην Τραγωδία, δεν μπορεί να μελετηθεί ανεξάρτητα από τις προτάσεις του για τον Αριστοφάνη, καθώς, εκεί (αρχής γενομένης από τις παραστάσεις του Κ. Κουν αλλά και του Α. Σολομού) προωθήθηκε πιο γοργά η μουσική πολυστυλιστικότητα. Την ελευθερία αυτή εφαρμόζει «τηρουμένων των αναλογιών» και στην Τραγωδία και ειδικότερα στα «ειρωνικά δράματα».¹⁶ Δεν είναι βέβαιο όμως αν θα είχε οδηγηθεί τόσο νωρίς σ' αυτή την κατεύθυνση, εάν δεν είχε μία έμφυτη τάση να ανιχνεύει τα κωμικά μοτίβα.

Η αναγνώριση της πολυεπίπεδης ανάγνωσης που επιδέχονται –ή μάλλον, διεκδικούν– τα «ειρωνικά δράματα» έφερε ένα καθοριστικό πλήγμα στο αίτημα για αναβίωση της αρχαιοελληνικής μουσικής. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*,¹⁷ το 1982, στην οποία, ο Χορός τραγουδούσε σε ύφος μπαρόκ.¹⁸ Στόχος του σκηνοθέτη ήταν να δημιουργηθεί ένα δεύτερο, θεατρικό επίπεδο ειρωνείας, ένα διττό βλέμμα στον θεατή,¹⁹ μέσα από τη διάκριση ύφους ανάμεσα στα Χορικά και τα Επεισόδια. Δραματουργικά εξάλλου η διάκριση ύφους είναι δικαιολογημένη καθώς συνάδει με τη χρονική απόσταση ανάμεσα στον παρόντα χρόνο, στον οποίο εκτυλίσσονται τα Επεισόδια με τον μελλοντικό χρόνο των χορικών αντίστοιχα: συγκεκριμένα στο Β' Στάσιμο, αφού ανακοινώνει ο Αγαμέμνωνας στην Κλυταιμνήστρα ότι θα πάρει την Ιφιγένεια μαζί του, ο Χορός κάνει ένα άλμα στο μέλλον προφητεύοντας, όσα θα συμβούν στην Τροία. Έτσι, με Κορυφαία τη μεσόφωνο Δάφνη Ευαγγελάτου, η οποία κρατά έναν πυρσό σαν Προφήτις και τραγουδά σε ύφος μπαρόκ (μουσική: Στέφανος Γαζουλέας), η μετάβαση του Χορού σε μελλοντικό χρόνο συνάδει με την υφολογική μετάβαση σε μια μεταγενέστερη εποχή μέσω της μουσικής: το Χορικό δεν είναι άμεσα συνδεδεμένο με την πλοκή

16. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Πρόδρομοι και καινοτόμοι», *Τα Νέα*, 23 Αυγούστου 2003.

17. [Σ. Ευαγγελάτος]: «Τους πατριδοκάπηλους και τους φαύλους σαρκάζω με την *Ιφιγένεια* είπε χτες ο Σκηνοθέτης», *Ακρόπολη*, 1 Σεπτεμβρίου 1982.

18. * ..., «Αυτοκτονεί, δεν θυσιάζεται η *Ιφιγένεια* του Αμφι-θεάτρου», *Έθνος*, 1 Σεπτεμβρίου 1982: [...] «για πρώτη φορά στην Επίδαυρο θα ακουστεί μουσική μπαρόκ, ενώ στο ίδιο κλίμα κινείται όλη η παράσταση».

19. * ..., «Ειρωνικό δράμα η *Ιφιγένεια*, η 100ή σκηνοθεσία του Σπ. Ευαγγελάτου», *Ελευθεροτυπία* 1 Σεπτεμβρίου 1982.

αλλά είναι η προβολή μίας μελλοντικής προέκτασής της, διαθλασμένης μέσα από τα μάτια του Χορού, ο οποίος «βλέπει μόνο ό,τι θέλει ή ό,τι του επιτρέπουν να δει: μια παραμυθένια ιδανική κοινωνία γενναίων ηρώων και ευγενικών λαών».²⁰

Στην παράσταση του Ίωνα (1996) ο σκηνοθέτης αφού μετέφρασε το κείμενο, απέδωσε μουσικά τις υφολογικές του αποχρώσεις σε συνεργασία με τον συνθέτη Θάνο Μικρούτσικο²¹ και κατέδειξε το ερμηνευτικό πλαίσιο της τραγικοκωμικής εναλλάσσοντας και πάλι αβίαστα το τραγικό με το ιλαρό. Για παράδειγμα στο Γ' Στάσιμο ο Χορός (σε σύμπνοια με την Κρέουσα, η οποία θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο να σκοτώσει τον Ίωνα), κάνει επίκληση στην Εκάτη σαν να επιδίδεται σε μία «σκοτεινή» τελετή μαγείας. Στη συνέχεια, όμως, αλλάζει εντελώς το μοτίβο: περνά απότομα σε μια κωμική μουσική διάθεση και σε μια εικόνα, η οποία θυμίζει σκηνή από *Λυσιστράτη*, καθώς σύσσωμος ο Χορός κρατώντας ένα πανώ διαμαρτυρίας στρέφεται κατά των ανδρών (με αφορμή την –φερόμενη– αχαριστία του Ξούθου).

Η ευρηματικότητα, με την οποία υπηρέτησε ο σκηνοθέτης την εσωτερική αλληλουχία και ποικιλία των νοημάτων των έργων εγκαθιδρύοντας ταυτόχρονα την ελευθερία στις υφολογικές επιλογές είναι το κατεξοχήν όχημα, με το οποίο άνοιξε περαιτέρω τον δρόμο προς την επιβίωση του αρχαίου δράματος. Έχοντας αξιοποιήσει τα εκφραστικά εργαλεία της παράδοσης του Εθνικού θεάτρου, κόμισε την ανάγκη περαιτέρω διερεύνησης των ιδιαίτερων αποχρώσεων κάθε έργου μεταθέτοντας τον στόχο από το «τραγικό ύφος» στην ανάδειξη των πτυχώσεων εκείνων που συνθέτουν την πανανθρώπινη τους αξία, η οποία αμφιταλαντεύεται αενάως ανάμεσα στο τραγικό και το κωμικό. Η λειτουργία της μουσικής από τον Σπύρο Ευαγγελάτο έγκειται σε αυτό ακριβώς: λειτουργεί ως ένα εκφραστικό μέσο, το οποίο συντιθέμενο με τον λόγο και τα λοιπά εκφραστικά μέσα φωτίζει ή σκιάζει τα νοήματα και τις καταστάσεις και συνθέτουν κάθε φορά εκ νέου ένα πολυφωνικό αισθητικό σύνολο. Έτσι, χειριζόμενος με δεξιοτεχνία τη δύναμη της μουσικής ο σκηνοθέτης προωθεί τη μεταφορά των κλασικών έργων στο σήμερα φωτίζοντας κάθε φορά ένα –όσο το δυνατό μεγαλύτερο– μέρος από το ανεξάντλητο φάσμα των ερμηνευτικών εκδοχών τους. Η αξία κάθε σκηνοθέτη, ο οποίος καταπιάνεται με τα κλασικά-πολυφωνικά έργα είναι ανάλογη με τον βαθμό της ικανότητάς του εκείνης, να διαχειρίζεται όσο το δυνατόν περισσότερες από τις φωνές τους: τις φανερές αλλά και ακόμη βαθύτερα, τις πιο αφανείς, των λυρικών μερών.²²

20. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδαύρου*, Αθήνα 2004, σ. 44.

21. Μαρία Βλαχοπούλου, «Δύσκολο έργο... θερμή υποδοχή», *Έθνος*, 19 Αυγούστου 1996.

22. Σε αντίθεση με μια συνηθισμένη υπερ-απλουστευτική προσέγγιση, όπως η ακόλουθη: Γ. Χουβαρδάς, «Πολιτική χωρίς εξαπάτηση δεν γίνεται», *Το Βήμα*, 19 Ιουνίου 2016: [...] «Πάντα προσπαθώ να διατηρώ την ουσία. Υπάρχουν πάρα πολλά κομμάτια στα χορικά που για εμάς είναι ακατάληπτα, καθώς αναφέρονται σε πολύπλοκες μυθολογικές ιστορίες, σε συσχετίσεις με άλλα ιστορικά γεγονότα, έχουν επαναλήψεις, μια τάση λυρισμού. Και εκεί υπάρχει περιθώριο να κρατήσει κανείς την ουσία, τις πληροφορίες, το ύφος και να μην τραυματίσει ούτε το έργο ούτε τον Αισχύλο...».

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Επιτρέποντες από το Αμφι-Θέατρο:
ένας πολύχρωμος πίνακας. Συμβολή στη μελέτη
του σκηνοθετικού έργου του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου*

ΑΝ ΤΟ 1975 ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΕΤΟΣ κομβικής σημασίας για την εξέλιξη του Φεστιβάλ Επιδαύρου, αφού για πρώτη φορά αίρεται το μονοπώλιο χρήσης του αρχαίου θεάτρου από το Εθνικό Θέατρο, με την εμφάνιση του Θεάτρου Τέχνης και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, το 1980 είναι ασφαλώς η δεύτερη σημαντικότερη χρονιά στην εξέλιξη του θεσμού, αφού τότε εμφανίζονται για πρώτη φορά στη σκηνή του αργολικού θεάτρου το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου και ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου,¹ γεγονότα που καταδεικνύουν πως οι θεσμοί, αλλά βεβαίως και ο εκσυγχρονισμός τους, συμβάλλουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αφού η «πολυφωνία» που εδραιώθηκε στη δεκαετία του 1980 συνέβαλε καταλυτικά στην εμφάνιση νέων τάσεων στην αναβίωση του αρχαίου δράματος.

Στην πρώτη του παρουσία στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου το Αμφι-Θέατρο παρουσιάζει τους *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου, στις 23 Αυγούστου 1980.² Είναι η πρώτη επίσημη συμμετοχή του θιάσου στο Φεστιβάλ, αλλά όχι η πρώτη φορά που εμφανίζεται στο αργολικό θέατρο, αφού τα προηγούμενα χρόνια το Αμφι-Θέατρο

* Ευχαριστώ θερμά τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο για την παραχώρηση οπτικοακουστικού υλικού από το Αρχείο του Αμφι-Θεάτρου, που προβλήθηκε κατά τη διάρκεια της ομιλίας, και την Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου για τις πολύτιμες πληροφορίες γύρω από την πρόσληψη του Μενάνδρου.

1. Για τη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του Φεστιβάλ Επιδαύρου κατά τα χρόνια της Μεταπολίτευσης, βλ. ενδεικτικά Νατάσα Σιουζουλή, «Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου», στον τόμο: Κ. Γεωργουσόπουλος – Σ. Γώγος – Ομάδα Θεατρολόγων, *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, Αθήνα 2002, σσ. 234-235· Πλ. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα 2005, σσ. 159-160.

2. Την ίδια χρονιά στο Φεστιβάλ Επιδαύρου το Εθνικό Θέατρο παρουσίασε την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, τις *Φοίνισσες*, τους *Αχαρνείς* και τον *Φιλοκτήτη*, το Κ.Θ.Β.Ε. τις *Εκκλησιάζουσες* και την *Αντιγόνη*, το Θέατρο Τέχνης την *Ορέστεια* και τις *Τρωάδες* και ο επίσης πρωτοεμφανιζόμενος στο αργολικό θέατρο Θ.Ο.Κ. τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη.

είχε παρουσιάσει εκεί, εκτός του πλαισίου του Φεστιβάλ, τους *Βατράχους* (1977), τον *Πλούτο* (1978) και την *Ψυχοστασία* (1979), σκηνική σύνθεση των σωζόμενων αποσπασμάτων από τα χαμένα έργα του Αισχύλου. Ο Ευαγγελάτος, άλλωστε, σκηνοθέτησε για πρώτη φορά αρχαίο δράμα ήδη το 1967, ανεβάζοντας στην Αυστρία *Τρωάδες* (Thespiis-Bühne, Βιέννη)· ακολούθησαν οι *Εκκλησιάζουσες* με το Κ.Θ.Β.Ε. το 1969, η *Λυσιστράτη* δύο φορές μέσα στο 1971 (Stadttheater, Κλάγκενφουρτ, και Kammertheater, Ζυρίχη), ενώ σκηνοθετεί για πρώτη φορά στην Επίδαυρο το 1972, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή με το Εθνικό Θέατρο. Έκτοτε σκηνοθετεί κάθε χρόνο στο αργολικό θέατρο: *Ιππόλυτος* (1973), *Άλκηστη και Κύκλωπας*, σε ενιαία παράσταση (1974), *Βάκχες* (1975), *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1976) και *Ικέτιδες* του Αισχύλου (1977) με το Εθνικό Θέατρο, *Πέρσες* (1978) και *Αντιγόνη* (1980) με το Κ.Θ.Β.Ε. Ενδιάμεσα επανέρχεται στις *Τρωάδες* (Schauspielhaus, Ζυρίχη 1976) και τη *Λυσιστράτη* (Αμφι-Θέατρο, Αθήνα 1976). Μέχρι το 1980 λοιπόν έχει σκηνοθετήσει δεκαπέντε έργα του αρχαίου ελληνικού δράματος.

Ο Ευαγγελάτος έχει από νωρίς εκφράσει ρητά και με σαφήνεια την άποψη πως κάθε έργο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας χρήζει ριζικά διαφορετικής αντιμετώπισης. Σε άρθρο του με αφορμή την παράσταση της *Ηλέκτρας* το 1972 ο σκηνοθέτης σημειώνει: «Δεν πιστεύω στην ανάγκη να υπάρχει κάποια Σχολή ερμηνείας του αρχαίου δράματος, αλλά θεωρώ απαραίτητη την αντιμετώπιση καθενός έργου απ' τη ρίζα του, την ανίχνευση δηλαδή της αισθητικής, που αυτό –μοναδικά και ανεπανόληπτα– επιβάλλει».³ Αυτή την πεποίθηση, την οποία συχνά τα επόμενα χρόνια διατύπωσε ο σκηνοθέτης, είναι χρήσιμο να αναλογιστούμε ότι την εξέφρασε σε μια εποχή όπου ήταν μάλλον κοινά αποδεκτή η ύπαρξη «σχολών» στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος, μιας ενιαίας δηλαδή και αδιάλειπτης αντίληψης για τη σκηνοθεσία και την υποκριτική. Για τα «ήθη» μάλιστα της Επιδαύρου εκείνη την εποχή είναι ενδεικτικό αυτό που ο ίδιος μνημονεύει χρόνια αργότερα, με αφορμή την παράσταση των *Επιτρεπόντων* το 1980: «Πριν από την πρεμιέρα είχα πει στους ηθοποιούς: “Αν το κοινό αντιδράσει αρνητικά λόγω της πρωτοτυπίας να εμφανιστούν μολιερικά και βικτωριανά κοστουμίια στην Επίδαυρο, θα βγω εγώ να εισπράξω τις αποδοκιμασίες”».⁴

Σχετικά με την επιλογή του έργου του Μενάνδρου, τα λιγοστά σωζόμενα έργα του οποίου σπάνια έβλεπαν τη σκηνή,⁵ ο Ευαγγελάτος έχει συχνά τα επόμενα χρόνια αναφέρει πως ήθελε η πρώτη επίσημη εμφάνιση του Αμφι-Θεάτρου στην Επίδαυρο να γίνει με «τρόπο σεμνό»,⁶ εννοώντας δηλαδή πως δεν επέλεξε γι'

3. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Επίδαυρος *Ηλέκτρα*», *Το Βήμα*, 2 Ιουλίου 1972.

4. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Λήδα Τασοπούλου ...προς ύστατον φως*, Αθήνα 2012, σσ. 57-60.

5. Για την παρουσία των έργων του Μενάνδρου στη νεοελληνική σκηνή, βλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η συμβολή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου και του Εύη Γαβριηλίδη στον θεατρικό επαναπατρισμό του Μενάνδρου», *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος*. Πρακτικά συμποσίου, επιμ. Άντρη Χ. Κωνσταντίνου – Ιωάννα Χατζηκωστή, Λευκωσία 2013, σσ. 75-94.

6. «Όταν υποβάλαμε αίτηση για συμμετοχή του Αμφι-Θεάτρου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου 1980, σκέφτηκα πως έπρεπε να μπούμε με τρόπο σεμνό. Έτσι διαλέξαμε τον λιγότερο γνωστό

αυτή την «πρώτη φορά» ένα από τα γνωστά έργα των αρχαίων τραγικών ή του Αριστοφάνη. Είναι λογικό ωστόσο να αναλογιστεί κανείς πως δίπλα στη «σεμνή» διάθεση του σκηνοθέτη συνυπήρχε η πρόθεσή του να αναδείξει ένα θεατρικά «δύσκολο» κείμενο που δεν βλέπει συχνά τη σκηνή: πρόθεση άλλωστε που διαμόρφωσε σε σημαντικό βαθμό τις επιλογές ρεπερτορίου στη μακρά σκηνοθετική πορεία του Ευαγγελάτου. Ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως την αμέσως επόμενη χρονιά σκηνοθετεί με το Αμφι-Θέατρο στην Επίδαυρο τον *Ρήσο*, έργο που αποδίδεται στον Ευριπίδη και που, επίσης, πολύ σπάνια παιζόταν.

Για να επανέλθουμε όμως στην πρόθεση της «σεμνής» εισόδου στην Επίδαυρο, είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε πως λίγες ημέρες πριν από την πρεμιέρα των *Επιτρέπόντων* ο Ευαγγελάτος δηλώνει στον Τύπο πως πρόκειται για την «τολμηρότερη ως σήμερα παράσταση» του Αμφι-Θεάτρου, προσθέτοντας πως είναι «από πλευράς ιστορικής ακλόνητα θεμελιωμένη».⁷ Για να αντιληφθούμε τη διαδρομή από τη «σεμνότητα» της επιλογής ρεπερτορίου έως το «τόλμημα» της σκηνικής πραγμάτωσης, είναι χρήσιμο να δούμε, από τη μία, την άποψή του για τα έργα του Μενάνδρου και, από την άλλη, τη βασική ιδέα της σκηνοθεσίας. Γράφει στο σκηνοθετικό του σημείωμα για τον Μένανδρο: «Τα θέματα των έργων του μας φαίνονται σήμερα ξεπερασμένα και τα κωμικά τους στοιχεία ελάχιστα κωμικά. Τα πάντα “κάτι μας θυμίζουν”: οι χαρακτήρες του μας φέρνουν έντονα στο νου παλιές ιταλικές ή μολιερικές κωμωδίες, ενώ η ίντριγκα των έργων του –η μπλεγμένη, περιπετειώδης και απίθανη πλοκή– μας θυμίζει “μελό” του 19ου ή και των αρχών του 20ού αιώνα. Όλα μας φαίνονται γνωστά, παλιά και ξεθωριασμένα. Κατ’ αρχήν λοιπόν τα έργα αυτά δεν μας ελκύουν».⁸ Χρόνια αργότερα ο σκηνοθέτης διηγείται πώς κατέληξε στη βασική «οπτική» της παράστασης. Κατά τον πρώτο από τους δύο μήνες των δοκιμών και παρά τους ποικίλους πειραματισμούς με τους ηθοποιούς του θιάσου, η πρεμιέρα πλησίαζε απειλητικά και ο ίδιος δεν είχε βρει ακόμα το «κεντρικό σκηνοθετικό ύφος».⁹

Αξίζει εδώ να αναφερθεί πως ο Ευαγγελάτος, κάτι που είναι γνωστό στους συνεργάτες του, δεν προσέρχεται στις δοκιμές των παραστάσεων έχοντας έτοιμες λύσεις και παγιωμένες αντιλήψεις για το τελικό αποτέλεσμα. Ένα χαρακτηριστικό

αρχαίο δραματικό συγγραφέα, τον Μένανδρο, και ένα έργο του σχεδόν άγνωστο, που δεν είχε παρουσιαστεί ποτέ στην Επίδαυρο, τους *Επιτρέποντες*». Βλ. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «*Επιτρέποντες από το Αμφι-Θέατρο*», *Η Καθημερινή*, ένθετο «Επτά Ημέρες», αφιέρωμα: *50 χρόνια Επίδαυρος. Οι 30 καλύτερες παραστάσεις*, 19 Ιουνίου 2005, σ. 12. (Στο αφιέρωμα αυτό της εφημερίδας, στις τριάντα καλύτερες παραστάσεις περιλαμβάνεται, εκτός από την παράσταση των *Επιτρέπόντων*, η παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο το 1972, του ίδιου σκηνοθέτη.)

7. Κ. Μ., «*Οι Επιτρέποντες από το Αμφι-Θέατρο. Μια τολμηρή προβολή μέσα στο χρόνο*», *Μεσημβρινή*, 20 Αυγούστου 1980.

8. Πρόγραμμα της παράστασης *Επιτρέποντες*, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, 1980 (= Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επίδαυρου*, Αθήνα 2004, σ. 33).

9. Ευαγγελάτος, *Λήδα Τασοπούλου*, σ. 56.

παράδειγμα σκηνοθετικής «λύσης» μέσω του καλλιτεχνικού ενστίκτου του σκηνοθέτη είναι η περίπτωση της *Ιφιγένειας εν Ληξουρίω*, έναν μόλις χρόνο πριν από τους *Επιτρέποντες*. Σ' εκείνη την περίπτωση, ένα ακόμα θεατρικά «δύσκολο» κείμενο (σε κεφαλλονίτικη διάλεκτο του 18ου αιώνα) επρόκειτο να παρασταθεί στην πολύ μικρή για τους 15 ηθοποιούς σκηνή του «Θεάτρου Αναλυτή». Η αρχική αμηχανία κατέληξε στην εξής ευφάνταστη λύση, που μετέτρεψε τα μειονεκτήματα σε αρετές: οι ηθοποιοί υποδύονται λαϊκά πρόσωπα που ερμηνεύουν τους αρχαίους ήρωες σε μια ερασιτεχνική παράσταση στο Ληξούρι το 1720, πάνω σε ένα κάρο διαστάσεων μόλις 2 (πλάτος) επί 3 (βάθος) μέτρα, που έκανε τη σκηνή του θεάτρου να μοιάζει πλέον μεγάλη. Η παράσταση του έργου του Πέτρου Κατσαίτη έτυχε θερμής υποδοχής, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, και αποτέλεσε μια από τις επιτυχεστέρες παραγωγές του Αμφι-Θεάτρου.

Διαισθητικά συνεπώς έφτασε ο Ευαγγελάτος και στην αντιμετώπιση του Μενάνδρου. Επιδιώκοντας «οι αδυναμίες του έργου να γίνουν προτερήματα»¹⁰ και με σύμμαχο τη θεωρητική του κατάρτιση, έφτασε σε μια πραγματικά πρωτότυπη λύση: μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον του στις βαθιές επιδράσεις που άσκησε ο Μένανδρος στο ευρωπαϊκό θέατρο και τη λογοτεχνία από τους ρωμαϊκούς χρόνους έως τον 20ό αιώνα, κατηύθυνε τη σκηνοθετική του γραμμή στην παρουσίαση της «“ιστορίας” του έργου [των *Επιτρεπόντων* δηλαδή] μέσα στην ιστορία της επιβιώσής του».¹¹ Καθεμία από τις πέντε πράξεις του έργου συντελείται σε μία διαφορετική εποχή-σταθμό στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου: δηλαδή, στην αρχαία Ελλάδα των ελληνιστικών χρόνων, στην Ιταλία των χρόνων της *commedia dell'arte*, στη Γαλλία της εποχής του Μολιέρου, στη βικτωριανή Αγγλία και στην Ελλάδα της εποχής των κινηματογραφικών ταινιών του 1950. Ίσως μάλιστα η τοποθέτηση της τελευταίας πράξης στον ελληνικό κινηματογράφο, να συμβολίζει και την επιστροφή του Μενάνδρου στη γενέτειρά του μετά από την περιπέτειά του ανά τους αιώνες στις ευρωπαϊκές σκηνές. Τις πέντε πράξεις «δένει» με έναν συνεκτικό ιστό, που αποτελείται από έναν πρόλογο, έναν επίλογο και τέσσερα ιντερμέδια.¹²

Αυτή τη σκηνοθετική γραμμή καλούνται να υπηρετήσουν ο Τάσος Ρούσσος, που μεταφράζει και συμπληρώνει τα κενά του έργου (το κείμενο των *Επιτρεπόντων* σώζεται κατά τα τρία τέταρτα), ο Γιώργος Πάτσας, σταθερός συνεργάτης του Ευαγγελάτου στα σκηνικά και τα κοστούμια, και ο Γιάννης Μαρκόπουλος που «ντύνει» μουσικά τα ιντερμέδια. Στη διανομή συμμετέχουν οι Ηλίας Ασπρούδης (Καρίων), Δημήτρης Καταλειφός (Ονήσιμος), Κώστας Τσιάνος (Σμικρίνης), Κώστας Καποδίστριας (Χαιρέστρατος), Πάνος Σκουρολιάκος (Σιμίας), Μιχάλης Μητρούσης (Συρίσκος), Γιώργος Τσιδίμης (Δάος), Ιλιάς Λαμπρίδου (Αβρούλα), Ζωή Ρηγοπούλου (Παμφίλη),

10. Ευαγγελάτος, «*Επιτρέποντες* από το Αμφι-Θέατρο», σ. 12.

11. Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή*, σ. 34.

12. Τα Χορικά του έργου, όπως είναι γνωστό, δεν σώζονται, ενώ η ένδειξη «ΧΟΡΟΥ» στο αρχαίο κείμενο δεν μας αποκαλύπτει τη μορφή που αυτά είχαν πάρει κατά την περίοδο της Νέας Κωμωδίας.

Βασίλης Γκούστης (Χαρίσιος) και Ρίκα Σηφάκη (Σωφρόνη), ενώ στα Ιντερμέδια εμφανίζονται οι Λήδα Τασσοπούλου, Άννυ Λούλου και Μελίνα Μποτέλλη.

Στην έναρξη της παράστασης οι ηθοποιοί εμφανίζονται στη σκηνή σαν ένας «θίασος χαμένος στον χώρο και στον χρόνο»,¹³ στήνουν το σκηνικό και ντύνονται επί σκηνής με τα ρούχα της πρώτης πράξης. Η υποκριτική και η κινησιολογία των ηθοποιών, τα κοστούμια και τα αφαιρετικά σκηνικά της παράστασης, που αλλάζουν αυτοσχεδιαστικά από τους ίδιους τους ηθοποιούς στο τέλος κάθε πράξης, μας μεταφέρουν με ιστορική ακρίβεια σε καθεμιά από τις περιόδους της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου που προαναφέρθηκαν. Για παράδειγμα, στην πρώτη πράξη, που εκτυλίσσεται στους ελληνιστικούς χρόνους, στο ζωγραφικό φόντο βλέπουμε κίονες, ενώ οι ηθοποιοί φορούν μάσκες και παίζουν μετωπικά, δήθεν «παλιομοδίτικα», παραπέμποντας εμφανώς σε αγγειογραφίες της εποχής. Στις επόμενες πράξεις ο υπηρέτης των ελληνιστικών χρόνων γίνεται Αρλεκίνος στην εποχή της *commedia dell'arte*, έπειτα μπάτλερ της βικτωριανής εποχής κ.ο.κ.¹⁴

Στα ιντερμέδια που παρεμβάλλονται ανάμεσα στις πράξεις της κωμωδίας, με μελωδίες του Μαρκόπουλου που προέρχονταν από δημοφιλή του τραγούδια,¹⁵ οι τρεις γυναίκες υπενθυμίζουν πεισματικά την αδιάκοπη «ονειρική πορεία»¹⁶ του θιάσου. Σε μια «ατέρμονη» διαδρομή περισυλλέγουν στο κάρο που σέρνουν τα σκηνικά αντικείμενα των εποχών που πέρασαν, συναντούν ένα χαμένο αγόρι, απελευθερώνουν ένα πληγωμένο πουλί, ενώ στο τέλος της παράστασης δίνουν στους ηθοποιούς του «κυρίως έργου» τα ρούχα με τα οποία αρχικά εισήλθαν στη σκηνή και οδηγούν τον θίασο προς ένα «άγνωστο μέλλον»,¹⁷ επιτυγχάνοντας σπάνιας ομορφιάς ποιητικές εικόνες, εύληπτες και ανοιχτές σε συμβολισμούς και ερμηνείες.¹⁸

Όσο διαφορετικές κι αν δείχνουν εκ πρώτης όψεως στη σύλληψή τους η αντιμετώπιση από τον σκηνοθέτη των πέντε πράξεων του έργου, από τη μία, και η αντιμετώπιση του προλόγου, των ιντερμεδίων και του epilόγου, από την άλλη, σχεδόν σαν να πρόκειται για δύο διαφορετικές παραστάσεις, εντούτοις, αυτή ακριβώς η αρμονική εναλλαγή των δύο διαφορετικών μοτίβων συνέβαλε στην επιτυχία του τελικού αποτελέσματος.

Οι *Επιτρέποντες* γνώρισαν μεγάλη επιτυχία, εντός και εκτός συνόρων, για έξι χρόνια. Περιόδευσαν στην Ελλάδα, συμμετείχαν εκ νέου στο φεστιβάλ Επιδάουρου

13. Ευαγγελάτος, «Επιτρέποντες από το Αμφι-Θέατρο», σ. 12.

14. Στο σημείο αυτό προβλήθηκε βίντεο με συρραφή αποσπασμάτων από τις πέντε πράξεις του έργου, από τη βιντεοσκόπηση της παράστασης στο Αρχαίο Θέατρο Επιδάουρου.

15. Πρόκειται για τραγούδια που είχαν ήδη κυκλοφορήσει το διάστημα 1972-1974 (*Χίλια μύρια κύματα, Μαλαματένια λόγια, Μπήκαν στην πόλη οι εχθροί, Μιλώ για τα παιδιά μου, Την εικόνα σου*).

16. Ευαγγελάτος, «Επιτρέποντες από το Αμφι-Θέατρο», σ. 12.

17. Ευαγγελάτος, *Λήδα Τασσοπούλου*, σ. 57.

18. Στο σημείο αυτό προβλήθηκε βίντεο με συρραφή αποσπασμάτων από την έναρξη, τα ιντερμέδια και τον epilόγο του έργου, από τη βιντεοσκόπηση της παράστασης στο Αρχαίο Θέατρο Επιδάουρου.

το 1985 και έκαναν μεγάλη περιοδεία στο εξωτερικό συμμετέχοντας σε διεθνή Φεστιβάλ· στην Αυστραλία, στις Η.Π.Α., στο «Θέατρο των Εθνών» στη Σόφια, στις Βρυξέλλες, στο Teatro Olimpico της Ρώμης, στην Ισπανία, στην Ανατολική Γερμανία, για να ολοκληρώσουν τον κύκλο τους στο Berliner Ensemble.

Η παράσταση προκάλεσε αίσθηση. Μετά την πρεμιέρα στο θέατρο της Επιδάουρου, αποτυπώνεται σε χαρακτηριστικούς τίτλους στον Τύπο ο αιφνιδιασμός από την «τολμηρότητα» της σκηνοθεσίας («Επιτρέπεται;»¹⁹), αλλά και από την αναπαράσταση οθόνης κινηματογράφου στο αργολικό θέατρο («Οθόνη στην Επίδαυρο»²⁰), για την τελευταία πράξη που το σκηνικό παρέπεμπε σε κινηματογράφο του 1950. Η κριτική στην Ελλάδα, σε γενικές γραμμές, αντιμετώπισε θερμά όσα «πρωτοφανή» συνέβησαν στην Επίδαυρο, σε μια παράσταση που «απέδειξε πως το μέλλον του θεάτρου βρίσκεται μέσα στην αφομοίωση των μορφών και στη νοσταλγία των μόχθων των ανώνυμων μαστόρων του»,²¹ αναγνώρισε «τη σκηνική σαγήνη των ευρημάτων και την αυτοθυσία των ηθοποιών», καθώς και την «κορύφωση» της παράστασης στα «σπαρακτικά στο βάθος τους εικαστικά ιντερμέδια»,²² που «αριστοτεχνικά συνδέουν τις διάφορες εποχές». ²³ Υπήρξαν ωστόσο διαφωνίες για τη μεταφορά της δράσης στις πέντε διαφορετικές εποχές, που δεν ακύρωνε όμως την ευφορία της παράστασης,²⁴ ενώ καταλογίστηκε στον Ευαγγελάτο πως «βρήκε τη δικαιολογία της σκηνοθεσίας του έξω από τον Μενάνδρο» κι έτσι στάθηκε «προσηλωμένος περισσότερο στην παράστασή του παρά στο έργο»,²⁵ ή, ακόμα περισσότερο, πως απομακρύνθηκε εντελώς από το έργο του Μενάνδρου.²⁶ Στην πλειοψηφία της ωστόσο η κριτική υποδέχθηκε θετικά την παράσταση.²⁷

Στις χώρες που παρουσιάστηκαν οι *Επιτρέποντες* η υποδοχή ήταν ακόμα πιο ενθουσιώδης, είτε γιατί στο εξωτερικό οι κριτικοί είχαν λιγότερο κειμενοκεντρική διάθεση, είτε γιατί η σκηνοθεσία εμπειρείχε στη σύλληψή της, μέσω της τοποθέτησης των πράξεων της παράστασης στους σημαντικούς σταθμούς του ευρωπαϊκού θεάτρου, μια «διεθνή» σκηνική γλώσσα. Είναι αποκαλυπτική η σταχυολόγηση κά-

19. *Η Βραδυνή*, 25 Αυγούστου 1980.

20. *Ελευθεροτυπία*, 25 Αυγούστου 1980.

21. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Μενάνδρου τύχαι ή μίμοι εν πορεία», *Τα Νέα*, 3 Σεπτεμβρίου 1980.

22. Γ. Βαρβέρης, «Θερινές επισημάνσεις (I)», *Η λέξη* 47 (Σεπτέμβρης 1985), 772.

23. Αλ. Μαργαρίτης, «Επιτρέποντες», *Τα Νέα*, 6 Σεπτεμβρίου 1980.

24. Λ. Πολενάκης, «Μενάνδρου: *Επιτρέποντες*. Από το “Αμφι-Θέατρο” του Σπύρου Ευαγγελάτου», *Η Αυγή*, 6 Σεπτεμβρίου 1980.

25. Τ. Λιγνάδης, «Ο σκηνοθέτης προσηλώθηκε στην παράσταση, παρά στο έργο», *Μεσημβρινή*, 28 Αυγούστου 1980.

26. Θ. Κρητικός, «Επιτρέποντες», *Ταχυδρόμος*, 4 Σεπτεμβρίου 1980.

27. Τ. Τσιριμπίνας, «Οι *Επιτρέποντες* από το Αμφι-Θέατρο», *Θεσσαλονίκη*, 25 Αυγούστου 1980· Τ., «Επιτρέποντες», *Εστία*, 19 Σεπτεμβρίου 1980· Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Το θέατρο», *Νέα Εστία* 1300 (1 Σεπτεμβρίου 1981), σσ. 1172-1174· Β. Αγγελικόπουλος, «Θέατρο... πέντε εποχών», *Τα Νέα*, 29 Ιουλίου 1985· Ελένη Σπανοπούλου, «Ο Μήτσος έλκεψε την παράσταση στην Επίδαυρο», *Έθνος*, 29 Ιουλίου 1985· Περούς Αθηναίος, «Οι *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου», *Ελεύθερη Ώρα*, 22 Σεπτεμβρίου 1985.

ποιων ενδεικτικών αποσπασμάτων, όπως αναδημοσιεύτηκαν στον ελληνικό Τύπο. Οι Ιταλοί διαπιστώνουν πως «στο πρόβλημα για το αν πρέπει να αντιμετωπίσουμε το αρχαίο δράμα προσπαθώντας να το φέρουμε κοντά στη σύγχρονη ευρωπαϊκή αισθητική μας ή, αντίθετα, να υπογραμμίσουμε την απόστασή μας απ' αυτό, ο Ευαγγελάτος προσκόμισε έναν "τρίτο δρόμο": η παράστασή του συνδυάζει τη φιλολογική αποκατάσταση με μια εντυπωσιακή, μοντέρνα παράθεση των μενανδρικών επιδράσεων ανά τους αιώνες» (*Corriere della Sera*, 12 Μαΐου 1984).²⁸ Οι Ισπανοί αναφέρουν πως «με την παράσταση του Αμφι-Θεάτρου το έργο του Μενάνδρου εκτοξεύεται μέσα στον χρόνο, ξεπερνάει την εποχή του και απευθύνεται στο μέλλον» (*ABC*, 28 Ιουλίου 1986) και πως «ο Ευαγγελάτος συνένωσε σε μια έξοχη αντίστιξη το τραγικό με το κωμικό στις εναλλαγές των ιντερμεδίων και των πράξεων» (*Sur*, 2 Αυγούστου 1986).²⁹ Με τον ίδιο ενθουσιασμό υποδέχτηκαν τους *Επιτρέποντες* και οι Γερμανοί: «Η παράσταση πάντρεψε το κωμικό στοιχείο και τα ευφάνταστα ευρήματα με τη βαθύτερη ανθρωπιά και δίκαια το κοινό χειροκρότησε με ενθουσιασμό αυτό το συναρπαστικό θεατρικό γεγονός» (*Neues Deutschland*, 12 Οκτωβρίου 1986), ενώ ο διάσημος γερμανός θεατρολόγος Ernst Schumacher χαρακτήρισε την παράσταση σαν «μια εκπληκτική σύζευξη του αρχαίου και του νέου κόσμου».³⁰

«Η προσπάθεια ο μεγάλος αυτός πολύχρωμος πίνακας ν' αποκτήσει ενιαία αισθητική και πρακτική δικαίωση», όπως σημείωνε ο σκηνοθέτης στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου,³¹ δεν απέβη άκαρπη. Η παράσταση υπήρξε ένας ύμνος στην τέχνη του θεάτρου. Χωρίς να είναι εύκολο να ξεχωρίσει κανείς «κορυφές» στην πλούσια πορεία ενός σκηνοθέτη, στο ενεργητικό του οποίου εγγράφονται σχεδόν 220 παραστάσεις, ωστόσο στην εργασία αυτή του Ευαγγελάτου μπορεί κανείς να αναγνωρίσει μια «επιτομή» του έργου του, έναν ευτυχή συγκερασμό των αρετών και του προσωπικού ύφους ενός σκηνοθέτη-δημιουργού, κοσμοπολίτη αλλά και βαθιά Έλληνα, ενός κορυφαίου θεωρητικού αλλά συνάμα ενός έμπειρου και ευφάνταστου γνώστη της πράξης του θεάτρου, ιδίως μάλιστα σε μια εποχή που οι όροι της ανανέωσης και του εκσυγχρονισμού της θεατρικής πρακτικής, τόσο στο αρχαίο δράμα όσο και γενικότερα στο ελληνικό θέατρο, είχαν πραγματικό αντίκρισμα και μεγαλύτερη ίσως βαρύτητα. Τελικά, η διαδρομή ανάμεσα στη «σεμνότητα» και το «τόλμημα», που προαναφέρθηκε, υπήρξε διαχρονικά το εύφορο έδαφος για τους ποιητικούς, κάποτε ενστικτώδεις, συχνά όχι αβασάνιστους, ουσιώδεις πάντως νεωτερισμούς του Ευαγγελάτου στη μακρά σκηνοθετική του πορεία.

28. «Το Αμφι-Θέατρο προσκλήθηκε να παρουσιάσει στη Ρώμη αρχαία τραγωδία και κωμωδία», *Η Βραδυνή*, 18 Μαΐου 1984.

29. «Ισπανία: εγκωμιαστικά σχόλια για τους *Επιτρέποντες*», *Η Καθημερινή*, 6 Αυγούστου 1986.

30. «Κατέκτησε το Βερολίνο το "Αμφι-Θέατρο"», *Έθνος*, 16 Οκτωβρίου 1986.

31. Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή*, σ. 34.



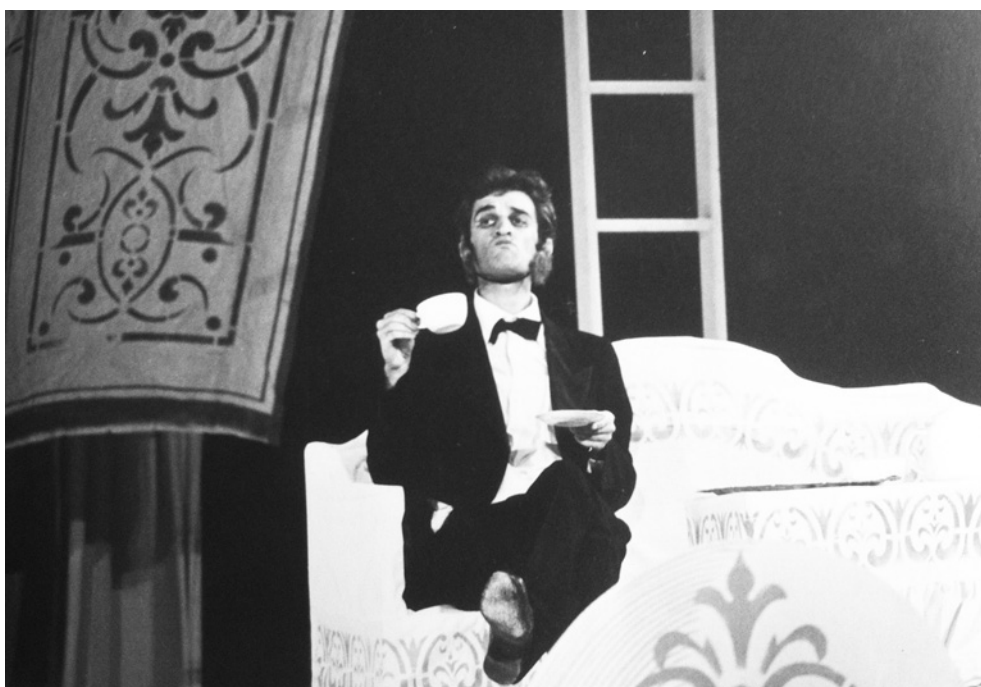
Εικ. 1. *Επιτρέποντες*, Α΄ πράξη: αρχαία Ελλάδα των ελληνιστικών χρόνων.
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου).



Εικ. 2. *Επιτρέποντες*, Β' πράξη: Ιταλία στα χρόνια της *commedia dell'arte*.
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελιάτου).



Εικ. 3. *Επιτρέποντες*, Γ' πράξη: Γαλλία των χρόνων του Μολιέρου.
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου).



Εικ. 4. *Επιτρέποντες*, Δ΄ πράξη: Βικτωριανή Αγγλία.
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελιάτου).



Εικ. 5. *Επιτρέποντες*, Ε΄ πράξη: Ελλάδα στην εποχή των κινηματογραφικών ταινιών του 1950.
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελιάτου).



Εικ. 6. *Επιτρέποντες*, Γ' Ιντερμέδιο.
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου).

ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

*Όταν η φιλολογία ανατρέπει την παράδοση:
αρχαιογνωσία και θέατρο στις πρώτες παραστάσεις
αρχαίου δράματος του Σπύρου Ευαγγελάτου (1972-1975)*

Ο ΣΠΥΡΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ έκανε το ντεμπούτο του στον χώρο των παραστάσεων αρχαίου δράματος με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, που σκηνοθέτησε για το Εθνικό Θέατρο το 1972. Πέντε ημέρες πριν από την πρεμιέρα και ενόψει της, ο σκηνοθέτης δημοσίευσε στο *Βήμα* μια εκτενή φιλολογική ανάλυση του έργου, εκθέτοντας και, συγχρόνως, τεκμηριώνοντας τα αρχαιογνωστικά ερείσματα της σκηνοθεσίας του.¹

Στο κείμενο αυτό, ο Ευαγγελάτος επιχειρεί να αποποιηθεί την ετικέτα της «ανανέωσης» – ωστόσο, το κάνει με εξόχως ανανεωτική φόρα:

Δεν πιστεύω στην ανάγκη να υπάρχει κάποια Σχολή ερμηνείας του αρχαίου δράματος, αλλά θεωρώ απαραίτητη την αντιμετώπιση καθενός έργου από τη ρίζα του, την ανίχνευση δηλαδή της αισθητικής, που αυτό –μοναδικά και ανεπανάληπτα– επιβάλλει. [...] Ό,τι λοιπόν επιχειρούμε στην *Ηλέκτρα* δεν σημαίνει Σχολή, αλλά προσπάθεια κατανόησης και ερμηνείας αυτής της τραγωδίας και μόνον.²

Δύο ιδέες είναι πολύ κρίσιμες εδώ: η πρώτη, ιδέα καθαρά θεατρική, αφορά την ευθεία αμφισβήτηση της αναγκαιότητας μιας «Σχολής ερμηνείας του αρχαίου δράματος»· η δεύτερη, ιδέα αρχαιογνωστική αλλά με κρίσιμες θεατρικές επιπτώσεις, την αμφισβήτηση της *ειδολογικής ταυτότητας και ακεραιότητας του «τραγικού»*. Και οι δύο έρχονται σε ευθεία αντίθεση με τα δεδομένα της εποχής. Επιτρέψτε μου να ασχοληθώ εν τάχει με αυτά τα δεδομένα, προτού επιστρέψω στην *Ηλέκτρα* και στον Ευαγγελάτο.

1. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Επίδαυρος *Ηλέκτρα*», εφημ. *Το Βήμα*, 2 Ιουλίου 1972 (το κείμενο είναι προσβάσιμο στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/>]). Για αυτήν την *Ηλέκτρα*, βλ. Ελένη Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους: η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Αθήνα 2014, σσ. 62-67, όπου συζητιέται επίσης και το συγκεκριμένο κείμενο.

2. Ευαγγελάτος, «Επίδαυρος *Ηλέκτρα*».

Στην Ελλάδα, αρχίσαμε να μιλούμε για την ειδολογική θεατρική ταυτότητα του τραγικού θεάτρου, κοινή σε όλα τα έργα, και για μια γηγενή «παράδοση» στις παραστάσεις αρχαίου δράματος, σχεδόν ταυτόχρονα με την έναρξή τους.³ Η πεποίθηση αυτή ήταν εξαιρετικά βεβιασμένη, ωστόσο, φαίνεται ότι ρίζωσε για τα καλά στη θεατρική μας συνείδηση, και συγκρότησε το κυρίαρχο παραστασιακό ιδεολόγημα του Εθνικού Θεάτρου.⁴ Στα χρόνια που ακολούθησαν η πρωτοκαθεδρία της Σχολής του Εθνικού έμελλε να αμφισβητηθεί· όμως, η πίστη στην ειδολογική ακεραιότητα και ταυτότητα του αρχαίου δράματος, στην ιδέα ότι αυτό συγκροτεί ένα διακριτό και ενιαίο θεατρικό είδος, καθώς και το αίτημα (ή και η πεποίθηση) για μια ειδική, διακριτή και δη ελληνική «Σχολή» ερμηνείας του καλά κρατούν μέχρι και σήμερα. Και είναι άμεσα συναρτημένα με την καθιέρωση και διαρκή ανακύκλωση αυτού που αποκαλώ «κοινόχρηστη αρχαιογνωσία» μας: ένα ολόκληρο πλέγμα ακράδαντων πεποιθήσεων για τη φύση και τη λειτουργία του αρχαίου δράματος ως είδους, αλλά και για την ερμηνεία των επιμέρους έργων του. Πρόκειται, σημειώνω εν παρόδω, για μια ερασιτεχνική αρχαιογνωσία, που αγνοεί εντελώς τις αναζητήσεις και τα πορίσματα της επαγγελματικής αρχαιογνωσίας.⁵

Με την τελευταία, ωστόσο, ο Σπύρος Ευαγγελάτος υπήρξε απολύτως συντονισμένος. Και είναι ακριβώς στη στέρη αρχαιογνωσία του τιμώμενου, που θέλω να εστιαστώ εδώ: μια αρχαιογνωσία που του επέτρεψε να προτείνει τολμηρές και ρηξικέλευθες αναγνώσεις των αρχαίων δραμάτων, αναγνώσεις που έρχονταν σε ευθεία αντίθεση με τα καθιερωμένα ερμηνευτικά σχήματα. Θα περίμενε κανείς ότι

3. Βλ., ενδεικτικά, Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η Ηλέκτρα του Σοφοκλέους», εφημ. *Πρωία*, 5 Οκτωβρίου 1936: «Στην παράδοση του Βασιλικού Θεάτρου», την «καθιερωμένη από τον Φώτο Πολίτη, η εξελικτική κατάκτηση του πνεύματος της αρχαίας τραγωδίας αποτελεί το ουσιώδες χαρακτηριστικό» (το κείμενο είναι προσβάσιμο στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/>]). Απολύτως ενδεικτικό αυτής της τάσης και πίστης είναι ένα πρόσφατο κείμενο του Κώστα Γεωργουσόπουλου, όπου ο κριτικός κωδικοποιεί τα συστατικά της «Σχολής» του Εθνικού ως εξής: «Α. Ο σεβασμός στην όψη, στο ήθος, στη διάνοια και στην όψιν του αρχαίου κειμένου. Β. Η προικοδότηση αυτών των συστατικών που μας παραδόθηκαν με τις πλέον σύγχρονες ερμηνευτικές εργαλειοθήκες» («Εξήντα χρόνια Επιδαύρια», στο Πρόγραμμα της παράστασης του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη, Εθνικό Θέατρο, Θερινή Περίοδος 2014, σ. 3).

4. Το 1961, επτά μόλις χρόνια μετά την ίδρυση των Επιδαυρίων, ο Άγγελος Τερζάκης διαβεβαίωσε ότι το Εθνικό είχε κατακτήσει την «*ιθύνουσα [δική μου η έμφαση]* γραμμή ερμηνείας [του αρχαίου δράματος]», η οποία, όπως πανθομολογούν οι ξένοι, είναι και «η μόνη άξια τους είδους, η *αυθεντική [δική μου η έμφαση]*» (Α. Τερζάκης, «Το Εθνικό Θέατρο και το αρχαίο δράμα», στο: Πρόγραμμα των παραστάσεων αρχαίου δράματος, Επιδαύρια 1961, Εθνικό Θέατρο, σσ. 9 και 11 αντίστοιχα). Η διαβεβαίωση του Τερζάκη εμφανίζεται σε ένα κείμενο με τίτλο «Το Εθνικό Θέατρο και το αρχαίο δράμα», που έμελλε να ανακυκλώνεται για χρόνια στα προγράμματα των παραστάσεων αρχαίου δράματος του Εθνικού – ανακυκλώνοντας, και αποτυπώνοντας με τη σειρά του, μια κυρίαρχη θεατρική (αλλά και αρχαιογνωστική) πίστη (το κείμενο του Τερζάκη είναι προσβάσιμο στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/>]).

5. Για την ιδέα της «κοινόχρηστης αρχαιογνωσίας», βλ. Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, σ. 23 και σποράδην.

σε σχέση με τη θεατρική πράξη, η φιλολογία (αυτή η «γεροντοκόρη» των ανθρωπιστικών επιστημών) προσφέρει έναν συντηρητικό στοχασμό για το αρχαίο δράμα. Ωστόσο, ακριβώς το αντίθετο συμβαίνει – και ο Σπύρος Ευαγγελάτος, όπως θα επιχειρήσω να δείξω, το απέδειξε θεαματικά.

Πίσω στο κείμενο για την *Ηλέκτρα* του 1972.

Ο Ευαγγελάτος ξεκινά την ανάλυση του έργου υπογραμμίζοντας μια ιδέα που έχει πολλούς υποστηρικτές στο πλαίσιο των αρχαιογνωστικών σπουδών: ότι η δραματουργική προοπτική του έργου είναι βαθύτατα χαρακτηριστική/ψυχολογική: «ο Σοφοκλής εγκαταλείπει το θεολογικό πρόβλημα, για να μας τοποθετήσει συμπορευτές μιας αντίστασης ανθρώπινης ψυχής [...] συμπορευτές των χαρακτήρων».⁶ Πρόκειται για μια ψυχογραφική εστίαση που, στο πλαίσιο της «κοινόχρηστης αρχαιογνωσίας» μας παραμένει ακόμη «ξένη» προς τα πρόσωπα του αρχαίου δράματος: οι τραγικοί ήρωες, επιμένουμε, δεν είναι ψυχολογικά/ρεαλιστικά υποκείμενα, αλλά «μορφές». Ο όρος «μορφή» ενίοτε παραπέμπει σε αρχετυπικές φιγούρες – ωστόσο, στις περισσότερες περιπτώσεις, αποδεικνύεται να αφορά όχι τόσο τη ρεαλιστική εκφορά, όσο την ηρωική εξιδανίκευση του προσώπου.⁷ Και είναι αυτήν ακριβώς την εξιδανίκευση που υπονομεύει η ανάγνωση του Ευαγγελάτου: η *Ηλέκτρα* του «τριγυρνά αδέσποτη, κολασμένη σκιά στις αυλές του καταραμένου παλατιού [...] ο βόγκος της ηχεί σ' όλους τους συναισθηματικούς τόνους, από το μούρμουρο του μοιρολογίου ως την κραυγή της υστερίας».⁸

Από την «έξαλλη υστερία» της *Ηλέκτρας*, συνεχίζει τολμηρά ο σκηνοθέτης, «δεν απουσιάζει και ο απωθημένος φθόνος για τους έρωτες των δύο δολοφόνων», από την τρυφερότητά της προς τον Ορέστη «μια σχεδόν μητρική, ερωτική αγάπη», από την αφοσίωσή της στον πατέρα ο «έρωτας»: «το “*Ηλέκτριον σύμπλεγμα*” είναι στοιχείο του χαρακτήρα της που δεσπόζει σε όλο το έργο». Η κραυγή της *Ηλέκτρας* είναι «κραυγή σπλάχνων αφύσικη, απάνθρωπη», αποτέλεσμα μιας «άγριας παρόρμησης». Το τέλος του έργου την αφήνει «πιο άθλια από πριν. Έλειψε ο στόχος της ύπαρξής της και τώρα στέκεται αντιμέτωπη με το χάος». Γι' αυτό και «μη έχοντας το μέγεθος του [του ήρωα], νιώθουμε κατ' αρχήν μια λογική – αν όχι κάποτε και συναισθηματική – απομάκρυνση από αυτόν».⁹

6. Ευαγγελάτος, «*Επίδαυρος Ηλέκτρα*». Η ψυχαναλυτική εστίαση του Ευαγγελάτου προοιωνίζεται μια ερμηνευτική που έμελλε να κατακτήσει πολλούς μελετητές στις επόμενες δεκαετίες. Για μια βιβλιογραφική επισκόπηση των «ψυχολογικών» προσεγγίσεων της σοφόκλειας *Ηλέκτρας* και, γενικότερα, του τραγικού προσώπου, βλ. Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους* (κεφ. 2 και 6, αντίστοιχα, σσ. 68-145 και 339-402).

7. Για τη συζήτηση, που αναπτύσσεται από τους κριτικούς, σχετικά με τη ρεαλιστική ή μη φύση του τραγικού υποκειμένου, βλ. ενδεικτικά την προσέγγιση της σοφόκλειας *Ηλέκτρας* στο πλαίσιο των ελληνικών παραστάσεών της, στο: Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους* (κεφ. 5: σσ. 282-338).

8. Ευαγγελάτος, «*Επίδαυρος Ηλέκτρα*».

9. Ο.π.

Είναι η πρώτη φορά, νομίζω, στα θεατρικά και φιλολογικά ελληνικά χρονικά που ο τραγικός ήρωας εμφανίζεται διάτρητος από ψυχαναλυτικές ρωγμές, κατάφωρος φρίκης, ακραίος, πλάσμα του χάους – ένα πρόσωπο που απαγορεύει τη «λογική» και «συναισθηματική» ταύτιση του θεατή. Επιπλέον, το «τραγικό» εμφανίζεται συναρτημένο με μια αδιέξοδη, σπασμωδική ματαιότητα:

Η άρνηση υποταγής, η άρνηση συμβιβασμού με ένα καθεστώς που τυραννικά, παράνομα και ενάντια σε κάθε ανθρώπινο νόμο τής έχει επιβληθεί, φωτίζει την προσωπικότητά της με το πάθος της απόλυτης λευτεριάς που [...] –κι εδώ είναι το «τραγικό»– δεν πρόκειται ποτέ να βρει.

Ωστόσο, τελικά, ούτε η ηρωικότητα ούτε η ταύτιση δεν γκρεμίζονται συθέμελα:

Χαρακτήρες σαν της Ηλέκτρας, χαρακτήρες που δημιουργούν μια «ηθική» πέρα από την ηθική, διευρύνουν τους ορίζοντές μας και δικαιώνουν την ύπαρξή μας. Ο άνθρωπος ορθώνεται αντιμέτωπος στις υπερκόσμιες δυνάμεις. Είναι βέβαιο πως θα συντριβεί. Αυτή του η πάλη όμως δίνει όλη τη γοητεία στην ύπαρξή του. Να γιατί μας συγκινεί η Ηλέκτρα του Σοφοκλή. Γιατί σ' αυτή, όπως και στις άλλες κορυφαίες αισχύλεις, σοφόκλειες και σαιξπηρικές τραγωδίες νιώθουμε υποσυνείδητα [...] πως ο άνθρωπος δεν είναι ον που αγωνίζεται απλώς για να διεκπεραιώσει το βίο του όσο καλύτερα μπορεί, αλλά ότι μέσα του κρύβει τη θεϊκή σπίθα, που θα είναι και η καταστροφή του [δική μου η έμφαση].¹⁰

Τελικά, το ηρωικό αλλά και το τραγικό τυπικό επανα-επιβεβαιώνονται – όμως, με άλλους όρους: ιδεαλιστικούς βεβαίως, αλλά πιο λεκιασμένους, πιο «δύσκολους». Ταυτόχρονα, έχει σημασία να δούμε ότι αυτήν την πτυχή του ηρωικού και του «τραγικού», ο Ευαγγελάτος δεν την επιφυλάσσει μόνον για το αρχαίο δράμα, αλλά και για το σαιξπηρικό, υπονομεύοντας για άλλη μια φορά την ειδολογική ακεραιότητα του πρώτου.

Στην ιδέα ότι οι σκηνικές προτάσεις του δεν στοχεύουν στη δημιουργία κάποιας «Σχολής», ο Ευαγγελάτος θα επανέλθει, όπως θα δούμε, σε διάφορα κείμενα και συνεντεύξεις του. Παράλληλα, θα αποδείξει ότι τα επιμέρους έργα θέτουν το καθένα διαφορετικές ανάγκες και διαφορετικά προβλήματα, τόσο αρχαιογνωστικά, όσο και θεατρικά, επιλέγοντας διαφορετικούς σκηνικούς κώδικες για το καθένα – και η τακτική του αυτή θα ξενίσει ενίοτε τους κριτικούς, που, τυφλοί απέναντι στη δραματουργική ποικιλία των τραγωδιών, θα τον καταγγείλουν για έλλειψη βαθιάς και συνολικής αντίληψης για το τραγικό θέατρο.¹¹

10. Ο.π.

11. Βλ. ενδεικτικά Θ. Κρητικός, «Επιδαύρια '72. Σοφοκλή Ηλέκτρα από το Εθνικό Θέατρο, εφημ. Ακρόπολις, 15 Ιουλίου 1972· ο ίδιος, «Επιδαύρια 1973. Οιδίπους Τύραννος και Ιππόλυτος, εφημ. Ακρόπολις, 27 Ιουλίου 1973· ο ίδιος, «Εθνικό Θέατρο. ΑλκΗΣΤΙΣ και ΚΥΚΛΩΨ», εφημ. Ακρόπολις, 8 Αυγούστου 1974 (όλα τα κείμενα είναι προσβάσιμα στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/>]).

Στον χώρο που απομένει, θα ήθελα να περιδιαβούμε, αναγκαστικά με συντομία, το ερεθιστικό αρχαιογνωστικό τοπίο που ο Ευαγγελάτος ξανοίγει σε διάφορα έργα, προσέχοντας να συναρτήσει με αυτό εξίσου ερεθιστικές και ριζικά ετερόκλητες σκηνοθετικές προτάσεις. Θα εστιαστώ στις πρώτες παραστάσεις του Ευαγγελάτου για το Εθνικό Θέατρο, αμέσως μετά την *Ηλέκτρα* του 1972: στον *Ιππόλυτο* του 1973, τον *Κύκλωπα* και την *Άλκηστη* του 1974 και τις *Βάκχες* του 1975. Πρόκειται για ριζικά διαφορετικά έργα, που επιτρέπουν στον σκηνοθέτη ριζικά διαφορετικούς παραστασιακούς κώδικες (και υποψιάζομαι ότι η επιλογή τους βαραίνει τον ίδιο τον σκηνοθέτη και στοχεύει ακριβώς στην ανάδειξη και ανίχνευση της ευρύτατης δραματουργικής γκάμας των τραγικών έργων).

Στον *Ιππόλυτο* του 1973, ο Ευαγγελάτος φροντίζει εξ αρχής να ξεντύσει τον *Ιππόλυτο* από τον μανδύα μιας, όπως το διατυπώνει, χριστιανίζουσας «αγνείας», με την οποία τον περιέβαλλε ο «ορίζοντας προσδοκιών» μεγάλης μερίδας της κριτικής (και, εικάζει κανείς, των θεατών): η διάσταση ανάμεσα στην αρχαία και τη χριστιανική ερωτική εμπειρία, υπογραμμίζει ο Ευαγγελάτος, είναι τεράστια: στην αρχαιότητα

η απομάκρυνση του ανθρώπου από τον έρωτα, ισοδυναμεί με την απομάκρυνσή του από το Θείο. Κάθε ανάταση δηλαδή του ανθρώπου προς το υπέρλογο είναι αδιανόγητη αν είναι αποκομμένη από τη ρίζα της ερωτικής εμπειρίας¹²

ενώ «λίγους αιώνες αργότερα, στα πρώτα μεταχριστιανικά χρόνια», είναι ακριβώς «η απομάκρυνση από τον έρωτα [που] οδηγεί [...] στην προσέγγιση του Θείου».¹³ Έτσι, αυτό που ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη είναι να

αντικρύση [...] το έργο λογαριάζοντας την απόσταση του χρόνου που μας χωρίζει από την συγγραφή του και [να μην] το δει κλεισμένο στο αισθητικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής που δημιουργήθηκε και μόνο.¹⁴

Η έγνωση της ανάδειξης της «ρευστότητας» της ερωτικής αντίληψης και, μαζί της, η έγνωση της ανάδειξης της πολιτισμικής απόστασης της τραγωδίας οδηγεί τον Ευαγγελάτο σε έναν ενδιαφέροντα συγκερασμό θεατρικών κωδίκων, που παραπέμπει συγχρόνως στο πριν και στο μετά του τραγικού θεάτρου: «έναν συγκερασμό της προ-τραγωδικής αισθητικής του διθυράμβου με μια τελετουργική τάση που θα μπορούσαμε να πούμε πως βυζαντινίζει κάπως [...]».¹⁵

12. Απόσπασμα από τη συνέντευξη τύπου, όπως παρατίθενται στο: χ.σ. «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη. Ομιλούν ο Γεν. Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου κ. Β. Φράγκος και ο σκηνοθέτης κ. Σ. Ευαγγελάτος», εφημ. *Χρονογράφος Πειραιώς*, 7 Ιουλίου 1973 (το κείμενο είναι προσβάσιμο στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/>]).

13. Ο.π.

14. Ο.π.

15. Ο.π.

Πρόκειται για δύο εντελώς διαφορετικούς τελετουργικούς κώδικες, που μπορεί να εξυπηρετούν τη διπλή εστίαση της ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου, ωστόσο θα μπορούσαν ίσως να λειτουργήσουν αποπροσανατολιστικά για την παράσταση. Ο Ευαγγελάτος, όμως, μοιάζει να έχει συνείδηση αυτού του κινδύνου, προτείνοντας μια τολμηρή για τα δεδομένα της εποχής σκηνοθετική λύση, που φαίνεται να λειτούργησε συνεκτικά:

Η σύνθεση των δύο τάσεων, πιστεύω πως οδηγεί σε μια Τρίτη κατεύθυνση που είναι πολύ κοντινή στις εντελώς σύγχρονες αναζητήσεις του παγκοσμίου θεάτρου: ένα σύνολο ηθοποιών με ομαδικό ψυχισμό απ' όπου σιγά-σιγά ξεκορμίζουν οι χαρακτήρες του δράματος.¹⁶

Πρόκειται, νομίζω, για την πρώτη φορά που επιχειρείται στις παραστάσεις αρχαίου δράματος στη χώρα μας αυτή η σύμβαση (ας την πούμε σύμβαση μιας πρώιμης «χορικότητας») – αν και, βεβαίως, έμελλε να μας γίνει πολύ οικεία στα χρόνια που ακολούθησαν, ιδιαίτερα την τελευταία δεκαετία.

Προχωρώ στην επόμενη χρονιά: *Κύκλωπας και Άλκηστη* σε ενιαία παράσταση, το 1974, στο Εθνικό Θέατρο. Η επιλογή των έργων –ένα σατυρικό δράμα και ένα περίεργο όσο και ιδιότυπο δράμα με κωμικούς τονισμούς, που, ενδέχεται να παίχτηκε στη θέση σατυρικού– δίνει την ιδανική ευκαιρία στον Ευαγγελάτο να επαναλάβει και να τεκμηριώσει τη γνώριμη αντίθεσή του στην ιδέα της «Σχολής»:

Η όλη παράσταση αποτελεί αναζήτηση μιας νέας αισθητικής αντιμετώπισης, βγαλμένης απ' την ιδιαίτερη υφή των έργων. Η αντιμετώπιση αυτή σχετίζεται με τα συγκεκριμένα έργα μόνο και δεν είναι «πρόταση» για δημιουργία «Σχολής».¹⁷

Στην παράσταση αυτή, βλέπουμε τον Ευαγγελάτο να εξελίσει τη σύμβαση που χρησιμοποίησε στην παράσταση του *Ιππόλυτου*: τα έργα παρουσιάστηκαν «σε μια ενιαία παράσταση κάποιων αυτοσχέδιων, λαϊκών ηθοποιών, που κατά τη διάρκεια ενός πανηγυριού έστησαν ένα πατάρι για να παραστήσουν τους δύο παμπάλαιους μυθούς [...]».¹⁸

Η επιλογή αυτή, κατά τον σκηνοθέτη, υπαγορεύτηκε από τα κωμικά χαρακτηριστικά των έργων:

Με τη «λαϊκή» αντιμετώπιση μιας παράστασης που είναι «θέατρο επί θεάτρου» νομίζω πως πλησιάσαμε από έναν άλλο δρόμο την αισθητική της τραγι-κωμωδίας κι αποφυγάμε τους κινδύνους μιας εύκολης «εξωτερικής» λύσης: της παρωδίας.¹⁹

16. Ο.π.

17. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Σημειώσεις για την *Άλκηστη* και τον *Κύκλωπα*», στο: Πρόγραμμα των παραστάσεων αρχαίου δράματος, Επιδαύρια 1974, Εθνικό Θέατρο, σ. 30 (το κείμενο είναι προσβάσιμο στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/>]).

18. Ο.π.

19. Ο.π.

Ο κίνδυνος μιας άστοχης (αν και δημαγωγικής) παρωδίας ελλοχεύει φυσικά στην περίπτωση της Άλκηστης. Αλλά ο Ευαγγελάτος την αντιμετωπίζει αναδεικνύοντας άλλες πτυχές του έργου, πτυχές που αυτήν τη φορά τον οδηγούν σε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αρχαιογνωστική προσέγγιση του έργου, που εστιάζει σε τρία κρίσιμα ζητήματα: στον συνολικό «τόνο» του έργου· στον ρόλο του Χορού· στην ψυχογραφική ανίχνευση των πρωταγωνιστικών προσώπων.

Ως προς το πρώτο ζήτημα, ο Ευαγγελάτος προτείνει ότι το τραγι-κωμικό βασίζεται ακριβώς στον συγκερασμό πολλών και διαφορετικών θεατρικών τρόπων/ειδών – και οι σκηνικοί κώδικες της παράστασης οφείλουν να εξυπηρετήσουν τον συγκερασμό αυτών των ετερόκλητων ειδολογικών στοιχείων. Σημειώνει χαρακτηριστικά: «το δραματικό, το λυρικό, το γκροτέσκο, η μπουρλεσκ, το παραμύθι ανακατεύονται προσδίνοντας έναν εντελώς ιδιότυπο τόνο στο έργο».²⁰

Ως προς τη χορική συμπεριφορά στο έργο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η τολμηρή υπονόμηση της «σοφίας» της χορικής φωνής – μια υπονόμηση που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με την κυρίαρχη τότε (αλλά και έκτοτε) πίστη στην αυθεντία της, αλλά πια αποτελεί κοινό τόπο των αρχαιογνωστικών σπουδών. Και είναι ακριβώς αυτή η υπονόμηση που οδηγεί τον σκηνοθέτη σε μια κρίσιμη παρέμβαση στο κείμενο:

Τα χορικά της Άλκηστης μεταδίδουν άλλοτε μιαν ειδυλλιακή –σχεδόν βουκολική– αφέλεια, άλλοτε μιαν «αστική» μεγαλοστομία με συχνότατη χρησιμοποίηση κοινών τόπων. Αυτό μας έδωσε την ιδέα να χωριστή ο Χορός σε δύο ημιχόρια: τους χωρικούς και τους αστούς.²¹

Τέλος, το ήθος των προσώπων: εδώ ειδικό ενδιαφέρον έχει η ευθεία ψυχογραφική (και γιατί να φοβηθούμε τον όρο: ρεαλιστική) προσέγγιση της Άλκηστης – μια προσέγγιση που δείχνει την αντι-τραγικότητά της να ριζώνει σε «αστικά» (ακόμη και «μικροαστικά») χαρακτηριστικά:

Με τον αδύναμο, ανθρώπινο κι όχι ανιδιοτελή χαρακτήρα του Άδμητου φωτίζεται τώρα κι η θυσία της Άλκηστης από μιαν άλλη σκοπιά. Για ποιον θυσιάζεται; Για τον Άδμητο, δηλαδή για το τίποτα! (Ζ. Μέλχιγκερ, *Ευριπίδης*, Αννόβερο 1967, σ. 63). Τι νοημα δίνει η ίδια στη θυσία της; Πουθενά δε μιλά για έρωτα προς τον Άδμητο, θάλεγα πως προβάλλεται μάλλον μια «συζυγική σχέση», όπου το ερωτικό στοιχείο –κι αν κάποτε υπήρξε– έχει τώρα θαφτεί στην «οικογενειακή ρουτίνα». Ο βασικός της μονόλογος –έτσι κι αλλιώς φλύαρος, όπως έχει επισημανθεί– ξοδεύεται σε μικροαστικές συμβουλές για την ανατροφή των παιδιών, στην έκφραση της επιθυμίας να μην πάρει ο άντρας της άλλη γυναίκα κ.λπ., ενώ υποβάλλεται συνεχώς η εντύπωση πώς η Άλκηστη «χαίρεται» τη θυσία της. [...] ο θάνατός της δίνει νομίζω κάπως την εντύπωση θυσίας για υστεροφημία. Αυτό ελαφραίνει την ατμόσφαιρα. Το «τραγικό» βρίσκεται πολύ μακριά.²²

20. Ό.π.

21. Ό.π.

22. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Στα σύνορα της κωμωδίας: Άλκηστη – Κύκλωπας», εφημ. *Το Βήμα*

Πάμε στις *Βάχχες* του 1975.

Εδώ κρίσιμη στην προσέγγιση του Ευαγγελάτου και ομολογημένη από αυτόν είναι η επίδραση του Dodds, ο οποίος, ως γνωστόν, δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει στην ανάλυσή του τα εργαλεία τόσο της ανθρωπολογίας, όσο και της ψυχανάλυσης. Ο Ευαγγελάτος, όπως έκανε και με τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*, δεν διστάζει να επιστρατεύσει την ψυχαναλυτική προοπτική στην ερμηνεία του:

Ο νεαρός βασιλιάς των Θηβών κρύβει βαθιά μέσα του το διονυσιακό στοιχείο, ντρέπεται όμως γι' αυτό, θεωρώντας το «ανήθικο» και αρνείται την ύπαρξή του ακριβώς γιατί δεν έχει το θάρρος να ενδώσει στη βαθύτερη εσωτερική του παρόρμηση. Έτσι εξηγείται το πώς πείθεται να πάη κρυφά ντυμένος γυναικεία, για να κατασκοπεύσει σαν ηδονοβλεψίας τις μαινάδες, που πιστεύει πως επιδίδονται σε σεξουαλικά όργια.²³

Έτσι, και η ίδια η αναμέτρηση με τον Διόνυσο παύει να εστιάζεται στο θείο και τη μεταφυσική επίδρασή του, και αναδεικνύει το ψυχικό σύμπλεγμα ως εργαλείο επιβολής του θεού και ήττας του ανθρώπου:

Η αναμέτρηση ανάμεσα στον Διόνυσο και στον Πενθέα δεν είναι τίποτε άλλο από την διεισδυτική, μεθοδική και έντεχνη επιβολή του πρώτου στον δεύτερο: εξαναγκάζοντάς τον ο Διόνυσος, να φανερώσει από μέσα του τα διονυσιακά στοιχεία που έχει αρνηθή, τον οδηγεί στην καταστροφή του [...].²⁴

Ειδικό ενδιαφέρον έχει ότι στην περίπτωση των *Βαχχών* ο Ευαγγελάτος δεν υπογραμμίζει μόνον τον ιδιαίτερο και ειδικό χαρακτήρα του έργου, αλλά αναγνωρίζει ότι το ίδιο περιλαμβάνει πολλές και ετερόκλητες αισθητικές τάσεις, από την τελετουργία ως την ψυχανάλυση και από το τραγικό ως το κωμικό:

Πρωτόγονη διονυσιακή τελετουργία, λυρικές «κλασικές» εξάρσεις, ρεαλισμός, γκροτέσκο, βάθος ψυχολογικών και ψυχοπαθολογικών αποχρώσεων, ρευστή ιδεολογική γραμμή, χιούμορ, «αφαίρεση», γενική ατμόσφαιρα θρησκευτικότητας – να τα βασικά στοιχεία που καλούνται οι υπεύθυνοι μιας παράστασης να αντιμετωπίσουν.²⁵

Αυτές, μάλιστα, οι «αλληλοσυγκρουόμενες» (όπως τις αποκαλεί) τάσεις, εμφανίζονται ιδιαίτερα προκλητικές για τον σκηνοθέτη, καθώς μεγάλο «κίνδυνο» για το έργο συνιστά μια ιδέα που από πολλούς τότε (αλλά και έκτοτε) αποτελεί, αντίθετα, βασικό ζητούμενο μιας παράστασης αρχαίου δράματος: «η ένταξη των

της *Κυριακής*, 7 Ιουλίου 1974 (το κείμενο είναι προσβάσιμο στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/>]).

23. Σ. Ευαγγελάτος, «Πέρα από τα σχήματα. Οι *Βάχχες* του Ευριπίδη», εφημ. *Το Βήμα*, 13 Ιουλίου 1975 (το κείμενο είναι προσβάσιμο στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/>]).

24. Ο.π.

25. Ο.π.

διαφορετικών αισθητικών στοιχείων σε μια αυστηρά ενιαία γραμμή, όπου όλα θα πρέπει να υποταχτούν».²⁶

Έτσι, κεντρικό ερώτημα και αναζήτηση της σκηνοθεσίας είναι:

Ποια μορφή ζωής θα μπορούσε να περικλείσει όλες αυτές τις τάσεις χωρίς να αλλοιώσει την υπόστασή τους και χωρίς να προκαλέσει, με την προβολή της αντινομίας τους, τη διάλυση.²⁷

Η λύση είναι ευρηματική και για άλλη μια φορά τολμηρή για τα δεδομένα της εποχής: το παράλογο, ένα παράλογο που γίνεται φόρμα:

Καταλήξαμε στο όνειρο, ένα όνειρο εφιαλτικό, όπου οι εικόνες διαδέχονται η μια την άλλη ασύνδετες, αλλά υποταγμένες σ' έναν κοινό πυρετό. Αν αφαιρέσουμε από την έννοια του ονείρου το υποκείμενο, τον ονειρευόμενο, μένει ένας εφιάλτης που αιωρείται ανάμεσα στους χαρακτήρες, τις ιδέες, τις αισθητικές ροπές: τα πάντα υπάρχουν και δεν υπάρχουν πραγματικά. Έτσι η όλη σύνθεση της παράστασης των Επιδαυρίων πιθανόν να δώσει μια αίσθηση υπερρεαλιστική.²⁸

Για να συνοψίσουμε:

Το 1974, με αφορμή την Άλκηστη του για το Εθνικό, ο Ευαγγελάτος επιβεβαίωσε την εξάρτησή του από τη φιλολογική εγκυρότητα, ωστόσο έβαζε την ιδέα της «ορθής ανάγνωσης» των έργων σε εισαγωγικά (και είναι σημαντικό το ότι τη βάζει σε εισαγωγικά):

Η «ορθή ανάγνωση» ενός κειμένου [σ. προσέχουμε εδώ και το αρχαιοπρεπές –και άρα κάπως με κάποια ειρωνική απόσταση– «ανάγνωση»] είναι πάντα η πιο σίγουρη αφετηρία.²⁹

Αλλά, συνεχίζει, η φιλολογική αυτή αφετηρία γίνεται τελικά εικονοκλαστική και, έτσι, θεατρικά δημιουργική:

Βέβαια ο όρος «ορθή ανάγνωση» κρύβει μοιραία υποκειμενική αντιμετώπιση, αλλά αυτή είναι που οδηγεί τελικά στις διαφορετικές ερμηνείες των κλασικών έργων, στην εναλλαγή οπτικής γωνίας απέναντί τους από γενιά σε γενιά, στη διάλυση μιας παράδοσης και στην αναζήτηση νέων αισθητικών εκφράσεων [δική μου η έμφαση].³⁰

Η δυναμική είσοδος του Σπύρου Ευαγγελάτου στο αρχαίο δράμα, από το 1972 έως το 1975, προιωνίστηκε μια μεγάλη, εξίσου δυναμική, καριέρα στον χώρο αυτό. Από τον καθαρό ρεαλισμό στον υπερρεαλισμό, από τον λυρισμό στο γκροτέσκο, από την ψυχανάλυση στην τελετουργία, η σκηνική γλώσσα του τιμώμενου υπη-

26. Ό.π.

27. Ό.π.

28. Ό.π.

29. Ευαγγελάτος, «Στα σύνορα της κωμωδίας».

30. Ό.π.

ρέτησε και συνεχίζει να υπηρετεί ερεθιστικές αρχαιογνωστικές αναζητήσεις και, συγχρόνως, να τις διαμορφώνει.

Στο πρόσωπό του ευτύχησε όχι μόνον η σκηνοθεσία, αλλά και η φιλολογία, μια φιλολογία που απέδειξε ότι μπορεί να θρέψει ένα ρωμαλέο θέατρο – και να αμφισβητήσει αποτελεσματικά το κυρίαρχο ιδεολόγημα της «παράδοσης».

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

«Όψείω, εφετικό του όρώ = επιθυμώ να δώ».
Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Γιώργος Πάτσας
και το ζήτημα της όψεως στο αρχαίο δράμα

Πρώτες έρχονται οι ενστικτώδεις ανάγκες και μετά η πολυτέλεια του «περιττού». Το μη απαραίτητο ορίζει τον άνθρωπο. Είναι η ψυχή μας, είναι η απόδειξη της πνευματικότητάς μας αυτό. Είναι αυτό που σηκώνει τον άνθρωπο όρθιο στα πόδια του.

Βασίλης Φωτόπουλος (1934-2007)

ΣΚΕΦΤΟΜΑΙ ΣΥΧΝΑ πως η ιστορία της τέχνης, όπως εξάλλου και η ιστορία εν γένει, είναι ένα αυθαίρετο κατασκευάσμα χρονολογιών, προσώπων, θέσεων και επιλογών, που επ' ουδενί αντιπροσωπεύει ή αποτιμά σωστά ολόκληρο το φάσμα της ανθρωπίνης σκέψης ή δημιουργίας. Η χρησιμότητά της έγκειται μόνο στο ότι λειτουργεί σαν εργαλείο, σαν το μπαστούνι του τυφλού, ας πούμε, που, ενώ δεν δείχνει τον κόσμο, ο τυφλός δεν μπορεί να υπάρξει στον κόσμο δίχως αυτό. Με την ίδια λογική θα μπορούσε να υπάρξει και μια άλλη ιστορία της τέχνης με εντελώς διαφορετικά πρόσωπα ή γεγονότα, που να διεκδικεί το ίδιο αξιωματικό κύρος σε σχέση με την αενάως φεύγουσα κι ασύλληπτη πραγματικότητα. Η ιστορία λοιπόν, εκτός από αυθαίρετη –ή, ακριβώς γι' αυτό– είναι άδικη. Η «αδικία» της όμως, είναι ζωτικής σημασίας, αν θέλουμε να προσεγγίσουμε, έστω, τον κόσμο των μορφών. Εφόσον λοιπόν, ο Θεοτοκόπουλος ή ο Βερμέερ έμειναν άγνωστοι επί αιώνες, γιατί να μην υποθέσουμε ότι υπάρχουν κι άλλες τέτοιες περιπτώσεις, πρόσκαιρα ή και οριστικά χαμένες, η αποκάλυψη των οποίων θα άλλαζε άρδην (;) τα ιστορικά δεδομένα; Η ιστορία βέβαια, δε γράφεται με εικονολογίες. Πόσο όμως «πραγματική» είναι η πραγματικότητα επί της οποίας ερείδεται; Εξάλλου δεν είναι γεγονός ότι στον αντίποδα μιας προφανούς αλήθειας υπάρχει μια άλλη αλήθεια, προφανέστερη;¹

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος ανανέωσε με εμβληματικό τρόπο την ποιητική του μεταπολεμικού θεάτρου μας δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο αρχαίο δράμα. Ειδι-

1. Μ. Στεφανίδης, *Μια Ιστορία της Ζωγραφικής*, Αθήνα 2007 (πέμπτη έκδοση συμπληρωμένη), σ. 262.

κότεροι ομιλητές εμού ανέπτυξαν ήδη τις καινοτομίες που ο Σπύρος Ευαγγελάτος εκόμισε στην ελληνική θεατρική σκηνή ήδη από τη δεκαετία του '70. Είναι πάντως πανθομολογούμενο ότι το Αμφι-Θέατρό του υπήρξε η τρίτη μεγάλη σχολή, εντός ή εκτός εισαγωγικών, μετά το Εθνικό και το Θέατρο Τέχνης στην εποχή της Μεταπολίτευσης. Προσωπικά θα σταθώ στην τόσο γόνιμη όσο και πολυετή συνεργασία του με τον Γιώργο Πάτσα, συμπληρώνει οσονούπω τον μισόν αιώνα, οινεί μαθητή του και συν τω χρόνω βασικό συνεργάτη και συνδιαχειριστή μιας κοινής, ερμηνευτικής ιδέας. Σε αυτόν τον σύγχρονο ανταγωνισμό ανάμεσα στον σκηνοθέτη-θεό και τον σκηνογράφο ... ημίθεο διαπιστώνει κανείς ότι στην προκειμένη περίπτωση σημειώνεται χρυσή ισοπαλία. Ο Γιώργος Πάτσας αξιοποιεί το πρωτοποριακό όραμα του νεαρού σκηνοθέτη επιμένοντας στη χρήση υλικών με τη σφραγίδα του μοντερνισμού. Την αξιοποίηση δηλαδή μιας διεθνούς γλώσσας εικόνων και συμβόλων, υπαινιγμών και ανατροπών κρατώντας μακριά τα φοκλόρ στοιχεία με τα οποία λίγο-πολύ φόρτιζε την αναβίωση του αρχαίου δράματος η προηγούμενη γενιά σκηνογράφων ενώ παράλληλα του εξασφαλίζει εκείνο το υπερβατικό κέλυφος το οποίο είναι απαραίτητο ώστε να εκκολαφθεί ο τραγικός μύθος. Ο ίδιος ο Γιώργος Πάτσας, έμπειρος πια και καταξιωμένος διεθνώς σκηνογράφος με περισσότερα από 40 χρόνια παρουσίας στη διακονία του αρχαίου δράματος τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, δηλώνει πως οι κύριες επιρροές του έρχονται από τον υπερρεαλισμό και την ποιητική των σύγχρονων τεχνοκρατικών υλικών, μεταλλικές κατασκευές, πλεξιγκλάς, νάυλον μεμβράνες κ.λπ. Προσωπικά πιστεύω ότι η ποιητική του Π. τόσο αδρή, δωρική, δραματική και υπαινικτική συγχρόνως αρδεύεται από τη μεγάλη παράδοση του ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού, δηλαδή εκείνης της μορφοπλαστικής γλώσσας που αποκρούει τον ρεαλισμό ως χυδαίο επειδή εκμεταλλεύεται το προφανές και η οποία επενδύει και το σύμβολο ως συμβόλαιο ανάμεσα στο φαίνεσθαι και το κρύπτεσθαι. Στο κρύπτεσθαι αλλά υπάρχειν.

Πως δημιουργείται η υποβολή; Πως γειώνεται το θείο; Πως οπτικοποιείται το τρομερό χωρίς να υποβιβαστεί η καταλυτική του ενέργεια; Πως συντελείται το θαύμα με χειροποίητα μέσα και χωρίς τη συνδρομή της μεταφυσικής; Πως μεταμορφώνεται το υλικό της απελπισίας σε ποιητικό υλικό συνάπτοντας αόρατους αρμούς με τα πράγματα και τη γλώσσα τους; Ο Ευαγγελάτος θέλει να εξαγάγει νόημα από το ελάχιστο και να πλάσει χώρους σχεδόν υπερβατικούς αποκλειστικά με την αντίστιξη φωτός και σκότους. Βλέπετε τα πάντα είναι κατά βάθος μουσική. Ο Πάτσας ξέρει και μπορεί να τα πραγματοποιήσει όλα αυτά. Να οδηγήσει πιο πέρα την αρχική έμπνευση. Ο μαέστρος, ο σολίστας και οι τρόποι να καταστεί η μαγεία χειροποίητη και το θαύμα ψηλαφητό.

Ο Πάτσας έχει δώσει γοητευτικές απαντήσεις στο διαχρονικό ζήτημα της σκηνικής αποκατάστασης του αρχαίου δράματος χωρίς να τυποποιείται σε μια μονοδιάστατη προσέγγιση του προβλήματος. Κάθε καινούρια παράσταση είναι μια νέα ευκαιρία για ένα διαφορετικό προβληματισμό. Και το ταξίδι συνεχίζεται και η εικόνα εμπλέκεται με τον λόγο ερωτικά και το θέατρο επιμένει εκεί που η ζωή

καταρρέει και ο στίχος του Καρούζου παραμένει σταθερά επίκαιρος: *Να παγι-
δεύσεις το αόρατο στην ορατότητα.*

Υπάρχει λοιπόν η επίσημη Ιστορία, καρφισωμένη στο δέρμα του χρόνου. Με τα συνταρακτικά γεγονότα, τους κρίσιμους σταθμούς, τους δαφνοστεφανωμένους ήρωες ή τους αποδιοπομπαίους τράγους της. Υπάρχουν όμως και μυριάδες μικρές ιστορίες, οι ατομικές περιπτώσεις που εμπλέκονται στον ιστό της μεγάλης. Σαν έντομα τυφλωμένα απ' το σκληρό φως που μεθούν με το θάνατό τους. Πρόκειται για τους ανώνυμους εκείνους που άλλοτε επιβιώνουν κι άλλοτε συντρίβονται στη χοάνη του μηδέν. Υπάρχει, επίσης, η καταγεγραμμένη Ιστορία αλλά υπάρχει και η άγραφη. Όπως υπάρχουν οι ιστορίες των καθημερινών ανθρώπων που κάποτε κάποτε αφήνουν τα ίχνη τους στο χρόνο, γίνονται ντοκουμέντα για τους μελετητές του μέλλοντος ή αφορμή δημιουργίας για τους καλλιτέχνες του σήμερα. Είναι τότε που οι ιστορίες αποκτούν σχήμα καθιστάμενες εικόνες και που οι εικόνες αφηγούνται ιστορίες. Τότε όλες αυτές οι εικόνες και τα σπαράγματα των εικόνων γίνονται ο ιδανικός σκηνικός χώρος για να εκκολάψει το δράμα τα αυγά του. Η εικόνα πρώτα. Και έπειτα ο λόγος. Και έπειτα η μέθεξη. Δηλαδή ο Πάτσας με τον Ευαγγελάτο.

Υπάρχει επίσης ο Χρόνος και η βουβή διαρκής ροή η οποία παρασύρει υπόκωφα και ισοπεδώνει τα πάντα. Απ' τον «Οζυμανδία» του Shelley ως τον Bill Gates. Που κατατρώγει τις ζωές των ανθρώπων και απαξιώνει τα έργα τους, τα έργα του έρωτα ή του ιδρώτα. Υπάρχει, τέλος, μια ανειρήνευτη μάχη ανάμεσα στη σιωπή που θέλει ντετερμινιστικά να επικαλύψει τα πάντα και τις διάφορες φωνές που επιδιώκουν ν' ακουστούν. Που από ποικίλες κατευθύνσεις αντιστέκονται. Αυτές τις φωνές τις ονομάζουμε αλλιώς «πολιτισμό». Ο πολιτισμός εν γένει εκφράζει συλλογικότητες, ενώ η τέχνη αντανακλά ατομικές αγωνίες οι οποίες όμως φιλοδοξούν να εκφράσουν το σύνολο. Η Τέχνη. Μια δύναμη που βούλεται να εξανθρωπίσει την Ιστορία, εξανθρωπίζοντας τον Χρόνο, τον πανδαμάτορα... Τιτάνιος, ανώφελος αγώνας. Το θέατρο συνιστά την απόλυτη επίγνωση αυτής της φθοράς. Εξ ου και η γοητεία του.

Η Κική Δημουλά το λέει αλλιώς:

*Φταίνε κυρίως τα φρεάτια
μπούκωσε η παλαιότητα του κόσμου
δεν τραβάνε οι σχισμές.*

(Τα εύρετρα, Αθήνα 2010)

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος περιέγραψε πρόσφατα εξ αφορμής της παράστασης *Αμύ-
ντας* πως διαμορφώνεται *ex nihilo* η ένταση του σκηνογραφικού χώρου. «Θα σου πω κάτι: Όταν έκανα την πρώτη μου σκηνοθεσία την έκανα στο σαλονάκι του σπιτιού μου που, όταν παραμερίζαμε τα έπιπλα, ήταν δυο επί δυο μέτρα. Ήταν ο *Φορτουνάτος*. Μετά, όταν πήγαμε στο θέατρο Βεργή, ένιωσα ότι διαλύθηκε το Σύμπαν. Ό,τι ωραίο είχα βρει στο σαλονάκι χανόταν στη σκηνή του θεάτρου. Αναζητώντας λύσεις μπαίνω μια μέρα στο δωμάτιο των γονιών μου και καθώς πέφτω

στο κρεβάτι λέω του πατέρα μου: “Δεν κάνω γι’ αυτή τη δουλειά, δεν κάνω γι’ αυτή τη δουλειά”. Και τότε ο πατέρας μου, ένας μειλίχιος και εξαιρετικά ευγενής άνθρωπος (σ.σ.: ο μουσικός Αντίοχος Ευαγγελάτος), με αρπάζει από τους ώμους, με τραντάζει και μου φωνάζει το εξής παράλογο: “Αν δεν κάνεις εσύ γι’ αυτή τη δουλειά, τότε ποιος κάνει;”. Αυτός ο παραλογισμός ήταν βάλσαμο. Με συνοδεύει σε όλη μου τη ζωή».²

Προσωπικά βρίσκω απόλυτα ενδεικτική για την εν γένει ποιητική του συνήθως ολιγόλογου και διακριτικού Γιώργου Πάτσα την εξής δήλωσή του: «...Η άδεια σκηνή μπορεί να γεμίσει με όλα ή με τίποτα. Είναι ένα αίνιγμα που ζητάει κάθε φορά απάντηση...». Και συνεχίζει: «...Δύο είναι τα πράγματα που με ενδιαφέρουν: η αφαίρεση και το στοιχείο του υπερρεαλισμού – όπου μπορεί να υπάρξει βέβαια, γιατί είναι έργα που δεν τους ταιριάζει καθόλου κάτι τέτοιο. Δεν ξέρω αν αυτά είναι γενικά χαρακτηριστικά της δουλειάς μου που τα διακρίνει άλλος, αλλά αυτά μου αρέσουν και τα επιδιώκω όπου και όσο μπορώ...».³

*

Η Ελένη Βαροπούλου, πιο συγκεκριμένα, έχει μιλήσει για την περιπέτεια των ρωμαλέων υφασμάτων στις σκηνογραφικές λύσεις του Γιώργου Πάτσα. Εγώ θα συμπλήρωνα πως επίσης πρόκειται και για την περιπέτεια των ρωμαλέων σωμάτων. Ακόμα περισσότερο των ρωμαλέων ψυχών που ντύνονται τα αρμόδια υφάσματα. Βρίσκω απόλυτα επιτυχημένη, τέλος, την άποψη του Γιώργου Πεφάνη όταν υπογραμμίζει πως με τον Γιώργο Πάτσα και με τον Σπύρο Ευαγγελάτο το θέατρο γίνεται για μια ακόμη φορά συνεκδοχή κόσμου... Οι σκηνογραφικές προτάσεις του Γιώργου Πάτσα συγκροτούνται κατά βάση όχι από πραγματικά αντικείμενα αλλά από τις μεταφορές τους. Από αυτό που ονομάζει ο Ντ. Γουίνικοτ «μεταβατικά» αντικείμενα και «μεταβατικότητα». Όπως ακριβώς μεταβατική είναι και η δραστηριότητα του παιχνιδιού των παιδιών αλλά και η λειτουργία της τέχνης των ενηλίκων. Προσκολλώμεθα σε ένα εξωτερικό στοιχείο, ένα οπτικό δόλωμα, μία φενάκη του ορατού ώστε να εισχωρήσουμε σε ένα ευρύτερο, μεγαλειώδη όσο και τρομακτικό κόσμο. Στο ανοίκειο που αιφνιδίως καθίσταται οικείο. Τον κόσμο του Μύθου στον οποίο εγκλωβίζεται η τραγική μοίρα εγκλωβίζοντας τον τραγικό ήρωα. Εκεί που και ο τελευταίος των ανθρώπων μετέχει υποχρεωτικά στη μοίρα του κόσμου. Βέβαια εδώ το παιχνίδι παίζεται στα ψέματα. Όσοι το συνειδητοποιούν, είναι οι καλοί αγωγοί-θεατές, οι άλλοι είναι εκείνοι που εξαντλούν την πραγματικότητα στο ορατό. Οι μύθοι και ιδίως ο μύθος στο αρχαίο δράμα είναι οδηγοί για τον κόσμο και όχι απεικονίσεις του κόσμου (η έκφραση ανήκει στον Ρόμπερτ Σήγκαλ). Ο μύθος και το αίμα και η εικόνα του αίματος. Γι’ αυτό οι εικόνες, όταν είναι ζωντανές, στάζουν αίμα. Το αίμα φτιάχτηκε για να δημιουργεί ιστορία. Οι ιστορίες με τη σειρά τους γεννάνε τα πρόσωπα και τα πρόσωπα επιστρέφουν στο

2. Συνέντευξη στη Μυρτώ Λοβέρδου, *Το Βήμα*, 3 Ιουλίου 2016.

3. Συνέντευξη στον Βασίλη Αγγελικόπουλο, *Καθημερινή*, 6 Ιανουαρίου 2007

αίμα για να πάρουν δύναμη. Όσο όμως περισσότερο φωτίζονται, τόσο πιο εύκολα πεθαίνουν. Είναι νόμος. Ο νόμος του σκοταδιού. Το σκοτάδι είναι γεμάτο πλάσματα. Όσο πιο πυκνό, τόσο πιο πολύ ξεχειλίζει η αόρατη ζωή μέσα του. Και αυτό είναι νόμος. Αρκεί να διαθέτει κανείς το βλέμμα για να δει. «Όψείω» σημαίνει όχι μπορώ αλλά θέλω να δω.

Η τέχνη του θεάτρου, ως εικόνα, ως λόγος και ως υπόκριση είχε ανέκαθεν τη δυνατότητα να αποκρυσταλλώνει το πολύτιμο και να διαστέλλει το υποκειμενικό λειτουργώντας σαν επώδυνη όσο και λυτρωτική αμυχή στο δέρμα του χρόνου. Μπορεί, με άλλα λόγια, να δημιουργεί με αφορμή τον παρόντα κόσμο έναν άλλο κόσμο υπερβαίνοντας την προφάνεια των πραγμάτων. Σήμερα, στην εποχή των χυδαίων, δηλαδή των χωρίς σάρκα και χωρίς νόημα, εικόνων, οι εικόνες του θεάτρου υπερασπίζονται ακόμη τη μεταφυσική της εικονοποιίας, τον ζωτικό μύθο της ανα-παράστασης.

Βιβλιογραφία

- Π. Λέφας, *Αρχιτεκτονική. Μια Ιστορική Θεώρηση*, Αθήνα 2013.
Γ. Πάτσας, *Ο Ήχος του Άδειου Χώρου, Σκηνογραφίες 1965-2005*, Αθήνα 2006.
Μ. Στεφανίδης, *Ζωγραφικός Χώρος – Θεατρικότητα*, Αθήνα 1985.
Μ. Στεφανίδης, *Ο Χρόνος. Οι Άνθρωποι. Οι Ιστορίες του*, Αθήνα 2009.
J. Storey, *Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα. Εισαγωγή*, Αθήνα 2015.
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ – ΥΠ.ΠΟ, *Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, επιμ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, Αθήνα 1999.



Εικ. 1. Στο φουαγιέ του Αμφι-Θεάτρου, ο Σπύρος Ευαγγελάτος περιτριγυρισμένος από αφίσες ιστορικών παραστάσεων.



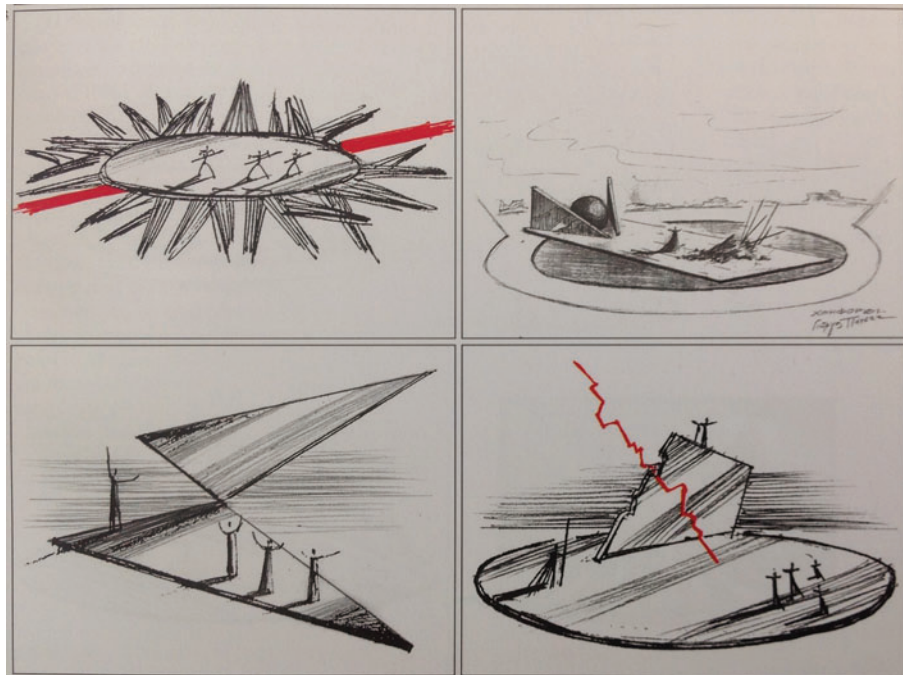
Εικ. 2. Ο Γιώργος Πάτσας επί το έργον.



Εικ. 3. Λεπτομέρεια κλιμακοστασίου: ένας ουδέτερος χρηστικός χώρος μεταμορφώνεται δραματικά όταν δεχθεί την εισβολή μιας χρωματικής φόρμας. Ένα προσόψι αναμορφώνεται από ύφασμα σε σύμβολο.



Εικ. 4. *Βάχχες*, Εθνικό Θέατρο, 1975, μακέτα σκηνικού, σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου.



Εικ. 5. Μακέτες από τις *Βάχχες*, Θέατρο Άττις, 1986, τις *Χοηφόρους*, Αμφι-Θέατρο, 1987, τους *Πέρσες*, Θέατρο Άττις, 1990 και τις *Βάχχες*, Αμφι-Θέατρο, 1993.



Εικ. 6. Λήδα Τασοπούλου, Γιάννης Φέρτης, Δημήτρης Καταλειφός,
Βάχχες, Επίδαυρος, 1993.



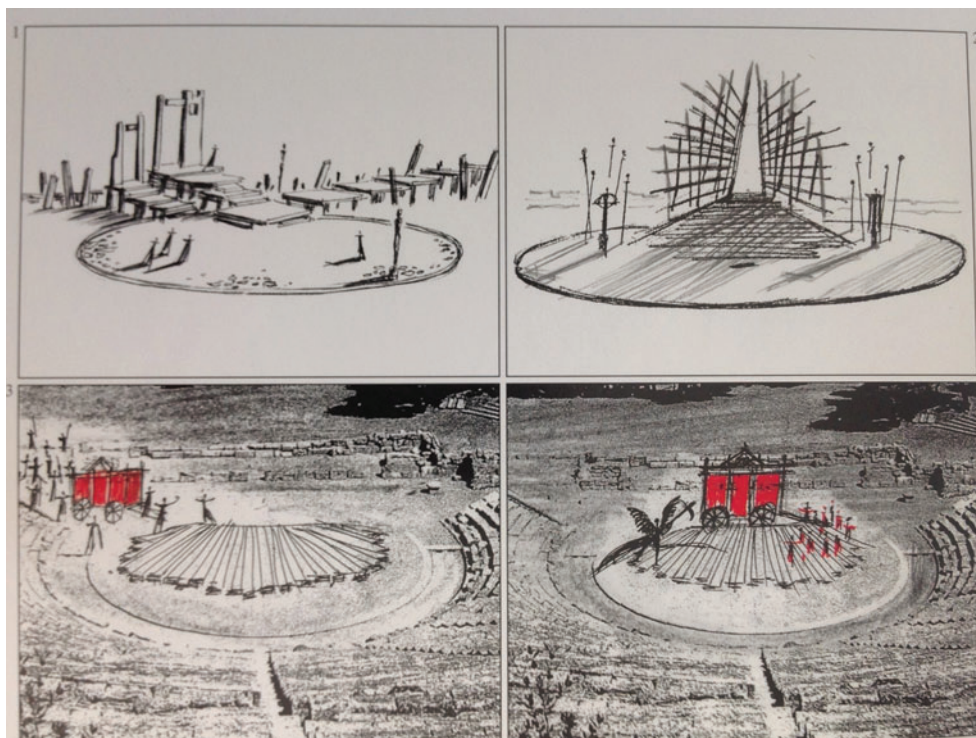
Εικ. 7. *Ιππόλυτος*, Θίασος Μαρία Παθ Μπαλεστέρος, Μερίντα, Ισπανία, 1984.



Εικ. 8. Αισχύλου *Ψυχοστασία*. Αμφι-Θέατρο, Ηρώδειο-Επίδαυρος, 1979.



Εικ. 9. Καραβάτζιο, *Η Θεοτόκος του Ροσαρίου*, Kunstistorisches Museum Βιέννη. Το πτυχωμένο στον ατέρμονο κίονα ύφασμα οργανώνει θεατρικά όλο το χώρο. Έκτοτε αυτή η λύση θα καταστεί εξαιρετικά δημοφιλής στα μπαρόκ πορτραίτα.
(S. Schütze, *Caravaggio: Complete Works*, Taschen, 2015).



Εικ. 10. *Ηλέκτρα*, Εθνικό Θέατρο, 1972, *Ιππόλυτος*, Εθνικό Θέατρο, 1973, *Άλκηστις – Κύκλωπας*, Εθνικό Θέατρο, 1974. Ο Γιώργος Πάτσας σκηνογραφεί τρεις παραστάσεις σταθμούς του Σπύρου Ευαγγελάτου ως προς την αναβίωση και ερμηνεία του αρχαίου δράματος.



Εικ. 11. Ρήσος, Αμφι-Θέατρο, Ηρώδειο-Επίδαυρος, 1981.



Εικ. 12. Λήδα Τασοπούλου, Χοηφόροι, Αμφι-Θέατρο, Επίδαυρος, 1987.

Σημείωση: Το οπτικό υλικό των παραστάσεων για την τεκμηρίωση της ανακοίνωσης το δανείστηκα από τα αρχεία του Σπύρου Ευαγγελάτου και Γιώργου Πάτσα όπως επίσης από το βιβλίο των εκδόσεων Ergo Ο Ήχος του Άδειου Χώρου. Όλους τους ανωτέρω ευχαριστώ θερμότατα.

Νεοελληνικό Θέατρο Ι
Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ

*Αρχειακή έρευνα-σκηνοθεσία: το δίπτυχο της δημιουργίας
του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου*

ΠΩΣ ΘΑ ΣΑΣ ΦΑΙΝΟΤΑΝ ΑΝ, σε προφορικές εξετάσεις της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου στο Πανεπιστήμιο, μέσα στον κατάλογο των πιθανών ερωτήσεων περιλαμβάνονταν κάποιες όπως οι εξής; «Ποιό ήταν το επάγγελμα του Ντοτόρε, στην κρητική κωμωδία *Στάθης*»; «Τί είναι το recto και το verso»; «Τί διαφορά έχει η πολιτική από τις πολιτικές»; «Τί μουσική θα βάζατε στον *Ερωτόκριτο*;» «Πόσοι υπηρέτες παρουσιάζονται επί σκηνής στις κρητικές κωμωδίες, και γιατί»; «Τζώρτζης ή Γεώργιος Χορτάτσης»; Ερωτήσεις *sos*, όταν το συγκεκριμένο μάθημα εξέταζε ο καθηγητής Σπύρος Ευαγγελάτος. Ένας αφοσιωμένος μελετητής της πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας κι ο σκηνοθέτης που πρώτος δίδαξε μεθοδικά αυτά τα κείμενα στο θεατρικό κοινό. Τα συγκεκριμένα ερωτήματα αντικατοπτρίζουν το εύρος των δικών του προβληματισμών. Και βαλμένα στο κάδρο της μικροϊστορίας αλλά και της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου δεν είναι τόσο παράδοξα όσο φαίνονται. Οι απαντήσεις τους απαιτούν γνώση της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού αλλά και αφομοίωση της ιταλικής αναγεννησιακής δραματουργίας. Απαιτούν μελέτη και συνδυαστική σκέψη, αλλά και τη διαμόρφωση μιας αισθητικής στο πλαίσιο αυτής της εποχής, της ιστορίας και του πολιτισμού της. Πρόκειται, δηλαδή, για ζητήματα που έχουν απασχολήσει τον Ευαγγελάτο από τα πολύ νεανικά του χρόνια, θέματα που δίδασκε, και που δικαίως απαιτούσε από τους φοιτητές του να έχουμε μελετήσει.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Με καταβολές καλλιτεχνικές αλλά και μια έφεση για τη φιλολογία, όπως ο ίδιος έχει πει, ο Σπύρος Ευαγγελάτος αποφάσισε να σπουδάσει παράλληλα στο Εθνικό θέατρο και τη Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας αρχικά, και στη συνέχεια της Βιέννης.¹ Σύντομα, αυτές οι σπουδές ξεκινούν έναν διάλογο μεταξύ τους, ο οποίος συνεχίζεται μέχρι σήμερα

1. Ι. Βιβιλάκης, «Χρονολόγιο», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασις-Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σ. 19.

– άλλωστε ο ίδιος υποστηρίζει ότι η επιστήμη και η τέχνη είναι σαν δύο συγκοινωνούντα δοχεία.² Από το αρχαίο δράμα στα βενετοκρατούμενα Επτάνησα, από τον Σαίξπηρ στον Γκαίτε, από τον Ραγκαβή στον Μάτεσι, από τον Ίφεν στον Πιραντέλλο, ο Ευαγγελάτος, πολύγλωσσος και φιλομαθής, δεν σταμάτησε ποτέ να μελετά, να μεταφράζει, να διασκευάζει, να σκηνοθετεί.³ Εστιάζοντας, όμως, στην πρώτη περίοδο του νεοελληνικού θεάτρου, διαπιστώνουμε ότι το έργο του καλύπτει με επιμέλεια σχεδόν το σύνολο της δραματουργικής παραγωγής, από τον *Ερωτόκριτο* έως τον *Χάση*, αναδεικνύοντας όχι μόνο τα κείμενα, αλλά και παρουσιάζοντας επί σκηνής, μια ολόκληρη εποχή.⁴ Μια εποχή την οποία γνωρίζει πολύ καλά, μέσα από την πρωτογενή έρευνα στον κόσμο των αρχειακών πηγών, που μελέτησε στην Κεφαλονιά, την Κρήτη, τη Βενετία και αλλού.

Διδάχθηκε τη μεθοδολογία της αρχειακής έρευνας στο Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας – έναν χώρο στον οποίο δεν σταμάτησε ποτέ να επανέρχεται. Στο Ινστιτούτο, συζητώντας με τον Μανούσο Μανούσακα, αλλά και με τους συναδέλφους του, νέους ερευνητές, βρέθηκε αντιμετώπος με ζητήματα που σχετίζονταν με τη λογοτεχνία και το θέατρο στις βενετοκρατούμενες περιοχές. Τόσο αναφορικά με τις παραστάσεις κατά την εποχή συγγραφής των έργων, όσο και με καίρια προσωπογραφικά, χρονολογικά και άλλα θέματα, που ζητούσαν έναν ντετέκτιβ ντοκουμέντων, που θα αφιέρωνε χρόνο, γνώση και κόπο για να τα διερευνήσει. Ο Ευαγγελάτος, πτυχιούχος στο θέατρο και τη φιλολογία, συγκέντρωνε όλα τα παραπάνω. Έτσι, ξεκίνησε να φάχνει με πείσμα, ανάμεσα στους πολλούς Κορνάρους να βρει τον Κορνάρο που έγραψε τον *Ερωτόκριτο* και ανάμεσα στους πολλούς Χορτάτσηδες να βρει εκείνον που έγραψε την *Ερωφίλη*.

Η διαδρομή για το Κρατικό Αρχείο έγινε μια διαδρομή οικεία, και η Βενετία μια πόλη στην οποία επέστρεφε συστηματικά, καθώς η μία έρευνα έφερε την άλλη, η μία δημοσίευση έφερε την επόμενη και η μία παράσταση έφερε την άλλη. Μέσα από τη σχολαστική μελέτη των έργων και τη συνεξέταση κάθε στοιχείου που πιστεύει ότι είναι χρήσιμο με τις αρχειακές πληροφορίες, ο Σπύρος Ευαγγελάτος τολμά να αποδώσει έργα αγνώστων συγγραφέων σε γνωστούς, σκιαγραφεί το οικογενειακό και το κοινωνικό προφίλ των δημιουργών, χρονολογεί τα αχρονολόγητα έργα, διερευνά τη θεατρικότητα των κειμένων και τη σκηνική τους λειτουργία, εκδίδει άγνωστα αρχειακά έγγραφα και βέβαια, διασκευάζει τα έργα για την παράστασή τους, μία ιδιαίτερα σημαντική συμβολή του

2. Συνέντευξη στον Σ. Ν. Κοδέλλα, εφημ. *Καποδιστριακό*, 1η Μαρτίου 2005.

3. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Α'. Σύντομο Βιογραφικό, Β'. Σκηνοθεσίες, Γ'. Δημοσιεύματα», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 12 [= Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτον] (2009-2010) [2011], 25-40. Βλ. επίσης Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ένας αναγεννησιακός», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασις-Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σσ. 65-67.

4. Ευαγγελάτος, *ό.π.*, σσ. 26-33.

στο νεοελληνικό θέατρο.⁵ Γνωρίζοντας την ελληνοβενετική διάλεκτο της εποχής, αφαιρεί ή μεταφέρει στίχους και προσθέτει δικούς του, πάντοτε με όχημα το λεπτό του χιούμορ, που χρησιμοποιεί για να συνδέσει τη σκηνή με την πλατεία, το παλιό με το νέο, τον 16ο με τον 20ό αιώνα. Άλλωστε «Η αίσθηση του κωμικού στις σωζόμενες κρητικές κωμωδίες» έχει αποτελέσει και θέμα εισήγησής του σε διεθνές συνέδριο.⁶

Είναι η εποχή που στην Αθήνα ανεβάζει για πρώτη φορά τον *Φορτουνάτο* (το 1962, με τη «Νεοελληνική Σκηνή» του)⁷ και δημοσιεύει συστηματικά μελέτες για ποικίλα θέματα του κρητοεπτανησιακού θεάτρου.⁸ Το 1963 στήνει το πρώτο ραδιοφωνικό ανέβασμα του *Κατσούρμπου*, ενώ το 1964 παρουσιάζει τον *Θυέστη* και τον *Χάση*.⁹ Η δεκαετία του '60 σηματοδοτεί αυτήν τη διπλή ιδιότητα, του βενετολόγου ερευνητή και του σκηνοθέτη. Το 1970 υποστηρίζει τη διδακτορική του διατριβή με θέμα *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*¹⁰ και έναν χρόνο μετά, κάνει το ντεμπούτο του στο *Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο*.¹¹

Τη δεκαετία του '70 έχει ήδη ξεκινήσει η μακρόχρονη σχέση του Ευαγγελάτου με τον Βιτσέντζο Κορνάρο. Σε μια σειρά μελετημάτων και μονογραφιών του, απορρίπτει την τρέχουσα άποψη για την ταύτιση του ποιητή, και προτείνει ως τον πιθανότερο, τον γιο του Δράκου. Αντίστοιχο σασπένς με τις έρευνές του έχει και ο διάλογός του με την επιστημονική κοινότητα. Σε κάθε καινούργια του εργασία, τα επιχειρήματά του εμπλουτίζονται από επιπλέον ανέκδοτες πληρο-

5. Βλ. στη συνέχεια. Ειδικότερα για το ζήτημα των διασκευών βλ. Β. Πούγνερ, «Η διασκευή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση από το Αμφι-Θέατρο στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης 1996, ήτοι: Τι κερδίζει και τι χάνει ο σύγχρονος σκηνοθέτης στην προσαρμογή ενός αριστουργήματος της κλασικίζουσας δραματουργίας στους ρυθμούς της εποχής μας», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασις-Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σσ. 289-302.

6. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Η αίσθηση του κωμικού στις σωζόμενες κρητικές κωμωδίες (περ. 1595-περ. 1655)», *Συνέδριο του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου με θέμα Εκδοχές του κωμικού στο θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ*, Αθήνα, 10-11 Απριλίου 1995.

7. Ι. Βιβιλάκης, «Εργογραφία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου-Σκηνοθεσίες», *Δάφνη*, ό.π., σ. 22. Ειδικότερα για τη Νεοελληνική Σκηνή βλ. στον παρόντα τόμο την εργασία του Ι. Βιβιλάκη, «Νεοελληνική Σκηνή. Επιστροφή στο μέλλον».

8. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Το Επτανησιακό Θέατρο σήμερα. Ο Χάσης κι ο Θυέστης», *Θέατρο* 13 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1964), 61-62· ο ίδιος, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* 5 (1968), 177-203· ο ίδιος, «Γεώργιος Μόρμωρης, ο ποιητής του *Αμύντα*», *Ελληνικά* 22 (1969), 173-282· ο ίδιος, «Das griechische Theater in Spätrenaissance, Barock und Aufklärung», *Maske und Kothurn* 15/2 (1969), 119-130.

9. Βιβιλάκης, «Εργογραφία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου-Σκηνοθεσίες», σ. 22 και ο ίδιος, «Νεοελληνική Σκηνή».

10. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*. Διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα 1970.

11. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Χρονολόγηση του "Στάθη"», *Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971)*, τόμ. Β', Αθήνα 1979, σσ. 84-93.



Εικ. 1. Ο Φορτουνάτος της «Νεοελληνικής Σκηνης». (Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, Φορτουνάτος, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 23, 1985).



Εικ. 2. Ο Χάσης της «Νεοελληνικής Σκηνης». (Θέατρο 13, Γενάρης-Φλεβάρης 1964).

φορίες για το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον του Κορνάρου, τις οποίες έχει εντοπίσει διατρέχοντας εκατοντάδες εγγράφων.¹² Την 1η Νοεμβρίου του 1975, ανεβάζει τον *Ερωτόκριτο* –την πρώτη παράσταση του Αμφι-Θεάτρου– στο

12. Τα πορίσματα της έρευνάς του για την ταύτιση του συγγραφέα του *Ερωτόκριτου* με τον Βιτσέντζο Κορνάρου τα παρουσιάζει αρχικά στο πρόγραμμα της παράστασης του *Ερωτόκριτου* από το Αμφι-Θέατρο: «Για το Βιτσέντζο Κορνάρου, τα άμεσα πρότυπα και τη χρονολόγηση του έργου του [*Ερωτόκριτος*]», Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 1 (1975), [σσ. 24-28] και την επόμενη χρονιά τα ανακοινώνει στο Ηράκλειο, στο Δ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο. Το συγκεκριμένο κείμενο δημοσιεύτηκε ύστερα από μερικά χρόνια με τον τίτλο «Χρονολόγηση του *Ερωτόκριτου* (Ο "terminus post quem" για τη συγγραφή του έργου)», *Ελληνικά* 33 (1981), 98-127. Οι έρευνες στο Κρατικό Αρχείο της Βενετίας συνεχίζονται και ο Ευαγγελιάτος συνεχίζει να δημοσιεύει σχετικά: *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρου. Ποιος ήταν ο ποιητής του «Ερωτόκριτου»;*, Αθήνα 1985· *Και πάλι για τον Ερωτόκριτο. Προσπάθεια προσδιορισμού του ποιητή του*, Αθήνα 1989· «Και πάλι για τη χρονολόγηση του *Ερωτόκριτου*», *Παράβασις* 8 (2008), 13-17 [=εισήγηση στο Ι' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο στα Χανιά, το φθινόπωρο του 2006]· «Ο Γιος του Δράκου. Νέες έρευνες για την ταύτιση του ποιητή του *Ερωτόκριτου*», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 86/2 (2011), σσ. 137-150· «Οι πνευματικοί "αντίπαλοι" του Βιτσέντζου Κορνάρου ή Στην Κρήτη επί Βενετικής Δημοκρατίας», *Θησαυρίσματα* 44 (2014), Βενετία 2016, 199-208· «Οι μετακινήσεις ενός ποιητή(;) στην Κρήτη του 17ου αιώνα», *ΙΒ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο*, Ηράκλειο, 23 Σεπτεμβρίου 2016 (υπό έκδοση).

θέατρο «Καλουτά». Η παράσταση έχει οργανωθεί σαν ένα «ποιητικό τσίρκο»,¹³ και η σκηνή γεμίζει χρώματα, κίνηση και χαρά. Ο σκηνοθέτης γνωρίζει την κοινωνία της βενετοκρατούμενης Κρήτης πολύ καλά, χάρη στις έρευνές του. Στο πρόγραμμα της παράστασης δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο συγκεκριμένο θεωρητικό πλαίσιο, δημοσιεύοντας κείμενα των σημαντικότερων μελετητών –και δικό του– προκειμένου να τεκμηριώσει και ιστορικά, τον αναγεννησιακό χαρακτήρα του έργου.¹⁴ Επιπλέον, η οικειότητά του με το κρητοβενετικό ιδίωμα, τού έδωσε τη δυνατότητα να παρέμβει όχι μόνο δραματολογικά αλλά και φιλολογικά στο κείμενο, μεταθέτοντας, αφαιρώντας (από τις 10.000 στίχους έφτασε στους 3.000), ακόμα και συνθέτοντας καινούργιους στίχους «κατά Κορνάρον», όπως σημειώνει ο ίδιος, στο πρόγραμμα της παράστασης.¹⁵

Και ενώ ο *Ερωτόκριτος* βρίσκει τη θέση του στη σκηνή, γράφοντας σημαντική ιστορία όχι μόνο στη χώρα μας αλλά και σε διεθνή φεστιβάλ, ο Ευαγγελάτος αποδίδει στον ίδιο συγγραφέα, τον Βιτσέντζο Κορνάρο, τη *Θυσία του Αβραάμ*, ξεκαθαρίζοντας ωστόσο, βασισμένος σε ιστορικά, φιλολογικά και θεατρολογικά δεδομένα, ότι πρόκειται για κείμενο αφηγηματικού χαρακτήρα – με τη διευκρίνηση, όμως, ότι αν και δεν γράφτηκε προκειμένου να παιχτεί στην εποχή του, δεν αποκλείεται το ανέβασμά του στη σύγχρονη σκηνή.¹⁶ Με ανάλογο ιστορικο-φιλολογικό τρόπο εξετάζει τα προβλήματα του *Στάθη*, χρονολογεί το έργο και ταυτίζει τον συγγραφέα του με τον Γεώργιο Χορτάτση – εδώ ο καθηγητής θα με διόρθωνε, για να επιστρέψω στα ερωτήματα που έθεσα στην αρχή, γιατί το σωστό είναι Τζώρτζης, όπως, δηλαδή, ο ίδιος ο συγγραφέας συστήνεται στα χειρόγραφα του.¹⁷ Τελικά σκηνοθετεί το έργο το 1988, αποκαθιστώντας τα πολλά δραματολογικά του προβλήματα.¹⁸

Το ζήτημα της παράστασης αυτών των έργων της κρητοεπτανησιακής δραματολογίας στην εποχή τους, είναι κάτι που απασχολούσε τον Ευαγγελάτο συ-

13. Βλ. το σημείωμα του σκηνοθέτη στο Πρόγραμμα της παράστασης, *ό.π.*, [σ. 4], και την αφήγησή του στον τόμο *Λήδα Τασοπούλου ... προς ύστατον φως ...*, Αθήνα 2012, σσ. 29-32, στο κεφάλαιο «*Ερωτόκριτος* - το ξεκίνημα του Αμφι-Θεάτρου».

14. Μεταξύ άλλων, αναδημοσιεύει κείμενα των Στ. Αλεξίου, Μαν. Μανούσακα, Α. Πολίτη, Στ. Ξανθουδίδη, Ν. Β. Τωμαδάκη. Βλ. και παραπάνω, σημ. 12.

15. Βλ. τις εισαγωγικές σημειώσεις του Ευαγγελάτου στην «διασκευή του έργου για το θέατρο», που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης. Βλ. επίσης παρακάτω, στον παρόντα τόμο, την εργασία της Ευανθίας Στιβανάκη: «*Ο Ερωτόκριτος*. Μια πρωτοποριακή πρόταση για την από σκηνής λογοτεχνία».

16. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «*Η θυσία του Αβραάμ*, κείμενο “αφηγηματικού” λόγου και όχι θεατρικό έργο», *Αριάδνη* 5 (1989) = *Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου*, σσ. 285-288· ο ίδιος, «*Και πάλι: Η Θυσία του Αβραάμ* δεν γράφτηκε για θεατρική χρήση», *Παράβασις* 4 (2002), 11-16.

17. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «*Χρονολόγηση του “Στάθη”*», *Πεπραγμένα Γ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971)*, τόμ. Β΄, Αθήνα 1979, σσ. 84-93.

18. Βλ. το κείμενο του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης: «*Προβλήματα του Στάθη*», *Στάθης*, Προγράμματα Δημοτικού Θεάτρου Κρήτης (1988), [σσ. 2-4].

στηματικά. Παρόλο που σε πολλές περιπτώσεις διέκρινε τις αδυναμίες των κειμένων, όταν τα τοποθετούσε στο ευρύτερο ιστορικό περιβάλλον, αυτό του αναγεννησιακού θεατρόφιλου βενετικού πολιτισμού, συντασσόταν με την πλατειά άποψη, υπέρ της παράστασής τους. Πριν από λίγο καιρό, επανεξετάζοντας όλα τα δεδομένα, μάς εξέπληξε, με δημοσίευση η οποία ανέτρεπε τις προηγούμενες αντιλήψεις του σχετικά με τα κρητικά έργα. Στη συγκεκριμένη, λοιπόν, εργασία του, έθεσε το εξής ερώτημα: «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;» Η απάντησή του, ύστερα από εκτενή τεκμηρίωση, ήταν αρνητική.¹⁹

Το 1985, εγκαινίασε το Αμφι-Θέατρο της Αδριανού, με τον Φορτουνάτο του Φόσκολου.²⁰ Ακόμα μια παράσταση σταθμός για το νεοελληνικό θέατρο, σε ένα κλίμα αναγεννησιακής χαράς, όπου οι ερωτευμένοι νέοι, οι υπηρέτες, οι ρουφιάνες και οι ντοτόροι των συμβολαιογραφικών εγγράφων ανέβηκαν στη σκηνή, με φόντο τα σπίτια και τις γειτονιές, τις πλατείες και τα στενά, το λιμάνι και την *bodega publica*, το δημόσιο, δηλαδή, πορνείο του βενετικού Χάνδακα. Μια παράσταση που απεικονίζει όσο καμία, το πνεύμα του κρητικού αναγεννησιακού κόσμου της εποχής του έργου.²¹

Φυσικά και εδώ ο σκηνοθέτης αξιοποίησε την ερευνητική του ιδιότητα. Πρώτα απ' όλα, επιστρατεύοντας τις γνωριμίες του από την εποχή του Ινστιτούτου της Βενετίας: ο φίλος του Alfred Vincent, εκδότης του Φορτουνάτου, τού εμπιστεύτηκε το κείμενο πριν ακόμα τυπωθεί το βιβλίο του.²² Το έργο ανέβηκε σε «δραματουργική προσαρμογή» του σκηνοθέτη: απομακρύνει τα ιντερμέδια και «κόβει» το κείμενο, αλλάζει τον Πρόλογο του έργου (συνθέτει, για την ακρίβεια, έναν καινούργιο δικό του), μεταθέτει σκηνές, δημιουργεί τραγούδια, μεταφέροντας στίχους από διάφορα σημεία του κειμένου, και τέλος, προσθέτει είκοσι περίπου «κατά Φόσκολον» στίχους, τους οποίους, φυσικά, έγραψε ο ίδιος.²³

Το 1996 ανεβάζει την *Ερωφίλη του Χορτάση*, η ταυτότητα του οποίου έχει αποτελέσει ένα από τα σημαντικότερα αντικείμενα έρευνας του Ευαγγελιάτου.

19. «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;», *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη – Κ. Γ. Τσικνάκης, Αθήνα 2013, σσ. 239-246

20. Την Παρασκευή 11 Ιανουαρίου 1985.

21. Για τη σχέση των κειμένων των κρητικών κωμωδιών με την καθημερινή ζωή βλ. A. Vincent, «Κωμωδία» στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. D. Holton, απόδ. στα ελλην. Ναταλία Δεληγιαννάκη, επιμ. D. Holton, Ηράκλειο 2008, σσ. 125-156· Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή. Σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα*, Αθήνα - Βενετία 2011.

22. Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, *Φορτουνάτος*, κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο A. Vincent, εκδ. επιμ. Θεοχ. Δετοράκης, Ηράκλειο 1980.

23. Βλ. αναλυτικά τις σχετικές πληροφορίες στο σημείωμα του σκηνοθέτη-διασκευαστή στο πρόγραμμα της παράστασης: Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, *Φορτουνάτος*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 23 (1985), [σσ. 40-41].



Εικ. 3. Ο Φορτουνάτος του Αμφι-Θεάτρου.

(Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, Φορτουνάτος, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 23, 1985).

Ήδη από το 1970 έχει ξεκινήσει να δημοσιεύει τα πορίσματα των ερευνών του σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα, και δεν σταματά να επανέρχεται μέχρι σήμερα. Διατύπωσε λεπτομερειακές υποθέσεις εργασίας, έθεσε ερωτήματα και διέτρεξε ατελείωτες πηγές, επί σειρά ετών. Μελετώντας τα κείμενά του, διαπιστώνει κανείς ότι ο Ευαγγελάτος αναφέρεται στο δημιουργό της *Ερωφίλης* σαν να τον γνωρίζει. Πράγμα το οποίο, κατά έναν ιδιότυπο τρόπο, δεν είναι τόσο περίεργο όσο ακούγεται. Ανάμεσα στους πολλούς συνονόματους του, που εμφανίζονται στα κατάστιχα της εποχής, ο Ευαγγελάτος, με επιμονή αστυνομικού λαγωνικού, κατέληξε σε έναν, τον οποίο και έκανε φύλλο και φτερό μαζί με την οικογένειά του: τον Τζώρτζη Χορτάτση του Τζουάννε, ο οποίος σύμφωνα με τις αρχαιακές πηγές και το σκεπτικό του Ευαγγελάτου, βρισκόταν στο σωστό σημείο τη σωστή στιγμή και πληρούσε τις πνευματικές, κοινωνικές και οικονομικές προϋποθέσεις που απαιτούνταν, προκειμένου να ταυτιστεί με τον υπό διερεύνηση ποιητή.²⁴

24. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Γεώργιος Ιωάννη Χορτάτσης (ci. 1545-1610)», *Θησαυρίσματα* 7 (1970), 182-227· ο ίδιος, «Νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη (με ανέκδοτα έγγραφα που έχει συντάξει ο ίδιος)», *Γεωργίου Χορτάτση, Ερωφίλη*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 49 (1996), σσ. 49-77· ο ίδιος, «Πότε γράφτηκε, λοιπόν, ο *Κατζούρμπος* του Γεωργίου Χορτάτση;», *Παράβασις* 2 (1998), 11-15· ο ίδιος, «Πληροφορίες από έργα του Γεωργίου Χορτάτση, που φαίνεται ότι σχετίζονται με πληροφορίες για τον βίο και τον χαρακτήρα του Γεωργίου Χορτάτση του Ιωάννη (ci. 1555- 1609/10)», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*,

Η *Ερωφίλη* ανέβηκε επίσης σε «δραματουργική προσαρμογή»,²⁵ σε μια παράσταση που είχε ως στόχο να αναδείξει τη «λογοτεχνική-θεατρική αξία του έργου», «σε αφαιρετική σύγχρονη αντίληψη, τονίζοντας τη μουσικότητα», προκειμένου να αποδοθεί «η συναρπαστική δύναμη της γλώσσας του, του ύφους του, της εσώτερης ποίησης που αυτό προβάλλει», όπως σημειώνει ο σκηνοθέτης στο εισαγωγικό κείμενο του προγράμματος της παράστασης.²⁶ Στο ίδιο αυτό πρόγραμμα, ο ερευνητής Ευαγγελάτος δημοσιεύει εκτενές μελέτημα σχετικά με τον συγγραφέα, τη μόρφωσή του, το περιβάλλον και τη ζωή του, και δημοσιεύει ανέκδοτες πηγές της εποχής.²⁷

Εξχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση της *Amorosa Fede* του Αντώνιου Πάντιμου, ενός έργου γραμμένου το 1619 στην Κρήτη, στην ιταλική γλώσσα.²⁸ Ο Ευαγγελάτος το ανεβάζει το 1994, σε δική του διασκευή, μεταφρασμένο κατά παραγγελία του Αμφι-Θεάτρου στα ελληνικά από την Άννα Βαρβαρέσου. Πρόκειται για ένα απαιτητικό καλλιτεχνικό εγχείρημα, απολύτως ευθυγραμμισμένο με τον πυρήνα της επιστημονικής σκέψης του. Με την *Ερωτική Πίστη*, όπως αποδίδεται ο ιταλικός τίτλος στα ελληνικά, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, επιχειρηματολογώντας με γνώση σε κείμενο στο πρόγραμμα της παράστασης, εξηγεί γιατί ένα έργο γραμμένο στα ιταλικά ανήκει στην κρητική λογοτεχνία.²⁹ Αξιοποιώντας τα ιστορικά δεδομένα, παρουσιάζει με τον πιο παραστατικό τρόπο την ουσία της κοινωνικής και πνευματικής ζωής στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: στην καρδιά της κρητικής αναγέννησης, στην ακμή της ελληνοβενετικής συμβίωσης, ένας νεαρός Κρητικός, ορθόδοξος, γόνος αστικής οικογένειας, έγραψε ένα θεατρικό έργο στην ιταλική γλώσσα, με αφορμή τον γάμο του κόμη Francesco Querini και της Καλλέργας Καλλέργη στον Χάνδακα.³⁰ Και η σκηνή του Ηρωδείου, στην πρεμιέρα, γέμισε

επιμ. Στ. Κακλαμάνης – Α. Μαρκόπουλος – Γ. Μαυρομάτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 227-233· ο ίδιος, «Μια δίκη (1582-1583) του Γεωργίου Χορτάτση του Ιωάννη», *Παράβασις* 3 (2000), 11-62· ο ίδιος, «Νέος χρονολογικός προσδιορισμός του θανάτου του Γεωργίου Ι. Χορτάτση (και συνοπτική συγκέντρωση των πληροφοριών που διαθέτουμε γι' αυτόν)», *Θησαυρίσματα* 27 (2007), 449-460· ο ίδιος «Η χρονολόγηση των έργων του πρώτου νεοέλληνα δραματουργού Τζώρτζη Χορτάτση (Κρήτη, περ. 1555-1601/1607)», *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. 90Β' (2015), σσ. 111-127. Για τον διάλογο που προέκυψε στην επιστημονική κοινότητα σχετικά με την ταύτιση του συγγραφέα της *Ερωφίλης* βλ. την εργασία του Βάλτερ Πούχνερ στον παρόντα τόμο.

25. Πούχνερ, «Η διασκευή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση».

26. Γεωργίου Χορτάτση, *Ερωφίλη*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 49 (1996), σ. 6.

27. Ευαγγελάτος, «Νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη», βλ. παραπάνω, σημ. 24.

28. Antonio Pandimo, *L'amorosa fede. Tragicommedia pastorale*, επιμ. Cr. Luciani, με τη συνεργασία του A. Vincent, Βενετία 2003.

29. Αντωνίου Πάντιμου, *Ερωτική πίστη*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 44 (1994), σ. 4.

30. Βλ. και το άρθρο του Alfred Vincent για το πρόγραμμα της παράστασης του Αμφι-Θεάτρου, «Ο Αντώνιος Πάντιμος και η συγγραφή της *Amorosa Fede*», σ. 22-24 και την εισαγωγή του Luciani στην έκδοση του έργου, σσ. xxxi-xli και xlvi-lv.

από αναγεννησιακές εικόνες, οι οποίες στη συνέχεια ταξίδεψαν και στη γενέτειρα του Πάντιμου, το Ρέθυμνο, στο Αναγεννησιακό Φεστιβάλ της πόλης.³¹

Το 1979 ανεβαίνει από το Αμφι-Θέατρο η *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*, μια παράσταση-σταθμός για το νεοελληνικό θέατρο.³² Ο Κατσαΐτης ήταν παλιός γνώριμος του Ευαγγελάτου από τις αρχές της δεκαετίας του '60, όταν είχε ξεκινήσει να πραγματοποιεί εκτεταμένες αρχαιακές έρευνες και ανέβασε, όπως είδαμε νωρίτερα, τον *Θυέστη*.³³ Οι έρευνες και οι μελέτες δεν σταμάτησαν όλα αυτά τα χρόνια, αλλά με την παράσταση της *Ιφιγένειάς* του, είχε έρθει η ώρα να ανέβει και ο ίδιος ο ποιητής στη σκηνή. Ήταν Πέμπτη 8 Νοεμβρίου του 1979, όταν στη σκηνή του θεάτρου «Αναλυτή» εγκαταστάθηκε ένα κάρο. Πάνω σ' αυτό, στο Ληξούρι του έτους 1721, μια ομάδα ερασιτεχνών έπαιζε, με τις οδηγίες του ίδιου του ποιητή της, την *Ιφιγένεια*. Δηλαδή, την *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*, αυτήν την «παράσταση μέσα στην παράσταση», που σφραγίστηκε για πάντα από την ανεπανάληπτη ερμηνεία της Λήδας Τασοπούλου και παρακολούθησε το θεατρικό κοινό, όχι μόνο στην Αθήνα και τα Επτάνησα, αλλά και στο Λονδίνο και το Εδιμβούργο, με διθυραμβικές κριτικές παντού.³⁴

Ακολούθησε μια μοναδική στο είδος της έκδοση της διασκευής του έργου, για την οποία ο Ευαγγελάτος χρειάστηκε να ενεργοποιήσει όλες τις ιδιότητές του: του σκηνοθέτη, του ερευνητή, του φιλόλογου και του ιστορικού του θεάτρου. Πέρα από την εκτενή εισαγωγή, τα γλωσσάρια και τα παραρτήματα αρχαιικών εγγράφων και θεατρικών κριτικών, δημοσιεύονται δύο παράλληλα κείμενα. Πρώτον, η διασκευή του κειμένου της παράστασης, αποτέλεσμα δραματουργικής επεξεργασίας του Ευαγγελάτου, με περικοπές, μεταθέσεις και προσθήκες στίχων «στο ύφος του Κατσαΐτη» και δεύτερον, το τετράδιο σκηνοθεσίας του, προσαρμοσμένο στο ύφος και τη γλώσσα του θεατρικού κειμένου, με τη μετατροπή των σκηνοθετικών του σημειώσεων στην περιγραφή μιας φανταστικής

31. Η πρεμιέρα έγινε την Τρίτη 16 Αυγούστου 1994 στο Ηρώδειο και ακολούθησαν οι παραστάσεις στο Ρέθυμνο, την Παρασκευή 19 και το Σάββατο 20 Αυγούστου 1994.

32. Η πρώτη παράσταση πραγματοποιήθηκε την Πέμπτη 8 Νοεμβρίου 1979, στο «Θέατρο Αναλυτή».

33. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, σσ. 50-97· ο ίδιος, «Μαρτυρίες από ανέκδοτα έγγραφα για τον Πέτρο Κατσαΐτη», *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 10 (1979), [σσ. 14-19]· ο ίδιος, «Πέτρος Κατσαΐτης (1660/65-1738/42). Νέες βιογραφικές πληροφορίες από ανέκδοτα έγγραφα», «Ποιά έργα του Πέτρου Κατσαΐτη γνωρίζουμε;», «Για την αξία των έργων του Κατσαΐτη και για την έκδοση της *Ιφιγένειας*»: *Πέτρος Κατσαΐτης, Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, επιμ. (διασκευή κειμένου, εισαγωγή, ανέκδοτα έγγραφα, περιγραφή σκηνοθεσίας) Σ. Α. Ευαγγελάτος, Αθήνα 1995, σσ. 9-47

34. Οι συγκεκριμένες παραστάσεις, πραγματοποιήθηκαν το 1981. Το 1989 το έργο παίχτηκε και πάλι στο Ηρώδειο, με αφορμή τον εορτασμό των 15 χρόνων του Αμφι-Θεάτρου. Βλ. *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, ό.π., σ. 181, όπου και κριτικογραφία στις σελίδες 189-210.

παράστασης του διασκευασμένου έργου, από κάποιον υποτιθέμενο κεφαλονίτη θεατή της εποχής του Κατσαΐτη.³⁵

Στην *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*, ο Ευαγγελάτος αξιοποίησε στο έπακρο την καλλιτεχνική του έμπνευση αλλά και τις επιστημονικές του γνώσεις, δίνοντας άλλο ένα συμπυκνωμένο μάθημα ιστορίας του θεάτρου: ο αρχαίος μύθος φτάνει στην Κεφαλονιά και τον Κατσαΐτη μέσω της Ιταλίας και του Lodovico Dolce, οι Κεφαλονίτες συμβιώνουν με τους Βενετούς και τους Εβραίους, οι καθολικοί με τους ορθόδοξους, οι πλούσιοι με τους φτωχούς, οι μορφωμένοι με τους αγράμματους και όλοι μαζί, άντρες και γυναίκες, ανεβαίνουν στη σκηνή για μια παράσταση όπου το λαϊκό ερασιτεχνικό θέατρο συνομιλεί με την *commedia dell'arte*, και η τραγωδία συμπορεύεται με την κωμωδία, με την «κουρλή Μαρία» στο ρόλο της Ιφιγένειας να σχοινοβατεί ανάμεσά τους.



Εικ. 4. Η *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω* του Αμφι-Θεάτρου.
(*Amphi-Theatre* directed by Spyros A. Evangelatos, Αθήνα 1980).

Έναν χρόνο μετά από την πρώτη παράσταση της *Ιφιγένειας*, ο Ευαγγελάτος ανεβάζει σε πανελλήνια πρώτη, το έργο *Δαβίδ*, αγνώστου ποιητή, που

35. Βλ. παραπάνω, σημ. 33. Σχετικά με τη συγκεκριμένη έκδοση και τις ιδιαιτερότητές της βλ. Β. Πούχγερ, «*Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*. Το υβριδικό κείμενο μιας μεταμοντέρνας διασκευής», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 12 (2009-2010) [2011] [= Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτου] 101-110· Ν. Βαγενάς, «Μια *Ιφιγένεια* σε τριπλό βιβλίο», *Το Βήμα*, 28 Ιουλίου 1996 (και διαδικτυακά <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=81250> πρόσβαση στις 7 Αυγούστου 2016).

γράφτηκε στη Χίο, στα μέσα του 18ου αιώνα. Ο σκηνοθέτης, κατά τη διάρκεια της δραματολογικής και σκηνοθετικής του έρευνας, προβληματίζεται ιδιαίτερω από διάφορα φιλολογικά ζητήματα του έργου, καίρια για την ερμηνεία και τη σκηνική απόδοσή του. Ιδιαίτερα τον απασχόλησαν «οι αισθητικές καταβολές και τα υφολογικά προβλήματα του *Δαβίδ*», δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη μεικτή γλώσσα («νεοελληνική λαϊκή γλώσσα με δυτικές εκφραστικές μορφές») και τις μαπαρόκ επιρροές του έργου, στο πνεύμα της ιταλικής όπερας της εποχής.³⁶ Την παράσταση, με κυρίαρχο το μουσικό στοιχείο, ακολούθησε, ύστερα από αρκετά χρόνια, μελέτημα του Σπύρου Ευαγγελάτου, στο οποίο δημοσιεύει τους φιλολογικούς του προβληματισμούς.³⁷

Τον Σεπτέμβριο του 1997, οι διοργανωτές του Έκτου Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου προτείνουν στον Σπύρο Ευαγγελάτο να ανεβάσει ένα θέαμα στο πλαίσιο του Συνεδρίου – στη συγκεκριμένη επιστημονική συνάντηση συμμετείχε και με εισήγηση.³⁸ Επιλέγει την *Ευγένια*.³⁹ Ο μελετητής Ευαγγελάτος, στο πρόγραμμα της παράστασης δημοσιεύει νέα βιογραφικά στοιχεία του Θεόδωρου Μοντσελέζε,⁴⁰ και τεκμηριώνει ότι η *Ευγένια*, έτσι όπως σώζεται στο χειρόγραφο της, δεν θα μπορούσε να παρασταθεί στην εποχή του.⁴¹ Ο σκηνοθέτης, όμως, μελετά το κείμενο με διαφορετικό τρόπο και συλλαμβάνει την ιδέα να μετατρέψει τα ελαττώματά του σε προτερήματα. Ο φιλόλογος εργάζεται μεθοδικά: ενσωματώνει στο υπό παράσταση κείμενο τις σκηνικές υποδείξεις του έργου, απαλείφει στίχους, σχεδόν ολόκληρο τον Πρόλογο και ορισμένα δραματικά πρόσωπα, μεταθέτει σκηνές, αντικαθιστά λέξεις του κειμένου, διορθώνει την ομοιοκαταληξία και συνθέτει περίπου 20 στίχους «κατά το ύφος του Μοντσελέζε». Μεταφέρει την παράσταση του διασκευασμένου, πλέον, κειμένου στην εποχή συγγραφής του, και το έργο παίζεται σαν μια ομιλία πάνω σε ένα πατάρι με πέντε πανιά, τρία σκαμνιά και έξι κούκλες, πλαισιωμένο από «αυτοσχέδια» μουσική που όμως είχε συνθέσει ο Στέφανος Γαζουλέας. Τα κοστύμια του Πάτσα, επίσης «αυτοσχέδια», και όλα τα παραπάνω στοιχεία μαζί, συνέβαλαν στην επίτευξη του στόχου της παράστασης, που ήταν, σύμφωνα με τον δημιουργό της, το να προβληθούν οι λαϊκές ρίζες του έργου.⁴²

36. Τα παραθέματα από το Σημείωμα του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης: *Αγνώστου, Δαβίδ*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 12 (1980), σ. 3.

37. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Φιλολογικές παρατηρήσεις στον *Δαβίδ*», *Παράβασεις* 1 (1995), 113-120.

38. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Προβλήματα για μια “σύγχρονη” δραματολογική προσέγγιση της *Ευγένιας* του Θεοδ. Μοντσελέζε», *ΣΤ’ Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο. Ζάκυνθος*, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997.

39. Η παράσταση πρωτοπαίζεται στο Θέατρο Παπάγου στις 17 Σεπτεμβρίου 1997 και στη Ζάκυνθο, στο πλαίσιο του Συνεδρίου, στις 25 Σεπτεμβρίου.

40. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Νέα “ψήγματα” βιογραφίας για τον Θεόδωρο Μοντσελέζε», *Θεόδωρου Μοντσελέζε, Ευγένια*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 53 (1997), σσ. 30-34.

41. Βλ. το εισαγωγικό σημείωμα του σκηνοθέτη, *ό.π.*, σ. 4.

42. *Ό.π.*, σσ. 4, 5 και 44.

Το 2004, σαράντα χρόνια μετά από την πρώτη παράσταση του *Χάση* από τη *Νεοελληνική Σκηνή* του, ο Ευαγγελάτος επανέρχεται με το ίδιο έργο στο Αμφι-Θέατρο. Συνδέει τη μορφολογία του κειμένου με την *commedia dell'arte* και τις επτανησιακές ομιλίες, και παρουσιάζει στο φουαγιέ του θεάτρου του, τη φανταστική αναβίωση μιας λαϊκής παράστασης που στήθηκε μέσα σ' ένα καπηλειό, την περίοδο του Καρναβαλιού. Η σκηνοθεσία του στηρίζεται στην προβολή των αρετών του κειμένου και σε αυτοσχεδιαστικά στοιχεία, παίζοντας, με πρωτότυπο τρόπο, με τη μάσκα και το μακιγιάζ.⁴³

Οι έρευνες για τα *Επτάνησα* οδήγησαν και σε άλλη μία έκδοση, αυτήν της μετάφρασης του *Αμύντα* του Τορκουάτο Τάσο, από τον Γεώργιο Μόρμορη.⁴⁴ Ο Ευαγγελάτος επί σειρά ετών αλιεύει και δημοσιεύει στοιχεία για τον Μόρμορη και την οικογένειά του.⁴⁵ Στην έκδοση του *Αμύντα*, που συνοδεύεται από λεπτομερή σχόλια και γλωσσάριο, προτάσσει εισαγωγή, στην οποία συγκεντρώνει τα γνωστά και εκθέτει νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον ποιητή, μέσα από ανέκδοτες πληροφορίες προερχόμενες από τα αρχεία των Κυθήρων. Ακολουθεί περίληψη και σύγκριση του «παραφρασμένου», όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει, κειμένου με το πρότυπό του, αποτίμηση της λογοτεχνικής και θεατρικής αξίας του, και τέλος, το έργο, σε κριτική έκδοση. Και ενώ ο ερευνητής δημοσιεύει τα πορίσματα της πολυετούς έρευνάς του και αναλύει φιλολογικά το λογοτεχνικό κείμενο, ο σκηνοθέτης, στην εισαγωγή του βιβλίου, εκφράζει την ανυπομονησία του να κυκλοφορήσει η επιστημονική έκδοση, προκειμένου να ακολουθήσει η διασκευή και παράστασή του.⁴⁶

43. Βλ. το εισαγωγικό σημείωμα του Ευαγγελάτου στο πρόγραμμα της παράστασης: *Δημητρίου Γουζέλη, Ο Χάσης*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 72 (2004), σ. 4. Η πρώτη παράσταση – ύστερα από εκείνη της Κυριακής 23 Φεβρουαρίου του 1964 στο θέατρο «Γκλόρια» από τη «Νεοελληνική Σκηνή», προδρομικό θίασο του Αμφι-Θεάτρου, σύμφωνα με τον ίδιο τον Ευαγγελάτο (ό.π.) – πραγματοποιήθηκε στις 13 Φεβρουαρίου 2004. Για την πανελλήνια πρώτη του 1964 βλ. στον παρόντα τόμο την εργασία του Βιβιλάκη, «Νεοελληνική Σκηνή. Επιστροφή στο μέλλον».

44. Γεώργιος Μόρμορης, *Αμύντας του Τάσσου ποίημα ωραιότατον, Μεταγλωττισμένον και συνθεμένον διά στίχων εις την απλήν γλώσσαν. Από ***, κριτ. έκδ., εισαγ., σχόλια και γλωσσάριο Σ. Ευαγγελάτος, Αθήνα 2012.

45. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του *Αμύντα*», *Ελληνικά* 22 (1969), 173-182· ο ίδιος, «Νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον ποιητή Γεώργιο Μόρμορη (1720-1790) που μετέφρασε ελεύθερα (1745) τον *Αμύντα* του Τορκουάτο Τάσσο», *Παράβασις* 5 (2004), 13-28· ο ίδιος, «Ναξιακά τοπωνύμια στον *Αμύντα* του Γεωργίου Μόρμορη (Κύθηρα 1720-1790)», *Παράβασις* 6 (2005), 13-16· Ελένη Χάρου-Κορωνάου – Σ. Ευαγγελάτος, «Η Διαθήκη (1786) του Κυθήριου δραματουργού και ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Μόρμορη (1720-1790)», *Παράβασις* 9 (2009), 653-661· Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Η αναγόρευση σε διδάκτορα (1581) του δικηγόρου Ιωάννη Μούρμουρη και η σχέση του με τον δραματουργό Γεώργιο Χορτάτση», *Τιμητικός τόμος Μιχ. Π. Σταθόπουλου*, τόμ. Ι, Αθήνα 2010, σσ. 559-562.

46. «Και φυσικά μας έρχεται στην πένα το επόμενο ερώτημα: Μπορεί το κείμενο αυτό σήμερα να γίνει σκηνική πράξη, που να αφορά το σύγχρονο κοινό; Αυτή τη φορά η απάντησή μου είναι: ναι. Αδημονώ να κυκλοφορήσει η επιστημονική έκδοσή μου του κειμένου, για να ακολουθήσει η

Η επιθυμία του σκηνοθέτη, αλλά και οι ευχές του κοινού αυτού του Συνεδρίου για την άμεση παράσταση του έργου αποδείχτηκαν προφητικές, γιατί ύστερα από δύο μόλις μήνες, το Φεστιβάλ Αθηνών ανέθεσε στον Σπύρο Ευαγγελάτο την παρουσίαση του *Αμύντα* για μία μοναδική φορά, στις 8 Ιουλίου 2016, στο κατάμεστο Ηρώδειο, μέσα σε επαναλαμβανόμενα χειροκροτήματα και ενθουσιώδεις κριτικές.



Εικ. 5. *Αμύντας*, σκηνοθεσία Σ. Α. Ευαγγελάτου.
(Φωτογραφία: Γεωργία Σιέττου και Στέλιος Δανιήλ S&G Face2Face Photography).*

Όπως εύλογα προκύπτει από τα παραπάνω, εστιάζοντας στην πρώτη περίοδο της νεοελληνικής δραματουργίας, για τον Σπύρο Ευαγγελάτο η επιστήμη και το θέατρο συνδέονται με άρρηκτους δεσμούς και λειτουργούν αλληλένδετα. Με αδιάλειπτη παρουσία στη θεατρική αλλά και την επιστημονική σκηνή, υπογράφει

διασκευή μου, που θα συμπτύξει το αρχικό κείμενο κατά το ήμισυ περίπου, και θα ομαλοποιήσει μέτρο και ρίμα, θα επέμβει σε συντακτικώς “θολά” χωρία κι έτσι θα μας εμφανίσει ένα κείμενο κατάλληλο για μια σύγχρονη παράσταση. Το χιούμορ –όχι η παρωδία– είναι απαραίτητο στοιχείο, κατά τη γνώμη μου, για να ζωντανέψει αυτό το ενδιαφέρον, αλλά “εν ύπνω”, κείμενο. [...] Με δύο λόγια: εύχομαι να τελειώσει η φιλολογική έκδοση, για να προχωρήσω –συν Θεώ– στην παράσταση, που ελπίζω ότι θα “ζωντανέψει” άλλον έναν άγνωστο στο κοινό –αλλά και στους φιλόλογους– παλαιό δημιουργό της θεατρικής μας παράδοσης». Απόσπασμα από την Εισαγωγή του Ευαγγελάτου στην έκδοση του *Αμύντα*, σ. 57.

* Ευχαριστώ θερμότατα την κυρία Χριστιάννα Μαντζουράνη για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης της φωτογραφίας.

ένα πρωτότυπο corpus παραστάσεων και βιβλιογραφικών πηγών, αποφασιστικής σημασίας για τη μελέτη όψεων της ιστορίας του θεάτρου. Ο ίδιος, σε συνέντευξή του, εκφράζει την αντίληψή του σχετικά με την επιστημονική έρευνα και τη σκηνοθεσία των έργων εκείνης της εποχής: «Είναι μεγάλη πρόκληση, λέει ο Ευαγγελάτος, κείμενα που φαίνονται καταρχάς να είναι νεκρά, όπως η *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω* του Πέτρου Κατσαΐτη, που σημείωσε διεθνή θρίαμβο, να ξαναπαίζονται. Μου άρεσε να συνδέω κρίκους της παλιάς μας ιστορίας, και αυτοί οι κρίκοι να αποδεικνύονται ζωντανό θέατρο, από εκεί που θεωρούνταν κάτι μη υπάρχον».⁴⁷

Αναμφισβήτητα είναι συγκλονιστικό να ταξιδεύει κανείς στο χρόνο με όχημα τις αρχαιακές πηγές, να γνωρίζει τους συγγραφείς αλλά και τα δραματικά πρόσωπα των έργων που έχουν γραφτεί πριν από αιώνες, να μελετά από πρώτο χέρι τη ζωή τους και να μαθαίνει την εποχή τους. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι συγκεκριμένες παραστάσεις του Σπύρου Ευαγγελάτου δεν θα ήταν οι ίδιες αν δεν υπήρχε αυτό το συμπαγές επιστημονικό υπόβαθρο, όπως επίσης και ότι οι έρευνες και τα μελετήματά του θα ήταν διαφορετικά αν δεν υπήρχε αυτή η καλλιτεχνική ματιά, ο ξεχωριστός τρόπος προσέγγισης και ανάγνωσης των πηγών. Ο Ευαγγελάτος σκηνοθέτησε με στοιχεία περιπέτειας και αστυνομικού μυθιστορήματος τις έρευνές του και μετέτρεψε τα ωχρά και γκριζα χρώματα των συμβολαιογραφικών εγγράφων της βενετοκρατίας, σε πολύχρωμες εικόνες και ζωντανές σκηνικές συνθέσεις, με πρωταγωνιστές τον Φορτουνάτο, τον Ερωτόκριτο, την *Ιφιγένεια* και την *Ευγένια*.

47. Βλ. τη συνέντευξη του Σπύρου Ευαγγελάτου στον Χρήστο Παρίδη «57' με τον Σπύρο Ευαγγελάτο. Στις πρόβες της "Μήδειας" με έναν από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του ελληνικού θεάτρου», εφημ. *Lifo*, 12 Ιουνίου 2013 (βλ. και διαδικτυακά στον ιστότοπο <http://www.lifo.gr/mag/features/3864> – τελευταία πρόσβαση 18/7/2016).

Διαβάζοντας την Ιφιγένεια του Κατσαΐτη:
η Κεφαλονιά στη σκηνή

Ο ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΤΣΑΪΤΗΣ, νόθος γιός του Στεφανή (†1692) και της Ελένης γεννήθηκε στο Ληξούρι γύρω στα 1665. Στις 6 Μαρτίου 1692 ο πατέρας του, που δεν παντρεύτηκε ποτέ, λίγες μέρες πριν πεθάνει, του αφήνει το σπίτι τους και διάφορα χωράφια «δια καλές ευχαρίστησες και δούλεψες και κυβέρνιες όπου» του «έκανε εις όλην» του «την ζωή». Τον επόμενο χρόνο (1693) αποφασίζει να καταταχθεί στην αρμάδα και να λάβει μέρος στον έκτο βενετοτουρκικό πόλεμο. Επιστρέφει στην Κεφαλονιά το φθινόπωρο του 1698 και αφού ρυθμίζει διάφορες οικονομικές εκκρεμότητες φεύγει για την Πελοπόννησο, όπου είχε ήδη πάει δύο φορές για μικρά διαστήματα στα τέλη της δεκαετίας του 1680 και τις αρχές του 1690, με την πρόθεση να εγκατασταθεί οριστικά στα περίχωρα του Ναυπλίου. Μετά την έκρηξη του 7ου βενετοτουρκικού πολέμου (1714-1718) δεν εγκαταλείπει τη νέα του πατρίδα, που τον είχε δεχτεί στις αγκάλες της και τον είχε τιμήσει κάλλι' από τα παιδιά της, αλλά καταφεύγει στο Ναύπλιο, όπου αιχμαλωτίζεται μετά την πολιορκία και την πτώση του φρουρίου (1715) και οδηγείται στα Χανιά της Κρήτης.¹ Στα τέλη του 1717 αρχές 1718, περασμένα τα πενήντα, επιστρέφει στην πατρίδα του, αλλά δεν πάει στο Ληξούρι, όπου δεν έχει σπίτι (στο πατρικό του έμεναν άλλοι συγγενείς) ούτε στενούς οικογενειακούς δεσμούς· εγκαθίσταται στο Αργοστόλι, μέχρι να τακτοποιήσει τα περιουσιακά του, άγνωστο πού και με τί μέσα. Ίσως τον βοήθησε ο συγχωριανός του Σπύρος Κατσαΐτης, νομικός, σπουδασμένος στην

1. Για τον Κατσαΐτη τα δύο χρόνια αιχμαλωσίας ήταν και χρόνια δημιουργίας. Αυτόπτης μάρτυρας της άλωσης του Ναυπλίου, περιέγραψε τα γεγονότα στο πρώτο του έργο, το ιστορικό ποίημα *Κλαθμός Πελοποννήσου προς Ελλάδα* (1716)· περιοδεύοντας στο νησί γνώρισε τα ήθη και έθιμα του λαού και τα κείμενα της κρητικής λογοτεχνίας. Βλ. Εμμ. Κριαράς, *Κατσαΐτης. Ιφιγένεια - Θυέστης - Κλαθμός Πελοποννήσου. Ανέκδοτα έργα*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο, Αθήνα 1950, σσ. η'-ιε', 197-282, 311-328· Σ. Κακλαμάνης, «Η κρητική λογοτεχνία στα Επτάνησα τον 18ο αιώνα», *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, επιμ. Σ. Κακλαμάνης, Σητεία 2015, σ. 306.

Πάντοβα (1700-1705), και ευκατάστατος με υψηλή θέση στην κοινωνία,² που κατοικούσε μεν στο Προάστειο αλλά είχε μεγάλο κύκλο γνωστών στο Αργοστόλι. Ή ο ισχυρός κόντες Αναστάσιος Μεταξάς του Αντρέα,³ που ήταν ακόμη ζωντανός, ή και ο εγγονός του Αναστάσιος, που ήταν σύνδικος της κοινότητας εκείνον τον χρόνο.⁴

Στα είκοσι χρόνια απουσίας του, το Αργοστόλι έχει μεταμορφωθεί από απλό παραθαλάσσιο οικισμό σε ζωντανό εμπορικό κέντρο, πραγματικό επίγειο της κοινής αλλά απομονωμένης και δυσπρόσιτης πρωτεύουσας. Στο Κάστρο κατοικιοεδρεύουν οι βενετοί αξιωματούχοι και λίγοι μεγαλοαστοί, όσοι συμμετέχουν ενεργά στη διοικητική και δικαστική εξουσία. Τα πρώτα σπίτια, που οι πρωτεύοντες είχαν χτίσει στο Κάστρο και στο Προάστειο στις αρχές του 16ου αι. με εντολή της Συγκλήτου για να μπορέσει η κοινότητα να αποκτήσει Συμβούλιο,⁵ είναι εγκαταλελειμμένα. Οι μεγάλες οικογένειες (Χωραφά, Δαλλαδέτσιμα, Φωκά, Μεταξά, Πανά, Πινιατόρου, Λοβέρδου, και άλλες πολλές) αδιαφορώντας για το ιστορικό παρελθόν και ακολουθώντας τα εμπορικά τους συμφέροντα έχτισαν σε καιρία σημεία του Αργοστολίου καινούργια αρχοντικά, δίπατα, με μεγάλα σαλόνια, ευρύχωρες τραπεζαρίες και κρεβατοκάμαρες, γεμάτα με έπιπλα φερμένα από τη Βενετία: σκρίνια, φορτζέρια, επιχρυσωμένες ή καριδένιες ζωγραφιστές κασέλες, βελούδινα καθίσματα, σκαμνιά, τραπέζια, χαλιά μεταξωτά, κουρτίνες κεντημένες με χρυσές και μεταξωτές κλωστές, δαντέλλες και κεντήματα, καθρέφτες και πίνακες ζωγραφικής και φυσικά σε περίοπτη θέση το οικόσημο της οικογένειας.⁶ Από το Αργοστόλι κατευθύνουν την τοπική διοίκηση και συντονίζουν τις εργασίες του Συμβουλίου, αλληλοσυγκρουόμενες για την επικράτηση μελών τους ή συμμάχων τους.⁷ Μόλις είχε λήξει η αντιπαράθεση Άννιων – Μεταξά – Χωραφάδων με την

2. Ο ποιητής για να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του θα αφιερώσει το πρώτο του κεφαλονίτικο δημιούργημα «τω εκλαμπροτάτω και λογιωτάτω κυρίω κυρίω Σπυρίδωνι Κατσαϊτη, ρήτορι αξιωτάτω», εξυμνώντας τις αρετές του και παρομοιάζοντάς τον με τον Απόλλωνα, τον Ερμή, τον Δία, τον Σολομώντα, τον Δαβίδ, τον Αριστοτέλη, τον Σωκράτη και τον Ξενοκράτη. *Ιφιγένεια*, Αφιέρωση 39-66, 83-88, 111-132.

3. Στον «άρχοντα τον Μεταξά, τον πολυαγαπημένο» είχε αφιερώσει τον *Κλαθμό Πελοποννήσου*, παρακαλώντας τον να τον συγχωρήσει για το θάρρος του να του αφιερώσει το έργο του, και προσκυνώντας τον ίδιο και την οικογένειά του. *Κλαθμός Πελοποννήσου*, Αφιέρωση 55-56, 91-102.

4. Βλ. Πέτρος Κατσαϊτης, *Ιφιγένεια* [εν Ληξουρίω], επιμ. (διασκευή κειμένου, εισαγωγή, ανέκδοτα έγγραφα, περιγραφή σκηνοθεσίας) Σ. Α. Ευαγγελάτος, Αθήνα 1995, σσ. 9-30, 161-178.

5. Ν. Γ. Μοσχονάς, «Πρακτικά Συμβουλίου Κοινότητας Κεφαλονιάς. Βιβλίο Α' (19 Μαρτίου - 19 Απριλίου 1593)», *Σύμμεικτα* 3 (1979), 266.

6. Δέσποινα Ερ. Βλάσση, «Η καθημερινή ζωή», *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, τ. 1, επιστ. διεύθυνση Χρύσα Μαλτέζου, επιμ. κειμένων Δέσποινα Βλάσση – Αγγελική Τζαβάρα [Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας – Βιβλιοθήκη αρ. 30], Αθήνα - Βενετία 2010, σσ. 357-359.

7. Για την προβληματική και ιδιόρρυθμη λειτουργία του Συμβουλίου της Κεφαλονιάς βλ. Despina Vlassi, «“Villici vestiti ingiustamente del carattere de' cittadini”. Funzione e disfunzione del Consiglio di Cefalonia», *Venezia e le isole Ionie*, επιμ. Chryssa Maltezosu – Gh. Ortalli, Βενετία 2005, σσ. 177-191.

επέμβαση ανωτέρων βενετών αξιωματούχων, οι οποίοι επέβαλαν στους αρχηγούς των τριών οικογενειών να καταθέσουν 2.000 δουκάτα ο καθένας, ως εγγύηση ότι στο μέλλον θα απέχουν από οποιαδήποτε σύγκρουση μεταξύ τους, και απαγόρευσαν ρητά στους υπηκόους να συνδεθούν με τους αρχηγούς των οικογενειών.⁸ Η προσφυγή στη διπλωματία ήταν απαραίτητη γιατί τόσο οι στρατιώτες της φρουράς του Κάστρου όσο και το στρατιωτικό σώμα που έδρευε στο Αργοστόλι δεν ήταν σε θέση να κατατροπώσουν τους ένοπλους οπαδούς και τους μπράβους που είχαν στην υπηρεσία τους οι άρχοντες.

Οι μπράβοι, θαρραλέοι και γενναίοι, όπως δηλώνει το όνομά τους, ματοφάγδες, φονιάδες και σασίνοι, και πότε πότε καυχησιάρηδες και ψευτοπαλληκαράδες, ήταν μισθοφόροι στρατιώτες, λιποτάκτες, παράνομοι και κυρίως επικηρυγμένοι, που παρέμεναν στο νησί παρά την καταδίκη τους, στην έμμισθη υπηρεσία των ισχυρών οικογενειών. Συνόδευαν ένοπλοι το αφεντικό τους, προστάτευαν τη ζωή του, τιμωρούσαν όποιον τολμούσε να προσβάλει την τιμή και την περιουσία του και δε δίσταζαν να συγκρουστούν με τα βενετικά στρατιωτικά αποσπάσματα που παρενέβεναν για να καταστείλουν τις ταραχές και να συλλάβουν τους πρωτεργάτες. Παρά τις προσπάθειες των Βενετών να καταστείλουν το φαινόμενο της μίσθωσης των μπράβων, οι τοπικοί άρχοντες εξακολουθούσαν να τους χρησιμοποιούν ατιμωρητί και χωρίς κανέναν ενδοιασμό για την εξυπηρέτηση των συμφερόντων τους.⁹

Ο Κατσαίτης περιφέρεται στην πόλη, θαυμάζει τα νέα αρχοντικά σπίτια, αλλά κυκλοφορεί κυρίως στο λιμάνι, το νευραλγικό σημείο της πόλης, που συνδέεται με τα άλλα λιμάνια του νησιού, με τις ηπειρωτικές ακτές, τα υπόλοιπα νησιά του Ιονίου και με ακόμη πιο μακρινά μέρη σε Ανατολή και Δύση. Στο λιμάνι λειτουργούσαν χώροι υποδοχής ταξιδιωτών και εμπορευμάτων: αποθήκες για τα αγροτικά προϊόντα (λάδι κυρίως και κτηνοτροφικά) και σεράγια για τη σταφίδα που προορίζονταν για την τοπική αγορά αλλά και για εξαγωγή μετά την επιβολή και είσπραξη του εξαγωγικού δεσμού. Εκτός από τις δημόσιες λιμενικές εγκαταστάσεις υπήρχαν και ιδιωτικές σε μόλους με τα επώνυμα των γαιοκτημόνων και των εμπόρων εξαγωγέων που είχαν εκεί μαγαζιά (συνήθως σιτηρών και κρεάτων) ακόμη και τα σπίτια τους.¹⁰ Οι αποβάθρες ήταν πάντα γεμάτες κόσμο. Ταξιδιώτες,

8. Πρβλ. αναφορά του γενικού προνοητή της θάλασσας Γεώργιου Pasqualigo και του γενικού καπετάνιου της θάλασσας Δανιήλ Dolfin 4ου προς τη Σύγκλητο συνημμένη σε απόφαση της 21ης Ιουνίου 1726. Archivio di Stato di Venezia (=A.S.V.), *Senato Rettori, Deliberazioni*, filza 207, συνημ. στο έγγρ. «1726 21 giugno».

9. Παρόμοια κατάσταση επικρατούσε και στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: Ρομίνα Τσακίρη, «Παράνομοι στην υπηρεσία ατόμων και οικογενειών στην Κρήτη (16ος-17ος αι.): περιπτώσεις (αυτο)κατάλυσης του βενετικού κρατικού μηχανισμού. Μία πρώτη προσέγγιση», *Τα Ιστορικά* 31/60 (2014), 23-52.

10. Σε κεντρικό σημείο του λιμανιού οι ακτές Λουΐζου και Βίκτωρα Δαλλαδέτσιμα, Νικολού Καρούσου και Μαρίνου Μεταξά. Οι δύο κυριώτεροι μόλοι του λιμανιού ανήκαν στις οικογένειες Πινιατόρου και Χωραφά. Βλ. δύο σχέδια του 18ου αι. του στρατιωτικού μηχανικού Αντώνιου Ρα-

λιμενεργάτες, βαστάζοι, αποθηκάριοι, πωλητές, και έμποροι που περίμεναν τα καράβια για να παραλάβουν τα προϊόντα που είχαν παραγγείλει για τον εαυτό τους ή για λογαριασμό τρίτων και να τα μεταφέρουν στα μαγαζιά και στις αποθήκες τους.

Κοντά στα εμπορικά και οι σπετσαρίες (*spezierie*) με πελάτες από όλες τις κοινωνικές τάξεις που αγόραζαν μπαχαρικά, γλυκά, αρωματικά χόρτα, κερί και φάρμακα, φτιαγμένα από τον ίδιο τον σπετσίερη, που ήταν ντόπιος αλλά και ξενοφερμένος, συχνά σπουδασμένος στην Ιταλία, κυρίως εις τα σχολεία της Πάδοβας τα πολυπροκομμένα, οπότε σε κάθε ευκαιρία κορδωνόταν και έκανε επίδειξη της λατινομάθειάς του. Ακολουθώντας το συνταγολόγιό του, ετοίμαζε μαντζούνια και αλοιφές, αφειψήματα με καθαρικές ιδιότητες, μείγματα και διαλύματα για στομαχικά και κοιλιακά προβλήματα, αλλά και για την υδρωπικία και τη ρευματοειδή αρθρίτιδα, ροσόλια και τονωτικά αλκοολούχα ποτά (*κορντιάλι*), ευεργετικά για την υγεία και κυρίως φάρμακο για την καρδιά, σιρόπια και κουφέτα. Τα υλικά που χρησιμοποιούσε, φυτά και βότανα εγχώρια, μαζεμένα από τους υπηρέτες του ή εισαγωγής, όπως η κάσσια (*cassia*) ή η *κορνακκίνα* (*cornacchina*), σκόνη μαργαριταριών και χρυσού, οινόπνευμα, ζάχαρη και καρυκεύματα, ήταν φυλαγμένα σε φιάλες, κουτιά και βάζα αραδιασμένα σε ράφια, ντουλάπια και πάγκους μαζί με τα γουδιά, τις ζυγαριές και τους λέβητες.¹¹ Στη βιτρίνα αραιά και που, λόγω της σπανιότητας του είδους και της υψηλής τιμής του, μία μούμια «οκ της Μπαρμπάριας τα μέρη», «θησαυρό βαρύ στο σπετσαρειό» και άριστη προβολή της πείρας και των δεξιοτήτων του σπετσίερη ισάξιων των φημισμένων ελλήνων, ρωμαίων και αράβων γιατρών του Μεσαίωνα.¹² Μπορούμε να φανταστούμε και διαφημιστική πινακίδα του τύπου «Φλοέντσα, κοστιπάδα, τρεματούρα. Κανένα πρόβλημα. Έφτασε η μούμια». Πράγματι, κατά την κοινή δοξασία, φάρμακα με βάση τριμένα τεμάχια αιγυπτιακής μούμιας είχαν ευεργετική δράση για ένα μεγάλο φάσμα ασθενειών: ημικρανία, παράλυση, επιληψία, κατάγματα, πονόλαιμο, βήχα, γαστρίτιδα, έλκος, ίκτερο, ηπατίτιδα, και κάθε λογής δηλητηριάσεις.¹³

mor δημοσιευμένα στον κατάλογο της έκθεσης *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, Βενετία 1986, σ. 197.

11. Για τα φαρμακεία στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, στην καθημερινότητα και στη λογοτεχνία, βλ. Αγγελική Πανοπούλου, «Φαρμακεία και φαρμακοποιοί του Χάνδακα (16ος-17ος αι.), *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β/2, Ηράκλειο 2000, σσ. 129-141· Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή: σχέση σκηηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα* [Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας – Θωμάς Φλαγγίνης 5], Αθήνα - Βενετία 2011, σσ. 155-156.

12. Ο Κατσαίτης μνημονεύει (E 753-755) τον Ιπποκράτη, τον Γαλένο (Γαληνό), τον Αβερρόε (Averroè/Ibn Rushd), τον Ραζή (Rhazes/Al Razi), τον Αβιτσέννον (Avicenna/Ibn Sina), τον Αλή-Αμπάτε (Ali Abbas/Alī Ibn Abbas) και τον Αβεντζοάρ (Avenzoar/Ibn Zuhr).

13. Για τη χρήση της αιγυπτιακής μούμιας στη φαρμακευτική από το Μεσαίωνα μέχρι τον 18ο αι. βλ. Silvia Marinozzi, «La mummia come rimedio terapeutico nell'età moderna», *Medicina nei secoli* 15/3 (2003), 501-533· R. Grilletto, *Il mistero delle mummie*, Ρώμη 2005· L. Federico, «La mummia nelle farmacoepie medioevali», *Antrocom Online Journal of Anthropology* 9/1 (2013), 67-70.

Το φαρμακοπωλείο ήταν χώρος συνάντησης για διαφόρους λόγους, ακόμη και για σύνταξη δικαιοπρακτικών εγγράφων, αλλά κυρίως για επικοινωνία με τους γιατρούς, όταν ο φαρμακοποιός δεν ήταν και γιατρός. Το επάγγελμα κατά κανόνα ήταν κληρονομικό και συχνά στη διαθήκη του ο σπετσιέρης άφηγε το μαγαζί στα παιδιά του μαζί με «όλα τα ινστρομέντα οπού χρειάζονται δια την τέχνην», τα λαμπίκα και το κακάβι για το μαντολάτο.¹⁴ Ακόμη όμως και αν ο σπετσιέρης δεν είχε ιατρικές γνώσεις, όσοι είχαν ανάγκη προτιμούσαν να απευθύνονται σε αυτόν και να του ζητούν συμβουλές για μεγάλα ή μικρά προβλήματα, που έβρισκαν πάντοτε λύση, ή τουλάχιστον οι πελάτες έφευγαν ευχαριστημένοι, ακόμη και αν το γιατρικό ακουγόταν φανταστικό ή απίθανο. Και μόνο οι γυναίκες που ήθελαν να ξαναανοιώσουν και να ομορφύνουν, αλλά και γέροι που ήθελαν να κάνουν φιγούρα, εμπιστευόνταν επιτήδειες γυναίκες (ρουφιάνες) που τούς ξεγελούσαν και τους πουλούσαν πανάκριβα βαφές (σιρμέ) για τα φρύδια, τα γένια και τα μαλλιά, και καλλυντικές αλοιφές (σουλιμάδες) για το πρόσωπο, φτιαγμένες με ψιμύθιο, ψίχα φωμιού και υδράργυρο, ή με σάλιο σαλιγκαριού ανακατεμένο με διάφορα βότανα και αυγά.

Στις οστερίες (osterie), που συχνά τις διηύθυναν γυναίκες (οστέσες), μαζεύονταν οι ναύτες και οι εργάτες, οι παραγοί και οι ξενύχτες, λαϊκοί και μικροαστοί, νέοι και γέροι, γνωστικοί ή ξεμωραμένοι, αλλά και όσοι περνούσαν για να αγοράσουν κρασί και έμεναν στην παρέα. Το κρασί κυλούσε άφθονο συνοδευόμενο από γευστικούς μεζέδες (ορτύκια και παστά κρέατα) και γλυκά, οι ελευθεροστομίες έδιναν και έπαιρναν, οι θαμώνες οργάνωναν φάρσες, ερωτοτροπούσαν και τραγουδούσαν περιγελαστικά τραγούδια και αριέττες. Το σουξέ της εποχής ήταν μία αριέττα που τραγουδιέται ακόμη και σήμερα στα κεφαλονίτικα γλέντια και στις περαντζάδες:

*Έμαθα, κυρά μου, και έχεις
βαρκοπούλα και ψαρεύεις
κι ήρθα να σ' την αρμπουρίσω
και να την καλαφατίσω.*¹⁵

Πολλοί από όσους δούλευαν στις ταβέρνες και στα μαγαζιά, αλλά και στα σπίτια των αστών ήταν ξενόφερτοι. Άνθρωποι που εγκατέλειψαν τον τόπο τους από ανάγκη ή για να γλυτώσουν τη ζωή τους από την Ιταλία, από τα γειτονικά νησιά, την Κρήτη, μετά την άλωση του Χάνδακα, και από την Πελοπόννησο, κατά τη διάρκεια του πολέμου και πριν πέσει το Ναύπλιο στα χέρια των Τούρκων.¹⁶ Οι ξένοι ήταν καλοδεχούμενοι στο νησί. Οι Κεφαλονίτες, όπως δηλώνει με υπερηφάνεια για τους συμπατριώτες του, ο ποιητής μας, «...πάντα τους τους ξένους αγαπούσι./ Είναι πολλά τιμητικοί κι ο κόσμος τους ηξέρει./έχουσι φήμη περισσή σ' εμέ κ'

14. Βλ. Γερ. Η. Πεντόγαλος, *Γιατροί και ιατρική Κεφαλονιάς στα χρόνια των ξενικών κυριαρχιών (1500-1864)*, Θεσσαλονίκη 2004, σσ. 495-498.

15. *Ιφιγένεια*, Ε 987-990.

16. Για την παρουσία προσφύγων στα Επτάνησα και ειδικά στην Κεφαλονιά βλ. ενδεικτικά Κακλαμάνης, «Η κρητική λογοτεχνία», σσ. 297-299 όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

εις άλλα μέρη./Φθάνει οπούν Κεφαλονιά κεφάλι των νησιώνε./περίφημη οκ τον καιρόν πάντα τον παλαιόνε».¹⁷

Ο Κατσαΐτης δε συχνάζει μόνο στις οστεριές αλλά και στα σαλόνια των αστών, που όταν γιόρταζαν έκαναν επίδειξη του πλούτου τους και της κοινωνικής τους θέσης. Πολλοί από αυτούς δέχονταν προσκλήσεις από τον προνοητή ή τους συμβούλους του σε δημόσιες γιορτές, βεγγέρες, και χοροεσπερίδες και όταν με τη σειρά τους οργάνωναν κοσμικές γιορταστικές εκδηλώσεις, οι συμβίες τους προσπαθούσαν να μιμηθούν τους Βενετούς στις συνήθειες, στο τραπέζι και στο ντύσιμο. Ενήμερες για τη τελευταία λέξη της μόδας ράβουν με υφάσματα που παραγγέλνουν στη Βενετία *άμπιτα μπροκάδα, πολακέτες με χρυσά κουμπιά και στοανέλες μεταξωτές, κορπέτα βελουδένια, πουκάμισα λινά με δαντέλλες στα μανίκια. Φοράνε σκαλτζούνια από λεπτό ύφασμα και σότο κάλτσες, παπούτσια μεταξωτά, πέρλες, μαργαριτάρια και χρυσές αλυσίδες. Οι άντρες τους, ως άλλοι βενετοί πατρίκιοι, φορούσαν βελουδένια σακκάκια με πολύχρωμα σιρίτια, και εφαρμοστά βρακιά (*braghe*) μέχρι το γόνατο, ή μακρύ και φαρδύ φόρεμα μάλλινο ή βελούδινο κλειστό ως το λαιμό, πουκάμισο με δαντέλλες, γιλέκο χρυσοκεντημένο, μακρύ επενδύτη με φαρδιά μανίκια ή κοντή κάπα, κάλτσες λεπτές μάλλινες και πασούμια ή παπούτσια με πόρπες και όταν έβγαιναν από το σπίτι, γάντια, πλατύ καπέλλο με φτερό και σπαθί στη μέση.*¹⁸

Στα μεγάλα τραπέζια με τα φίνα τραπεζομάντηλα, τις πορσελάνες και τα ασημένια σερβίτσια οι υπηρέτες έφερναν αφράτο ψωμί και κουλούρες, τυριά και αλλαντικά, *μανέστρες, λαζάνια, πιατέλες με κρέατα σαλάδα, φουμικάδα, βραστά και ψητά, μαγειρεμένα με ρετσέτες βενετσιάνικες αλλά κεφαλονίτικα, πουλερικά, κυνηγετικά θηράματα και ψάρια, κρασί μοσχάτο και γλυκά ζαχαρωμένα (κόνδιτα) ή σιροπιαστά με διάφορα φρούτα (κυδωνάτο, κιτράτο, νεραντζάτο)· μαντολάτα, αμυγδαλωτά (μαρτζαπάδες), κονφετούρες, κουλουράκια, μπισκότα (σαβογιάρδοι), παστιτσάδες και ζαχαράτα, παστέλια που μοσχομύριζαν μέλι και σουσάμι ψημένο, συνοδευόμενα με ροσόλια, και πανδεσπάνια σερβιρισμένα με τον καφέ.*¹⁹ Και μετά την πανδαισία η μουσική με βιολιά, κιθάρες, φλάουτα, λαούτα, και ο χορός: ανάλαφροι μπάλοι, δυτικοί ζευγαρωτοί χοροί (καντρίλιες, σπανιολέττα, φουρλάνια), κάτω από το θαυμαστικό και νοσταλγικό βλέμμα των γεροντότερων και του ίδιου του ποιητή μας, που και να ήθελε δεν μπορούσε να χορέψει γιατί «του πόνει το ποδάρι οκ το πολύ ρεματικό».²⁰

Στα σπίτια όμως πανταχού παρόντες ήταν οι υπηρέτες: άντρες και γυναίκες, για όλες τις δουλειές, μέσα και έξω από το σπίτι. *Φαμέγιοι, μαγιορδόμοι, μίστρι*

17. Κλαθμός Πελοποννήσου. Αφιέρωση 48-52.

18. Βλάσση, «Η καθημερινή ζωή», σσ. 359-360, 365, 383. Για την ενδυμασία στα άλλα βενετοκρατούμενα μέρη (Ιόνια νησιά, Πελοπόννησο, Κρήτη και Κύπρο) βλ. Βλάσση, *ό.π.*, σσ. 360-366, 384.

19. Βλάσση, «Η καθημερινή ζωή», σσ. 366-373, 385-386.

20. Ο ποιητής στην αρχή και στο τέλος της *Ιφιγένειας* ομολογεί ότι το έργο του είναι «με πόνους των ρευματικών και πάθη γεννημένο» και ότι αφιερωνόταν στο γράψιμο για να ξεχνά τους ρευματικούς πόνους που τον βασάνιζαν. *Ιφιγένεια*, Αφιέρωση 96, Προσφώνηση στον αναγνώστη 9-12.

δε καζα, πιστοί και υπάκουοι αλλά και με όλα τα ελαττώματα των δούλων: έξυπνοι, πονηροί, ραδιούργοι, άστατοι, ψεύτες, κλέφτες, φανφαρόνοι, αφελείς, κουτσομπόληδες, χωρατατζήδες, λαίμαργοι και φιλοχρήματοι.²¹ Σταλμένοι στον αφέντη από τα χωριά που εξουσίαζε, δούλευαν για ένα πιάτο φαΐ, λίγα ρούχα και μια μικρή αμοιβή για την ανακούφιση της οικογένειας. Έμεναν στο σπίτι του μέχρι τα γεράματα και αν τα αφεντικά ήταν ευχαριστημένα τους άφηναν και κάτι στη διαθήκη τους. Σπάνια γινόταν γραπτή συμφωνία, σχεδόν τυποποιημένη, ενώπιον νοταρίου, όπως στην περίπτωση μιας Αγγέλως που ο πατέρας της Γαλιάτσος Κουρούκλης την έδωσε για υπηρέτρια στο Βεντούρα Άννινο για «χρόνους δεκαπέντε ... εις πάσα δουλήα και στράτα ομπληγάδα, και ος καλή θεράπενα και τιμιτικά εις το σπίτι του, και με την τιμή της και χωρίς να του πάρη τίβοτες κλευτό από το σπίτι του..... και δουλεύοντας και στέκοντας τιμιτικά εις τους δεκαπέντε χρόνους, σπλυγάδος ο αυτός μισέρ Βετούρας να της δόσι δια ρόγα τον δεκαπέντε χρόνον και εξόφλησην πληρομή της δουκάτα τριάντα και εντυμασία και ποδεμή, οσι χαλάσι εις το σπίτι του, καθώς φορούν και πορεύονται όλες η δουλεύτρες».²² Στα σπίτια συχνά δουλεύουν και κοπέλλες που χαρακτηρίζονται στα νοταριακά έγγραφα «ψυχοπαίδια», αλλά δεν είναι θετά παιδιά, απλά, συγκριτικά με τους υπηρέτες βρίσκονται σε ανώτερη μοίρα. Προέρχονται από πολύ φτωχές οικογένειες, που συχνά δουλεύουν στα κτήματα των αρχόντων, και που δεν είναι σε θέση να τις μεγαλώσουν οπότε τις εμπιστεύονται στους αφέντες τους με τη συμφωνία να τις κρατήσουν στη δούλεψη τους για δεκαπέντε ή δεκαοχτώ χρόνια και ύστερα να τους βρούν έναν καλό γαμπρό και να τις προικίσουν με ρούχα και μετρητά «κατα τήν ζαντζα τον ψυχοπεδιον», εφόσον βέβαια είναι υπάκουες, δουλεύουν αγόγγυστα και ζούν ηθικά.²³

Οι άρχοντες όμως και οι εύποροι διασκέδαζαν και στα καρναβάλια και στις τζόστρες²⁴ και παρακολούθουσαν θεατρικές παραστάσεις σε κατάλληλα διαμορφωμένο κλειστό χώρο ή εναλλάξ σε διαφορά σπίτια,²⁵ συνοδευόμενοι συνήθως από τις γυναίκες τους που ετοιμάζονταν για το κοσμικό γεγονός από το πρωί. Ας παρακολουθήσουμε τις πυρετώδεις ετοιμασίες τους κάνοντας ένα χρονικό άλμα: «Οι αρχόντισσες ανώρως - ανώρως αρκινήσανε να συγυρίζουνται, να μοσχοσαπουνίζονται, να ραντίζονται με μόσκους, να πουρβεράρουνται, να στένουνε τσου κότσους τους. Κ' οι δούλες αποστιάζανε όμορφα - όμορφα κ' εφρεσκάρανε

21. Βλ. και Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, σσ. 83-111.

22. Γερ. Η. Πεντόγαλος, «Ηθη και ανθρώπινες σχέσεις στην Κεφαλονιά τον ΙΣΤ' αιώνα», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου* 22(1975), 135-137.

23. Πεντόγαλος, *ό.π.*, 123-124· Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, σσ. 41-62· Ι. Χατζάκης, «Υιοθετημένα και “αναθρεπτά” παιδιά. Ο νομικός θεσμός και η πρακτική του εφαρμογή στην κοινωνία της βενετικής Κρήτης», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου* 42 (2010), 158-179.

24. Βλάσση, «Η καθημερινή ζωή», σσ. 373-377, 380-382, 387.

25. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970, σσ. 40-43, 97-101.

τα μεταξωτά στράσινα και τα μαλακόφια με τσι φίνες βενετσιάνικες νταντέλες τουν κυράδωνέ τσου, κ' ιδρώνανε κομπώνοντάς τους τσου μπούστους, σφίγγοντάς τους τσου κορσέδες και ομορφοποστιάζοντας τα μαργαριτάρια και τα μπερλάντια απά' στα μαλλιά, στ' αφτιά, στσού λαιμούς, στ' αφράτα στήθια, στα μπράτσα και στα δάχτυλά τσου».²⁶

Αυτές οι καλές, φρόνιμες και τιμημένες αρχόντισες, που στολίζονταν και διασκέδαζαν, κινούσαν τη ζηλοφθονία συγγενών (διάβαζε πεθερικών),²⁷ φίλων (τρόπος του λέγειν) και εχθρών (κρυφών και φανερών) και σίγουρα τα σχόλια και τα υπονοούμενα για μοιχείες και κερατώματα έδιναν και έπαιρναν. Όσο για τους άντρες τους, ήταν δεν ήταν θύματα συζυγικής απιστίας, μια και η τιμή τους εξαρτιόταν από τη διαγωγή της γυναίκας τους,²⁸ τους κορόιδευαν φανερά αλλά και με χαρακτηρισές δίφθογγους,²⁹ που σε αυτούς οι Κεφαλονίτες είναι μαέστροι και γλωσσοπλάστες.

Και ενώ έτσι κυλούσε η ζωή στα αρχοντικά και στο φόρο, ο Κατσαΐτης γράφει την *Ιφιγένειά* του σε άπταιστα κεφαλονίτικα και ανεβάζει στη σκηνή όλους τους τύπους της τοπικής κοινωνίας έχοντας κατά νου τον αρχαίο μύθο, το κρητικό θέατρο και δυτικά πρότυπα³⁰ (την ομώνυμη τραγωδία του ιταλού δραματουργού Lodovico Dolce,³¹ την *commedia dell'arte* και τις κωμωδίες του Μολιέρου) και τους βαφτίζει με ονόματα ξενόφερτα ή εξελληνισμένα:

26. Σ. Α. Σκιαδαρέσης, *Κεφαλονίτικες ιστορίες*, Αθήνα 1959, σσ. 41-42.

27. Η Κλυταιμνήστρα στο *Θυέστη* (η δεύτερη τραγωδία του Κατσαΐτη, Κεφαλονιά 1721) διαμαρτύρεται για τη δύσκολη σχέση της νύφης με τα κακόβουλα πεθερικά που την κατατρέχουν για την προίκα, για τα φορέματα και τον καλλωπισμό, για τις διασκεδάσεις και τις συναναστροφές της, «κι' όλο κακή νοικοκυρά την κράζουν και χαλάστρα/και ακαμάτρα, φτειασιδού, γελλού και σγουροφτειάστρα», «Κ' εκείνο που 'ν' χειρότερο: ανίσως και θελήση/δικό της ή και γείτονα κανείν να χαιρετήση./ετότες την συκοφαντούν και λέγουσι τ' ανδρός της/χίλιες χιλιάδες ψόματα να θέλη το κακό της». *Θυέστης*, Ε 369-402.

28. *Ιφιγένεια*, Πρόλογος 1-102.

29. *Ιφιγένεια*, Β 241-248.

30. Ο Κατσαΐτης αλλάζει το τέλος. Η *Ιφιγένεια* δεν εξαφανίζεται από το βωμό με τη μεσολάβηση της Άρτεμης, που αφήνει στη θέση της ένα ελάφι· δεν οδηγείται καν στον τόπο της θυσίας, γιατί ο προσορατικός Φενίσος φανερώνει ότι η θεά επιθυμεί να θυσιαστεί μία ελαφίνα «απάρθηνη και πρωτογεννημένη» σαν εκείνη που της είχε σκοτώσει στο κυνήγι ο Αγαμέμνωνας (Ε 205-212), αλλά παντρεύεται στ' αλήθεια με τον Αχιλλέα, γιατί όπως θα πει ο Οδυσσεύς «Μα τ' ουρανού η πρόνοια, οπού το δίκιο γνώθει./εβοήθησε της κορασιάς και δεν εθανατώθη/και για την καθαρότητα και μεγαλοψυχιά της/της έκαμε αληθινή την ψεύτικη πανδρεία της» (Επίλογος 25-28). Και δε σταματά εκεί· συνεχίζει την ιστορία του προσθέτοντας κωμικά επεισόδια προς μεγάλη ικανοποίηση και αγαλλίαση των θεατών: «Κι' ανίσως κ'είναι διαφορά στο τέλος της κ'εις γάμο/τον θάνατό της άλλαξα, αυτό είχα να το κάμω/ για να σας δώσω πλιά χαρά και περιδιάβασή σας» (Προσφώνηση στον αναγνώστη 5-7). Βλ. και Πέτρος Κατσαΐτης, *Ιφιγένεια* [εν Ληξουρίω], σσ. 41-42.

31. S. Giazzon, «Il manierismo a teatro: L'*Ifigenia* di Lodovico Dolce», *Forum Italicum*, έτος 2012/1, 53-81· ο ίδιος, «La maschera dell'ambiguità. Sull'*Ifigenia* di Ludovico Dolce», *Per leggere* 26 (2014), 63-90.

Ο καπιτάν Κουβιέλλος, μπράβος στην υπηρεσία του αφέντη Αγαμέμνονα.³²
Δύο μπράβοι στις διαταγές του Κουβιέλλου.

Ο Χαλκίας (ο Calcante του Lodovico Dolce), πρόσωπο με ρόλο δισδιάστατο (ηρωϊκό και ανθρωπινό), που από την τραγωδία μεταπηδά στην κωμωδία και φεύγει από τη σκηνή μέσα σε ένα σακκί.

Ο Μπαρλάκας, από την Ιθάκη, μίστρο δε κάζας του δούκα Αχιλλέα καί, όπως συστήνεται ο ίδιος, μαγιορδόμος του πρέντσιπε Οδυσσέα, ιδιοκτήτης ταβέρνας.

Ο Σκαπίνος, υπηρέτης του Οδυσσέα.

Ο Σγαρανέλλος, δοτόρος και σπετσιέρης.³³

Ο γέρο Τιμπούρτζιος από το Μπέργκαμο, μίστρο δε κάζας του Αγαμέμνονα, αγαπητικός.

Δύο πελάτες της σπετσαρίας: ένας χωριάτης και ένας αστός (*cittadino*) ονόματι Πορκονιάκος.³⁴

Η ταβερνιάρισσα Σιμόνα από τη Νάπολη, γυναίκα του Μπαρλάκια.

Η σερβιτόρα Γιακουμίνα, ξένη και αυτή.

Στη διανομή των ρόλων ο Κατσαίτης προσθέτει δίπλα στα ονόματα των δύο δούλων τον αντίστοιχο ιταλικό τους τύπο, όχι την ιδιότητά τους: Σκαπίνος da Trofaldin, Μπαρλάκας da Finocchio.

Ο Σκαπίνος, ο πονηρός και δειλός δούλος της *commedia dell'arte*³⁵ έχει ως πρότυπο τον Αρλεκίνο ή την παραλλαγή του τον Τρουφαλντίνο. Τον 17ο αιώνα πέρασε στη Γαλλία και ο Μολιέρος τον πήρε ως πρότυπο το 1671 για την κωμωδία *Les Fourberies de Scapin*. Ο Τρουφαλντίνος είναι κύριο πρόσωπο σε διάφορες κωμωδίες του 17ου αιώνα που δημοσιεύτηκαν στη Βενετία από τον Domenico Lovisa, όπως για παράδειγμα *Trufaldin finto papagallo per amore, filosofo per conversazione nell'assemblea de' matti* του Nicoletto Monaseni, ή *Trufaldino medico alla moda ovvero medico volante*, αγνώστου συγγραφέα.

Ο Φενόκιο είναι ένα από τα πρόσωπα της κωμωδίας του δικηγόρου Giovanni Bonicelli *Pantalon spezier* (Βενετία 1693).³⁶ Είναι ο υπηρέτης του σπετσιέρη Πανταλόνε και του γιου του Λέανδρου, εραστής της υπηρέτριας του σπιτιού Ολιβέτας,

32. Ο Αγαμέμνονας κλείνει την τραγωδία προετοιμάζοντας το κοινό για την είσοδο στη σκηνή του πρώτου προσώπου της κωμωδίας: ανακοινώνει ότι θα τιμωρήσει το μάντη Χαλκία για τη λανθασμένη ερμηνεία της θέλησης της θεάς, που θα κόστιζε τη ζωή της κόρης του (E 380-382), και ζητά να του φωνάξουν τον καπιτάν Κουβιέλλο (E 383-384).

33. Κεντρικός ήρωας, απόγονος του Αρλεκίνου, πρωταγωνιστής των κωμωδιών του Μολιέρου *Le Cocu imaginaire*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Médecin volant*, *Dom Juan*.

34. Ο ποιητής δανείζεται για τον ήρωά του το όνομα του μολιερικού *Monsieur de Pourceaugnac*.

35. Το όνομά του προέρχεται από το ρήμα *scappare* που σημαίνει τρέπομαι σε φυγή.

36. Ο πλήρης τίτλος του έργου: «Pantalon spetier. Con le Metamorfosi d'Arlechino per Amore. Scenica Rappresentanza dell'Eccellentissimo Signor Dottor Giovanni Bonicelli. Dedicata All'Illustrissimo Signor Giacomo Dalrè. In Venetia, Per Domenico Lovisa a Rialto. Con Licenza de' Superiori e Privilegio». Βλ. και L. Tomasin, *Storia linguistica di Venezia*, Ρώμη 2010, σσ. 106-108· Maria Ghelfi, *Trittico con Pantalone. La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini*

η οποία τελικά παντρεύεται τον αντίζηλό του τον Αρλεκίνο, υπηρέτη του γιατρού και του γιου του Τσέλιου.

Και στις δύο κωμωδίες ο Μπαρλάκιας και ο Φενόκιο καταφεύγουν στο ίδιο τέχνασμα για διαφορετικό όμως σκοπό, οπότε το σενάριο αλλάζει. Στη βενετική κωμωδία ο Αρλεκίνος ζητά από το Φενόκιο να τον βοηθήσει να μπει κρυφά στο σπίτι του Πανταλόνε, που ήταν πάνω από τη σπετσαρία, για να συναντήσει την αγαπημένη του Ολιβέτα. Ο Φενόκιο για να εξουδετερώσει τον Αρλεκίνο τον συμβουλεύει να ντυθεί σκελετός, εξηγώντας του ότι το αφεντικό του θα έβαζε σίγουρα τη μούμια στο μαγαζί του, γιατί ήταν μεν σπετσειέρης αλλά τον ενδιέφερε και η ανατομία: «che ti te finzi un scheletre, perché a' 'l sarà più a proposit; tant più che el siur Pantalun, me patron, l'ha fat' Speziaria, a' 'l se vorrà deletar anche de anotomia. Onde, se te vol goder Oliveta, a' 'l besogn far tut quel ch'a' te digh».³⁷ Για το σκοπό αυτό προμήθευσε τον Αρλεκίνο με τα αναγκαία για τη μεταμύηση, μία μάσκα μούμιας και μία στολή που είχε φτιάξει ο ίδιος στις Απόκριες,³⁸ όντας σίγουρος ότι ο Πανταλόνε ή θα του έκοβε κανένα κομμάτι ή μόλις τον ανακάλυπτε θα τον ξυλοκοπούσε άγρια.³⁹ Η προετοιμασία της μούμιας και οι διαπραγματεύσεις της πώλησής της στο σπετσειέρα παραλείπονται· η κάσα εμφανίζεται έξω από το μαγαζί του· ο Πανταλόνε ζητά από τους εργάτες του, πριν πάνε για δείπνο, να τη μεταφέρουν μέσα και εκθειάζει την ομορφιά της μούμιας, που του στοίχισε 200 τζεκίνια: «Orsù, andé a cenar, ma prima portéme quella cassa co quel scheletro che ho comprà, che no se può véder la più bella mumia, la m'è costada dusento cechini; andé, e torné presto».⁴⁰ Το βράδυ στο μισοσκόταδο του μαγαζιού του ο Πανταλόνε ανοίγει την κάσα και γοητευμένος από την ομορφιά της μούμιας, που μπορεί να ήταν και μούμια βασιλιά ή βασίλισσας, αρχίζει να τη μελετά.⁴¹ Ενώ τη μετρούσε και τη σχεδίαζε, ο Αρλεκίνος πρώτα κουνήθηκε, γιατί τον τσίμπησε ένας ψύλλος,⁴² τρομάζοντας τον επίδοξο ανατόμο, και στη συνέχεια βγήκε από την κάσα και τον έπιασε από το λαιμό για να τον τρέψει σε φυγή. Ο Πανταλόνε πανικόβλητος, γιατί νόμισε ότι η μούμια ζωντάνεψε, και φωνάζοντας βοήθεια φεύγει

(1688-1693). *Pantalone bullo, Pantalone mercante fallito, Pantalun spezier*. Edizione critica commentata (αδημ. διδακτ. διατρ.), Πανεπιστήμιο Ca' Foscari, Βενετία 2014, σσ. 2-15, 20-23, 177-271.

37. *Pantalun spetier*, Πράξη Β, σκηνή Β.

38. «Una maschera della Mort. Ti te permetterà sul mustaz, te darò un abit giustad, che me l'ho fat far a posta per el carnaval...Va' dunque a far i fat to, che co sarà el temp t'aviserò». *Ο.π.*, Πράξη Β, σκηνή Β.

39. «Quand te sarà fint scheletre el patron vorrà cert far qualch esperienzia: el te tagierà el nas o el picàndol, sigura». *Ο.π.*, Πράξη Β, σκηνή Γ.

40. *Ο.π.*, Πράξη Β, σκηνή Κ.

41. «Se puol véder più bella cosa de questa! Chi sa che no 'l sia el corpo de qualche re o rezina». *Ο.π.*, Πράξη Β, σκηνή ΚΓ.

42. «Mentre ti m'ha cazad in quella casa, quand a' era là denter, e che el siur Pantalun me desegnava, un pedoci me died un morsegon, con tant impete, che a' ho convenud alzar una man; e ciapad che l'ho abud, subito l'ho amaza». *Ο.π.*, Πράξη Γ, σκηνή Ε.

τρέχοντας προς το σπίτι του κλείνοντας την ενδιάμεση πόρτα, οπότε αναγκάζεται να φύγει και ο Αρλεκίνος.⁴³

Στην *Ιφιγένεια* ο Μπαρλάκιας για να μπορέσει να πάρει τα κουφέτα που του είχε παραγγείλει ο Αχιλλέας, χωρίς να τα πληρώσει, μια και ο αφέντης του δεν του είχε δώσει χρήματα, και να κερδίσει και κάτι, μεταμφιέζει το Σκαπίνο σε μούμια και την πουλάει στο σπετσιέρη. Την κάσα τη μεταφέρει ο ίδιος ο Μπαρλάκιας στο μαγαζί για να βεβαιωθεί ότι ο Σγαρανέλος θα την βάλει ορτή στη γαλλο-λαρία της σπετσαρίας του. Ο Σγαρανέλος ξεκαρφώνει το σκέπασμα και αναφωνεί με θαυμασμό: «Oh! Bella cosa πόλαχε στην τύχη τη δική μου!/Όμοια μούμια σαν αυτή δεν είδα, στη ψυχή μου».⁴⁴ Η χαρά του είναι μεγαλύτερη γιατί πιστεύει ότι κορόιδεψε τον Μπαρλάκια κοστολογώντας την «πολυτίμητη» αιγυπτιακή μούμια 120 τζεκίνια, ενώ στην αγορά η τιμή της έφτανε τα 200 τζεκίνια, με τη συμφωνία να του δώσει 20 τζεκίνια μετρητά και 100 τζεκίνια σε κουφέτα (μπαγιατίκα και τσαγγά που δεν άξιζαν ούτε τα 20 που του έδωσε). Ο Σκαπίνος αντί να το σκάσει αμέσως, βγαίνει από την κάσα και τρώει όλα τα γλυκά που είχε στον μπάγκο ο σπετσιέρης, ο οποίος κάποια στιγμή τον βλέπει, λιποθυμεί από το φόβο του και ο Σκαπίνος φεύγει.

Ένας άλλος κοινός τόπος στις δύο κωμωδίες είναι η μεταμφίεση σε χοίρο με έμπνευση του Φενόκιο/Μπαρλάκια. Ο Αρλεκίνος με στολή χοίρου στην αυλή του Πανταλόνε για να τρυπώσει τη νύχτα στο δωμάτιο της Ολιβέτας.⁴⁵ Ο Χαλκίας σαν χοίρος στο τσουβάλι για να ξεγελάσει τους μπράβους του Κουβιέλλου και να γλυτώσει τη ζωή του.⁴⁶

Αναμφίβολα ο Κατσαίτης γνώριζε το έργο του Giovanni Bonicelli. Αλλά αυτό πρέπει να το μελετήσουν οι ειδικοί. Οι απλοί αναγνώστες και θεατές της ιλαροτραγωδίας αρκούνται να απολαμβάνουν το έργο, να παρακολουθούν «μ'απομονή πολλή και ησυχία» τη ρέτσιτα και να χειροκροτούν με ενθουσιασμό. «Bravo σιορ Πιέρο!»

43. Ό.π., Πράξη Β, σκηνή ΚΓ.

44. *Ιφιγένεια*, Ε 825-826.

45. *Pantalon spetier*, Πράξη Γ, σκηνές ΣΤ-Η, ΙΑ-ΙΔ, ΙΣΤ.

46. *Ιφιγένεια*, Ε 475-576.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

*Η βαθύτερη ενότητα του σκηνοθετικού, δραματουργικού
και ιστοριοφιλολογικού έργου του Σπύρου Ευαγγελάτου*

ΑΔΥΝΑΤΟΝ ΝΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙ και να σχολιάσει κανείς μέσα στα χρονικά περιθώρια μιας ανακοίνωσης το συνολικό έργο του Σπύρου Ευαγγελάτου, διδακτικό, διοικητικό και επιστημονικό/καλλιτεχνικό. Αναγκαστικά θα περιοριστώ στην τελευταία ενότητα, το ιδιότυπο αλλά γόνιμο πάντρεμα της επιστήμης με την τέχνη, αν και θα είχα να πω πολλά για τα δύο προηγούμενα, και για το ένα και το άλλο, μετά από είκοσι χρόνια συνδιοίκησης του Τμήματος από την εποχή της ίδρυσής του· εντούτοις ακόμα και αυτό, το επιστημονικό/καλλιτεχνικό έργο, αποδεικνύεται στην πράξη ανέφικτο, γιατί αυτή η διττή δραστηριότητα, που στηρίζεται στη διαλεκτική σύμπραξη της τέχνης με την επιστήμη, είναι τόσο πολυσχιδής, πολυδιάστατη και πολύ μεγάλη, ώστε στην πραγματικότητα δεν είναι προσπελάσιμη σε αναλυτικά σχόλια. Οπότε θα περιοριστώ σε μία μοναδική θεματική ενότητα, η οποία με έχει απασχολήσει για μεγάλα χρονικά διαστήματα κατά την πορεία μου μέσα στα γράμματα, και αυτή είναι η αγάπη του εκλεκτού συναδέλφου για το παλαιότερο νεοελληνικό θέατρο, το οποίο έχει καλλιεργήσει και στα δύο επίπεδα με στοργή και αφοσίωση· δεν είναι τυχαίο πως αυτή η επιλογή, που αντιβαίνει κάπως στις εκάστοτε τρέχουσες μόδες των σκηνοθετικών προτιμήσεων, σχετίζεται με τις οικογενειακές ρίζες του, μιας που αυτές απλώνονται από τα Επτάνησα, και δη την Κεφαλονιά, έως τη μεγαλόνησο της Κρήτης, και από τη μουσική –ως ενός από τους λίγους συστηματικούς σκηνοθέτες όπερας– ως τη σκηνική τέχνη με όλες τις εξειδικεύσεις της – η ρυθμολογική και μουσική του αντιμετώπιση των δραματικών κειμένων στη σκηνική τους παρουσίαση ήταν και είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των καλύτερων σκηνοθεσιών του.

Με το σκεπτικό αυτό θα εκφέρω στη συνέχεια ορισμένες απόψεις και θα κάνω ορισμένες παρατηρήσεις για την παραλληλία της ιστοριοφιλολογικής και σκηνοθετικής-ερμηνευτικής του ενασχόλησης με την παλαιότερη κρητοεπτανησιακή δραματουργία, η οποία αποτελεί, τόσο στον ιστορικό-επιστημονικό κλάδο όσο και στον πρακτικό-καλλιτεχνικό, κάτι σαν βασικό άξονα της αρχικής πνευματικής και

ψυχικής του συγκρότησης, μια θεματική προσήλωση που είχε και έχει ιδιαίτερη σημασία για το νεοελληνικό θέατρο: γιατί με το αρχαίο ρεπερτόριο και τους μεγάλους κλασικούς της Ευρώπης ασχολείται όλος ο θεατρικός κόσμος στην υφήλιο, όμως με τα λίγα έργα του παλαιότερου νεοελληνικού ρεπερτορίου, με τη διαφορετικότητα που έχουν από γλωσσική, υφολογική, ιδεολογική και σκηνική άποψη, δεν θα ασχοληθεί κανείς ποτέ, αν δεν το κάνει η ίδια η Ελλάδα. Και είναι έργα δύσκολα να παρουσιαστούν σ' ένα σημερινό κοινό και να έχουν και επιτυχία, να βρουν κατανόηση και εκτίμηση. Έτσι οι φιλολογικές διασκευές και οι σκηνοθετικές επεμβάσεις είναι περισσότερο από δικαιολογημένες από ιστορική και αισθητική άποψη· αλλά για να γίνει αυτό, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα και το καλλιτεχνικό όραμα του σκηνοθέτη και συγχρόνως ικανοποιώντας τις προσδοκίες και απαιτήσεις του κοινού, χρειάζονται γνώσεις, ευαισθησία και καλλιτεχνική διεισδυτικότητα για την αντιμετώπιση μιας διαφορετικής δραματικής φόρμας, για την κατανόηση διαφορετικών νοοτροπιών μιας άλλης εποχής, για την εξοικείωση με διαφορετικούς τρόπους έκφρασης και ανθρώπινης συμπεριφοράς· ακόμα χρειάζεται και η κατανόηση διαφορετικών αντιλήψεων σχετικά με το χρόνο και το χώρο, με τα αισθήματα και τη λογική, τη ζωή και το θάνατο.

Ο ίδιος ισχυριζόταν συχνά σε συνεντεύξεις του ότι η έρευνα της ιστορικής φιλολογίας είναι τελείως διαφορετική από τον καλλιτεχνικό αισθητικό σχεδιασμό, ότι ο λόγιος μέσα του δεν έχει σχέση με τον θεατρίνο, που υλοποιεί το σκηνοθετικό όραμα και την προθεσιακή μορφή της παράστασης όπως αποκρυσταλλώνεται μέσα στις πρόβες ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Ωστόσο υπάρχουν κάποιες ενδείξεις ότι τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι: υπάρχουν κάποια ίχνη της σκηνοθετικής και πρακτικής ματιάς και στις ερμηνείες και μεταφράσεις των δραμάτων. Πριν όμως μπούμε σε μια πιο λεπτομερειακή ποιοτική τεκμηρίωση μπορούμε να παρακολουθήσουμε βιογραφικά, πώς η καλλιτεχνική και η επιστημονική δραστηριότητα εξελίσσονται μέσα στο χρόνο παράλληλα και διαπλέκονται, μάλιστα σε ορισμένες στιγμές ευθυγραμμίζονται. Ο ερευνητικός άξονας της ενασχόλησης με την κρητοεπτανησιακή δραματολογία δραστηριοποιείται σχεδόν ταυτόχρονα με τις σκηνοθετικές του δουλειές που έχουν θέμα και αντικείμενο αυτές τις «δύσκολες» παραστάσεις.

Βέβαια πρέπει να πούμε προκαταρκτικά πως η ερευνητική και ερμηνευτική μεθοδολογία της προσέγγισης των δραματικών αυτών κειμένων ήταν επηρεασμένη από την τότε ιστορικοφιλολογική παράδοση, του Νικόλαου Τωμαδάκη και του Μανούσου Μανούσακα: ο Ευαγγελάτος κληρονόμησε από τους δασκάλους του τη φιλολογική ακρίβεια της λέξη προς λέξη εξέτασης ενός κειμένου, την προσεκτική και ευσυνείδητη αξιοποίηση κάθε πληροφοριακού πραγματολογικού στοιχείου που περιέχει, καθώς και το ενδιαφέρον για την ακριβή χρονολόγηση, την πατρότητα του συγγραφέα και τη σύσταση της βιογραφίας του από πληροφορίες που βρίσκονται σε ιστορικές πηγές και κυρίως στα ανέκδοτα νοταριακά έγγραφα της Κρήτης και των Επτανήσων, τα οποία φυλάσσονται σήμερα στα κρατικά αρχεία της Βενετίας. Όμως αυτή τη στέρεη ιστορικοφιλολογική συγκρότηση συμπλήρω-

σε με τη φαντασία του σκηνικού καλλιτέχνη, που υπολογίζει και ένα σημερινό θεατρικό κοινό και τις αντιδράσεις του και τον ορίζοντα προσληπτικότητάς του: αυτό το φρέσκο νεωτερικό βλέμμα ανιχνεύεται και στις ερμηνείες του, το εξεταστικό μάτι του καλλιτέχνη, που σταθμίζει σε ποιο βαθμό ένα δραματικό κείμενο είναι εκμεταλλεύσιμο για τη σημερινή σκηνή, μια διαδικασία που οδήγησε στις περισσότερες περιπτώσεις σε δικές του διασκευές με κειμενικές προσθήκες και αφαιρέσεις, όμως πάντα με φιλολογική προσεκτικότητα, και σε πολυσέλιδα θεατρικά προγράμματα, όπου παρατίθεται ολόκληρη η διασκευή όπως ακούγεται από σκηνής, και μερικές φορές και με μελετήματα που αποκαλύπτουν νέα και άγνωστα βιογραφικά στοιχεία για τον δραματοουργό και τη μόρφωση και εκπαίδευσή του, στοιχεία τα οποία τις περισσότερες φορές, στο χώρο του κρητοεπτανησιακού θεάτρου είναι αμφιλεγόμενα, ελλιπή ή και άγνωστα.

Αν θέλουμε να παρακολουθήσουμε την επιστημονική και καλλιτεχνική παραλληλία αυτή στον χρονολογικό της άξονα έως το τέλος του 20ού αιώνα, ώστε να φανεί η σταθερή συνέχεια αυτού του θεματικού προσανατολισμού στο συνολικό έργο του, τότε βλέπουμε την αλληλουχία των σταθμών της βιογραφίας και του έργου του· το ενδιαφέρον του για την κρητοεπτανησιακή δραματολογία ξεκινά με νεανικές παραστάσεις: 1962 ο *Φορτουνάτος* του Φώσκολου, 1964 ο *Θυέστης* του Κατσαίτη, και ο *Χάσης* του Γουζέλη. Από το 1966 ως το 1970 είναι υπότροφος της αμερικανικής Woursell Foundation, υποτροφία η οποία απονεμόταν από το Πανεπιστήμιο της Βιέννης και επέτρεπε σε κάποιον νέο καλλιτέχνη να ταξιδεύει για πέντε χρόνια όπου θέλει και να εργάζεται χωρίς την έγνοια για την υλική πλευρά της ύπαρξής του. Αυτά τα ταξίδια τον οδήγησαν και στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών στη Βενετία, όπου γνωρίστηκε με τον κορυφαίο ιστορικό και φιλόλογο Μανούσο Μανούσακα. Αυτή η γνωριμία στάθηκε καθοριστική για τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα και την ιστορικοφιλολογική του μεθοδολογία: αυτό διαφαίνεται ήδη από το πρώτο μελέτημά του, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό του Ινστιτούτου, τα *Θησαυρίσματα*.¹ Σχεδόν ταυτόχρονα δημοσιεύτηκε στα *Ελληνικά* της Θεσσαλονίκης, όπου πραγματοποίησε και μερικές σκηνοθεσίες, το μελέτημα, «Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του *Αμύντα*»,² που θα ταυτιστεί με τον ομώνυμο γιατρό των Κυθήρων, έρευνα που προωθήθηκε σε ώσεις κατά διάφορες φάσεις της ζωής του και στέφθηκε το 2012 με την κριτική έκδοση της μετάφρασης αυτής του *Aminta* του Torquato Tasso, που είχε τυπωθεί στη Βενετία το 1745.³ Ως το 1984 επισκέπτεται και άλλες φορές τα κρατικά αρχεία στη Βενετία. Η έντονη κινητικότητα των χρόνων μετά το 1968 διεξάγεται ανάμεσα σε τρεις σταθερούς πόλους: τη σιωπή των αρχείων της Βενετίας και

1. *Θησαυρίσματα* 5 (1968), 177-203.

2. *Ελληνικά* 22 (1969), 173-182.

3. Για την έκδοση αυτή και το ιστορικό της σχετική έρευνας βλ. και τη βιβλιοκρισία μου *Parabasis* 12/1 (2014), 137-141.

τις συζητήσεις με τον δάσκαλο Μανούσακα, την επταετία στην Ελλάδα, όπου το 1970 ολοκληρώνει, μετά από πολλές προεργασίες τη διδακτορική του διατριβή *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970, και την Αυστρία, που κλονίζεται από τις φοιτητικές ταραχές στη συνέχεια του 1968, οι οποίες είχαν επίκεντρο τις ουμανιστικές σπουδές, όπου εκτός από κάμποσες σκηνοθεσίες στο Stadttheater Klagenfurt και τη Βιέννη (καθώς και σε ελβετικές πόλεις) δημοσιεύει και στο περιοδικό του Ινστιτούτου Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου της Βιέννης μια εποπτεία για τη δραματολογία του πρώιμου νεοελληνικού θεάτρου.⁴ Προϊόν των αρχαικών ερευνών εκείνα τα χρόνια είναι μια υπόθεση ταύτισης του δραματογράφου της *Ερωφίλης* με τον Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη (περ. 1545-1610), που δημοσιεύτηκε επίσης στα *Θησαυρίσματα*,⁵ θέμα που τον απασχολεί ως τα πιο πρόσφατα χρόνια, γιατί υπάρχουν στα νοταριακά έγγραφα γύρω στα 1600 κάμποσοι Γεώργηδες Χορτάτσηδες, μια προσπάθεια χρονολόγησης του *Στάθης* από ενδοκειμενικά τεκμήρια.⁶ το 1972 προσφέρει μια επανέκδοση των δύο γραφών της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου⁷ και σε τιμητικό τόμο για τον Νικόλαο Τωμαδάκη δημοσιεύει άγνωστα έγγραφα για το θέατρο του Σπυρίδωνα Μπερέττα (1805-περ. 1825) στην Κεφαλονιά.⁸

Στη φάση αυτή, από το 1966 ως το 1974, ο Ευαγγελάτος θέτει τις βάσεις, θεματολογικά και μεθοδολογικά, της ερευνητικής του δραστηριότητας, ενώ η έντονη σκηνοθετική του δραστηριότητα ακόμα δεν συνδέεται με το κρητοεπτανησιακό ρεπερτόριο. Αυτό θα αλλάξει στην επόμενη περίοδο, με τη μεταπολίτευση στην Ελλάδα, όταν ως υπότροφος του Βρετανικού Συμβουλίου βρίσκεται στο Λονδίνο, για να μελετήσει το μοναδικό χειρόγραφο του *Ερωτόκριτου*. Από δω και πέρα η παραλληλία της θεατρικής και επιστημονικής ενασχόλησης με την κρητική και επτανησιακή λογοτεχνία και τη θεατρική της αξιοποίηση θα είναι πιο έντονη. Κομβικό σημείο αυτής της σύμπραξης είναι ο *Ερωτόκριτος*: από τη μια η σημαδιακή παράσταση της θεατρικής διασκευής του από το Αμφι-Θέατρο το 1975, ομολογουμένως μία από τις πιο επιτυχημένες και εντυπωσιακές παραστάσεις που έχει σκηνοθετήσει, και από την άλλη το πρώτο μελέτημα για τη χρονολόγηση του έργου και το άμεσο πρότυπό του, μελέτημα που τυπώθηκε σε σύντομη μορφή ήδη στο πρόγραμμα της παράστασης.⁹ Για το θέμα θα ακολουθήσουν ακόμα δύο

4. «Das griechische Theater in Spätrenaissance, Barock und Aufklärung», *Maske und Kothurn* 15/2 (1969), 119-130.

5. «Γεώργιος Ιωάννη Χορτάτσης (ci. 1545-1610)», *Θησαυρίσματα* 7 (1970), 182-227.

6. «Χρονολόγηση του Στάθης», *Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971)*, τόμ. Β', Αθήνα 1973, σσ. 84-93.

7. Δ. Κ. Βυζάντιος, *Η Βαβυλωνία*, επιμ. Σ. Α. Ευαγγελάτος, Αθήνα 1972 (εισαγωγή).

8. «Το θέατρο του Σπυρίδωνος Μπερέττα (Κεφαλληνία 1805 - ce. 1825)», *Λειμωνάριον*, Προσφορά εις τον καθηγητήν Ν. Β. Τωμαδάκη [=Αθηνά 73-74 (1973)], σσ. 457-477.

9. «Για τον Βιτσέντζο Κορνάρο, τα άμεσα πρότυπα και τη χρονολόγηση του έργου του [*Ερωτόκριτος*]», Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 1 (1975), *Κορνάρου, Ερωτόκριτος*, [σσ. 24-28].

αυτοτελείς δημοσιεύσεις και μερικά άρθρα. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με την *Ιφιγένεια* του Κατσαΐτη: το 1979 η παράσταση της διασκευής *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]* από το Αμφι-Θέατρο, που μετατρέπει την τραγωδία του συντοπίτη του σε σπαρταριστική παρωδία μιας υποτιθέμενης παράστασης του έργου από ερασιτεχνικό θίασο της εποχής, χρησιμοποιώντας τις κωμικές σκηνές τύπου *commedia dell'arte* στο τέλος ήδη μέσα στο έργο, ενώ στο θεατρικό πρόγραμμα βρίσκουμε και το μελέτημα «Μαρτυρίες από ανέκδοτα έγγραφα για τον Πέτρο Κατσαΐτη»,¹⁰ μια διασκευή, που κυριολεκτικά «σώζει» το έργο για το σημερινό κοινό, έτσι δραματουργικά αδύναμο και αδύνατο όπως είναι, και δημοσιεύεται πολλά χρόνια αργότερα μαζί με ένα υποτιθέμενο σκηνοθετικό βιβλίο αυτής της νοεράς παράστασης του 1721 στο τοπικό ιδίωμα σ' ένα αυτοτελές δημοσιεύμα,¹¹ το οποίο έχω αποκαλέσει, σε ειδικό μελέτημα, ένα υβριδικό κείμενο μιας μεταμοντέρνας διασκευής.¹²

Τέτοιες περιπτώσεις μιας παράλληλης προσέγγισης σε μια διττή προσπάθεια υπάρχουν και άλλες: η παράσταση του χιώτικου *Δαβίδ*, το μόνο έργο από την αιγαιοπελαγίτικη δραματουργία που έχει σκηνοθετήσει, στην καταπληκτική μουσική ένδυση της Ελένης Καραϊνδρου το 1980, έδωσε χρόνια αργότερα κάποια φιλολογικά σημειώματα για επεμβάσεις και διορθώσεις στο κείμενο.¹³ η παράσταση του *Στάθη* το 1988 συνοδεύτηκε με μελέτημα για τα προβλήματα του συντομευμένου κειμένου στο πρόγραμμα,¹⁴ ενώ αυτά τα χρόνια η διασκευαστική προσπάθεια στο χώρο του κρητοεπτανησιακού ρεπερτορίου φτάνει σε μια νέα κορύφωση: ο *Φορτουνάτος* το 1985 σε μια σαϊξπηρίζουσα εκδοχή, εγκαταλείποντας τη μονοτοπική σκηνή της κλασικίζουσας δραματουργίας, η *Amorosa fede* του Πάνδημου σε μετάφραση ως *Ερωτική Πίστη* το 1994, και πιο τολμηρά ακόμα: η *Νέαира* του Μόσχου το 1985 και ο *Διγενής Ακρίτης* το 1989.

Την τελευταία δεκαετία πριν το millennium η διασκευαστική τέχνη φτάνει σε μια νέα εκλέπτυνση: το 1996 στην *Ερωφίλη* του Χορτάτση (Αμφι-Θέατρο/ΔΗ-ΠΕΘΕ Κρήτης, Χανιά/Ηρώδειο), όπου το πρόγραμμα περιέχει και νέο μελέτημα

10. «Μαρτυρίες από ανέκδοτα έγγραφα για τον Πέτρο Κατσαΐτη», Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 10 (1979), *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, [σσ. 14-19].

11. Πέτρος Κατσαΐτης, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, επιμέλεια (διασκευή κειμένου, εισαγωγή, ανέκδοτα έγγραφα, περιγραφή σκηνοθεσίας) Σ. Α. Ευαγγελάτος, Αθήνα 1995 [Εισαγωγή σσ. 9-47: Πέτρος Κατσαΐτης (1660/65-1738/42). Νέες βιογραφικές πληροφορίες από ανέκδοτα έγγραφα. Ποια έργα του Πέτρου Κατσαΐτη γνωρίζουμε, Για την αξία των έργων του Κατσαΐτη και για την έκδοση της *Ιφιγένειας*].

12. Β. Πούχγερ, «*Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*. Το υβριδικό κείμενο μιας μεταμοντέρνας διασκευής», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 12 [= Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτου] (2009-2010) [2011], σσ. 101-110.

13. «Φιλολογικές παρατηρήσεις στον *Δαβίδ*», *Παράβασις* 1 (1995), 113-120.

14. «Προβλήματα του *Στάθη*», Προγράμματα Δημοτικού Θεάτρου Κρήτης (1989), *Στάθης* [σσ. 2-4] αξιοποιώντας και τις παλαιότερες μελέτες των Μ. Ι. Μανούσακα, «Τα χάσματα της κρητικής κωμωδίας “Στάθης”», *Κρητικά Χρονικά* 8 (1954), 291-305 και Π. Βασιλείου, «Η Μαργαρίτα της κρητικής κωμωδίας *Στάθης*», *Ελληνικά* 27 (1974), 154-160.

για έγγραφα από τον προτεινόμενο για τον ποιητή της τραγωδίας Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννου,¹⁵ και η διασκευή μειώνει με περίτεχνο τρόπο το κείμενο του τραγικού και ποιητικού αριστουργήματος περίπου στη μισή έκταση, θυσιάζοντας βέβαια και γνωστούς και αγαπητούς στίχους, αλλά μη παραλείποντας ούτε μία ρήση του σκηνικού διαλόγου, πράγμα που έχω αναλύσει με κάθε λεπτομέρεια σε ειδική μελέτη στον τιμητικό του τόμο *Δάφνη* το 2001,¹⁶ και στην *Ευγένια* του Μοντσελέζε το 1997, όπου η διασκευή του ήταν στην κυριολεξία σωτήρια για τη διάσωση του έργου από τη λήθη, εκμεταλλευόμενος τη λανθάνουσα κωμικότητα μερικών σκηνών και μετατρέποντας το έργο σε σάτιρα, αποκατέστησε ορισμένα προβληματικά χωρία ή τουλάχιστον έδωσε πιθανοφανείς λύσεις,¹⁷ ενώ παρέθεσε στο πρόγραμμα και «ψήγματα βιογραφίας» του Θεόδωρου Μοντσελέζε.¹⁸ Παρόμοια «διάσωση» αποτελεί και η παράσταση των *Ολυμπίων* του Ρήγα το 1998, όπου η λόγια γλώσσα της μετάφρασης του λιμπρέτου του Μεταστάσιου κινήθηκε στα όρια της παρωδίας, ωστόσο κράτησε, σε αντίθεση με όσα δήλωσε ο ίδιος ο σκηνοθέτης ακόμα την εποχή της δεκαετίας του 1960, πως η καθαρεύουσα μόνο με σατιρική χροιά μπορεί να λειτουργήσει στο θέατρο, μια παράξενη εξωτική γοητεία, μιας που οι γλωσσικοί αγώνες έχουν απομακρυνθεί τόσο πολύ από τη γλωσσική πραγματικότητα της χώρας που η απόσταση είναι πλέον μεγάλη.¹⁹ Στο χώρο των διασκευών της πρώιμης νεοελληνικής δραματολογίας ανήκει βέβαια και η διασκευή του Κυπριακού Κύκλου των Παθών, που ανεβαίνει στο Αμφι-Θέατρο το 2001. Αλλά εδώ ξεπεράσαμε πλέον τη χιλιετία.

*

Στο δεύτερο μέρος αυτής της αποτίμησης του ιστορικοφιλολογικού και σκηνοθετικού έργου του Σπύρου Ευαγγελάτου σχετικά με την παλαιότερη κρητοεπτανη-

15. «Νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη (με ανέκδοτα έγγραφα που έχει συντάξει ο ίδιος)», Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 49 (1996), *Γεωργίου Χορτάτση, Ερωφίλη*, σσ. 49-77.

16. Β. Πούχνερ, «Η διασκευή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση από το Αμφι-Θέατρο στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης 1996, ήτοι: Τι κερδίζει και τι χάνει ο σύγχρονος σκηνοθέτης στην προσαρμογή ενός αριστουργήματος της κλασικίζουσας δραματολογίας στους ρυθμούς της εποχής μας», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιάκης [*Παράβασις-Μελετήματα* 1], Αθήνα 2001, σσ. 289-302 (και *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 181-205).

17. Συμπληρώνοντας τη νέα κριτική έκδοση των Mario Vitti και Giuseppe Spararo, Αθήνα 1995 και τη βιβλιοκρισία της Τίνας Λεντάρη, *Μαντατοφόρος* 41 (1996), 152-166, όπως επισήμανα σε εκτενή βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασις* 3 (2000), 382-395.

18. «Νέα “ψήγματα” βιογραφίας για τον Θεόδωρο Μοντσελέζε», *Ευγένια*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 53 (1997), σσ. 30-34 (βλ. κατόπιν Δ. Μουσμότης, «Αγνωστα βιογραφικά στοιχεία για τον συγγραφέα της *Ευγένιας* Θεόδωρο Μοντσελέζε», *Επτανησιακά Φύλλα* 23/1-2 (2003), 181-188).

19. Το 1965 ακόμα ο Ευαγγελάτος μεταγλωττίζει τη *Μαρία Δοξαπατρή* του Δημ. Βερναρδάκη στη δημοτική (παράσταση στο Κ.Θ.Β.Ε. 1968).

σιακή δραματοουργία θα ήθελα να σταθώ σε τρία σημεία, τα οποία χαρακτηρίζουν κατά την άποψή μου τόσο το επιστημονικό όσο και το καλλιτεχνικό του έργο: 1) Προώθησε την έρευνα κυρίως διά της διαφωνίας· 2) ερμηνεύει τα ιστορικά δραματικά κείμενα ήδη με τη ματιά του σκηνοθέτη, που εξετάζει πώς μπορεί να τα ανεβάσει σε μια σημερινή σκηνή, και 3) οι δραματουργικές του διασκευές, στην κειμενική τους διάσταση, αποτελούν ξεχωριστό κεφάλαιο μελέτης για μελλοντικούς θεατρολόγους.

Με το πρώτο χαρακτηριστικό, το ότι προώθησε την έρευνα διά της διαφωνίας, εννοώ ότι γύρω από τα μελετήματά του έχουν ξεσπάσει μερικές φορές διενέξεις και διαφωνίες, εν μέρει και έντονες συζητήσεις, που προκύπτουν από τον τρόπο, με τον οποίο ο μελετητής διαφωνεί με καθιερωμένες απόψεις. Η διαφωνία βέβαια είναι το αλάτι της έρευνας, η δυναμική που φέρνει την πρόοδο, γιατί μέσα στη σύγκρουση των απόψεων συγκεντρώνεται περισσότερη φαϊά ουσία απ' ό,τι στην προκαθορισμένη συμφωνία, που τείνει να γίνει ερμηνευτικό κλισέ, και η γεφύρωση της διάστασης των απόψεων οδηγεί στην ποιοτικά πιο σημαντική λύση μιας διαλεκτικής σύνθεσης. Σε μια τυπολογία των επιστημονικών διενέξεων θα μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς δύο ιδεοτυπικούς χαρακτήρες ερευνητών, που αποτελούν τους δύο πόλους των δυνατοτήτων χειρισμού μιας διαφοράς απόψεων: ο ένας υποστηρίζει με πάθος και μαχητικότητα τις απόψεις και υποθέσεις του μέχρις εσχάτων, ενώ ο άλλος πιστεύει, πως το ειλικρινές «δεν ξέρω» και το διστακτικό «δεν είμαι σίγουρος» δεν είναι ντροπή και αδυναμία, αλλά η τιμή του ερευνητή, και επομένως ζυγίζει τα υπέρ και τα κατά των επιχειρημάτων και κρατά διαλλακτική στάση μέσα στη ροή των ερευνητικών εξελίξεων. Ο Ευαγγελάτος ανήκει σαφώς περισσότερο στην πρώτη κατηγορία, που υπερασπίζεται με μαχητικότητα τα αποτελέσματα των ερευνών του και υπεραμύνεται δημοσίως ενάντια σε άδικες και άσχετες θεατρικές κριτικές. Το πάθος της δικαίωσης φτάνει μερικές φορές σε οριακό σημείο, όπου οι διαφωνούντες μετατρέπονται σε εχθρούς και όχι απλώς μελετητές που έχουν διαφορετική άποψη. Η διαφορετικότητα εκτιμήσεων, ερμηνειών και απόψεων σε επιστημονικά θέματα γενικά δεν είναι λόγος ούτε δικαιολογία για προσωπικές εχθρότητες, το πάθος ελέγχεται αναγκαστικά πάντα από το λογισμό.

Οι ιστοριοφιλολογικές διενέξεις του Ευαγγελάτου σχετικά με την κρητοεπτανησιακή λογοτεχνία και το πρώιμο νεοελληνικό θέατρο είχαν διάφορες τύχες: άλλες φορές δικαιώθηκε από τη μετέπειτα έρευνα άλλες φορές όχι. Σε μια εισηγητική έκθεση για το επιστημονικό του έργο, την οποία συνέταξα το 1989 μαζί με τον Χρυσάνθο Χρήστου, όταν ο συνάδελφος ήταν υποψήφιος στο Τμήμα Ιστορίας / Αρχαιολογίας του ΕΚΠΑ και κλήθηκα ως καθηγητής της ιστορίας του θεάτρου του Πανεπιστημίου Κρήτης να αποφανθώ, –σε μια εποχή που ο Ευαγγελάτος είχε ανοίξει ήδη τα περισσότερα ιστοριοφιλολογικά και ερμηνευτικά μέτωπα στην κρητική δραματοουργία και τον *Ερωτόκριτο*,– σχετικά με την ορθότητα των απόψεών του, υποστήριξα πως δεν έχει τόση σημασία ποιος εν τέλει έχει δίκαιο –πράγμα που συχνά μένει και ανοιχτό ακόμα και στο μέλλον– αλλά το ότι συμμετέχει ισότιμα και ισάξια σε μια συζήτηση κορυφαίων φιλολόγων της κρητικής

λογοτεχνίας, φτάνει να προσκομίσει νέα πραγματολογικά στοιχεία και να στηρίζει τα επιχειρήματά του σε μια άρτια μεθοδολογία. Βέβαια δεν είναι εδώ ο χώρος να προσδιορίσουμε τι ακριβώς είναι απόδειξη, τι ένδειξη, τι υπόθεση και τι εικασία, ποιες πρέπει να είναι οι στρατηγικές της ιεράρχησης των στοιχείων σε μια πειστική επιχειρηματολογία κ.τ.λ.

Για το ότι οι διαφωνίες είναι τελικά το αλάτι της έρευνας και οι διενέξεις συχνά προωθούν τις γνώσεις μας περισσότερο, γιατί επικεντρώνονται περισσότερες πνευματικές δυνάμεις σ' ένα ζήτημα, ενώ οι εκ των προτέρων συμφωνίες δεν λειτουργούν και τόσο δυναμικά για την επίλυση προβλημάτων, υπάρχουν αρκετά διδακτικά παραδείγματα στο ιστορικοφιλολογικό έργο του Ευαγγελάτου. Διαχρονική είναι η διένεξη του για τη χρονολόγηση συγγραφής και την ταυτότητα του ποιητή του *Ερωτόκριτου*: ακολουθώντας την γραμμή του Nicolae Cartoian και του Francesco Màspero κατέληξε με νέα ενδοκειμενικά επιχειρήματα στην εξάρτηση του ελληνικού έργου από την ιταλική διασκευή του γαλλικού ιπποτικού μυθιστορήματος *Paris et Vienne*, του Angelo Albani (1626, 1628),²⁰ ενώ στο Δ' Διεθνές Κρητολογικό συνέδριο στο Ηράκλειο το 1976 ανακοινώθηκε από τον Νικόλαο Παναγιωτάκη, ανατρέχοντας σε παλαιότερη άποψη του Στέργιου Σπανάκη,²¹ με νέα επιχειρήματα και ανέκδοτο αρχαιολογικό υλικό, η ταύτιση του ποιητή του *Ερωτόκριτου* με τον καθολικό ευγενή Βιτσέντζο Κορνάρο του Ιακώβου (1553-1613/14), αδελφό του προέδρου της Ακαδημίας των Stravaganti, Ανδρέα Κορνάρου (από τον οποίο διασώζονται μόνο ιταλικά ποιήματα).²² Για την επίλυση των χρονολογικών ασύμβατων απόψεων ο Παναγιωτάκης ανέθεσε στον Γιάννη Μαυρομάτη διδακτορική διατριβή με το θέμα, η οποία το 1982 επιβεβαίωσε τη θεωρία του Παναγιωτάκη, αντικρούοντας σε ένα επίμετρο τα επιχειρήματα του Ευαγγελάτου περί εξαρτήσεως του κρητικού ποιήματος από αυτή την ιταλική διασκευή του Albani.²³ Σε αυτήν απαντά ο Ευαγγελάτος το 1985 με ένα αυτοτελές δημοσίευμα

20. A. Albani, *Innamoramento di dui fidelissimi amanti Paris e Vienna*, Ρώμη 1626, Βενετία 1628. Την εξάρτηση επισήμαναν πρώτα ο Nicolae Cartoian, «Le modèle français de l' "Erotokritos" poème crétois du XVIIe siècle», *Revue de Littérature comparée* (avril-juin 1936), 265 εξ. και ύστερα ο Francesco Màspero, «Le fonti del poema neogreco *Erotokritos* e *Paris e Vienna* di Angiolo Albani», *Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Rendiconti, Classe di Lettere* 105 (1971), 69-86. Ο Ευαγγελάτος δημοσίευσε τα αποτελέσματα των ερευνών του στο θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης του *Ερωτόκριτου* το 1975 στην Αθήνα και τα ανακοίνωσε στο Δ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο στο Ηράκλειο το 1976· δημοσιεύτηκε αργότερα ως «Χρονολόγηση του *Ερωτόκριτου* (Ο "terminus post quem" για τη συγγραφή του έργου)», *Ελληνικά* 33 (1981), 98-127.

21. Στ. Γ. Σπανάκης, «Η διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου (1611)», *Κρητικά Χρονικά* 9 (1955), 385 εξ.

22. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Ο ποιητής του "Ερωτοκρίτου"», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β', Αθήνα 1981, σσ. 329-395. Το μελέτημα αυτό, μαζί με όλα τα άλλα για την Ακαδημία αυτή και το ρόλο των Ακαδημιών στην Ιταλία, στον τόμο του ίδιου, Ο ποιητής του «Ερωτοκρίτου» και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα, Ηράκλειο 1989.

23. Γ. Κ. Μαυρομάτης, *Το πρότυπο του «Ερωτόκριτου»*, αδημ. διδακτ. διατρ., Ιωάννινα 1982.

των 200 σελίδων²⁴ και ένα άλλο συντομότερο το 1989, όπου προτείνει τη δική του εκδοχή σχετικά με την ταύτιση του ποιητή.²⁵ Επειδή οι περισσότεροι μελετητές στο μεταξύ έχουν προσχωρήσει φανερά ή σιωπηλά στην ταύτιση του ποιητή με τον Βιτσέντζο Κορνάρο του Ιακώβου,²⁶ ο Ευαγγελάτος επαναλαμβάνει την άποψή του στο Ι΄ Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο το 2006 στα Χανιά, για να προκαλέσει συζήτηση,²⁷ ενώ σε ανακοίνωσή του στην Ακαδημία Αθηνών το 2011 οριστικοποιεί τη δική του πρόταση για την πατρότητα του *Ερωτόκριτου*, παρουσιάζοντας τον Βιτσέντζο Κορνάρο του Δράκου (1612/1615-μετά το 1677), και ως χρονολόγηση ορίζεται ένα χρονικό διάστημα ανάμεσα στο 1635 και το 1650.²⁸ Σ' αυτή τη φάση οι περισσότεροι μελετητές έχουν πλέον ταχθεί, φανερά ή διστακτικά, με την άλλη άποψη.²⁹ Σε αλληπάλληλα δημοσιεύματά του και ο Γιάννης Μαυρομάτης εμμένει στη δική του ταύτιση, διευρύνοντας με αρχειακές έρευνες τον κύκλο των αναζητήσεων.³⁰ Στην καταληκτική συνεδρίαση του Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 2014, ο Ευαγγελάτος επανέλαβε τη θέση του, αναπτύσσοντας νέα επιχειρήματα, γιατί ο ποιητής του *Ερωτόκριτου* δεν μπορεί να είναι ο αδελφός του προέδρου της Ακαδημίας των Stravaganti, αντλώντας

24. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρο. Ποιος ήταν ο ποιητής του "Ερωτόκριτου"*;, Αθήνα 1985 με τρία παραρτήματα και πίνακες.

25. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Και πάλι για τον Ερωτόκριτο. Προσπάθεια προσδιορισμού του ποιητή του*, Αθήνα 1989.

26. Ο συγγραφέας της κριτικής έκδοσης του *Ερωτόκριτου* Στυλιανός Αλεξίου (Αθήνα 1980, 1985, 1988 κ.τ.λ.), ο David Holton, *Literature and society in Renaissance Crete*, Καίμπρητζ 1991, σσ. 205-238, ιδίως σσ. 224-232 κτλ.

27. Δημοσιεύεται στην *Παράβασις*: «Και πάλι για τη χρονολόγηση του *Ερωτόκριτου*», *Παράβασις* 8 (2008), 13-17.

28. «Ο Γιος του Δράκου. Νέες έρευνες για την ταύτιση του ποιητή του *Ερωτόκριτου*», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 86/2 (2011), σσ. 137-150.

29. Για μια πλήρη βιβλιογραφία της σχετικής βιβλιογραφίας μελετημάτων βλ. *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης, Ηράκλειο 2006, σσ. 477-538.

30. Γ. Κ. Μαυρομάτης, «Ελληνικά έγγραφα (δωρητήριο και διαθήκες) της μητέρας, της κόρης και της εγγονής του Βιτσέντζου Ιακ. Κορνάρου», *Θησαυρίσματα* 16 (1979), 205-254· ο ίδιος, «Οι Κορνάροι της Σητείας (Η οικογένεια του Ιάκωβου Κορνάρου)», *Κορνάρεια '83 (Πεπραγμένα Α΄ Φιλολογικού Συμποσίου για τον Βιτσέντζο Κορνάρο, Σητεία 4-5 Ιουλίου 1983)*, Άγιος Νικόλαος Κρήτης 1983 (Αμάλθεια 56-57, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1983), σσ. 182-201· ο ίδιος, «Οι Βιτσέντζο Κορνάροι της Σητείας και του Χάνδακα και ο ποιητής του *Ερωτόκριτου*», *Δωδώνη* 13 (1984), 368-380· ο ίδιος, *Ανέκδοτα βενετικά έγγραφα για τους Κορνάρους της Σητείας και του Χάνδακα. Διαθήκες μελών της οικογένειας του Ιακώβου Κορνάρου*, Αθήνα 1986· ο ίδιος, «Νεώτερες έρευνες για τον ποιητή του "Ερωτοκρίτου"», *Παλίμψηστον* 1 (1985), 115-124· ο ίδιος, «Νεώτερες έρευνες για το πρότυπο του "Ερωτόκριτου"», *Παλίμψηστον* 2 (1986), 161-178· ο ίδιος, «Κι άλλες ελληνικές διαθήκες μελών της οικογένειας του Ιακώβου Cornaro», *Λοιβή. Εις μνήμην Ανδρέα Γ. Καλοκαιρινού*, Ηράκλειον 1994, σσ. 159-176. Ακόμα και στο Διεθνές Συνέδριο «Neograeca Medii Aevi VII», με θέμα «Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12ος – 17ος αι.)», Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης 2012, ο Μαυρομάτης επανήλθε στο θέμα αυτό. Τα Πρακτικά ακόμα δεν έχουν δημοσιευτεί.

στοιχεία από άρθρο του Alfred Vincent για την ιταλική ιστοριογραφία της Κρήτης από τη γραφίδα του Ανδρέα Κορνάρου.³¹ Η δυναμική ροή των ερευνών όμως έχει περιθωριοποιήσει κάπως την όψιμη χρονολόγηση του *Ερωτόκριτου*, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το ζήτημα της πατρότητας έχει λυθεί οριστικά, γιατί ρητή απόδειξη για την προτεινόμενη ταύτιση του ποιητή με τον Βιτσέντζο Κορνάρο του Ιακώβου δεν υπάρχει.

Ένα άλλο παράδειγμα είναι η ταύτιση του ποιητή της *Ερωφίλης* με τον Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη (περ. 1545-1610), τον γραμματικό του Ματθαίου Καλλέργη.³² Εδώ το πρόβλημα είναι άλλο, γιατί από τις έρευνες στα νοταριακά έγγραφα της εποχής (πριν και μετά το 1600) φαίνεται πως υπάρχουν περισσότεροι υποψήφιοι με ακριβώς το ίδιο όνομα. Ο Στέφανος Κακλαμάνης πρότεινε το 1993 μια άλλη λύση,³³ η οποία απορρίφθηκε από τον Ευαγγελάτο, ο οποίος επανήλθε στο θέμα με αλληπάλληλα δημοσιεύματα, δημοσιεύοντας αρχαικό υλικό για τον υποτιθέμενο ποιητή της *Ερωφίλης*.³⁴ Στην περίπτωση αυτή η σχετική βιβλιογραφία αφήνει το θέμα μάλλον ανοιχτό.³⁵

Άλλη περίπτωση ήταν η αμφισβήτηση του χαρακτήρα της *Θυσίας του Αβραάμ* ως θεατρικού έργου: πρόκειται για μια παρατήρηση του Απόστολου Σαχίνη, πως το θρησκευτικό διαλογικό στιχούργημα είναι έργο για ανάγνωση (ψυχοφελές διδακτικό ανάγνωσμα).³⁶ οι δυσκολίες της σκηνικής πραγμάτωσης θα ήταν ανυπέ-

31. A. Vincent, «Language and ideology in two Cretan historians», *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη – Κ. Γ. Τσικνάκης, Αθήνα 2013, σσ. 809-820. Για την ιστορία αυτή βλ. τώρα Στ. Κακλαμάνης, «Ειδήσεις για την πνευματική ζωή στον Χάνδακα από το 16ο βιβλίο της *Istoria Candiana* του Ανδρέα Κορνάρου», *Παιδεία και πολιτισμός στην Κρήτη (Βυζάντιο - Βενετοκρατία). Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, επιμ. Ι. Βάσσης – Στ. Κακλαμάνης – Μαρίνα Λουκάκη, Ηράκλειο 2008, σσ. 115-249.

32. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Γεώργιος Ιωάννη Χορτάτσης (ca. 1545-1610)», *Θησαυρίσματα* 7 (1970), 182-227.

33. Στ. Κακλαμάνης, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, Ηράκλειο 1993. Αμφιβολίες είχε εκφράσει, για άλλους λόγους, ήδη ο Γ. Κ. Μαυρομάτης, «Ποιο ήταν το τοπωνύμιο “Μερκούρι” που αναφέρεται στον “Κατζούρμπο” του Χορτάτση», *Θησαυρίσματα* 17 (1980), 285-289.

34. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Πότε γράφτηκε, λοιπόν, ο Κατζούρμπος του Γεωργίου Χορτάτση;», *Παράβασις* 2 (1998), 11-15· ο ίδιος, «Πληροφορίες από έργα του Γεωργίου Χορτάτση, που φαίνεται ότι σχετίζονται με πληροφορίες για τον βίο και τον χαρακτήρα του Γεωργίου Χορτάτση του Ιωάννη (ci. 1555-1609/10)», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης – Α. Μαρκόπουλος – Γ. Μαυρομάτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 227-233· ο ίδιος, «Μια δίκη (1582-1583) του Γεωργίου Χορτάτση του Ιωάννη», *Παράβασις* 3 (2000), 11-62· ο ίδιος, «Νέος χρονολογικός προσδιορισμός του θανάτου του Γεωργίου Ι. Χορτάτση (και συνοπτική συγκέντρωση των πληροφοριών που διαθέτουμε γι' αυτόν)», *Θησαυρίσματα* 27 (2007), 449-460.

35. Βλ. Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τόμ. Α', *Από τον Κρητικό Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821*, Αθήνα 2006, σ. 31.

36. Α. Σαχίνη, «Κριτικές παρατηρήσεις στη *Θυσία του Αβραάμ* του Κορνάρου», *Βυζαντινά*

βλητες και οι λίγες σκηνικές οδηγίες δεν έχουν πραγματική λειτουργικότητα.³⁷ Σ' αυτό απάντησε ο κατεξοχήν μελετητής του έργου, ο Wim Bakker, με δύο άρθρα, όπου υπερασπίζεται τη θεατρικότητα του έργου και επισημαίνει πως έχει θεατρικό πρότυπο στα ιταλικά, του οποίου η πεντάπρακτη δομή διαφαίνεται ακόμα στην ελληνική εκδοχή.³⁸ Σε ανταπάντηση ο Ευαγγελάτος εμμένει στη θέση του σε ανακοίνωση στο Θ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, ότι το σκηνικό με το βουνό θα ήταν «δυσκολότατο» και «ακριβότατο».³⁹ Μολοντούτο ο σκηνικός μηχανισμός «il monte che si apre» υπήρχε στην ιταλική θεατρική παράδοση από τις μεσαιωνικές *sacre rappresentazioni* ως την *commedia dell'arte* – τη σκηνογραφική λύση αυτή είχα προτείνει από το 1983⁴⁰ και έγινε και δεκτή από τους εκδότες της νέας κριτικής έκδοσης του έργου (Ηράκλειο 1996). Ωστόσο αυτή η δυνατότητα της λύσης του σκηνικού προβλήματος που θέτει το έργο δεν αποτελεί καμιά ένδειξη ότι όντως έχει παρασταθεί στην Κρήτη του 17ου αιώνα.

Διαφορετική ήταν πάλι η περίπτωση του *Ζήνωνα*. Εκεί το αρχικό μελέτημα του Ευαγγελάτου⁴¹ έφερε νέα στοιχεία, τα οποία έχουν μείνει στη σχετική έρευνα και έγιναν αποδεκτά: η μετατόπιση της τραγωδίας από το κρητικό θέατρο στο επτανησιακό⁴² επισφραγίστηκε με τη νέα κριτική έκδοση των Στυλιανού Αλεξίου και Μάρθας Αποσκήτη, όπου διαπιστώνεται ο μεικτός χαρακτήρας της γλωσσικής υφολογίας,⁴³ οι πρώτες επισημάνσεις της σκηνικής επιδεξιότητας του άγνωστου Έλληνα διασκευαστή του λατινικού προτύπου επιβεβαιώθηκαν με δικά μου λεπτομερέστατα μελετήματα,⁴⁴ η τεκμηρίωση μιας παράστασης του έργου στις αρχές

5 (1980), 59-86, και στον τόμο: *Γύρω στο κρητικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1980, σσ. 55-117 και στον τόμο: *Μελέτες για την κρητική λογοτεχνία*, Αθήνα 1995.

37. Το δεύτερο είναι χωρίς άλλο σωστό· πρόκειται ίσως και για προσθήκες των τυπογράφων της Βενετίας. Βλ. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Η θυσία του Αβραάμ κείμενο “αφηγηματικού” λόγου και όχι θεατρικό έργο», *Αριάδνη* 5 (1989) [= *Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου*], σσ. 285-288.

38. W. F. Bakker, «Οι αμέσες σκηνικές οδηγίες στη *Θυσία του Αβραάμ*», *Cretan Studies* 3 (1992), 1-19· ο ίδιος, «Η θεατρικότητα της *Θυσίας του Αβραάμ*», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, Ρέθυμνο 1994, τόμ. Α', σσ. 67-84.

39. «Και πάλι: Η *Θυσία του Αβραάμ* δεν γράφτηκε για θεατρική χρήση», *Παράβασις* 4 (2002), 11-16. Αντέτεινα τότε στη σχετική συζήτηση, πως παρόμοιο σκηνικό «βουνό» μαρτυρείται και στην περιγραφή της γκιόστρας των Χανίων το 1594 (το αναφέρει στη σημ. 18).

40. W. Puchner, «Scenic space in Cretan theatre», *Μαντατοφόρος* 21 (Amsterdam 1983), 54-57 και στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 153-178, ιδίως σσ. 168-171.

41. «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του “*Ζήνωνος*” και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* 5 (1968), 177-203.

42. Το 1990 ενέταξα την τραγωδία ακόμα στο κρητικό θέατρο (Πούχγερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*· ο ίδιος, «Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 45-143, ενώ μετά το 2000 στο επτανησιακό (Πούχγερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, σσ. 173-190).

43. Στ. Αλεξίου – Μ. Αποσκήτη, *Ζήνων. Κρητοεπτανησιακή τραγωδία*, Αθήνα 1991.

44. Β. Πούχγερ, «Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του *Ζήνωνα*», *Θησαυρίσματα* 17

του 1683 στη Ζάκυνθο παρέμεινε σταθερή, ενώ το θέμα της χρονολόγησης, λόγω του ζητήματος, αν ο πρόλογος είναι γνήσιος ή πρόσθετος για τη συγκεκριμένη παράσταση, και αν το σχετικό εγκώμιο για δύο βενετούς αξιωματούχους, που πρέπει να ήταν παρόντες στην παράσταση, είναι εμβόλιμο στοιχείο ή αυθεντικό τμήμα του προλόγου (αμφισβητήθηκε από την Lidia Martini, ενώ εγώ έμεινα επιφυλακτικός· το θέμα αφήνει ανοιχτό ο Στέφανος Κακλαμάνης σε πρόσφατο μελέτημά του).⁴⁵ Για γλωσσικούς, υφολογικούς και θεματικούς λόγους το έργο πρέπει να συνεξεταστεί έτσι κι αλλιώς με το θρησκευτικό θέατρο της Χίου και των Κυκλάδων.⁴⁶

Υπάρχουν και διενέξεις πιο ελάσσονος σημασίας, όπως αν το στιχουργικό αφήγημα *Νέα Ιστορία Αθέσθη Κυθηρέου* (Βενετία 1749) πρέπει να αποδοθεί στον Κατσαΐτη ή όχι (το υποστηρίζει με ζέση ο Ευαγγελάτος,⁴⁷ το αρνείται πεισματικά ο Αλέξης Πολίτης, ο εκδότης του έργου),⁴⁸ αντίθετα αρνείται τη δυνατότητα να είναι ο Ρήγας ο συγγραφέας μιας άτεχνης και πεζής σάτιρας *Το σαγανάκι της τρέλλας* (1786), που αποδίδει η εκδότρια της, Lia Brad Chisacof, σε αυτόν,⁴⁹ αν

(1980), 206-284 (και διευρυμένο στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 215-297)· ο ίδιος, «Εισαγωγή στα προβλήματα του Ζήνωνα», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, σσ. 503-522· ο ίδιος, «Παραλειπόμενα στο “Ζήνωνα”», *Θησαυρίσματα* 32 (2002), 167-217 (και στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 49-142).

45. Lidia Martini, «Considerazioni e proposte sullo Zenone», *Miscellanea* 1 (Πάδοβα 1978), 33-51· Στ. Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για τον Ζήνωνα», *Ελληνικά* 62 (2012), 43-106

46. Πούχνερ, «Παραλειπόμενα».

47. «*Η Νέα Ιστορία Αθέσθη Κυθηρέου* πρέπει σίγουρα να είναι έργο του Πέτρου Κατσαΐτη (1660/65-1738/42)», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, τόμ. Β', Ρέθυμνο 1994, σσ. 661-665.

48. *Νέα Ιστορία Αθέσθη Κυθηρέου*. Επανεκδοση της πρώτης βενετικής έκδοσης του 1749, εισαγ. - επιμ. Α. Πολίτης, Αθήνα 1983.

49. Σ.Α. Ευαγγελάτος, *Παράβασις* 3 (2000), 289-292, βιβλιοκρισία για την έκδοση της Lia Brad Chisacof, *Ρήγας, Ανέκδοτα έργα, έκδοση, μετάφραση και επίλογος*, Βουκουρέστι 1998. Είχε προηγηθεί ήδη η βιβλιοκρισία του Δημ. Σπάθη, «Στο εργαστήρι της φαναριώτικης σάτιρας», *Τα Ιστορικά* 39 (1999), 486-496 και ακολούθησε η δική μου με όλα τα επιχειρήματα που αντίκεινται σε μια τέτοια προσγραφή (Β. Πούχνερ, «Νέο θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή; Κριτικές παρατηρήσεις σε μια προσωρινή έκδοση», *Παράβασις* 4 (2002), 295-309, με επαναλήψεις της επιχειρηματολογίας και αλλού). Τη γραμμή αυτή ακολούθησε και ο Λ. Αξελός, «*Το σαγανάκι της τρέλλας*. Έργο του Ρήγα ή ανωνύμου;», *Ρήγας Βελεστινλής. Σταθμοί και όρια στη διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα*, Αθήνα 2003, σσ. 281-286 και πιο πρόσφατα ο Δημ. Καραμπερόπουλος, *Δεν είναι τελικά ο Ρήγας ο συγγραφέας των «Ανέκδοτων κειμένων» με την κωμωδία «Το σαγανάκι της τρέλλας»*, Αθήνα 2012. Η εκδότρια όμως έχει εκδώσει άλλες δύο φορές το ίδιο έργο (σε σταδιακά βελτιωμένη μορφή: Lia Brad Chisacof, *Antologie de literatura greacă di Principatele Române. Proză și teatru, secolele XVIII-XIX*, Βουκουρέστι 2003, σσ. 213-302, ρουμανική μετάφραση σσ. 303-376, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασιν* 7 (2006), 507-509, και η ίδια, *Ρήγας. Ανέκδοτα κείμενα*, Αθήνα 2011, βλ. τις βιβλιοκρισίες μου στην *Παράβασιν* (12/2) 2014, 278-284 και στην *Zeitschrift für Balkanologie* 48/2 (2012), 264-269) με τον ίδιο ισχυρισμό και χωρίς πρόσθετη επιχειρηματολογία. Απλώς στην τελευταία έκδοση προσάπτεται και γραφολογική γνωμάτευση από γραφολόγο της Ελληνικής Βουλής, πως η γραφή είναι πράγματι αυτή του Ρήγα.

ο «κωμωδοποιός» και κακο-παπάς Δημήτριος προέβη στα Τρίκαλα πριν το 1738 πραγματικά σε θεατρική παράσταση, όπως κατηγορείται από την Ιερά Σύνοδο και για το λόγο αυτό καθαιρείται από το αξίωμά του⁵⁰ κ.τ.λ.

Αναμφισβήτητα έχουν μείνει στην έρευνα τα βιογραφικά δεδομένα του Πέτρου Κατσαΐτη, που δημοσίευσε ο Ευαγγελάτος στον τόμο της διασκευής της *Ιφιγένειας [εν Αηξουρίω]* το 1995,⁵¹ καθώς και οι εξιχνιάσεις της βιογραφίας του Γεωργίου Μόρμορη (1720-1790), όπως έχουν δημοσιευτεί στην εισαγωγή της κριτικής έκδοσης της ελληνικής μετάφρασης του *Αμύντα* του Torquato Tasso το 1745 (Αθήνα 2012).⁵² Και η τελευταία του θεωρία, πως στην βενετοκρατούμενη Κρήτη δεν υπήρχαν ελληνικές παραστάσεις αλλά το πολύ ιταλικές και τα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου γράφτηκαν για ανάγνωση,⁵³ μια απόφαση που ξάφνιασε πολλούς μελετητές των πρώιμων κεφαλαίων της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, θα δώσει την ευκαιρία για μια νέα συνολική αναψηλάφηση του θέματος των σκηνικών εκδηλώσεων στην Κρήτη του 16ου και 17ου αιώνα, με ανάλυση και ζύγισμα όλων των επιχειρημάτων υπέρ και κατά, ώστε να διαφωτισθεί η περι-

50. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Ο Κακο-παπάς Δημήτριος και η σχέση του με το θέατρο (Τρίκαλα Θεσσαλίας, προ του 1738/39)», *Παράβασεις* 7 (2006), 13-16. Αναφέρεται στο άρθρο μου «Θεατρικές παραστάσεις στη Θεσσαλία του 18ου αιώνα;», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 29 (1986-1991), 289-295 (βλ. και *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 171-179). Ουσιαστικά δεν πρόκειται για διαφορά απόψεων, γιατί πίσω από την εκκλησιαστική ορολογία, που προέρχεται από την πρώτη χιλιετία, μπορεί να κρύβονται λογής φαινόμενα, όπως απαγγελία σατιρικών στίχων, μεταφιέσεις και μασκαράτες, δημόσιοι χοροί κ.τ.λ. Είχα την ίδια απορία, γιατί ο χώρος και ο χρόνος δεν ευνοούν την ανάπτυξη πραγματικά θεατρικής δραστηριότητας: απλώς σκεφτόμουν ως μοναδική δυνατότητα μιας υπόθεσης κάποια ενδεχόμενη επίδραση από το νησιώτικο χώρο, την οποία ο Ευαγγελάτος δεν τη βλέπει.

51. Εισαγωγή, σσ. 9*-47*.

52. Γεώργιος Μόρμορης, *Αμύντας του Τάσσου ποίημα ωραιότατον, Μεταγλωττισμένον και συνθεμένον διά στίχων εις την απλήν γλώσσαν. Από ***, κριτ. έκδ., εισαγ., σχόλια και γλωσσάριο Σ. Ευαγγελάτος, Αθήνα 2012, σσ. 29 εξ. Βλ. και τα σχετικά άρθρα του ίδιου, «Νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον ποιητή Γεώργιο Μόρμορη (1720-1790) που μετέφρασε ελεύθερα (1745) τον *Αμύντα* του Torquato Tasso», *Παράβασεις* 5 (2004), 13-28· «Ναξιακά τοπωνύμια στον *Αμύντα* του Γεωργίου Μόρμορη (Κύθηρα 1720-1790)», *Παράβασεις* 5 (2005), 13-16· «Ενας Κυθήριος Καπετάνιος στη Νάξο», *Παράβασεις* 10 (2010), 13-17, καθώς και Ελένη Χάρου-Κορωναίου – Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Η διαθήκη (1786) του Κυθήριου δραματουργού και ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Μόρμορη (1720-1790)», *Παράβασεις* 9 (2009), 653-661. Βλ. επίσης Μαρία Γ. Πατραμάνη, «Ο ποιητής του *Αμύντα* Γεώργιος Μόρμορης και ο κόσμος του: ψηφίδες από την ανθρωπογεωγραφία της κρητικής διασποράς (1645-1669) και την πνευματική παραγωγή στα Κύθηρα του 18ου αιώνα», *Νόστος* 5 (2008), 203-310· Π. Μιχαλόπουλος, «Ο *Αμύντας* του Γεωργίου Μόρμορη και το πρότυπό του», *Παράβασεις* 4 (2002), 253-271· Π. Μ. Χατζηγεωργίου, *Τετράδια Νεοελληνικής Φιλολογίας* 4 (Φεβρουάριος 2002), 47-57.

53. «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;», *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη – Κ. Γ. Τσικνάκης, Αθήνα 2013, σσ. 239-246. Ανακοινώθηκε στο ΙΑ΄ Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο στο Ρέθυμνο τον Οκτώβριο του 2011.

πτωση της μεγαλονήσου σε μια ευρύτερη συγκριτική διάσταση.⁵⁴ Κατ' αυτόν τον τρόπο οι διαφωνίες μπορούν να λειτουργούν ακόμα και ευεργετικά και θετικά για την έρευνα, γιατί οδηγούν σε μια πρισματικότερη σύνθεση όλων των πτυχών του εκάστοτε θέματος και το ακριβοδίκαιο ζύγισμα των επιχειρημάτων, με εκείνη τη δόση του δικαίου που έχει το κάθε επιχείρημα μέσα σ' έναν ορισμένο τρόπο σκέψης, στην ένταξή τους σε διαφορετικά συμφραζόμενα και ως μέρος ενός δικτύου διαφορετικών λογικών και προοπτικών.

*

Η εξέταση της μερικής φορές πολεμικής επιχειρηματολογίας και των στρατηγικών πειθούς στην υποστήριξη των υποθέσεων του, μας οδηγεί στη δεύτερη θεματική, την ειδική μεθοδολογία, με την οποία προσεγγίζει και ερμηνεύει τα ιστορικά δραματικά κείμενα: δεν είναι μόνο η ματιά του επιστήμονα φιλόλογου, αλλά και, –και θα έλεγα πρωτίστως,– η ματιά του πρακτικού του θεάτρου, του καλλιτέχνη της σκηνικής πράξης, του σκηνοθέτη, που εξετάζει εξ αρχής, εάν και πώς μπορεί να ανεβάσει ένα παλαιότερο δραματικό κείμενο του νεοελληνικού θεάτρου σε μια σημερινή σκηνή. Είναι πράγματι συγκινητική και πολύτιμη η αφοσίωση του Ευαγγελάτου στην παλαιότερη νεοελληνική λογοτεχνία και κυρίως στο κρητοεπτανησιακό ρεπερτόριο, που είναι ένας από τους βασικούς άξονες των δραματικών επιλογών του. Αυτή η συνθετική και πρισματική ματιά οδηγεί σε μια θεατρική παράσταση που βασίζεται σε μια συγκεκριμένη ερμηνευτική σύλληψη, συχνά σε μια δραματουργική διασκευή που να την υπηρετεί, και μερικές φορές και σε μια ιστορικοφιλολογική ανάλυση και εξέταση του κειμένου, είτε με φιλολογικές διορθώσεις, επεμβάσεις και αποκαταστάσεις νοσούντων χωρίων είτε αναφορικά με την προσωπικότητα και τη βιογραφία του δραματογράφου, μια αναζήτηση η οποία τον έχει οδηγήσει και στα αρχεία της Βενετίας, της Κεφαλονιάς ή των Κυθέρων. Αυτές οι διάφορες διαστρωματώσεις των αναζητήσεων μεταξύ καλλιτεχνίας και ιστορικοφιλολογικής μελέτης αποτυπώνονται συχνά σε περιεκτικά προγράμματα των σχετικών θεατρικών παραστάσεων. Σπάνια υπάρχουν μελέτες για θεατρικά έργα που δεν έχει ανεβάσει, όπως είναι ο *Ζήνωνας* και η *Θυσία του Αβραάμ*. Οι θεατρικές παραστάσεις του Ευαγγελάτου, παρά τις ετικέτες του Regietheater⁵⁵ και του auteur-directeur,⁵⁶ που του έχουν προ-

54. Για τη θέση της μεγαλονήσου στην ιστορία του θεάτρου στην Ανατολική Μεσόγειο των νεωτέρων χρόνων βλ. Β. Πούχνερ, «Θέατρο και θάλασσα. Η ερευνητική κατάσταση για το ελληνόφωνο και σλαβόφωνο θέατρο στην Ανατολική Μεσόγειο κατά τους νεωτέρους χρόνους», *Νέα Εστία* 177 / τεύχ. 1866 (Σεπτ. 2015), 779-792, και ο ίδιος, «Cretan theatre in Mediterranean perspective», *Parabasis* 13/1 (2015), 91-98.

55. Για την έννοια του Regietheater βλ. M. Carlson, *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Αϊόβα 2009.

56. Avra Sidiropoulou, *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre*, Νέα Υόρκη 2011.

σάφει κατά καιρούς, παραμένουν κατά το πλείστον κειμενοκεντρικές, και μάλιστα με μίαν ιδιαίτερη φροντίδα για το λεκτικό μέρος της σκηνικής τέχνης. Αυτό δεν εκδηλώνεται μόνο στις καινούργιες θεατρικές μεταφράσεις που έχει φιλοτεχνήσει,⁵⁷ αλλά και από το γεγονός ότι μια σειρά από μελέτες για χρονολόγηση, πατρότητα και βιογραφικά στοιχεία δραματουργών ξεκινά από τον εντοπισμό πραγματολογικών στοιχείων μέσα στα κείμενα, των οποίων η διερεύνηση οδηγεί στα απρόσμενα συμπεράσματα μιας καθαρά ενδοκειμενικής ανάλυσης. Θα μπορούσε να διακρίνει κανείς μια κάποια παραλληλία μεταξύ αισθητικής επιλογής, ερμηνευτικής σύλληψης και διατύπωσης επιστημονικών υποθέσεων, οι οποίες στηρίζονται σε, ή καλύτερα ωθούνται από μίαν εσωτερική ορμή που αντιστοιχεί στην καλλιτεχνική έμπνευση.

Ο δυναμισμός του αρχικού αισθητικού οράματος (πώς μπορεί να ανεβαστεί ένα τέτοιο έργο για ένα σημερινό κοινό και στα κοινωνικά και πνευματικά συμφραζόμενα της εποχής) μεταφέρεται και στη σύλληψη επιστημονικών υποθέσεων που πλαισιώνουν την ερμηνεία του δραματικού κειμένου· η δικαιολόγηση της καλλιτεχνικής επιλογής μεταφέρεται και στις στρατηγικές υποστήριξης μιας υπόθεσης, που δεν είναι τόσο αποτέλεσμα μιας αποδεικτικής διαδικασίας στην ανεύρεση και ανάλυση τεκμηρίων και δεδομένων, αλλά μέρος ενός αρχικού οράματος, το οποίο μετατρέπεται, όπως το προθεσιακό όραμα του σκηνοθέτη σε πραγματική σκηνική παράσταση, σε τεκμηριωμένη ιστορική πραγματικότητα με την επεξεργασία μιας υποστηρικτικής επιχειρηματολογίας. Αυτή η διαδικασία είναι κάπως διαφορετική από τη συνηθισμένη επιστημονική μεθοδολογία, η οποία βεβαίως, συχνά δεν στερείται και αυτή μιας αρχικής έμπνευσης και σύλληψης, κάποιων νοερών, τρόπον τινά προαποφασισμένων αποτελεσμάτων. Στο σμίλευμα της αποδεικτικής αλυσίδας αποδείξεων και τεκμηρίων υπάρχει μερικές φορές κάποια σχεδόν καλλιτεχνική ελαφρύτητα και ετοιμότητα, ένα είδος βιασύνης, με επιχειρήματα απρόσμενα, λογικοφανή, πρόχειρα ή και κάπως «πρακτικά», για να στηριχθεί μια αρχική εικασία. Σε μερικά μελετήματα είναι και φανερό η πίεση του χρόνου και ο φόρτος της καλλιτεχνικής εργασίας. Η διαφορά της επιστημονικής και καλλιτεχνικής μεθοδολογίας είναι αισθητή: Στην αισθητική η όποια ερμηνεία δικαιώνεται και δικαιολογείται ή όχι στα πλαίσια της ίδιας της αισθητικής, στις ιστορικές και φιλολογικές επιστήμες όμως εξαρτάται από το βαθμό της αποδεικτικότητας των τεκμηρίων, από την ποιότητα και την πειστικότητα των επιχειρημάτων και το εύρος της πραγματολογικής γνώσης του πεδίου. Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι στην περίπτωση του Ευαγγελάτου το πνεύμα του πειραματισμού δεν περιορίζεται μόνο στις δραματουργικές του θέσεις και σκηνικές εφαρμογές, αλλά και στη

57. Ανάμεσα σε αυτές πρέπει να εξάρει κανείς τη νέα μετάφραση του Α' μέρους του *Φάουστ* του Γκαίτε (βλ. τη συγκριτική μελέτη του Β. Πούχγερ, «Ελληνικές μεταφράσεις του *Φάουστ* Α' του Γκαίτε στον 20ό αιώνα (Χατζόπουλος, Καζαντζάκης, Θεοδωρακόπουλος, Ευαγγελάτος, Μάρκαρης). Μια απόπειρα εξιχνίασης μεταφραστικών στρατηγικών», *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 407-462).

δημιουργία επιστημονικών υποθέσεων, με ενδιάμεσο κρίκο τις δραματοουργικές διασκευές (που είναι εν μέρει σημαντικά δημοσιεύματα) και ως συνδυητικό προϊόν τα θεατρικά προγράμματα, που περιέχουν, σε περίληψη ή ολόκληρα, συχνά και τις επιστημονικές του μελέτες.

Μέσα στην ερμηνεία της ιστορικότητας των φαινομένων, λοιπόν, υπάρχει πάντα η αισθητική και πρακτική ματιά του σύγχρονου σκηνοθέτη, που ζυγίζει τα δεδομένα και τις δυνατότητες προσαρμογής (τι μπορεί να σταθεί και τι όχι σε μια σύγχρονη σκηνή). Διαβάζει και βλέπει τα έργα του παλαιότερου νεοελληνικού θεάτρου ως πρόκληση για το σκηνικό ανέβασμα. Έτσι όπως ένας σκηνοθέτης δεν αλλάζει με τίποτε το καλλιτεχνικό του όραμα στη σκηνική ερμηνεία ενός δραματικού έργου, έτσι και ο «λόγιος» σκηνοθέτης δεν αλλάζει με τίποτε τις ιστορικο-φιλολογικές του υποθέσεις και τις υποστηρίζει με πάθος και πείσμα. Και κάτι άλλο ακόμα: Αυτή η σκηνοθετική ματιά μιας πιθανής αξιοποίησης του δραματικού κειμένου στη σύγχρονη σκηνή οδηγεί και εκ των προτέρων σε κάπως διαφορετικές ερμηνείες απ' ό,τι μια καθαρά ιστορική επιστημονική προσέγγιση: ο «λόγιος» σκηνοθέτης υποστηρίζει με πάθος τις ερμηνευτικές του συλλήψεις και στο πεδίο το επιστημονικό, ερχόμενος σε μερική σύγκρουση με τις επιστημολογικές σταθερές της συμβατικής αποδεικτικής. Νομίζω πως είμαι σε θέση να κατανοήσω αυτή τη διαφορά: ως επιστήμονας με καλλιτεχνικές και αισθητικές ευαισθησίες να κατανοήσω τον καλλιτέχνη με πραγματολογική παρατηρητικότητα και σβέλτη εξυπνάδα, οι οποίες ιδιότητες, μεταφερμένες στο επιστημονικό πεδίο, μπορούν να αποδώσουν αξιοπρόσεκτους νέους γνωσιολογικούς καρπούς.

Για την τεκμηρίωση αυτής της σύνθετης και πολύπλευρης προσέγγισης των δραματικών αυτών κειμένων, που σπάνια βλέπουν, ακόμα και στην Ελλάδα, το φως της ράμπας και αφουγκράζονται τα χειροκροτήματα ενός νοήμονος κοινού, θα περιοριστώ στην αναφορά δύο παραδειγμάτων. Το πρώτο είναι η *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, όπου η έκδοση του 1995 περιέχει και τα ανέκδοτα έγγραφα για τη βιογραφία του Κατσαίτη, το υποτιθέμενο σκηνοθετικό βιβλίο του λαϊκού σκηνοθέτη σε ληξουριώτικη διάλεκτο από δήθεν ανορθόγραφο χειρόγραφο του, καθώς και το διασκευαζόμενο κείμενο της παράστασης, η οποία τεκμηριώνεται οπτικά και με μερικές φωτογραφίες και σκίτσα.⁵⁸ Αυτή η διασκευή είναι το προϊόν μιας αρχικής σύλληψης, πως το κωμικό στοιχείο, που υπάρχει στις τρεις τελευταίες, πρόσθετες και ουσιαστικά άσχετες με την τραγωδία σκηνές τύπου *commedia dell'arte*, είναι εκείνο το σωτήριο στοιχείο, που μπορεί να σώσει ολόκληρη την αδέξια τραγωδία από τη σκηνική λήθη, και οι άθελα κωμικές σκηνές μέσα στο έργο, που οφείλονται στην δραματοουργική απειρία του συγγραφέα, έδωσαν την ιδέα της μετατροπής όλου του έργου σε παράσταση-παρωδία λαϊκού ερασιτεχνικού θιάσου στο Ληξούρι το 1720. Αυτή η ιδέα βρίσκεται ήδη στη διδακτορική του διατριβή, που

58. Για τη λεπτομερειακή περιγραφή της έκδοσης βλ. Πούχνερ, «*Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*. Το υβριδικό κείμενο μιας μεταμοντέρνας διασκευής».

προσέφερε μια εκτενή ανάλυση του έργου,⁵⁹ όπου προσπάθησε να απαλλάξει τον συμπατριώτη του από τις ισοπεδωτικές και απαξιωτικές κρίσεις των ιστορικών της νεοελληνικής λογοτεχνίας, πως στην περίπτωση του το έργο του απαρτίζεται από ψίχουλα από το πλούσιο τραπέζι του κρητικού θεάτρου.⁶⁰ Ξεκίνησε από τον χαρακτηρισμό του Φώτου Πολίτη το 1920, ότι πρόκειται για «ιλαροτραγωδία», ο οποίος, σε αντίθεση με τους μεταγενέστερους φιλόλογους, δεν έβλεπε αδύναμο δραματουργικό στοιχείο τις τρεις κωμικές σκηνές στο τέλος.⁶¹ Σε εκτενή ανάλυσή μου από το 1983, που πολλαπλασιάζει ακόμα τα στοιχεία εξάρτησης από την κρητική δραματουργία, υποστήριξα πως αυτό το κωμικό τέλος (μάλιστα με τα ονόματα ορισμένων σκηνικών προσώπων από τις κωμωδίες του Μολιέρου)⁶² δεν ανήκει οργανικά στην τραγωδία και αντιμετώπισα την τραγωδία ως μια αδέξια προσπάθεια μίμησης των δραματουργικών συμβάσεων της κλασικίζουσας δραματουργίας,⁶³ θέση με την οποία ο Ευαγγελάτος δεν συμφώνησε,⁶⁴ γιατί είχε συλλάβει την ιδέα της «διάσωσης» του συμπατριώτη του και ήξερε ήδη πώς να το κάνει. Δεν συμφώνησε και με τα στοιχεία συνειδητής παρωδίας που έβλεπε ο Θ. Γραμματάς μέσα στο έργο.⁶⁵ Πάντως η σπαρταριστική παράστασή του καθιέρωσε την ανίχνευση του «υπολανθάνοντος τόνου» του κωμικού μέσα στην τραγωδία και η ερμηνευτική αυτή προσέγγιση βρίσκεται και σε πιο πρόσφατη βιβλιογραφία.⁶⁶ Το δεύτερο παράδειγμα είναι η *Ευγένια* του Μοντσελέζε (Βενετία 1646), όπου

59. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, σσ. 50-95.

60. Α. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978, σ. 86· Μ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978, σ. 96· Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1968, σ. 94. Οι θεατρικές ιστορίες του Βάλσα και του Λάσκαρη δεν τον αναφέρουν καν (Μ. Valsa, *Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Βερολίνο 1960, σσ. 164 εξ., Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμ Β', Αθήναι 1939, σσ. 84-103. Από αυτή την ταπεινωτική επιγονική θέση απελευθέρωσε τον Κατσαίτη μόνο ο Δ. Ρώμας, «Το Επτανησιακό Θέατρο», *Νέα Εστία* 899 (Χριστ. 1964), 97-167.

61. Φ. Πολίτης, «Μια ελληνική ιλαροτραγωδία. [Π. Κατσαίτης "Ιφιγένεια εν Αυλίδι", χειρόγραφο του 1720]», *Πολιτεία*, 19 Απριλίου 1920.

62. Το θέμα με έχει απασχολήσει και ξεχωριστά (Β. Πούχγερ, «Μολιέρος και Κατσαίτης. Ιγνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 143-171).

63. Β. Πούχγερ, «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το κρητικό θέατρο», *Παρνασσός* 25 (1983), 670-710 (και στην *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 173-221, 445-454 και με προσθήκες και βελτιώσεις στα *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, σσ. 261-323).

64. *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, σσ. 46* εξ.

65. Θ. Γραμματάς, «Η παρουσία της commedia dell'arte στο Επτανησιακό Θέατρο του ΙΗ' αιώνα – Η περίπτωση της "Ιφιγένειας" του Πέτρου Κατσαίτη», *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία – δραματουργία*, Αθήνα 1984, σσ. 27-41.

66. Μ. Pittas-Herschbach, «Identity and Difference in the *Iphigenia* of Petros Katsaitis», *Journal of Modern Greek Studies* 20 (2002), 113-142· Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Από τον κοσμοπολιτικό ανθρωπισμό της κρητικής λογοτεχνίας στον εθνικό πατριωτισμό. Ο Κλαθμός Πελοποννήσου και η *Ιφιγένεια* του Πέτρου Κατσαίτη», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 15 (2014), 411-430.

η αδεξιότητα και απειρία, με την οποία χειρίζεται ο δραματογράφος τις δραματουργικές συμβάσεις του θεάτρου, φτάνει σε τέτοιο σημείο,⁶⁷ που η μοναδική λύση «διάσωσης» του έργου στην παράσταση του Αμφι-Θεάτρου το 1997, ήταν η παρωδία.⁶⁸ Όπως το πρότυπό του, η *sacra rappresentazione di Stella*, το θρησκευτικό έργο είναι απαλλαγμένο από τους κανόνες της κλασικίζουσας δραματουργίας.⁶⁹

*

Τα δύο παραδείγματα αυτά, η *Ιφιγένεια* και η *Ευγένια*, είναι και έξοχα παραδείγματα για τη σημασία και λειτουργικότητα που έχουν οι σκηνικές διασκευές του Ευαγγελάτου, οι οποίες θα έπρεπε να αποτελούν ξεχωριστά αντικείμενα μελέτης, με την ίδια λογική, με την οποία ανήκουν όλες οι ερμηνείες, μεταφράσεις και διασκευές του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου ως σταθμοί της ιστορίας της πρόσληψής τους, στη μελέτη του προτύπου· με την ίδια λογική είναι και οι δραματουργικές διασκευές του Αμφι-Θεάτρου αναπόσπαστο μέρος της μελέτης του Χορτάση, του Φόσκολου, του Κορνάρου, του Κατσαΐτη και του Μοντσελέζε. Όπως έχω τονίσει σε ειδική μελέτη για τη διασκευή της *Ερωφίλης* το 1996 στην Κρήτη, θέτοντας ήδη στον υπότιτλο το ερώτημα: «Τι κερδίζει και τι χάνει ο σύγχρονος σκηνοθέτης στην προσαρμογή ενός αριστουργήματος της κλασικίζουσας δραματουργίας στους ρυθμούς της εποχής μας;»,⁷⁰ «οι δραματουργικές προσαρμογές, από το Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, παλαιότερων θεατρικών κειμένων της νεοελληνικής δραματουργίας, αλλά και εξωθεατρικών κειμένων, θα έπρεπε να συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον της σχετικής έρευνας και να αποτελούν αντικείμενα μελέτης και σχολιασμού, όχι μόνο γιατί φανερώνουν τις δομές βάθους και επιφάνειας των ίδιων των έργων, τις δραματουργικές τους ιδιαιτερότητες και ιδιοσυγκρασίες, αλλά και γιατί κατά τη διάρκεια μιας τέτοιας ανάλυσης, στις συγκλίσεις και αποκλίσεις, συζητιούνται

67. Β. Πούχνερ, «Σκηνικός χώρος και χρόνος στην Ευγένια του Μοντσελέζε», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, σσ. 325-348 (ανατύπωση χωρίς υποσημειώσεις και στη δεύτερη έκδοση του έργου από τους Spadaro και Vitti το 1995, σσ. 138-148)· ο ίδιος, «Raum- und Zeitprobleme in der *Eugenia* von Montselese», *Folia Neohellenica* 6 (1984), 102-120.

68. Βλ. το κείμενο της διασκευής στο θεατρικό πρόγραμμα του 1997, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, *Θεοδώρου Μοντσελέζε, Ευγένια*, Αθήνα 1997, σσ. 45-68, και λεξιλόγιο· σε μερικές περιπτώσεις ο Ευαγγελάτος προτείνει εύστοχες αναγνώσεις, που αποκλίνουν από εκείνες που δίνονται στις υπάρχουσες ως τώρα εκδόσεις, βλ. και τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 3 (2000), 382-395 και *Byzantinische Zeitschrift* 90 (1997), 458-460.

69. Για ερμηνεία βλ. επίσης Ι. Βιβιλάκης, «*Ευγένια*. Ένα θρησκευτικό δράμα του 17ου αιώνα», *Για το Ιερό και το Δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2004, σσ. 193-218· Γ. Π. Πεφάνης, *Το βασίλειο της Ευγένιας. Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένια του Θεοδώρου Μοντσελέζε*, Αθήνα 2005.

70. Πούχνερ, «Η διασκευή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάση από το Αμφι-Θέατρο στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης 1996, σσ. 289-302.

αναγκαστικά όλα τα καυτά προβλήματα, που αντιμετωπίζει η μοντέρνα (και μεταμοντέρνα) σκηνή στο ανέβασμα των “κλασικών”, έργων δηλαδή καταξιωμένων είτε λιγότερο καταξιωμένων, άλλων απόμακρων εποχών, με άλλη νοοτροπία, άλλη αισθητική, άλλη κοσμοαντίληψη, άλλο αίσθημα ζωής και κυρίως άλλους ρυθμούς, δίνεται και μια σφαιρική εικόνα της σημερινής εποχής και των αισθητικών επιλογών της και του προβληματισμού της, σωστής ή όχι, “χρήσης” της θεατρικής κληρονομιάς».⁷¹

Δεν νομίζω πως το θέμα χρειάζεται ιδιαίτερη ανάπτυξη ή δικαιολόγηση, μετά από όσα έχουν προηγηθεί παραπάνω. Η ανάγκη της διασκευής, των επεμβάσεων και προσαρμογών, είναι αναμφισβήτητη τη στιγμή, που σε κανένα ζωντανό σύγχρονο θέατρο δεν γίνονται μουσειακές παραστάσεις. Στην περίπτωση του Ευαγγελάτου μάλιστα αυτές οι επεμβάσεις και προσαρμογές είναι, τουλάχιστον στην περίπτωση των έργων της πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, ιδιαίτερα προσεκτικές, και τα αποτελέσματά τους οδηγούν τόσο στο σκηνοθετικό όραμα και τη θεατρική παράσταση όσο και, σε μερικές περιπτώσεις, σε ιστοριοφιλολογική ενασχόληση με το δραματικό κείμενο, τη χρονολόγησή του και τον τόπο συγγραφής του, όπως και στην ταυτότητα του ποιητή και την πνευματική του συγκρότηση.

Επειδή η αξία των διασκευών αυτών είναι αυταπόδεικτη, παραξενεύει η πρόσφατη απόφαση συναδέλφου, που βλέπει σε αυτές πως «η αναβίωση της παράδοσης θα πραγματοποιούνταν τελικά με πολύ παράτολμους έως αυθαίρετους εκσυγχρονιστικούς όρους... Ο μαθητευόμενος σκηνοθέτης όχι μόνον δε διστάζει να κόψει και να ράψει από την αρχή τα έργα των παλιών μαστόρων, αλλά επιχειρεί επιπλέον να γράφει καινούριες εκτεταμένες σελίδες διαλόγου, να προσθέσει δικές του σκηνές σε επίπλαστη ιδιωματική τάχα γλώσσα, και γενικά να συμπεριφερθεί σαν απρόσκλητος ισότιμος συνεργάτης των ποιητών του παρελθόντος, αν όχι και σαν ο βασικός και κυρίαρχος εταίρος μιας ανισόβαρης σύμπραξης».⁷² Αυτός ήταν δήθεν και ο λόγος για τον οποίο ο Ευαγγελάτος δεν ασχολήθηκε, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, με τα θεατρικά έργα σύγχρονων ελλήνων δραματουργών, γιατί θα αντιδρούσαν.

Για να συνοψίσουμε: Η προσέγγιση των παλαιότερων δραματικών κειμένων του νεοελληνικού θεάτρου είναι εν πρώτοις αισθητική και ξεκινά συνήθως από την εξέταση του βαθμού δυνατότητας ανεβάσματος σε σημερινή θεατρική σκηνή· οι απαραίτητες σκηνοθετικές επιλογές καθοδηγούν ήδη την ιστορική και φιλολογική ερμηνεία στο επιστημονικό επίπεδο. Ο Ευαγγελάτος έχει προωθήσει τη θεατρική επιστήμη στον ιστοριοφιλολογικό της κλάδο συχνά διά της μεθόδου της διαφωνίας. Η εκ μέρους του αναψηλάφιση των δεδομένων ή καθιερωμένων απόψεων οδηγεί συνήθως σε μιαν αναθεώρηση και συχνά και σε διένεξη, φέρνει όμως σε κάθε περίπτωση έναν νέο δυναμισμό στην έρευνα, και ας γίνεται μερικές φορές

71. Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 289.

72. Θ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο 2014, σ. 564.

χωρίς το απαραίτητο βάρος της συμβατικής αποδεικτικότητας (αντίβαρο σ' αυτή την καλλιτεχνική ελαφρύτητα υπήρχε η επίδραση του Μ. Ι. Μανούσακα)· η κάθε ανασκευή δεδομένων απόψεων υποστηριζόταν όμως με μαχητικότητα και πάθος (στο βαθμό που ο σκηνοθέτης μιλούσε ακόμα και για επιστημονικούς «εχθρούς»). Αυτό το πάθος δεν βοηθάει πάντα τη νηφάλια εκτίμηση και το αντικειμενικό ζύγισμα των υπέρ και κατά μιας υπόθεσης.

Η σύνθετη μεθοδολογία του αποτελείται από μια σύμφυση και συμφιλίωση της ιστορικής επιστημονικής διάστασης με την αισθητική-πρακτική διάσταση του θεατρανθρώπου, με τελεολογική εστίαση στο σκηνικό ανέβασμα μπροστά σ' ένα σύγχρονο θεατρικό κοινό· αυτό έχει ως συνέπεια την ανάγκη προσαρμογής του κειμένου σύμφωνα με τους αισθητικούς κώδικες του σύγχρονου θεάτρου συν της προσωπικής καλλιτεχνικής του ευρηματικότητας, αλλά με αξιοπρόσεκτη φροντίδα για το κείμενο. Η επιλογή του ρεπερτορίου στον τομέα αυτό είχε και μια διάσταση φιλολογική και ιστορική με επίκεντρο την αξιοποίηση δραματικών έργων του νεοελληνικού θεάτρου αλλά και με δραματοποιημένα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας· απώτερος παιδαγωγικός, μορφωτικός και καλλιτεχνικός στόχος φαίνεται πως είναι η γνωριμία του σύγχρονου κοινού με την εγχώρια θεατρική και λογοτεχνική παράδοση. Εξετάζει συνήθως λέξη προς λέξη τα κείμενα, οι τελικές αισθητικές και σκηνικές αποφάσεις παίρνονται μέσα στις πρόβες, όπου καθορίζεται και η τελική ερμηνευτική γραμμή με συνέργεια των συγκεκριμένων ηθοποιών και των υποκριτικών τους ικανοτήτων. Παράλληλα με αυτή τη θεατρική διαδικασία ξεκινάει και μια μοναχική, ιδιωτική και ερευνητική αναζήτηση: η ιστορικοφιλολογική αξιοποίηση των πραγματολογικών λεπτομερειών του κειμένου (ονόματα, πρόσωπα, έργα, τοπωνύμια κτλ.), που οδηγούν σε υποθέσεις για χρονολόγηση και πατρότητα και σε αρχειακές έρευνες για την ιστορική ταυτότητα των δραματουργών, αναζητώντας σε νοταριακά έγγραφα λεπτομέρειες της βιογραφίας τους. Αν δεν κάνω λάθος, αυτή η διπλή ιδιότητα, του θεατρανθρώπου και του ερευνητή των αρχείων, στο φως της ράμπας και στη σιωπή και σκόνη των αρχείων, είναι μοναδική για την Ελλάδα.

Υστερόγραφο: Υπάρχει και μια άλλη μοναδικότητα: η μουσική του συγκρότησης, η οποία εκδηλώνεται στο ανέβασμα τόσων έργων του σοβαρού μουσικού θεάτρου (της επτανησιακής σχολής, του κλασικού και μοντέρνου μουσικού θεάτρου), αλλά και σε έργα πρόζας με ομιλούμενο σκηνικό λόγο, όπου υπάρχει συχνά μια ιδιαίτερη ευαισθησία για το ρυθμό της παράστασης και για την εναλλαγή των ρυθμών, μια λεπτότητα στο χειρισμό του σκηνικού χρόνου, των εναλλαγών στην ταχύτητα της απαγγελίας, στην αλληλουχία των ρήσεων του διαλόγου κ.τ.λ., στοιχεία τα οποία μπορούν να αποδώσουν σε μια παράσταση μιαν ιδιαίτερη αισθητική ποιότητα και ευχαρίστηση, χωρίς να μπορεί να διευκρινίσει κανείς, σε τι ακριβώς έγκειται η γοητεία αυτή. Αυτή η «μουσικότητα» είναι ένα από τα κρυφά μυστικά της θεατρικής τέχνης.

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Σπύρος Ευαγγελάτος. Ο πρωτοπόρος μελετητής της ιστορίας του θεάτρου της Κεφαλονιάς και η συμβολή του στη μελέτη της κεφαλονίτικης κωμωδιογραφίας και σάτιρας

ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ στις 20 Οκτωβρίου 1940, λίγες μέρες πριν από την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου, στους κόλπους μίας επιφανούς καλλιτεχνικής οικογένειας, ο Σπύρος Ευαγγελάτος σφυρηλάτησε παιδιόθεν μια ισχυρή προσωπικότητα με γερές πνευματικές και καλλιτεχνικές ρίζες, που του επέτρεψαν, μέσα από την επιμελημένη παιδεία που έλαβε, αλλά και τις καλλιτεχνικές επιρροές που δέχτηκε από το περιβάλλον στο οποίο ανδρώθηκε, να διαπλάσσει μια αξιόθαύμαστη διττή προσωπικότητα, αυτή του φιλόλογου-θεατρολόγου και αυτή του σκηνοθέτη, παράγοντας αδιάλειπτα μέχρι σήμερα ένα πλούσιο πνευματικό και καλλιτεχνικό έργο.

Με καταγωγή πατρόθεν από την Κεφαλονιά και μητρόθεν από την Κρήτη, κατά ευτυχή συγκυρία οι δύο αυτοί ιστορικοί τόποι με την πλούσια πολιτιστική ιστορία τους έμελλαν να προσελκύσουν εξ αρχής το επιστημονικό του ενδιαφέρον όσον αφορά τη συμβολή τους στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Έτσι όταν το 1965 λαμβάνει το πτυχίο του από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, πιστεύω ότι μέσα του είχε ήδη (προ)αποφασίσει τη μετέπειτα ερευνητική πορεία του και τους στόχους που θα υπηρετούσε. Υποβάλλει αμέσως την πρότασή του για εκπόνηση διδακτορικής διατριβής με θέμα *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία* με αρχικό επιβλέποντα τον αείμνηστο καθηγητή Γεώργιο Ζώρα και παράλληλα λαμβάνει υποτροφία για να σπουδάσει θέατρο και θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης.¹

Υπό την καθοδήγηση διαπρεπών ελλήνων φιλόλογων και νεοελληνιστών, των καθηγητών Γεώργιου Ζώρα και στη συνέχεια του Νικόλαου Τωμαδάκη υπό την εποπτεία του οποίου ολοκλήρωσε τη διατριβή του, καθώς και του Μανούσου Μα-

1. Επρόκειτο για πενταετή υποτροφία που του απονεμήθηκε από το Ίδρυμα Woursell (Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Καλλιτεχνική και επιστημονική δραστηριότητα 1962-1988*, Αθήνα 1988, σ. 1).

νούσακα στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, όπου φιλοξενήθηκε για τις έρευνές του κατά πολλά διαστήματα μεταξύ των ετών 1968 και 1984, αλλά και επιφανών καθηγητών θεατρολογίας, του Αυστριακού Heinz Kindermann και της Γερμανίδας Margret Dietrich,² ο Σπύρος Ευαγγελάτος συγκρότησε το προφίλ του επιστημονικού μελετητή και ερευνητή με χαρακτηριστικά τη μεθοδικότητα και το φιλέρευνο πνεύμα, ιδιότητες που σε συνδυασμό με την οξυδέρκεια, την επιμονή και το ενθουσιώδες του χαρακτήρα του, απέδωσαν λαμπρούς καρπούς.

Αξίζει να μνημονευτεί ότι πριν ακόμα ολοκληρώσει τη διδακτορική του διατριβή, ο νεαρός Ευαγγελάτος, με τον ενθουσιασμό του νεοφώτιστου επιστήμονα και εμπιστοσύνη στις ερευνητικές του δυνάμεις, καταπιάνεται με τα δύσκολα και δημοσιεύει τρία μελετήματα: Το 1968, βασιζόμενος σε εσωτερικές μαρτυρίες του κειμένου επισημαίνει σε μελέτημά του που δημοσιεύει στα *Θησαυρίσματα*³ ότι η τραγωδία *Ζήνων* γράφτηκε στα Επτάνησα το 1682-1683 και πρωτοπαρουσιάστηκε στη Ζάκυνθο το 1683. Το 1969 σε μελέτημά του στο περιοδικό *Ελληνικά*⁴ αποδεικνύει ότι ο άγνωστος δημιουργός τού *Αμύντα* είναι ο ιατροφιλόσοφος από τα Κύθηρα Γεώργιος Μόρμορης και την ίδια χρονιά (1969) δημοσιεύει στο περιοδικό *Maske und Kothurn*⁵ συνοπτική παρουσίαση της νεοελληνικής δραματουργίας της Κρήτης και της Επτανήσου με τα μέχρι τότε γνωστά στοιχεία για την παλαιότερη θεατρική ζωή, πλαισιώνοντάς τη με αναπαραγωγή χαρακτηριστικών που φωτίζουν το ύφος των θεατρικών παραστάσεων στην Κρήτη, κατά την εξεταζόμενη περίοδο.

Το 1970 υποστηρίζει με άριστα τη διατριβή του με τίτλο *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900* η οποία αποτελεί, κατά χρονολογική σειρά, την πρώτη θεατρολογική διατριβή που υποστηρίζεται στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών.⁶ Είχαν προηγηθεί το 1948 η διατριβή του Ιωάννη Π. Καβαρνού Η

2. Ι. Βιβιλάκης, «Χρονολόγιο», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [*Παράβασις-Μελετήματα* 1], Αθήνα 2001, σ. 19.

3. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* (1968), 177-203. Βλ. επίσης ο ίδιος, *Καλλιτεχνική και επιστημονική δραστηριότητα*, σ. 14.

4. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του *Αμύντα*», *Ελληνικά* 22 (1965), 173-282. Βλ. επίσης ο ίδιος, *Καλλιτεχνική και επιστημονική δραστηριότητα*, σ. 14.

5. Ο ίδιος, «Das griechische Theater in Spätrenaissance, Barock und Aufklärung», *Maske und Kothurn* 15 (1969, Heft 2), 119-130. Βλ. επίσης ο ίδιος, *Καλλιτεχνική και επιστημονική δραστηριότητα*, σ. 15.

6. Γ. Γ. Ζώρας, «Οι θεατρικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Αθηνών πριν από την ίδρυση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής»*, Αθήνα, 26-30 Ιαν. 2011, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Αθήνα 2014, σσ. 52-53. Με σεμνότητα αναφέρω ότι η δεύτερη χρονολογικά θεατρολογική διατριβή μετά από αυτή του Σπύρου Ευαγγελάτου είναι της γράφουσας με τίτλο *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα και επιβλέποντα τον αείμνηστο καθηγητή Κάρολο Μητσάκη*, η οποία υποστηρίχθηκε το 1991, 21 χρόνια αργότερα, όπως προκύπτει από την έρευνα στα αρχεία του

δραματική ποίησης του Δημητρίου Βερναρδάκη, το 1955 αυτή του Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδη *Το πρότυπον του Ζήνωνος* και το 1958 η διατριβή της Γλυκερίας Πρωτοπαπά – Μπουμπουλίδου *Το θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώνας επί τη βάσει ανεκδότων κειμένων*, διατριβές στις οποίες οι συγγραφείς τους περιορίζονταν στη μελέτη δραματικών έργων αναλύοντάς τα από τη σκοπιά του φιλόλογου. Σε αντίθεση με τους ανωτέρω ο Σπύρος Ευαγγελάτος, πέρα από την ανά αιώνα (17ος-18ος-19ος αι.) μελέτη των κειμένων της κεφαλονίτικης δραματουργίας, πρωτοτύπων και ιταλόφωνων, θα εξετάσει τις συνθήκες διοργάνωσης θεατρικών παραστάσεων στο νησί, τους δημόσιους και ιδιωτικούς θεατρικούς χώρους, καθώς και τις κοινωνικές συνιστώσες οι οποίες επηρέασαν την πραγματοποίησή τους, επιτυγχάνοντας μία σφαιρική προσέγγιση του θέματος, αναδεικνύοντας με πληρότητα πρόσωπα (συγγραφείς, θεατρώνες κ.λπ.) –θεατρικά έργα (πρωτότυπα και μεταφρασμένα)– τόπους και φορείς, μέσα στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εξεταζόμενης περιόδου.

Με εφόδιο τη γλωσσομάθειά' του και την επιτόπια επισταμένη έρευνά του σε ελληνικά και ξένα αρχεία, ο Σπύρος Ευαγγελάτος προσεγγίζει και αξιοποιεί τόσο πρωτογενείς πηγές, όσο και δευτερογενείς από την προϋπάρχουσα ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία και συνθέτει έτσι μία υποδειγματική θεατρική ιστορία της Κεφαλονιάς, σταθμό για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου για τους παρακάτω λόγους:

α) Αποτελεί την πρώτη θεατρολογική διατριβή που υποστηρίζεται σε ελληνικό ΑΕΙ, καθώς και την πρώτη θεατρολογική διατριβή που υποστηρίζεται στη Φιλοσοφική Σχολή του ΕΚΠΑ, όπως ήδη αναφέρθηκε.

β) Με το περιεχόμενό της θεμελιώνει ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, αυτού του θεάτρου των Ιονίων νήσων, με ξεχωριστή θέση στην πολιτισμική ιστορία της χώρας μας.

γ) Πέρα από τη συμβολή της στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη θεατρική ιστορία ενός τόπου, ακρογωνιαίιο λίθο για την ιστορία της Κεφαλονιάς, έργο αναφοράς τόσο για παλαιότερους και σύγχρονους του μελετητές, όπως η περίπτωση του φιλόλογου και ιστορικού Γιώργου Γ. Αλισανδράτου⁸ (1915-2004) και του λαογράφου και ιστορικού Αγγελο-Διονύση Δεμπόνου⁹ (1922-) και άλλων, όσο και για μεταγενέστερους

Πανεπιστημίου Αθηνών που πραγματοποίησε ο συνάδελφος καθηγητής κ. Γεράσιμος Ζώρας (βλ. *ό.π.*, σ. 53).

7. Κατέχει άριστα την Γερμανική, Αγγλική, Γαλλική και Ιταλική γλώσσα (βλ. Ευαγγελάτος, *Καλλιτεχνική και επιστημονική δραστηριότητα*, σ. 2).

8. Βλ. στους συλλογικούς τόμους *Τιμή στον Γιώργο Γ. Αλισανδράτο*, Γ. Ν. Μοσχόπουλος (κ.ά.), Κέρκυρα 2005 και *Γιώργος Γ. Αλισανδράτος. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήνα 2015, όπου καταγράφεται και η εκτεταμένη εργογραφία του.

9. Από το σύνολο των 27 βιβλίων και των 60 και πλέον μελετών του, ξεχωρίζω τα βιβλία του *Στοιχεία από τη θεατρική στέγη στην Κεφαλονιά*, Αργοστόλι 1977, *Επτανησιακό θέατρο*, Αθήνα 1977, *Το Αργοστόλι διασκεδάζει*, Αργοστόλι 1979, *Η Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλονιάς (1838 – 1940)*, Αργοστόλι 1988, κ.ά.

ερευνητές που συνέχισαν τις δικές τους έρευνες, λαμβάνοντάς την ως σημείο εκκίνησης, όπως είναι οι περιπτώσεις των θεατρολόγων Βαρβάρας Γεωργοπούλου¹⁰ επίκουρης καθηγήτριας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Παν. Πελοποννήσου και του Ηλία Τουμασάτου, θεατρολόγου-ερευνητή,¹¹ καθώς και της γράφουσας.¹²

δ) Ως προς τη δομή της συνιστά υπόδειγμα προς μίμηση για νεότερους μελετητές.

Για όλους τους ανωτέρω λόγους η ιστορική αυτή μονογραφία του έχει σφραγίσει μέχρι σήμερα την ελληνική θεατρολογική επιστήμη. (Προσωπικά μιλώντας, η διατριβή του κ. Ευαγγελάτου, όπως και το βιβλίο του Χρήστου Σολομωνίδη, «Το θέατρο στη Σμύρνη» βρισκόντουσαν συνεχώς στο γραφείο μου, όταν εκπονούσα τη δική μου διατριβή).

Όσον αφορά την κεφαλονίτικη κωμωδία και σάτιρα, ο Σπύρος Ευαγγελάτος εκτός από μία σειρά νέων θεατρικών κειμένων κεφαλλήνων δραματουργών που ανασύρει από την αφάνεια όπως τα *Αρχιερατικά της Κεφαλληνίας*, εν έτει 1841-1842¹³ σάτιρα (1842), αποσπάσματα της οποίας εντοπίζει στα *Απομνημονεύματα*¹⁴ τού αγωνιστή Σπυρίδωνα Μαλάκη, τις *Δικανικές κατάχρησες*¹⁵ κωμωδία του Ανδρέα Λασκαράτου (1874) αποσπάσματα της οποίας εντοπίζει στο *Δοκίμιον ποιητικής*¹⁶ του, καθώς και σατιρικούς διαλόγους όπως *Ο μαστρο-Λιάς και ο*

10. Βλ. ενδεικτικά Βαρβάρα Σπ. Γεωργοπούλου, *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Αθήνα 2010. Επίσης βλ. η ίδια, «Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1915», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9 (1999-2003), 357-393 και «Νέα στοιχεία για το θέατρο στην Κεφαλονιά τον 19ο αιώνα», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 11 (2008), 385-407 κ.ά.

11. Βλ. ενδεικτικά Ηλ. Τουμασάτος, «Το θέατρο στα Επτάνησα 1864-1900. Τάσεις στη δραματουργία και στη θεατρική πράξη». *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου «Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα 1864-2004»*, τόμ. Β', Αθήνα 2006, σσ. 535-567, κ.ά.

12. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, [Παράβασις-Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σσ. 343-356· η ίδια, «Άνθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος. Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο. Κείμενο-Μεταγραφή-Φιλολογικός σχολιασμός», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9 (2003), 191-241· «Άγνωστα κεφαλονίτικα θεατρικά κείμενα», *Πόρφυρας* 114 (2005), 699-710· «Επτανησιακές κωμωδίες μετ'ασμάτων και κωμειδύλλια. Η συμβολή τους στο επτανησιακό θέατρο του 19ου αιώνα», *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1993*. Πρακτικά Συνεδρίου, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα 2011, σσ. 167-181 (ηλεκτρονική έκδοση http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PDF_Files/EPTANISIAKI%20OPERA.PRAKTIKA%20SYNEDRIOU%202011.pdf)· «Αι τελευταίαι ώραι της ΙΑ' Βουλής (1861). Ένα άγνωστο κεφαλονίτικο μελόδραμα», *Πόρφυρας* 144 (2012), 225-234.

13. Άγνωστου, *Τα αρχιερατικά Κεφαλληνίας εν έτει 1841-1842*, σάτιρα (1842)· Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*. Διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα 1970, σσ. 146-149.

14. Σπ. Μαλάκης, *Απομνημονεύματα επί της συγχρόνου ιστορίας ή ιστορικών επεισόδων επί των ενεργειών δρασάντων τινών προσώπων προς επίτευξιν της Μεγάλης Ιδέας*, Αθήνα 1895, σσ. 72-82 (Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, σσ. 9, 145-149).

15. Ευαγγελάτος, *ό.π.*, σσ. 149-150.

16. Α. Λασκαράτος, «*Δοκίμιον ποιητικής*», *Άπαντα*, τόμ. Β', Αθήνα 1959, σσ. 310-316 (Ευαγγελάτος, *ό.π.*).

μαστρο-Διονύσης¹⁷ (Εν Ληξουρίω, τη 30 Ιουνίου 1883) απόσπασμα του οποίου δημοσιεύει στη διατριβή του, ο μελετητής επισημαίνει ότι: *εις την ανοργάνωτον εισέτι Ιακωβάτειον Βιβλιοθήκην Ληξουρίου και εντός δύο κιβωτίων, ατάκτως ερριμμένα ευρίσκονται δεκάδες δημοσιεύματα διαλογικής μορφής, σατιρικού περιεχομένου.*¹⁸

Ακολουθώντας τα βήματά του, η γράφουσα που είχε επανειλημμένα προστρέξει στη μελέτη του αυτή αποδελτιώνοντας πληροφορίες σχετικές με την κεφαλονίτικη κωμωδιογραφία και σάτιρα, επισκέφτηκε τρεις φορές την πανέμορφη Κεφαλονιά για έρευνα στην Κοργιαλένιο Βιβλιοθήκη Αργοστολίου και στην Ιακωβάτειο Βιβλιοθήκη Ληξουρίου, όπου όντως στο Αρχείο Τυπάλδων – Ιακωβάτων εντοπίστηκαν άγνωστα θεατρικά έργα και θεατρόμορφοι σατιρικοί διάλογοι για τους οποίους θα γίνει λόγος περαιτέρω. Από τα κείμενα που εντοπίστηκαν το πρώτο που αφορά σε μία σάτιρα κατά του Άνθιμου Μαζαράκη έχει ήδη δημοσιευθεί¹⁹ και μελετηθεί διεξοδικά.²⁰ Θα αρχεστούμε εδώ σε μια συνοπτική παρουσίαση και αξιολόγησή του.

Σάτιρα κατά του Άνθιμου Μαζαράκη

Το πρώτο κατά σειρά εύρημα είναι μία άτιτλη και αχρονολόγητη κωμωδία, σε χειρόγραφο εννέα φύλλων που εντοπίστηκε στο Αρχείο Τυπάλδων – Ιακωβάτων στο Ληξούρι, έργο ανώνυμου συγγραφέα, το οποίο επιγράφεται απλώς *κομοδία*.²¹ Πρόκειται για καυστική σάτιρα κατά του κεφαλονίτη Απόστολου Μαζαράκη (1800-1868), μετέπειτα Άνθιμου Μαζαράκη, μητροπολίτη Σελευκείας, ο οποίος ελέγχεται για αμάθεια, ανοησία, έπαρση, φιλοπρωτία και φιλαυτία και δευτερευόντως κατά του πατέρα του, Ανδρέα Μαζαράκη (1779-1857) που σατιρίζεται για μωροφιλοδοξία.

Το έργο, γραμμένο σε φωνητική γραφή, αποτελείται από μία μόνο πράξη, χωρισμένη σε πέντε σκηνές και έναν έμμετρο επίλογο 140 στίχων στη θέση της δεύτερης πράξης, που εξαγγέλλεται από τον συγγραφέα, αλλά που, όπως φαίνεται, τελικά δεν γράφτηκε. Οι δύο πρώτες σκηνές εκτυλίσσονται στην Κεφαλονιά, η τρίτη σε πλοίο διασχίζοντας το Αιγαίο και οι δύο τελευταίες (τέταρτη και πέμπτη σκηνή) στην Κωνσταντινούπολη.

Αν και η λογοτεχνική και θεατρική αξία του έργου είναι περιορισμένη, παρ' όλα αυτά το έργο κρίνεται σημαντικό για τους παρακάτω λόγους:

α) Αποτελεί ιστορική πηγή για το πρόσωπο του Άνθιμου Μαζαράκη για τον οποίο τα υπάρχοντα βιογραφικά δεδομένα είναι περιορισμένα. Παρέχει τη δυνατότητα διασταύρωσης των μέχρι τώρα δημοσιευμένων βιογραφικών στοιχείων του με αυτά που πηγάζουν από το έργο, αλλά και εμπλουτίζει τις ήδη γνωστές πλη-

17. Ευαγγελάτος, *ό.π.*, σ. 9.

18. Ευαγγελάτος, *ό.π.*, σ. 9 και σ. 220.

19. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «“Άνθιμος Μαζαράκος διακωμωδούμενος”. Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9 (2003), 191-241 (ανάτυπο).

20. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο», σσ. 343-356.

21. Ο τίτλος «Άνθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος» αποτελεί επινόηση της μελετήτριας (βλ. σημ. 19).

ροφορίες με νέες, αποκαλύπτοντας πτυχές του χαρακτήρα του Μαζαράκη, καθώς και ότι είχε ασχοληθεί και με την ποίηση, γεγονός που δεν μνημονεύεται μέχρι σήμερα σε καμία βιογραφία του.

β) Προστίθεται στην ελληνική κωμωδιογραφία του 19ου αιώνα και ειδικότερα στη μετεπαναστατική ελληνική δραματολογία ένα ακόμη άγνωστο σατιρικό έργο.

Η πιθανή χρονολόγησή του μεταξύ 1831-1836 το κατατάσσει, δεύτερο κατά χρονολογική σειρά, μετά την τραγωδία του Ανδρέα Λασκαράτου *Η πτώσις της Τρωάδας* (1826), θεατρικό κείμενο το οποίο έρχεται να εμπλουτίσει την κεφαλονίτικη δραματολογία της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου και τρίτο ή τέταρτο στη συνολική επτανησιακή δραματολογία του 19ου αιώνα μετά το *Βασιλικό* (1829-1830) του Αντ. Μάτεσι και την *Κακάβα* (1834) του Ν. Β. Καρατζά.

Ως σάτιρα κατά συγκεκριμένου προσώπου αποτελεί ένα ακόμη κείμενο στη σειρά των θεατρικών έργων, που έχουν προηγηθεί ήδη από το 18 αιώνα, με αντικείμενο τη διακωμώδηση ζώντων προσώπων σύγχρονων με τους συγγραφείς (βλ. *Αυξεντιανός μετανοημένος* 1750, *Κωμωδία των αληθών συμβάντων* 1755-1756, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* 1785, *Χάσης* 1795), δεύτερο στην επτανησιακή δραματολογία στο είδος του μετά το *Χάση* του Δημ. Γουζέλη και τρίτο, μετά τον *Αυξεντιανό τον μετανοημένο* και την *Κωμωδία των αληθών συμβάτων*, θεατρικό έργο όπου το σατιριζόμενο πρόσωπο είναι ιερωμένος.

Ως γλωσσική σάτιρα, παρά το γεγονός ότι η σημασία της, ως προς την οπτική αυτή γωνία είναι περιορισμένη, λόγω της αδύναμης θεατρικής γραφίδος του συγγραφέα, που δεν κατόρθωσε να επεκτείνει και να εμπλουτίσει το κείμενό του με περισσότερα στοιχεία γλωσσικής ασυνεννοησίας, ώστε να το καταστήσει γλαφυρότερο, το έργο μπορεί να τοποθετηθεί στην κατηγορία των θεατρικών έργων της ελληνικής κωμωδιογραφίας του 19ου αιώνα με αντικείμενο τη γλωσσική σάτιρα ανάμεσα στα *Κοραχιστικά* (1813) και τη *Βαβυλωνία* (1836), ακολουθώντας την πρακτική της γλωσσικής κριτικής της εποχής του, ενώ με τον έμμετρο επίλογο των 140 στίχων, εμπλουτίζεται η κεφαλονίτικη σάτιρα της περιόδου, καθώς και η ευρύτερη επτανησιακή, με ένα ακόμη σατιρικό κείμενο.²²

Οι γελοίοι υποψήφιοι

Δεύτερη χρονολογικά στη σειρά είναι η αθησαύριστη μέχρι πρότινος μονόπρακτη κωμωδία που βρέθηκε στο Αρχείο Τυπάλδων – Ιακωβάτων με αριθμό 227. Τυπωμένη χωρίς εξώφυλλο, έκτασης οκτώ σελίδων, χωρίς μνεία συγγραφέα, επιγράφεται *Οι γελοίοι υποψήφιοι* και μας μεταφέρει στην Κεφαλονιά, στις πρώτες μετά την Ένωση εκλογές στα Επτάνησα (28 Ιουνίου 1864).

Πρόσωπα οι υποψήφιοι βουλευτές αδελφοί Μπατίστας (Βαπτιστής) και Γιάννης (Ιωάννης) Άννινος, εκπρόσωποι της αριστοκρατίας, οι Αναστάσης, Κωνσταντής

22. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ανθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος», 192-194.

και Σπύρος, υποψήφιοι των λαϊκών τάξεων, ένας παπάς, ένας προύχοντας και μερικοί άλλοι υποψήφιοι.

Η υπόθεση εκτυλίσσεται σε δύο ημέρες, την παραμονή και την επόμενη ημέρα των εκλογών, όταν βγαίνουν τα αποτελέσματα. Σε μία σάλα στολισμένη βενετσιάνικα οι υποψήφιοι αδελφοί Άννινοι, μετά τις κακές ειδήσεις της προεκλογικής τους εκστρατείας ότι τα πράγματα δεν εξελίσσονται ευνοϊκά γι' αυτούς, έντρομοι προσπαθούν να αντιμετωπίσουν την κατάσταση. Μόνη λύση για τη μεταστροφή του εκλογικού σώματος ο χρηματισμός των ψηφοφόρων. Όμως έχουν ήδη ξοδέψει τεράστια ποσά για την υποψηφιότητά τους. Τελευταίο τους αποκούμπι μία κάσα. Κλαίγοντας την ανοίγουν για να πάρουν ένα φακότο τάλλαρα, ενώ μοιρολογούν για την περασμένη εποχή που το αρχοντολόι διαφέντευε τους αφύσικους, τότε που μάζευαν τα τάλλαρα, ενώ τώρα τα ξόδευαν χωρίς επιστροφή. Σε μία χρυσωμένη θήκη όπου φύλαγαν την περούκα των προγόνων τους, σύμβολο της αρχοντικής γενιάς τους, γονατίζουν και παρακαλούν το άγιο λείψανο της φαμελιάς τους να τους βοηθήσει στην επίτευξη του στόχου τους, να εκλεγούν βουλευτές.

Στη δεύτερη σκηνή ο Μπατίστας συνειδητοποιεί πως, με την καταβαράθρωση του αρχοντολογιού, θα μείνουν αυτοί ως οι μόνοι εκπρόσωποι της άρχουσας τάξης και διερωτάται πως θα μπορέσουν να συνεργαστούν με τους ξεβράκωτους, ενώ οικτρίζει τον εαυτόν του, που, αυτός ένας ευγενής, αναγκάζεται να επισκέπτεται τους χωρικούς στις καλύβες τους για τις ανάγκες της προεκλογικής του εκστρατείας και καταδέχεται να τους πιάνει το χέρι και να τους φιλάει στα χείλη.

Στην τρίτη σκηνή ο Γιάννης Άννινος επισκέπτεται ένα χωριό και παραδίδει στον ιερέα της περιοχής ένα σακκούλι τάλλαρα για να τα μοιράσει με δική του ευθύνη στους ψηφοφόρους. Εκείνος τον συμβουλεύει να τους καλοπιιάσει και χτυπάει την καμπάνα της εκκλησίας για να μαζευτεί όλο το χωριό. Οι χωρικοί μαζεύονται για να ακούσουν την ομιλία του υποψήφιου βουλευτή, ο οποίος αν και ξεκινά με επιθετική στάση, στη συνέχεια συνετιζόμενος από τα λόγια του παπά, υποχωρεί καταλήγοντας να τους εκλιπαρεί να τον ψηφίσουν. Ο προύχοντας και ο ιερέας υποστηρίζουν ανοικτά την υποψηφιότητά του, όμως οι χωρικοί δεν πείθονται, παρά το γεγονός ότι ο παπάς τους κουδουνίζει τα τάλλαρα. Όταν την επομένη βγουν τα αποτελέσματα, οι χωρικοί συγκεντρώνονται και τους γιουχάρουν, ενώ οι άρχοντες μοιρολογούν ομαδικά τον ξεπεσμό της τάξης τους.

Το έργο αυτό, με επίκαιρο για την εποχή του χαρακτήρα, διακωμωδεί καταστάσεις και υπαρκτά πρόσωπα της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου. Η μικρή έκτασή του δεν επιτρέπει την ανάπτυξη χαρακτήρων. Παρ' όλα αυτά ο συγγραφέας πετυχαίνει εύστοχα να δώσει το στίγμα τους, έτσι ώστε ο σημερινός αναγνώστης να μπορεί να σχηματίσει ευκρινή εικόνα γι' αυτούς και την εποχή.

Αξίζει επίσης, να σημειωθεί ότι το έργο εμπλουτίζεται με εννέα (9) έμμετρα μέρη που είναι πιθανόν να ερμηνεύονταν ως τραγούδια. Από αυτά άλλα αποδίδονται κατά μόναν, άλλα από δύο ή τρία πρόσωπα και το τελευταίο εν χορώ. Όμως δεν μνημονεύεται πουθενά η μουσική επένδυσή τους. Το γεγονός ότι δεν έχει εντοπιστεί παράσταση του έργου, μας στερεί τη δυνατότητα να μιλήσουμε με

βεβαιότητα για τη μουσική απόδοσή τους. Παρ' όλα αυτά, λόγω του περιεχομένου τους, επειδή εμφανίζονται ως επικλήσεις ή μοιρολόγια, εικάζουμε ότι θα μπορούσαν να επενδυθούν με ελληνική μουσική, πιθανώς δημοτική. Η προσθήκη αυτή των τραγουδιών στόχευε να καταστήσει τα κείμενα ευχάριστα προς ανάγνωση, αλλά και εύκολα προς απομνημόνευση, ώστε η σάτιρα να γίνει κτήμα του ευρύτερου κοινού.²³

Το έργο αυτό επιφέρει ανατροπή των μέχρι σήμερα παραδοχών σε σχέση με το πρώιμο επτανησιακό κωμειδύλλιο, το οποίο τοποθετείται πλέον ωριότερα κατά μία δεκαετία, και μετακινείται από τη Ζάκυνθο στην Κεφαλονιά, ενώ ως προς το περιεχόμενο δεν περιορίζεται μόνο σε έργα ηθογραφικού χαρακτήρα, αλλά και σε έργα πολιτικής σάτιρας, όπως το ανωτέρω.²⁴

Ακολουθούν θεατρόμορφοι διάλογοι πολιτικής σάτιρας, που εντοπίστηκαν στο φακέλλο 152X του Αρχείου Τυπάλδων – Ιακωβάτων το περιεχόμενο των οποίων παρουσιάζεται για πρώτη φορά ως ακολούθως:

Ανόητος και Βουβαλάρης

Το χειρόγραφο αυτό έκτασης τεσσάρων σελίδων είναι το μόνο που φέρει χρονολογία «1868, 10 Ιανουαρίου» καθώς και μνεία συγγραφέα: «Συγγραφή παπά Παναγή Βλάχου», σε αντίθεση με τους άλλους χειρόγραφους διαλόγους του ίδιου φακέλλου (152X) που είναι ανυπόγραφοι και αχρονολόγητοι. Επιγράφεται *Ανόητος και Βουβαλάρης*²⁵ και περιέχει διάλογο μεταξύ δύο ανόητων, όπως τους χαρακτηρίζει ο συγγραφέας, οι οποίοι όμως από τα λεγόμενά τους αποδεικνύονται ότι κάθε άλλο παρά ανόητοι είναι. Αντιθέτως παρουσιάζονται ως δύο άτομα προβληματισμένα για τις επερχόμενες εκλογές και ειδικότερα για το πρόσωπο που πρέπει να ψηφίσουν.

Εκτός από τη μνεία της χρονολογίας πάνω στο χειρόγραφο, ο συγγραφέας ξεκινάει το διάλογο ενημερώνοντας τον αναγνώστη για τα συμβάντα της εποχής. Έχει προηγηθεί ο καταστρεπτικός σεισμός του 1867 που προκάλεσε την υλική καταστροφή της Κεφαλονιάς και επίκεινται εντός του 1868 οι βουλευτικές εκλογές που θα ολοκληρώσουν την καταστροφή ηθικώς και πολιτικώς με την αναστάτωση που θα προκαλέσουν και με τα παρεπόμενά τους (αντεγκλίσεις, ενστάσεις κ.λπ.).

Εξαρχής γίνεται φανερό ότι οι δύο συνομιλητές είναι υποστηρικτές αντίπαλων υποψηφίων στις εκλογές αυτές. Ο «Ανόητος» υποστηρίζει την υποψηφιότητα των Ιακωβάτων (Γεώργιου, Νικόλαου) και ο «Βουβαλάρης» τον Μίκιο Χαριτάτο και τον Ιωάννη Αραβαντινό. Έτσι όταν ο «Ανόητος» εκφραστεί ευνοϊκά για τους Ιακωβάτους, ο «Βουβαλάρης» τον αντικρούει παραθέτοντας όλα τα κακά που προ-

23. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Άγνωστα κεφαλονίτικα θεατρικά κείμενα», 703-704.

24. Περισσότερα για τα έμμετρα μέρη και την πιθανή μουσική επένδυσή τους βλ. Βασιλάκου, «Επτανησιακές κωμωδίες μετ'ασμάτων και κωμειδύλλια», σσ. 173-174.

25. Βουβαλάρης: Λέξη συνώνυμη του ανόητου.

κάλεσαν στον τόπο οι πολιτικοί αυτοί: διαφορά, πείνα, απιστία, αλληλομαχία, αδελφομαχία, φυλακισμούς, καταφρόνησις της θρησκείας.

Από εκεί και ύστερα, κυρίαρχος του διαλόγου εμφανίζεται ο «Βουβαλάρης» ο οποίος, εκφράζοντας την άποψη των αντιπάλων των Ιακωβάτων, περιγράφει τα δεινά που επέφεραν στον τόπο οι άστοχες, κατά τη γνώμη του, ενέργειες της πολιτικής αυτής οικογένειας. Οι Ιακωβάτοι²⁶ κατηγορούνται ότι μετά την απελευθέρωση της Κεφαλονιάς από την αγγλική προστασία, εκλεγόμενοι βουλευτές, προκάλεσαν διχόνοια στο νησί. Ιδιαίτερα με τη στάση τους υπέρ των *μυλόρδων*, έδωσαν το έναυσμα σε ανθρώπους άμυαλους της τάξης αυτής, όπως ο Δρόσος Φίντος, να πάρουν αέρα εξουσίας. Επίσης το γεγονός ότι αντιτάχθηκαν στην Ένωση της Εκκλησίας της Επτανήσου²⁷ με την Εκκλησία της Ελλάδος που πραγματοποιήθηκε το 1864, υποστηρίζοντας ότι αυτή έπρεπε να παραμείνει υπό τη σκέπη του Οικουμενικού Πατριαρχείου, προκάλεσε μεγάλη πολιτική αναστάτωση που ανάγκασε τους αδελφούς Ιακωβάτους (Γεώργιο και Χαράλαμπο) να παραιτηθούν το 1867 από το βουλευτικό αξίωμα, με αποτέλεσμα την αποσταθεροποίηση της κυβέρνησης και του βασιλιά.

Η διαλογική συζήτηση ολοκληρώνεται με την απόφαση των δύο ομιλητών να αποφύγουν να ψηφίσουν στις επερχόμενες βουλευτικές εκλογές (θα γίνουν 21-24 Μαρτίου 1868) τους Ιακωβάτους και να στηρίξουν τους αντιπάλους τους, Μίκιο Χαριτάτο²⁸ και Ιωάννη Αραβαντινό²⁹ (τον Κρασοπατέρα), ως τους μόνους που μπορούσαν να εξασφαλίσουν την ησυχία στο νησί.

Η παρούσα διαλογική σάτιρα, αν και περιορισμένου ενδιαφέροντος ως προς αυτή καθεαυτή τη σύνθεσή της, προκαλεί το ενδιαφέρον λόγω του ότι υπογράφεται από έναν ιερέα τον Παναγή Βλάχο³⁰ που επώνυμα λαμβάνει θέση εναντίον

26. Από την πλούσια βιβλιογραφία για την επιφανή αυτή οικογένεια μνημονεύω το έργο του Γ. Δ. Μεταλληνού, *Πολιτική και θεολογία. Ιδεολογία και πράξη του ριζοσπάστη πολιτικού Γεωργίου Τυπάλδου-Ιακωβάτου (1813-1882)*, Κατερίνη 1990.

27. Γ. Δ. Μεταλληνός, *Η εκκλησιαστική αφομοίωση της Επτανήσου ως εξέλιξη του ελλαδικού Αυτοκεφάλου*, Αθήνα - Τρίκαλα 2004.

28. Πρόκειται για τον γιατρό Μιχαήλ (Μίκιο) Τυπάλδο Χαριτάτο (βλ. Γ. Ν. Μοσχόπουλος, *Ιστορία της Κεφαλονιάς*, τόμ. Β': 1797-1940, Αθήνα 1988, σ. 124).

29. Ο Ιωάννης Αραβαντινός γεννήθηκε σύμφωνα με τον Η. Τσιτσέλη το 1825. Λόγω της ταπεινής του καταγωγής δεν είχε την τύχη να λάβει εγκύκλια εκπαίδευση, όμως κατόρθωσε, λόγω της ιδιαίτερής του κλίσης προς τα γράμματα, να μελετήσει μόνος του την αρχαία ελληνική και λατινική φιλολογία και να εξελιχθεί σε διδάσκαλο ο οποίος δίδαξε ελληνικά και ιστορία στην Πετρίτσεια Σχολή του Ληξουρίου και στην Πεσάδα της Λειβαθώς. Παράλληλα μελέτησε βυζαντινή μουσική και ασχολήθηκε και με τη σατιρική ποίηση αλλά και με την πολιτική (Π. Πετράτος, «Κρασί απ' του Κρασοπατέρα τ'αθάνατο βούτσι. Πολιτική σάτιρα στο Ληξούρι του 1868. Εισήγηση στην Ημερίδα «Χιούμορ και σάτιρα. Όψεις του χθες και του σήμερα στο νησί της Κεφαλονιάς», Αργοστόλι, Θέατρο Κέφαλος, 17 Μαΐου 2012 (βλ. http://petrospetratos.blogspot.gr/2013/01/blog-post_8178.html 23/2/2016, σ. 1).

30. Βλ. Μοσχόπουλος, *Ιστορία της Κεφαλονιάς*, σσ. 111, 112, 118.

των Ιακωβάτων, τους οποίους κατηγορεί για καταφρόνησιν της Εκκλησίας, της θρησκείας, της αγίας λειτουργίας και των ιερέων, παρά το γεγονός ότι η βαθιά θρησκευόμενη αυτή οικογένεια είχε αναδείξει μία σημαντική θεολογική και ιερατική προσωπικότητα, τον Κωνσταντίνο Ιακωβάτο³¹ (1795-1867) πρώτο Σχολάρχη της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης και από το 1848 Μητροπολίτη Σταυρουπόλεως της μικρασιατικής Καρίας, μία από τις σημαντικότερες εκκλησιαστικές μορφές του 19ου αιώνα και από τους πρωτοπόρους της θεολογικής επιστήμης στην Ελλάδα.

Έτσι πέρα από την τυπική κατάταξή της στις πολιτικές σάτιρες της εποχής που γράφονταν συνήθως στις παραμονές των βουλευτικών εκλογών, η ανωτέρω θεατρόμορφη σάτιρα αξίζει ιδιαίτερης προσοχής γιατί εντάσσεται στο πλαίσιο της εσωτερικής διαμάχης που ξέσπασε στους κόλπους της Εκκλησίας της Επτανήσου όσον αφορά τη διατήρηση ή μη της αυτοκεφαλίας της³² μετά την πολιτική ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα το 1864, με τον κλήρο και τους πιστούς να χωρίζονται σε δύο ομάδες, τους υποστηρικτές του αυτοκεφάλου της εκκλησίας της Επτανήσου και σε αυτούς που επιθυμούσαν να παραμείνει υπό τη σκέπη του Οικουμενικού Πατριαρχείου, όπως οι Ιακωβάτοι.

Στην προκειμένη περίπτωση ο ιερέας Παναγής Βλάχος τοποθετώντας εαυτόν στους υπερασπιστές της ένωσης της Εκκλησίας της Επτανήσου με την Εκκλησία της Ελλάδος, με λόγο απλοϊκό και βαθιά συντηρητικό επικεντρώνεται στο θέμα αυτό, ως προς την αντιπολιτευτική του στάση κατά των Ιακωβάτων και δευτερευόντως σε άλλα χαρακτηριστικά της πολιτικής τους.

Η έρευνα σχετικά με τα μνημονευόμενα στο έργο πρόσωπα καθώς και με την προσωπικότητα του ιερέα βρίσκεται σε εξέλιξη, η οποία ελπίζουμε να ρίξει φως στις σχέσεις τους με την οικογένεια των Ιακωβάτων, αλλά και τη στάση του κλήρου της Κεφαλονιάς³³ στο καυτό αυτό ζήτημα.

Μυστικός Διάλογος Σατανά και Δημάρχου

Στον ίδιο φάκελο εντοπίστηκε δεύτερος θεατρόμορφος διάλογος αχρονολόγητος και ανυπόγραφος, έκτασης τεσσάρων σελίδων με τίτλο *Μυστικός διάλογος Σατανά και Δημάρχου*.

Τα συνομιλούντα πρόσωπα, όπως φαίνεται και από τον τίτλο είναι ο Δήμαρχος και ο Σατανάς, ο οποίος επισκέπτεται την Κεφαλονιά μετά τους σεισμούς (του 1867) και ρωτάει τον Δήμαρχο εάν έμεινε ευχαριστημένος από τις καταστροφές των σεισμών που ο ίδιος (ο Σατανάς) προκάλεσε, αφήνοντας να νοηθεί, κατ'εντολή του Δημάρχου.

31. Από την πλούσια βιβλιογραφία για τον διακεκριμένο ιεράρχη βλ. Γ. Δ. Μεταλληνός, «Οι σπουδές του Κωνσταντίνου Τυπάλδου-Ιακωβάτου: 1795-1867», *Δελτίον της Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας* 15 (1978), 1-182 (ανάτυπο).

32. Μεταλληνός, *Η εκκλησιαστική αφομοίωση της Επτανήσου*.

33. Ο.π.

Ο Δήμαρχος που επαίρεται για την ειρωνεία, το σαρκασμό και τη μισανθρωπία που τον χαρακτηρίζει, του παραπονιέται ότι ως προς τις υλικές καταστροφές έμεινε ικανοποιημένος, όμως οι θάνατοι ήταν λίγοι. Γι' αυτό τον παρακαλεί να συνεχίσει τους σεισμούς και μάλιστα στη διάρκεια της ημέρας, ώστε όλα τα ετοιμόρροπα οικήματα να γκρεμιστούν και να συμπαρασύρουν στο θάνατο όσο γίνεται περισσότερους ανθρώπους. Επιζητεί σκοτωμούς, αίμα, περισσότερο αίμα και καμιά πλημμύρα προκαλώντας το θαυμασμό του Σατανά που βρίσκει στο πρόσωπο του Δημάρχου το δάσκαλό του.

Είναι τέτοια η διαβολικότητα του Δημάρχου, που όταν η κυβέρνηση τού αποστέλλει 100 τάβλες για την πρόχειρη στέγαση των πληγέντων από τους σεισμούς, εκείνος τις κόβει σε μικρά κομμάτια και τις μοιράζει σε όλους, τάχα χάριν δικαιοσύνης, στην ουσία καταστρέφοντάς τες, γιατί αν τις έκαιγε, όπως του πρότεινε ο Σατανάς, ακόμη και η στάχτη θα μπορούσε να είναι χρήσιμη στις νοικοκυρές για το πλύσιμο των ρούχων. Αποτρέπει επίσης καλοπροαίρετους εμπόρους που είχαν σκοπό με φιλανθρωπίες να βοηθήσουν τους σεισμοπαθείς.

Ο Σατανάς εκφράζει στον Δήμαρχο την ευαρέσκειά του για όλα αυτά, καθώς και για τα πρόσωπα που επέλεξε να επανδρώσουν σημαντικά πόστα της Διοίκησης, την Αστυνομία, το Δικαστήριο, το Δημοτικό Συμβούλιο, ο ένας χειρότερος από τον άλλον, κατάλληλα για τον εξολοθρευμό της κοινωνίας.

Στην ερώτηση του Σατανά, εάν θα πάει ο Γόργος (Γεώργιος Ιακωβάτος) στη Βουλή, του απαντάει ότι δεν θα τον στείλει (δεν θα τον βοηθήσει να εκλεγεί), γιατί τον θεωρεί αδύναμο. Θα τον κρατήσει κοντά του, υποχείριό του, για να τον βοηθήσει στο καταστροφικό του έργο. Ούτως εχόντων των πραγμάτων ο Σατανάς σηκώνει τα χέρια ψηλά, αφού ο ίδιος δεν έχει κάτι να προσφέρει. Στην ουσία καταθέτει τα όπλα, αφού η σατανικότητα του Δημάρχου τον ξεπερνά.

Ο διάλογος ολοκληρώνεται με τον Δήμαρχο να τον ξεπροβοδίζει, υπενθυμίζοντάς του να στείλει σεισμούς, αίμα, πλημμύρες και φωτιά.

Η σύντομη αυτή θεατρόμορφη πολιτική σάτιρα, αν και αχρονολόγητη τοποθετείται στην ίδια χρονική περίοδο με την προηγούμενη σάτιρα, όπως μαρτυρούν εσωτερικά στοιχεία από το ίδιο το κείμενο: Η αναφορά στους σεισμούς που είχαν προηγηθεί (4 Φεβρουαρίου 1867), μπορεί να εκληφθεί ως χρονολογία *post quem* και οι βουλευτικές εκλογές στις 21 Μαρτίου 1868 στις οποίες ήταν υποψήφιος ο Γεώργιος Ιακωβάτος (ο οποίος εκλέγεται μαζί με τον αδελφό του Χαράλαμπο Ιακωβάτο), μπορεί να εκληφθεί ως χρονολογία *ante quem*, με πιθανότερη χρονολογία την πλησιέστερη ως προς την προκήρυξη των εκλογών.

Ουσιαστικά πρόκειται για σάτιρα κατά του Δημάρχου Αργοστολίου Παναγή Κομποθέκτρα Βινιεράτου που εξελέγη δήμαρχος για δύο συνεχόμενες τετραετίες (1866-1870, 1870-1874) και αποτελούσε βασικό παράγοντα της φατριακής πολιτικής ως το 1895, οπότε τον διαδέχτηκε ο γιος του, Διονύσιος, ακολουθώντας την ίδια στάση με τον πατέρα του. Η παράταξη των Βινιεράτων άσκησε κυρίως αντιτρικουπική πολιτική, λειτουργώντας ως φατρία, που εφάρμοζε την πιο καλά οργανωμένη τρομοκρατία στις προεκλογικές περιόδους, σε συνεργασία με την

αστυνομία.³⁴ Ο συντάκτης του κειμένου τοποθετεί επίσης τον Βινιεράτο στους *Καταχθόνιους*,³⁵ κοινωνική ομάδα που είχαν συγκροτήσει γαιοκτήμονες, μεγαλέμποροι και κρατικοί υπάλληλοι οι οποίοι υπηρετούσαν την Αγγλική Προστασία και αντιτίθεντο στην Ένωση. Για τις ραδιουργίες τους ενάντια σε κάθε κοινωνική αλλαγή και ιδιαίτερα κατά της Ένωσης, ο λαός τους προσέδωσε την επωνυμία *Καταχθόνιοι*, η οποία εδώ ταιριάζει απόλυτα με τον χαρακτήρα, την ψυχοσύνθεση και τη συμπεριφορά του Δημάρχου.

Ο συντάκτης του κειμένου κρύβεται επιμελώς πίσω από την ανωνυμία. Οπωσδήποτε γνωρίζει πολύ καλά τα πρόσωπα και τα πράγματα της εποχής του και φαίνεται ότι ανήκει στους ριζοσπάστες³⁶ που αρχικά εμφανίστηκαν ως κίνημα και μετά την Ένωση οργανώθηκαν ως κόμμα, υποστηρίζοντας φιλελεύθερες πολιτικές και κοινωνικές αξίες. Από το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί γίνεται φανερό ότι διαθέτει υψηλό επίπεδο παιδείας, αλλά και ιδιοφυές χιούμορ στη σκιαγράφηση της σατανικότητας του Δημάρχου, ο οποίος στην ευφάνταστη σύλληψη της συνομιλίας του με τον Σατανά τον υπερακοντίζει σε μοχθηρία και μεμφιστοφελισμό με ύφος σαρκαστικής ειρωνείας, χωρίς όμως να εκτρέπεται σε χυδαίους χαρακτηρισμούς, διατηρώντας την ευπρέπεια και τους καλούς τρόπους της κοινωνικής τάξης του.³⁷

Θεωρώ ότι η περαιτέρω μελέτη των ανωτέρω θεατρόμορφων διαλόγων, μαζί με άλλους που θα ακολουθήσουν, θα ολοκληρώσουν την αποτύπωση μιας άγνωστης πτυχής της κεφαλονίτικης σατιρικής δημιουργίας, που είλκυε πάντα το ενδιαφέρον του αγαπητού μας Σπύρου Ευαγγελάτου και θα συμβάλουν σε μία σφαιρική θεώρηση της θεατρικής σάτιρας, έκφραση της φιλοπαίγμονος διάθεσης των Κεφαλονιτών τον 19ο αιώνα και όχι μόνο, συμπληρώνοντας έτσι την έρευνα του διακεκριμένου μελετητή.

34. Μοσχόπουλος, *Ιστορία της Κεφαλονιάς*, σσ. 249-250.

35. *Ο.π.*, σ. 181.

36. *Ο.π.*, σσ. 181-184. Βλ. επίσης Γεώργιος Αλισανδράτος, *Κείμενα για τον επτανησιακό ριζοσπαστισμό*, Αθήνα 2008.

37. Πιθανώς πρόκειται για δημοσιογράφο ή χρονικογράφο της εποχής.

ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ

Ο Ερωτόκριτος. Μια πρωτοποριακή πρόταση για την από σκηνης λογοτεχνία

ΤΙΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ένα πλήθος λογοτεχνικών-«εξω-θεατρικών» κειμένων διασκευάζονται, μεταφέρονται, δραματοποιούνται για τη σκηνή (διηγήματα, νουβέλες, μυθιστορήματα, ποίηση, παραμύθια, αφηγήσεις, βιογραφίες, μαρτυρίες, απομνημονεύματα, ιστορικά, φιλοσοφικά, θρησκευτικά κείμενα, πολιτικά δοκίμια κ.ά.).¹ Το φαινόμενο βέβαια δεν είναι μόνο ούτε κυρίως ελληνικό ούτε μόνο ή κυρίως σύγχρονο ούτε έπαψε ποτέ στην πορεία του χρόνου. Και, θα μπορούσε να λάβει πολλούς χαρακτηρισμούς όπως «υβρίδιο», «είδος υπό διαμόρφωση» ή και διακριτό πλέον «γένος».

Παραμερίζουμε την συζήτηση περί «νομιμότητας» σχετικά με τη μετατροπή-μετάβαση της τέχνης του Λόγου σε τέχνη της Σκηνης και επικαλούμαστε την πραγματικότητα, όπως έχει διαμορφωθεί μέσα στην αποκτηθείσα ιστορικότητα του φαινομένου.² Σήμερα, ένας πολύ μεγάλος αριθμός λογοτεχνικών έργων βρίσκουν μια δεύτερη, «σκηνική» ζωή στις εγχώριες σκηνές αλλά και στις ευρωπαϊκές και τις παγκόσμιες.

1. Μεταξύ άλλων, ανατρέχουμε σε σχετικούς λεξικογραφικούς ορισμούς του P. Pavis: *Λεξικό του θεάτρου*, επιμ. Κ. Γεωργουσόπουλος, μτφρ. Α. Στρομπούλη, Αθήνα 2006, στα λήμματα: «διασκευή» σσ. 88-89, «δραματοποίηση» σ. 111, «δραματουργία» σσ. 111-114.).

2. Κατά τον 19ο αιώνα πολλοί ελληνικοί θίασοι, αντανakλαστικά προς το ευρωπαϊκό ρεύμα – όπου η απόδοση στην σκηνή λαϊκών (και μη) μυθιστορημάτων είχε γίνει εξαιρετικά δημοφιλής στο αστικό κοινό– επιχειρούν το ανάλογο και στην Ελλάδα. Τη δεκαετία του 1860 εμφανίζεται στην Ελλάδα μια τάση, σχετική με αυτό το είδος θεάτρου, γνωστή ως «μυθιστορηματικό δράμα», το οποίο γίνεται ένα σημαντικό μέρος των ρεπερτορίων των ελληνικών θιάσων στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και στις πρώτες του 20ού αιώνα. Επρόκειτο για σκηνικές διασκευές, μεταφορές από ξένα κυρίως μυθιστορήματα, πράγμα που συνέβαλε στην επιβίωση των ελληνικών θιάσων. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειω 1828-1875*, τόμ. Α1, Ηράκλειο 2002 και Ευανθία Ε. Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από την απελευθέρωση της πόλης 1828 έως το 1900*, Πάτρα 2001.

Η μετατροπή μιας τέχνης σε μια άλλη (λογοτεχνία\θέατρο και πιο συγκεκριμένα λογοτεχνία\δράμα-παράσταση) είναι διαδικασία πολύπλοκη, «αιρετική» και κατά κανόνα αποτελεί –ως μια υποχρεωτικά διαφορετική θεώρηση και αντιμετώπιση του κειμένου– μια ιδιαίτερη «ανάγνωση» για κάθε ένα εγχείρημα ξεχωριστά και ταυτόχρονα μια άλλη παραστατική απόδοση. Βέβαια, με τις συνάψεις ή τη «συνομιλία» και τη «συνέργεια» των τεχνών του Λόγου, τη διαμόρφωσή τους μέσα στον χρόνο, τη δομή τους –που και αυτή είναι ένα σύστημα διαρκών μετασχηματισμών και ανασχηματισμών– τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και τα όριά τους έχει ασχοληθεί η Αισθητική-φιλοσοφική σκέψη από τον Αριστοτέλη μέχρι τον Ντιντερό, Λέσινγκ, Καντ, Σέλιγκ, Χέγκελ – για να αναφερθούμε σε ορισμένα ηχηρά ονόματα του απώτερου παρελθόντος.³ Από την *Ποιητική* στον *Λαοκόωντα* και στο *Μικρό όργανο για το θέατρο* και σε όσα θεωρητικά, ανάμεσα και μετέπειτα ανάλογά τους, διερευνώνται οι «εκλεκτικές συγγένειες», οι αλληλεξαρτήσεις παρά τις ιδιοτυπίες τους, το γεμάτο διακλαδώσεις «σύστημα επικοινωνίας» μεταξύ των τεχνών, το οποίο απλώς μπορεί να είναι η προβολή της συνεχούς μεταβολής και διαμόρφωσης, της εξελικτικής πορείας κάθε τέχνης μέσα στον ιστορικό χρόνο.⁴

Στις παραστάσεις που βασίζονται σε λογοτεχνικά κείμενα, διαπιστώνεται μια ευρύτατη ποικιλία. Άλλοτε προεξάρχει ο λόγος και το ύφος του λογοτεχνικού κειμένου (και μάλλον στις πιο επιτυχημένες), άλλοτε η δραματική σύνθεση συνιστά ένα πλήρες δράμα, άλλοτε η «ευρηματική» σκηνοθεσία «ανταγωνίζεται» ή σκιάζει το λογοτεχνικό κείμενο άλλοτε το υπερκερνά με οπτικό-θεαματικό πληθωρισμό και άλλοτε είναι μια απλή δραματική ανάγνωση του κειμένου. Δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που το κείμενο δεν είναι παρά ένα θεματικό πρόσχημα μιας επιτέλεσης ή απλώς υλικό σκηνικής «οπτικοποίησης». Η ποικιλία της κάθε προσπάθειας, εξαρτάται από τις προθέσεις, τους στόχους, τις ικανότητες και τα όσα άλλα συνυφαίνονται στις απαιτήσεις μιας σκηνικής απόδοσης ενός μη δραματικού, λογοτεχνικού κειμένου.

Το μυθιστόρημα, λόγω πρωτίστως της έκτασής του, είναι ένα «υλικό» που δύσκολα «δαμάζεται» από τη δραματουργική πρόθεση και τη σκηνική δυνατότητα. Βέβαια δεν λείπουν και ορισμένες περιπτώσεις όπου –κατ' εξαίρεση– μυθιστορήματα και νουβέλες βρίθουν διαλογικών «σκηνών».⁵ Οι εναλλαγές του τύπου,

3. B. C. Monroe, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα 1989.

4. Ένας πολύ μεγάλος αριθμός μυθιστορημάτων βρίσκουν τις τελευταίες δεκαετίες «σκηνική» ζωή στις ευρωπαϊκές σκηνές και όχι μόνον. Βλ και *Novel Images: Literature in Performances*, επιμ. P. Reynolds, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1993.

5. Παραδειγματικά: Ο Ερατοσθένης Καφωμένος διαπιστώνει μια σαφή θεατρικότητα στη λογοτεχνική παραγωγή του Κ. Χατζόπουλου – κυρίως τη μυθιστορηματική: «Πολλά πεζά του είναι περισσότερο διαλογικά παρά αφηγηματικά». (Ε. Γ. Καφωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα 2003, σσ. 319-336). Επίσης, ο Βάλτερ Πούχγερ διαπιστώνει και αναλύει τη θεατρικότητα στις νουβέλες και στα διηγήματα του Γ. Βίζυη-

του χρόνου, των συνθηκών, το πλήθος των δρώντων χαρακτήρων, η αφηγηματική έκταση, η διαρκής ροή των εικόνων, τα πολλά γεγονότα της μυθιστορηματικής πλοκής, η ιδιαιτερότητα της εκάστοτε αφηγηματικής τεχνικής, η γλώσσα, το ιδίωμα ερεθίζουν μεν τη φαντασία του σκηνοθέτη αλλά η διασκευαστική απαίτηση – ανάλογα και προς τη μυθιστορηματική τυπολογία – είναι πολύπλοκη και πάντοτε «παρακινδυνευμένη» στη σκηνική απόδοσή του.

Στη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική, τα όρια ανάμεσα στα είδη είναι συμβατικά, πολύμορφα και μεταβλητά. Γι' αυτό παρά τις δυσκολίες, τα πολλά σύγχρονα σχετικά εγχειρήματα – απόδοσης λογοτεχνικών κειμένων από σκηνής – αποδεικνύουν όχι μόνον πόσο ερεθιστικά είναι για τους δημιουργούς του θεάτρου αλλά και ότι αποτελούν «διεγερτικές» προτάσεις της σύγχρονης πρόσληψης.

Ο Ερωτόκριτος στο Αμφι-Θέατρο.

Η νέα αυτή ώθηση της θεατρικής απόδοσης λογοτεχνικών κειμένων στην γλώσσα της γραφής τους τις τελευταίες – μετά τη μεταπολίτευση – δεκαετίες, που κατακλύζουν σήμερα την εγχώρια σκηνή, έχουν ως ιστορική αφετηρία τη σκηνική διασκευή του έμμετρου μυθιστορήματος του Βιτσέντζου Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, στην πρωτοπόρα σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου το 1975.⁶

Ο *Ερωτόκριτος* του Αμφι-Θεάτρου είναι γεγονός μεγαλύτερο από τον καταγεγραμμένο εντόπιο και διεθνή καλλιτεχνικό θρίαμβο του: Για την ελληνική σκηνή άνοιξε δρόμους ως προς τη «δραματική» υπόσταση των λογοτεχνικών κειμένων και την επί αυτών έρευνα ως θεατρικών, αναγεννημένων σε μια «δεύτερη» από σκηνής «ζωή». Θεωρούμε ότι η ιστορική αυτή παράσταση, είναι το πρότυπο, αλλά και η αιτία που ένα πλήθος σκηνικές αποδόσεις, διασκευές κ.ο.κ. άλλων λογοτεχνικών κειμένων, οι οποίες ακολούθησαν και εξακολουθούν εμφαντικά, θεμελιώθηκαν κατά κανόνα στην αρχική καταγωγή τους, την (κειμενική) υπόστασή τους διατηρώντας το ύφος, τη γλώσσα, τις αναγνωρίσιμες ιδιαιτερότητές τους. Εξ αιτίας του *Ερωτόκριτου* του Αμφι-Θεάτρου, στις περισσότερες των περιπτώσεων σήμερα, η από σκηνής λογοτεχνία στις εγχώριες σκηνές δεν μεταβάλλεται σε θεατρικό «πρόσχημα» μιας «γοητευτικής αοριστίας». Αντίθετα, η επί σκηνής απόδοση λογοτεχνικών κειμένων – ως προς το πλήθος και την ποικιλία των σκηνικών αποδόσεών τους – αποτελεί μια αναγνωρίσιμη και ευρεία τάση, και, κάθε φορά, ένα ανοιχτό πειραματικό πεδίο διερεύνησης νέων δραματικών και σκηνικών «αναγνώσεων», προτάσεων και μορφοποιήσεων.

νού «θεατρικές δομές και σκηνική διάθρωση» (Β. Πούχγερ, *Ο Γεώργιος Βιζυηνός και το Αρχαίο Θέατρο*, Αθήνα 2002, σσ. 72-80).

6. Συνοπτικά μπορεί να ενημερωθεί ο ενδιαφερόμενος για την ελληνική και ευρωπαϊκή απήχηση της παράστασης του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου μέσα από αποσπασματική κριτικογραφία που εμπεριέχεται στην συνοπτική έκδοση *Amphi-theatre*, directed by Spyros A. Evangelatos Αθήνα χ.χ. σσ. 8-16.

Το 1975, ο νεαρός στην ηλικία Σπύρος Ευαγγελάτος, αλλά, ήδη, με μακρά σκηνοθετική θητεία 15 περίπου ετών, παρέδιδε στη σκηνή ένα από τα «Ευαγγέλια» της Νεοελληνικής λογοτεχνίας, τον *Ερωτόκριτο*. Είχαν προηγηθεί: η θεατρική διασκευή του *Ερωτόκριτου* από τον Θ. Συναδινό (Ελευθέρα Σκηνή 1929), 1931, θίασος Ροζάν-Λούη, 1955, Θέατρο Εθνικού κήπου, Ν. Χατζίσκος και 1969 Θ. Κωτσόπουλος: Κρατικό θέατρο Βορείου Ελλάδος. Είναι χαρακτηριστική η φράση του τελευταίου για τη σκηνοθετική προσέγγιση-πρόθεση: «Το έργο το ανεβάζω σαν ένα παραμύθι με όλα του τα ανθρώπινα στοιχεία».

Ο Ευαγγελάτος είχε τις δικές του αισθητικές προτάσεις και προθέσεις, όταν δήλωνε: «Όταν αποφάσιζα την ίδρυση του Αμφι-Θεάτρου, συγχρόνως αποφάσιζα ότι εναρκτήριο έργο πρέπει να είναι μόνον ο *Ερωτόκριτος*». Ο νεαρός σκηνοθέτης, διέθετε βαρύ εξοπλισμό: Φιλολόγος και θεατρολόγος, μελετητής, διεισδυτικός ερευνητής και ήδη έμπειρος καλλιτέχνης, ταλαντούχος, εμπνευσμένος, ορμητικός και εύτολμος, επρόκειτο να αποδώσει στη σκηνή ένα ποίημα μέσα στο Ποίημα, να προσφέρει «νέα» ζωή στο εμβληματικό έμμετρο μυθιστόρημα και –δι αυτού– νέα πνοή στη σκηνική πράξη. (Εκτός των άλλων, πλείστων γραπτών αναφορών και διθυραμβικών κριτικών για την παράσταση, επιχειρώ να ανακαλέσω και το βίωμά μου, τότε, στο κατώφλι της ενηλικίωσης).

Σε ό,τι αφορά τη δραματοποίηση: Τα διαλογικά και μονολογικά μέρη του μυθιστορήματος αξιοποιήθηκαν στο έπακρο. Τα επιλεγμένα αφηγηματικά μέρη, όρισε ο «επί σκηνής» ποιητής, Βιτσέντζος Κορνάρος. Η εναρκτήρια παρουσία του Κορνάρου-ρόλου με την προλογική κατάθεσή του προανήγγειλε τη σύμβαση ότι ο ίδιος ο ποιητής επιχειρούσε να θέσει το μυθιστόρημά του στο πλαίσιο της σκηνικής δράσης. Ο ποιητής, κι όχι κάποιος «μεσάζων», επρόκειτο να μετατρέψει το έμμετρο μυθιστόρημα σε θεατρική πράξη.

Τα 5 κεφάλαια-μέρη του μυθιστορήματος μεταγίστηκαν αναλογικά σε αντίστοιχες ευκρινείς δραματικές πράξεις και σε επί μέρους ενότητες-εικόνες-σκηνές για να προσφέρουν μετάληψη στο Κοινό με τρόπο εξαίσιο και καιρίο.

Σε ό,τι αφορά το ακρόαμα, η κρητική λαλιά, ο τόνος, ο ρυθμός, το μέτρο, το μέλος του δεκαπεντασύλλαβου, αποκαλύπτονταν με πρωτοφανή ισχύ και ταυτόχρονα με μια παράξενη οικειότητα. Ο ιδιωματικός λόγος ξέφευγε από τη γλωσσική εκδοχή και με αποκαλυπτική δύναμη έφτανε στα αυτιά των θεατών ως, μιας μορφής, γλώσσα-Μητέρα.

Σε ό,τι αφορά στο θέαμα: οι ερμηνείες, η αλληλουχία της δράσης, η αξιοποίηση και προβολή των αντιθέσεων μέσα στη δραματική ροή, οι διαδοχικές και μαγικά, θαρρείς, μεταβλητές όψεις της σκηνικής αφήγησης ποιητικά λιτές και ελλειπτικές, οι κλιμακώσεις, οι κορυφώσεις, οι εναλλαγές συνέστησαν ένα μεταμορφωτικό-«πρωτεύικό», αρχετυπικό παιχνίδι. Μια πρότυπη, παιγνιώδης, ζωντανή ταπισερί, όπου οι ευρηματικές και εικονοπλαστικές λεπτομέρειες συνέτειναν στην απόλαυση του Όλου, που πραγματώθηκε μέσα από τα ευκρινή μέρη της σκηνικής αφήγησης: το επικό, το λυρικό, το «παράλογο»-γχροτέσκο, τις αλλεπάλληλες συγχρούσεις, το τραγικό, το κωμικό, την αγωνία, τη συγκίνηση και την παραμυθία.

Τα πρόσωπα εκείνου του θιάσου (καλλιτέχνες που τροφοδότησαν και δημιούργησαν σημαντικές παρακαταθήκες στο ελληνικό θέατρο των επομένων δεκαετιών)⁷ αν και νεαροί τότε, φανέρωσαν ολόγλυφα τους δραματικούς χαρακτήρες και ταυτόχρονα υπήρξαν τόσο θεαματικά ευέλικτοι ώστε άλλοτε να μετατρέπονται με ευχέρεια από πρωταγωνιστές σε κομπάρσους ή τραγουδιστές και μουσικούς με φλάουτα, κιθάρες και νταούλια ή να μεταβάλλονται σε έμφυχα «αντικείμενα», προεκτείνοντας τη βασική και εξαιρετική σκηνογραφία, να γίνονται «ζωντανά» σκαμνάκια, θρόνοι, κρεμάστρες με «χαρακτήρα», αρμάρια με ήχο και τόσα άλλα πρωτόγνωρα.

Η πρεμιέρα της παράστασης δόθηκε το Σάββατο 1 Νοεμβρίου του 1975. Ο Γιώργος Πάτσας υπέγραψε το εικαστικό μέρος της παράστασης. Τα σκηνικά (σημαίνοντες, εμβληματικά ζωγραφισμένοι, υφασμάτινοι «ουρανοί» και μεταβλητοί χώροι: αρένα, συμβατικό μπαλκόνι, τάφος κ.ά. σε συνομιλία με σκηνικά σκεύη – σημαίνοντα αντικείμενα) καθώς και τα «λιτά» κοστούμια υπηρέτουσαν τις ανάγκες της μεταμόρφωσης των ηθοποιών στους πολλαπλούς διαδοχικούς ρόλους τους. Το βασικό ένδυμα ανδρών και γυναικών συμπληρωνόταν –κατά συνθήκη– από τα προσδιοριστικά στοιχεία και αξεσουάρ που απαιτούσαν οι «πολυμορφικές» εναλλαγές των ρόλων. Η μουσική του Γιάννη Μαρκόπουλου –με στοιχεία κρητικής παράδοσης– συμπληρωνόταν από ζωντανή μουσική με την συμβολή ηθοποιών-μουσικών (όπως η Λήδα Τασοπούλου, φλάουτο) είτε «αυτοσχεδιάζαν» με νταούλια, σάλπιγγες, κιθάρες, φωνητικούς ήχους, κραυγές, σήματα κ.ά.

Η καλλιτεχνική ωριμότητα του νεαρού σκηνοθέτη Ευαγγελάτου στον *Ερωτόκριτο* του «Αμφι-Θεάτρου» υπήρξε αποκαλυπτική. Η θεατρική «μεταμόρφωση» του *Ερωτόκριτου* σε συναρπαστική σκηνική μέθη με τον Βιτσέντζο Κορνάρο παρόντα-συμμέτοχο, δεν διαγκωνιζόταν τον ποιητικό λόγο στο κρητικό ιδίωμα. Αντιθέτως και απολύτως συνειδητά πρόβαλε και αξιοποιούσε τη γλωσσική-ποιητική «κιβωτό» του έμμετρου μυθιστορήματος, αποδίδοντάς το με το μεγαλείο της ιδιαιτερότητάς του και τη διαχρονική απήχησή του. Η πρόσληψη του ποιητικού *Ερωτόκριτου* ανανεώθηκε στο «Αμφι-Θεάτρο» μέσα από μια καθόλα πρωτότυπη θεατρική πραγμάτωση: χαρά, χάρη και παιχνίδι, αγώνας και αγωνία, θλίψη, απελπισία, μυητική περιπλάνηση, άνδρωση και ανδρεία, πίστη και κάθαρση, θρίαμβος. Στον ποιητικό ποταμό του *Ερωτόκριτου* ταξίδεψε πλησίον η σκηνική πανδαισία.

Ο *Ερωτόκριτος* εκείνος, ανεβασμένος έναν χρόνο περίπου μετά την πτώση της δικτατορίας, έφερε αέριο εκτός από το καλλιτεχνικό και το ερευνητικό σφρίγος-σφραγίδα του νεαρού σκηνοθέτη του. Ταυτόχρονα εντασσόταν στο κλίμα της εποχής, μιας εποχής που μετά την πολιτειακή περιπέτεια του τόπου (δικτατορία),

7. Δεν αναφερόμαστε στα ονόματα των πολλών και εξαιρετικών ηθοποιών του *Ερωτόκριτου*, οι οποίοι τα επόμενα χρόνια διέπρεψαν στην ελληνική σκηνή ως πρωταγωνιστές, σκηνοθέτες, ιδρυτές θεατρικών σκηνών κ.ά. Εξαιρούμε τους αείμνηστους Α. Βογιατζή στον ρόλο του Β. Κορνάρου και τη Λήδα Τασοπούλου στο ρόλο της 3ης Αρετούσας.

αναζητούσε τις ιδιαίτερες πνευματικές της καταβολές, τη σκιαγράφηση του προσώπου μιας σύγχρονης πολιτισμικής και αισθητικής ταυτότητας.

Σαράντα και πλέον χρόνια μετά τον αξεπέραστο *Ερωτόκριτο* του Αμφι-Θεάτρου μπορούμε να δούμε ότι η προϋπόθεση γι' αυτό το επίτευγμα-σταθμό, ήταν τόσο η γνώση, ο έλεγχος, η ικανότητα διείσδυσης στο λογοτεχνικό υλικό, η αναγνώριση της δυνάμει δραματικότητάς του, και όχι μόνον με τεχνικούς όρους (λ.χ. επειδή ο *Ερωτόκριτος* περιέχει μακρά διαλογικά μέρη). Το εγχείρημα απαιτούσε τη βαθύτερη αναζήτηση της δραματικής δομής του μυθιστορήματος και την ικανότητα απόδοσής του μέσω καινούργιων όσο και εύληπτων σκηνικών κωδίκων.

Ερωτόκριτος στο Αμφι-Θέατρο: πρότυπα αφηγηματικά μοντέλα

Η παρουσία των τριών διαφορετικών ανδρών ηθοποιών στον ρόλο του Ερωτόκριτου και αντίστοιχα τριών γυναικών στον ρόλο της Αρετούσας αποτελεί μια από τις τολμηρές καταθέσεις-ευρήματα του Ευαγγελάτου. Οι τριπλές σκηνικές όψεις των δύο ερωτευμένων νέων δεν υποδήλωναν απλώς το πέρασμα του χρόνου, όπως εκτυλίσσεται στο λογοτεχνικό αφήγημα. Στο πλαίσιο της σκηνικής αφήγησης, στις διαδοχικές όψεις των εραστών αποτυπώθηκε με ευκρίνεια το θεατρικό «ήθος» τους βαθύτερα και εναργέστερα. Ταυτόχρονα υπογραμμίστηκε το δράμα του σώματος εξελισσόμενο θεαματικά μέσα από την έκταση και την τριβή της περιπέτειας αλλά και την αυτογνωσία της εμπειρίας. Οι διαφορετικοί ηθοποιοί στον ίδιο ρόλο δεν απέδωσαν απλώς στιγμές και φάσεις της ζωής τους αλλά αποκωδικοποίησαν διαφορετικές όψεις απέναντι στο μυστήριο του έρωτα: ο πιο ξέγνοιαστος της ανυποψίαστης εφηβείας, ο πιο μαχητικός της πάσχουσας ενηλικίωσης, ο πιο συνειδητός της κατασταλαγμένης ωριμότητας. Ο σκηνοθέτης ανακάλυπτε και πρότεινε ένα μοντέλο σκηνικής αφηματολογίας παράλληλο προς την έμμετρη μυθιστορηματική αφήγηση. Έκτοτε, το ίδιο μοντέλο χρησιμοποιήθηκε με πλησμονή σε παραστάσεις δραματικών και λογοτεχνικών κειμένων και όχι πάντοτε με το ευρηματικό βάθος και την συνθετική πρόθεση του πρωτοπόρου Ευαγγελάτου. (Έχουμε δει πολλούς Ρωμαίους και Ιουλιέτες στην ίδια παράσταση, πολλές Γκόλφω και Τάσους ή και πάλι τρεις Αρετούσες και Ερωτόκριτους κ.ά.).

Οι επί μέρους σκηνικές-αφηγηματικές προτάσεις είχαν τη δική τους παραστατική αυτονομία και συνέβαλαν αποφασιστικά στην κατανόηση και απόλαυση του θρυλικού μυθιστορήματος ως θεάματος και ακροάματος. Μικρές ή εκτεταμένες σκηνές διανθισμένες με εμπνευσμένες –εντός και εκτός κειμένου– παραστατικές λεπτομέρειες έκαναν προσηνή τη «δύσβατη» διάλεκτο και λαμπρό το θέαμα. Επιπλέον η παρουσία του Κορνάρου δεν συνιστούσε την αμήχανη λύση ενός αφηγητή επί σκηνής. Ο Κορνάρος-ρόλος, ως «επίτροπος» και επόπτης του έργου του αλλά και συμμετοχος της παράστασης εξοικείωνε τον ποιητή με τους θεατές, όχι πια απόμακρος στους αιώνες αλλά προσιτός και έμφυχος. Ο Κορνάρος ήταν παρών συνομιλητής και διαλεγόμενος για να συστήσει τον, πάντα νέο, εαυτό του στο κοινό του Ευαγγελάτου.

Το μυθιστόρημα πέρασε στη σκηνική όχθη θριαμβικά κι αυτό απαιτούσε εξ ίσου υψηλή ικανότητα στη διαχείριση της μετάπλάσής του. Επρόκειτο για τη μετάπλαση μιας καλλιτεχνικής οντότητας σε μια άλλη, τη «μετάφραση» μιας τέχνης σε μια άλλη, μια διαδικασία πλήρους «μετακαίνωσης». Για να συνομιλήσουν τόσο καλά το έμμετρο μυθιστόρημα με τη δραματική-διασκευαστική και σκηνική απόδοσή του απαιτούνταν σύνθετα, λεπτά και σπάνια εργαλεία στα χέρια του δεξιότητη. Και ο Ευαγγελάτος τα κατείχε. Οι δυο τέχνες: λογοτεχνία (έμμετρο μυθιστόρημα) από τη μια, θέατρο (δράμα και σκηνική πράξη) από την άλλη, συζεύχθηκαν εδώ με υποδειγματικό τρόπο, πράγμα που απαιτούσε ασφαλώς τη γνώση και των δύο αυτών καλλιτεχνικών «γλωσσών» και κωδίκων.

Η λογοτεχνική εντέλεια προσφέρθηκε και «μεταφράστηκε» σε έναν άλλο κώδικα, σε μια νέα, εξαιρετική γλώσσα, παραστατική. Και αποδόθηκε μοναδικά ανανεωμένη και εμφατικά αναγεννημένη.

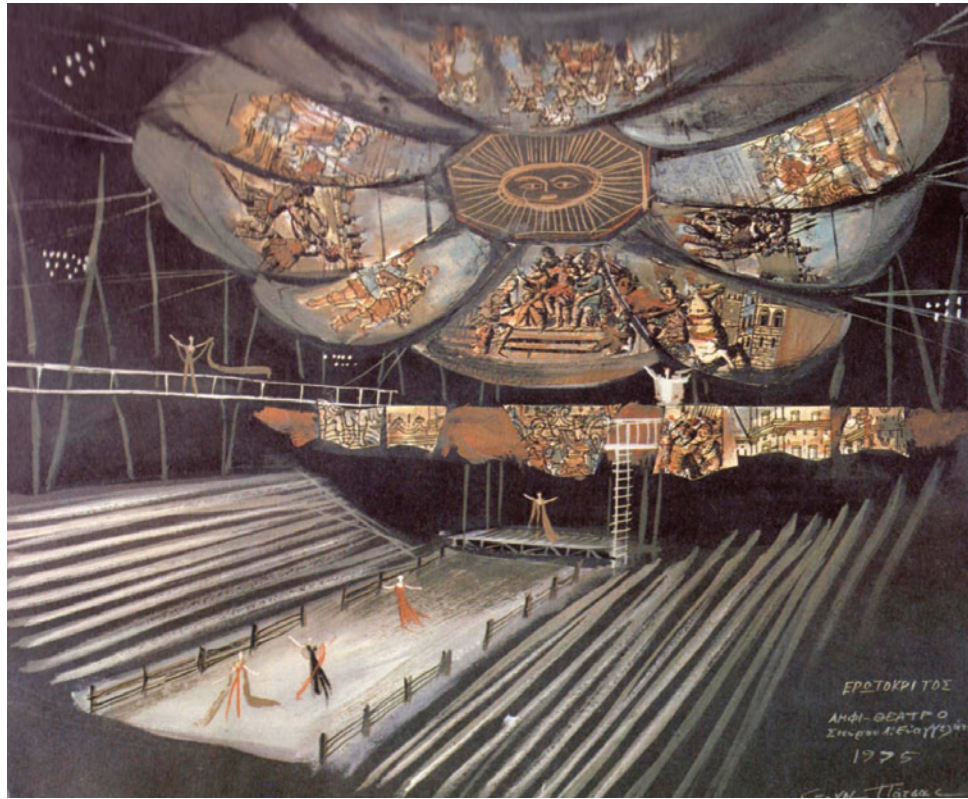
Στρογγυλή τράπεζα
Ο Ερωτόκριτος του Ευαγγελάτου

Συμμετέχουν

Ρήγας Αξελός
Στάθης Κακκαβάς
Ιλιάς Λαμπρίδου
Άννυ Λούλου
Κώστας Μπάσης
Ρίκα Σηφάκη

Συντονιστής

Πλάτων Μαυρομούστακος



Σχέδιο του Γιώργου Πάτσα για τον *Ερωτόκριτο* του Αμφι-Θεάτρου
(Γ. Πάτσας, *Σκηνικά Κοστούμια / Costumes Stage Design*, Αθήνα 1995, σ. 101)

Στρογγυλή τράπεζα: Ο *Ερωτόκριτος* του Ευαγγελάτου

<https://youtu.be/rNkAivj-yqk>

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

*Εισαγωγή στο στρογγυλό τραπέζι με θέμα
«Ο Ερωτόκριτος του Ευαγγελάτου»*

ΣΤΗΝ ΕΝΑΡΧΗ ΤΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ του Συνεδρίου, έκλεισα την παρουσίαση του προγράμματος λέγοντας πως όταν συζητούσαμε με τον Σπύρο Ευαγγελάτο την οργάνωση του συνεδρίου την 1η Νοεμβρίου 2015, είχαμε μπροστά μας το σώμα των αποκομμάτων τύπου για τον *Ερωτόκριτο*. Η ανακοίνωση της πρεμιέρας άνοιγε τον φάκελο: η πρεμιέρα έγινε το Σάββατο 1 Νοεμβρίου 1975. Για να γιορτάσουμε τα σαράντα χρόνια από την παράσταση του *Ερωτόκριτου του Ευαγγελάτου* οργανώσαμε μια στρογγυλή τράπεζα που θα κλείσει το συνέδριο με τη συμμετοχή ηθοποιών που έλαβαν μέρος στη διανομή της ιστορικής αυτής παράστασης.

Σε πρόσφατη συνέντευξη, στο ερώτημα ποιο είναι το έργο που ξεχωρίζει από όσα σκηνοθέτησε ο Σπύρος Ευαγγελάτος απαντά: «Όταν έχεις κάνει 220 σκηνοθεσίες, είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις. Με είχε τρελάνει ο *Ερωτόκριτος*, αλλά και η *Λυσιστράτη* επίσης. Μου άρεσε η *Ηλέκτρα* με τη Λήδα, που έκανε διεθνή καριέρα. Όπως και οι *Επιτρέποντες*, ο *Άμλετ* [...]».

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον *Ερωτόκριτο* αποτυπώνεται με κάθε τρόπο στο συνολικό έργο του Σπύρου Ευαγγελάτου τόσο το καλλιτεχνικό όσο και το επιστημονικό: έχει γράψει δύο βιβλία, έχει δημοσιεύσει περισσότερα άρθρα και έχει παρουσιάσει ανακοινώσεις σε συνέδρια. Σε πιο πρόσφατο βιβλίο ...και πάλι για τον *Ερωτόκριτο*. *Προσπάθεια προσδιορισμού του ποιητή του* (1989) τεκμηριώνει με αρχειακά στοιχεία την άποψη ότι το ποιος είναι ο Βιτσέντζος Κορνάρος, που έγραψε τον *Ερωτόκριτο* έχει άμεση εξάρτηση από την γνώση του κειμένου του Angelo Albani, με τίτλο *Innamoramento de due fidelissimi amanti Paris en Vienna* που χρονολογείται από το 1626. Με πορίσματα αρχειακής έρευνας υποστηρίζει ότι αυτό είναι το ιταλικό πρότυπό του, άποψη στην οποία επανέρχεται και με πιο πρόσφατα δημοσιεύματα και ανακοινώσεις του από τις αρχές του 2000. Έργο άμεσα συνδεδεμένο με την επιστημονική περιοχή στην οποία κινείται το σύνολο του ερευνητικού του έργου δεν είναι διόλου έκπληξη το γεγονός ότι όπως αναφέρει ο ίδιος όταν «αποφάσισ[ε] την ίδρυση του Αμφι-

Θεάτρου, συγχρόνως αποφάσισ[ε] ότι εναρκτήριο έργο θα έπρεπε να είναι μόνο ο *Ερωτόκριτος*».

Η ίδρυση του Αμφι-Θεάτρου συνδέεται με τη Νεοελληνική Σκηνή η οποία ασχολήθηκε με τα κρητο-επτανησιακά κείμενα. Δεν είναι όμως αποκλειστικά το επιστημονικό ενδιαφέρον που τον κινεί.

Η επιλογή του *Ερωτόκριτου* επιτρέπει στον Ευαγγελάτο να ξεδιπλώσει επί σκηνής προβληματισμούς που τον απασχολούν καθώς ο ίδιος δηλώνει ότι στο έργο: «συνταιριάζονταν τρία βασικά στοιχεία που προσδιορίζουν τη σκηνοθετική ιδιοσυγκρασία [τ]ου:

1. έφεση για το κλασσικό ποιητικό δραματολόγιο,
2. αγάπη για τη νεοελληνική καλλιτεχνική παράδοση –ιδιαίτερα για τις απώτερες αρχές της– και
3. τάση για ελεύθερες σκηνικές συνθέσεις, [...] όπου το δραματικό στοιχείο μπορεί να εναλλάσσεται με το λυρικό, με το χιούμορ και την ιλαρή διάθεση».

Αυτή την αρχική σκέψη ακολούθησε μια συστηματική δραματουργική εργασία η οποία απεικονίζεται και στο τετράδιο σκηνοθεσίας που φυλάσσεται στο αρχείο του Αμφι-Θεάτρου μαζί με φωτογραφικό υλικό, πλήθος των κριτικών, αφίσες του θιάσου και θεατρικά προγράμματα τα οποία θα αποτελέσουν τεκμηριωτικό υλικό έκδοσης που ετοιμάζει για το Αμφι-Θέατρο ο Σπύρος Ευαγγελάτος.

Μια παρένθεση είναι ίσως απαραίτητη εδώ για να μιλήσουμε για τα θεατρικά προγράμματα του Αμφι-Θεάτρου. Οι θεατές του *Ερωτόκριτου* φτάνοντας στο θέατρο έβρισκαν και ένα πρόγραμμα της παράστασης που καταρχήν εξέπληττε με το απρόσμενο σχήμα του. Μετά από αυτή την εικόνα που κυριολεκτικά αιφνιδίαζε, ο θεατής ανακάλυπτε ένα πλήρες τεύχος με περιεχόμενο τεκμηριωτικό για το έργο, έναν δραματουργικό φάκελλο, με πληροφορίες για το έργο και τον συγγραφέα από έγκυρες πηγές και σημαντικά μελετήματα, πολλά από τα οποία γράφονταν ειδικά για το έργο, άρα και μια πρώτη ενδεικτική βιβλιογραφία (για όποιον ενδιαφέρεται να πάρει και δουλειά για το σπίτι). Ο δραματουργικός αυτός φάκελλος ολοκληρωνόταν με το σύνολο του κειμένου, με μια σημείωση που υπογράμμιζε την εντιμότητα του εγχειρήματος: «Εκδίδουμε το κείμενο όπως ακούγεται στην παράσταση κι όχι όπως οπτικά παριστάνεται. Αν δημοσιεύαμε αυτή την “οπτική” μορφή διασκευής, θα ήταν σαν να εκδίδαμε το “βιβλίο σκηνοθεσίας” κι αυτό ελάχιστους θα ενδιέφερε. Για τους παραπάνω λόγους ο αναγνώστης θα συναντήσει στο κείμενο κάποιους στίχους που θα του φανούν ασύνδετοι με τους προηγούμενους. Θελήσαμε όμως να απομακρύνουμε από την έκδοση κάθε σκηνική υπόδειξη».

Με αυτό τον τρόπο, παράλληλα με τις παραστάσεις δημιουργήθηκε και μία πραγματική θεατρική βιβλιοθήκη με πολλά σπάνια έργα, πάντα με νέες μεταφράσεις κλασικών κυρίως έργων που είχαν παιχτεί και στο παρελθόν από ελληνικές σκηνές και με έργα που βρίσκονταν μόνο στη διάθεση των ερευνητών. Μια θαυμάσια βιβλιοθήκη που όσοι την αποκτήσαμε τη διατηρούμε με τη βεβαιότητα πως όταν ανατρέξουμε δεν θα είναι μόνο για να ξαναθυμηθούμε την παράσταση αλλά και για να επιβεβαιώσουμε μια πληροφορία.

Επανερχομαι στον *Ερωτόκριτο* που χαρακτηρίζεται από τον Σπύρο Ευαγγελάτο ως «[...] ένα εκρηκτικό, αναγεννησιακό έργο: ορμητική δύναμη, πλούτος εικόνων και χρωμάτων, ευφορία που κορυφώνεται σε μέθη, λυρισμός και δραματική ένταση τείνουν σε μια τελική κατάφαση ζωής». Ζητούμενο της παράστασης ήταν να αναδείξει όλη αυτή την ένταση του κειμένου σε μια μορφή την οποία ο Ευαγγελάτος όπως είδαμε χαρακτηρίζει ως «ελεύθερη σύνθεση».

Για να γίνει αυτό θα έπρεπε καταρχήν να προηγηθεί η συστηματική δραματουργική επεξεργασία. Από ένα κείμενο 10.000 στίχων έπρεπε να μείνουν περίπου 3.000 προκειμένου να στηθεί μία παράσταση διάρκειας περίπου δυόμισι ωρών. Για να γίνει αυτό θα έπρεπε να αφαιρεθούν σημαντικά τμήματα του κειμένου, ή να γίνει μια αναδιάταξη της σειράς των στίχων, χωρίς αυτό να κάνει τον θεατή να χάσει τον ειρμό του έργου ούτε και να απαλειφθεί η επεισοδιακή του ακολουθία με τον πλούτο των εικόνων και την ορμητικότητα στην οποία οφείλεται η ένταση της δράσης και η ευφορία της σκηνής. Στα σημεία που αφαιρέθηκαν εντάχθηκαν συνθέσεις στίχων που προέρχονταν από το κείμενο, ή προστέθηκαν μερικοί («συνθέσαμε ημιστίχια», οι κατά Κορνάρου στίχοι δεν ξεπερνούσαν τους 18) και το σύνολο μοιράστηκε σε όλους τους ηθοποιούς κατά τρόπο τέτοιο που να εξασφαλίζεται η σκηνική ποιικιλία.

Η επεξεργασία του κειμένου του ποιητή οδήγησε σε μία διανομή των ρόλων στους δεκαεννέα ηθοποιούς που εναλλάσσονταν από πρωταγωνιστικούς σε βωβούς ρόλους. Ερμηνευτές των ρόλων εκφωνούσαν στίχους του ποιητή σε γ' πρόσωπο, υπήρχαν χωρία που ερμήνευε ο ποιητής στο ρόλο του οποίου εναλλάσσονταν ηθοποιοί, όπως και στο ρόλο του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας που ερμηνεύονταν ο καθένας από τρεις ηθοποιούς, ενώ συχνά οι ηθοποιοί έπαιζαν αυτά που περιέγραφαν. Το σύνθετο αυτό σχήμα, η «ελεύθερη σύνθεση» προσέδωσε στην παράσταση αφαιρετική διάσταση, αλλά και «έντονη ιλαρότητα».

Ο χρόνος και ο τόπος της δράσης δηλώνονταν από τις ερμηνείες των ηθοποιών και τους φωτισμούς. Τα καθίσματα της πλατείας είχαν αφαιρεθεί, είχε απλωθεί χόμα στη θέση τους και δεξιά και αριστερά της πλατείας είχαν τοποθετηθεί καθίσματα αμφιθεατρικά δημιουργώντας μία αίσθηση ανάμεσα στο ριγκ, το χώρο της γκιόστρας και το τσίρκο. Γύρω από αυτή την αρένα μακριές γέφυρες και σκάλες ένωναν τον εξώστη του θεάτρου με την αρχική σκηνή του. Το σύνολο κάλυπτε μία «τέντα που σκέπαζε το χώρο με ζωγραφικές αποτυπώσεις της ιστορίας του Ερωτόκριτου από το χειρόγραφο του έργου».

Τα σκηνικά και τα κουστούμια ήταν του Γιώργου Πάτσα και η μουσική του Γιάννη Μαρκόπουλου. Παράλληλα υπήρχε και η μουσική συμβολή των ηθοποιών, οι οποίοι είτε είχαν σπουδάσει κάποιο όργανο (όπως η Λήδα Τασοπούλου, φλάουτο) είτε αυτοσχεδίαζαν με νταούλια, σάλπιγγες, κιθάρες, κ.ά.

Από τους δεκαεννέα ηθοποιούς, μόνο τρεις ή τέσσερις ήταν τότε λίγο άνω των τριάντα, με έξοχες ερμηνείες και μια νεανική πληθωρικότητα που προσέδιδε μια εορταστική αίσθηση θα μου επιτρέψετε να πω την ευεξία που αναδύεται από ένα γεγονός με έντονη σωματικότητα που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως αθλητικό επίτευγμα. Ένα συναρπαστικό, αισθητικά άρτιο σκηνικό γεγονός δου-

λεμένο με γνώση και περίσκεψη, μια κεφάλτη γιορτή της θεατρικότητας που όπως διαπιστώσαμε έμεινε αλησμόνητο σε όσους το είδαν.

Υπήρχαν τρεις Ερωτόκριτοι και τρεις Αρετούσες στις εφηβικές, λυρικές και δραματικές φάσεις. Ήταν οι: Στάθης Κακκαβάς, Κώστας Μπάσης και Νίκος Μπουσδούκος, Άννυ Λούλου, Ιλιάς Λαμπρίδου και Λήδα Τασοπούλου. Δύο Ποιητές: Λευτέρης Βογιατζής, Ηλίας Λογοθέτης, καθώς και μια δυναμική ομάδα ηθοποιών ανάμεσα στους οποίους η Ρίκα Σηφάκη και ο Ρήγας Αξελός που είναι μαζί μας απόψε.

Νεοελληνικό Θέατρο II
19ος αιώνας

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Οι μεταμορφώσεις του Γουανάκου

ΓΡΑΜΜΕΝΗ ΣΤΑ 1900 και δημοσιευμένη έναν χρόνο αργότερα, η κωμωδία του Γιάννη Ψυχάρη *Ο Γουανάκος* αποτελεί αναμφίβολα μια χτυπητή εξαίρεση στην ιστορία του θεάτρου μας.¹ Διαδραματίζεται στη Γη του Πυρός, με βασιικούς ήρωες τέσσερα ελληνικά δέντρα (Πλάτανος, Ιτιά, Λεύκη, Πεύκος) που συμμετέχουν στη δράση εν είδει χορού. Μαζί τους, ημιάγριοι ιθαγενείς κάτοικοι με περίεργα ονόματα (Μοναστηριώτης, Κουμπόπουλος, Καλαθούνα) που βρίσκονται σε συνεχείς εχθροπραξίες εξαιτίας ενός γιλέκου· κι από δίπλα ένας καθαρευουσιάνος Δάσκαλος που καταφτάνει από την Αθήνα για να τους «εκπολιτίσει» γλωσσικά. Ωστόσο, κεντρική φιγούρα είναι ο Γουανάκος, ένα είδος λάμα της Νότιας Αμερικής, που συμβολίζει τον λαό· στην τελευταία πράξη, μεταμορφώνεται σε όμορφο παληκάρι μόλις αγαπήσει τη λευκοντυμένη Μυρρούλα, την ξαναγεννημένη θεά της καλοσύνης, της ομορφιάς και της αγάπης. Με την ένωσή τους, συμφιλίωση βασιλεύει πλέον σ' όλη τη πλάση. Αν στα παραπάνω παράδοξα προσθέσει κανείς ρυάκια που μιλάνε ή χορούς γαιδάρων και μαϊμούδων, εύκολα θα διαπιστώσει ότι ο Ψυχάρης επεδίωξε να απομακρυνθεί από την κυρίαρχη τότε συνταγή του «καλοφτιαγμένου έργου» και να συνομιλήσει περισσότερο με τις ποιητικές κωμωδίες του Σαίξπηρ και του Αριστοφάνη. Όπως είναι γνωστό, επρόκειτο για μια συνειδητή προσπάθεια «ρωμαίικου συμβολισμού» που δεν θα μιμούταν επιδερμικά τα διδάγματα ενός Μάτερλινκ ή ενός Χάουπτμαν αλλά θα τα ενσωμάτωνε δημιουργικά στην κατεύθυνση αξιοποίησης παραμυθιών και τραγουδιών του ελληνικού λαού.² Ο λαός

1. Γ. Ψυχάρης, *Ο Γουανάκος. Κωμωδία. Για το Ρωμαίικο Θέατρο*, τόμ. Α', Αθήνα 1901, σ. 235-335. Θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τους φίλους και συναδέλφους Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Ξανθή Ζαχαριάδου και Πλάτωνα Μαυρομούστακο για την πολύτιμη συνδρομή τους σ' αυτήν την εργασία.

2. Για τον *Γουανάκο* και το θέατρο του Γιάννη Ψυχάρη, βλ. Γ. Σιδέρης, «Ψυχάρης και θέατρο», *Νέα Εστία* 55 (1954), 724-36 [και αναδημοσίευση *Νέα Εστία* 107 (1980), 26-41]. Β. Πούγχερ, «Ο πρόλογος “Για το Ρωμαίικο Θέατρο” του Ψυχάρη (1900). Ένα ιδιότυπο μαρτυρημένο του “Θεάτρου των ιδεών”», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα

βρισκόταν άλλωστε ως το τέλος της ζωής του στην καρδιά του εγχειρήματός του: «Δοκίμασα να συνεφέρω ένα λαό στη ζωή» θα γράψει σ' ένα στερνό του σημείωμα το 1929: «Ο λαός αυτός είναι λαός έξυπνος και λαός της Μεσόγειος. Είναι ο ελληνικός λαός».³



Εικ. 1: Οι πηγές του Γουανάκου.

(*Η γη του πυρός*, Εκδόσεις του συλλόγου προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Εν Αθήναις 1900).

Βέβαια, υπό ένα άλλο πρίσμα, από την πρώτη κιόλας σκηνή, ο θεατής συνειδητοποιεί ότι η κωμωδία ανήκει στην εγχώρια σατιρική παράδοση γύρω από το γλωσσικό ζήτημα. Ένα πλήθος από γλωσσοδέτες και κωμικά ευφυολογήματα έρχονται να επιβεβαιώσουν την παντοδυναμία της λαλιάς, τη μουσικότητα αλλά και τη θεατρικότητα της μιλούμενης δημοτικής γλώσσας. Όπως είναι επίσης γνωστό, η άλλη βασική πηγή έμπνευσης του έργου ξεπηδά από την πρόθεση του συγγραφέα να σατιρίσει το καθαρευουσιάνικο εγκυκλοπαιδικό βιβλίο *Η Γη του Πυρός* (1900) που είχε εκδοθεί (με πρόλογο του Δημητρίου Βικέλα) από τον νεοϊδρυθέντα τότε

1995, σσ. 15-76· Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ηράκλειο 2004, σσ. 209-210· Β. Πούγχερ, «Τα τελευταία θεατρικά έργα του Γιάννη Ψυχάρη: ένα σχόλιο», *Γραφές και σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 145-154· Νάντια Ευαγγελινού, «Η συνεισφορά του Ψυχάρη στο νεοελληνικό θέατρο», *Ο Ψυχάρης και η εποχή του. Ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού. ΙΑ' Επιστημονική Συνάντηση του τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], επιμ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Θεσσαλονίκη 2005, σσ. 261-274· Κυριακή Πετράκου, «Η θεατρική αντίληψη του Ψυχάρη», *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2007, σσ. 143-188.

3. Μονοσέλιδο άτιτλο δακτυλόγραφο, Αρχείο Γιάννη Ψυχάρη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. – Ι.Ν.Σ. – Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη (ψηφιακές συλλογές ΑΠΘ <http://digital.lib.auth.gr/record/47347>).

Σύλλογον προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.⁴ Από αυτό το βιβλιαράκι προέρχεται ο γουανάκος, οι φιγούρες των ιθαγενών και κάποια άλλα στοιχεία της δράσης. Αυτό που δεν έχει τύχει ακόμα της δέουσας προσοχής είναι ότι το πρώτο μέρος αυτού του βιβλίου (πρωτοδημοσιευμένο στα αγγλικά το 1839) ήταν γραμμένο από έναν νεαρό τότε φυσιοδίφη που βρισκόταν στο ξεκίνημα μιας σπουδαίας επιστημονικής σταδιοδρομίας, τον Κάρολο Δαρβίνο.⁵ Για την ακρίβεια, πρόκειται για την αφήγηση της πρώτης πολυετούς αποστολής του στις ακτές της Νότιας Αμερικής, με την οποία προώθησε τις έρευνές του γύρω από την κληρονομικότητα των επίκτητων χαρακτηριστικών. Όλα αυτά ίσως δεν θα είχαν τόση σημασία αν δεν σχετίζονταν μ' έναν βασικό ιδεολογικό άξονα της κωμωδίας. Η ιστορία του κόσμου που αφηγείται κάποια στιγμή ο Πλάτανος δεν είναι θεολογικής αλλά δαρβινικής τάξης.⁶ Εδώ ανήκει επίσης ο χορός με τις Μαϊμούδες, τις «μανάδες του ανθρώπου».⁷ Ο εξανθρωπισμός του γουανάκου-λαού που αφηγείται το αλληγορικό –και όχι συμβολιστικό– παραμυθόδραμα του ηγέτη του Δημοτικισμού συνδέεται, ενδεχομένως, και με σοσιαλιστικούς απόηχους (αρκεί ίσως να υπενθυμίσουμε ότι ήταν ντρεϊφουσικός και διατηρούσε σχέσεις με την ηγετική μορφή του γαλλικού σοσιαλισμού Ζαν Ζωρές)· σε κάθε περίπτωση πάντως η κωμωδία προωθούσε θεμελιώδεις αξίες του αισιόδοξου ευρωπαϊκού επιστημονισμού του 19ου αιώνα, με πιο σημαντική εκείνη της προόδου. Ταυτόχρονα, όμως, μπόλιαζε τον εγχώριο εθνικισμό: διαδραματιζόταν μεν στη Γη του Πυρός, μολαταύτα η σωτηρία θα ερχόταν και πάλι από την αθάνατη αναγεννημένη Ελλάδα.⁸ Γραμμένος σε μια εποχή που

4. *Η γη του πυρός*, Εκδόσεις του συλλόγου προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, αριθμός 3, Εν Αθήναις 1900. Η εισαγωγή του Βικέλα καλύπτει τις σελίδες 5-28.

5. «Εκ της περιηγήσεως του Δαρβίνου, 1832-1834», *ό.π.*, σσ. 30-72. Πρόκειται για μετάφραση του *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle, Between the Years 1826 and 1836, Describing Their Examination of the Southern Shores of South America, and the Beagle's Circumnavigation of the Globe, In Three Volumes*, Λονδίνο 1839, τόμ. III, κεφ. XI, σσ. 227 κ.εξ. Είναι διαθέσιμο σε ψηφιακή μορφή (*The Complete Work of Charles Darwin Online*: <http://darwin-online.org.uk>). Ο Βικέλας απέδωσε τον Jemmy Button σε Κουμπόπουλο, τον York Minster σε Μοναστηριώτη και την Fuegia Basket σε Καλαθούνα («Δια τα ονόματα των αγρίων τούτων, καθώς και εις την μετάφρασιν της ομιλίας των, εννοείται ότι προσφεύγομεν εις λέξεις και φράσεις αντιστοίχους», *Η γη του πυρός*, σ. 35).

6. «Πρώτα, στου κόσμου την αρχή, σα δεν είταν ακόμη πετούμενο πουλί στον αέρα, σα δεν είταν ακόμη ουδέ στη θάλασσα ουδέ στη στεριά, ζώο πουθενά ζωντανό, πρώτα βγήκαμε εμείς. Εμείς έπρεπε να γεννηθούμε, για νάχουνε όλα τάλλα θροφή. Μας έλεγαν τότες Καλαμίτες, Στιγμαριές, Ψιλόφυτα, Σιγιλλάρια, Λεπιδόδεντρα, Πρωτοταξίτες. Ύστερις φάνηκαν τα πρώτα πλεούμενα, οι Τριλωβίτες, οι Γραφτόλιθοι, τα Βραχυπόδια, τ' Ακέφαλα, τα Κεφαλοπόδια...» (Ψυχάρης, *Ο Γουανάκος*, σσ. 263-264).

7. *Ο.π.*, σ. 283.

8. Η θεά που οραματίζεται ο ποιητής-Πέφκος θα ξανάρθει από «εκεί κάτω από τα χώματα τα τρισόλβια, εκεί κάτω από τη μάννα την αιώνια, εκεί κάτω από την Ελλάδα την αθάνατη, από την πρώτη πρώτη χώρα της Ομορφιάς, που θα γίνη, με το χαμόγελο της Κόρης, και χώρα της Καλοσύνης, και χώρα της Αγάπης. Από την Ελλάδα θα μας ξανάρθη την ξαναγεννημένη. Από την

το ελληνικό θέατρο αναζητούσε μια ρήξη με τον 19ο αιώνα, μια ανάταση μετά το θλιβερό 1897, ο Γουανάκος ευαγγελιζόταν με όρους αναγέννησης τον εκσυγχρονισμό της χώρας.

*

Σε αντίθεση με τη θεατρική παρέμβαση της άλλης ηγετικής μορφής των νεωτεριστών λογοτεχνών, τον Παλαμά, ο Ψυχάρης είχε δηλώσει ξεκάθαρα στον εμβληματικό πρόλογο της έκδοσης του έργου την επιθυμία του να παιχτεί σε αθηναϊκό θέατρο – και μάλιστα υπαίθριο· είχε φροντίσει επιπλέον να συνθέσει ένα «αντίτυπο πιο μικρό σα γίνη παράσταση» και να διατυπώσει κάποιους προβληματισμούς για τη σκηνική απόδοση της κωμωδίας.⁹ Κάτι τέτοιο όμως δεν συνέβη. Καθώς το θέατρό μας έζησε στις επόμενες δεκαετίες «στη βαριά σκιά του Παλαμά», η σκηνική απουσία του Γουανάκου παρέμεινε εκκωφαντική ακόμα κι όταν ο Δημοτικισμός ανέλαβε στα μεσοπολεμικά και μεταπολεμικά χρόνια την ηγεσία της πολιτιστικής και θεατρικής ζωής. Μήτε ο Πολίτης τον θυμήθηκε, μήτε ο Ροντήρης μήτε ο Θεοτοκάς. Ενδεχομένως, το ζήτημα συνδέεται, μέχρι ενός σημείου, με τον αδιάλλακτο ριζοσπαστισμό του συγγραφέα του. Κυρίως, όμως, η κωμωδία του ήταν που αντιμετωπιζόταν, και από γλωσσική και από ειδολογική άποψη, ως μια δυσεξήγητη παραφωνία, ασύμβατη με την εγχώρια αστική ηθογραφική παράδοση. Ακόμα και ο συγκαταβατικός Γιάννης Σιδέρης υποστήριζε το 1954 ότι «η μητέρα-Φύση» δεν όρισε στον Ψυχάρη «ως προορισμό του το θέατρο»· κι έτσι «με πρότυπο τη γλώσσα της Τρισεύγενης», κι όχι του Γουανάκου «θα γράψουν ο Χορν και άλλοι και όσο το θέατρο μας γίνεται πιο βουλεβαρδιέριχο, πιο “σαλόσι”, θ’ αλλάζει προς τη μορφή που έχει συλλάβει ανέκαθεν το θεατρικότερο ένστιχτο, ο Ξενόπουλος».¹⁰

*

Ελλάδα» (ό.π., σσ. 266-267). Και το σκηνικό άλλωστε δεν αναπαριστά τη Γη του Πυρός αλλά ελληνικό τοπίο. Επρόκειτο, μάλιστα, όπως θα δούμε, για συνειδητή επιλογή του συγγραφέα (βλ. εδώ, σημ. 39).

9. «Κάθε φορά που μιλούν τα Δέντρα, με το μέγεθος της σκηνης μπορεί ναλλάξει κι ο τρόπος που θα παρουσιαστούνε στη σκηνή· αντίς να είναι ο θεατρίνος κρυμμένος πίσω από το Δέντρο, πολύ πιο νόστιμο θάτανε νάνοιγε ο κορμός του Δέντρου και νάβλεπαν από το θέατρο [ενν. την πλατεία του θεάτρου] τα πρόσωπα, το καθένα πρασινοφορεμένο και με τα φύλλα του. Για το φιθύρισμα πάλε, μεγάλη τέχνη δε χρειάζεται. Η κωμωδία γράφτηκε για να παιχτεί στην Αθήνα, δηλαδή στο ύπαιθρο, και τότες πάντα κάπου θακουστή κ’ ένα φυλλοφιθύρισμα». Ο συγγραφέας πάντως ήταν ανένδοτος στο ζήτημα της γλώσσας· ως προς αυτό δεν έδινε «την άδεια να γίνη ούτε η μικρότερη αλλαγή» (Ψυχάρης, «Σημείωση για το Δράμα και την κωμωδία», *Για το Ρωμαίικο θέατρο*, ό.π., σ. 336).

10. Σιδέρης, «Ψυχάρης και θέατρο», 733. Απ’ ό,τι φαίνεται, η μόνη θετική φωνή ήταν ο Βασίλης Ρώτας, βλ. το άρθρο του «Η Τρισεύγενη του Κωστή Παλαμά», *Πρωία*, 2 Μαρτίου 1943 (*Θέατρο και γλώσσα*, τόμ. Α’, Αθήνα 1986, σσ. 138-139).



Εικ. 2: Σκίτσο της Έλλης Σολομωνίδη-Μπαλάνου, εμπνευσμένο από την παράσταση του Γουανάκου. (Πάρις Τακόπουλος, *Τα Κριτικά*, Αθήνα 2002, σ. 90).

Θα χρειαστεί, τελικά, να φτάσουμε λίγες μέρες πριν από τα Χριστούγεννα του 1980 για να παρασταθεί η κωμωδία του Ψυχάρη από το Αμφι-Θέατρο.¹¹ Ο Σπύρος Ευαγγελάτος πήρε την τολμηρή πρωτοβουλία να αναμετρηθεί μ' ένα κείμενο που το είχαν καταπιεί τα αμείλικτα σκοτάδια της ιστορίας. Η απόφασή του ήταν ενταγμένη, φυσικά, σε μια πολιτική ρεπερτορίου που ακολουθούσε πιστά από τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Ήταν «ειδικός πια στην ανακάλυψη θεατρικών κειμένων», όπως σχολίαζε η *Καθημερινή*, «που βρίσκονται τώρα σε κάποια αρχεία μόνο ή βιβλιοθήκες».¹² Ο Γουανάκος, όμως, ήταν κάπως διαφορετική περίπτωση

11. Η πρεμιέρα του έργου δόθηκε στις 20 Δεκεμβρίου 1980 στο θέατρο Κάβα σε σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Πάτσα, μουσική Στέφανου Γαζουλέα και διεύθυνση ορχήστρας του Αλέξανδρου Συμεωνίδη. Τον Κουμπόπουλο, τον Μοναστηριώτη και την Καλαθούνα υποδύθηκαν οι Μιχάλης Μητρούσης, Κώστας Τσιάνος και Λήδα Τασοπούλου· την Ιτιά, τον Πλάτανο, τη Λέφκη και τον Πέφκο οι Γιάς Λαμπρίδου, Ηλίας Ασπρούδης, Ρίκα Σηφάκη και Βασίλης Γκούστης. Στον ρόλο του Γουανάκου εμφανίστηκε ο Στάθης Κακκαβάς και του Δάσκαλου ο Τάσος Υφαντής. Πλήρης κατάλογος των συντελεστών υπάρχει στο πρόγραμμα της παράστασης.

12. Μαρία Θέρμου, «Ο Γουανάκος του Ψυχάρη, ονειρόδραμα και σάτιρα. Παρουσιάζεται από το Αμφιθέατρο σε σκηνοθεσία Σπ. Ευαγγελάτου», *Καθημερινή*, 19 Δεκεμβρίου 1980. Βλ. και τον κατάλογο των σκηνοθεσιών του Ευαγγελάτου, Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Εργογραφία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασις-Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σσ. 22-28. «Θεατρογραφικό μουσείο» χαρακτήριζε το Αμφι-Θέατρο ο Λιγνάδης («Κριτική θέατρο. Μεταμόρφωση Γουανάκου. Ένα έργο του Ψυχάρη στο “Αμφι-Θέατρο”», *Μεσημβρινή*, 14 Ιανουαρίου 1981). Ακόμα και ο επικριτικός κατά τα άλλα Σόλων Μα-

από εκείνη του *Δαβίδ*, ας πούμε, ή του *Κατσαίτη*. Δεν αφορούσε τόσο ένα μακρινό δραματουργικό παρελθόν όσο ένα απωθημένο. Ο ιδρυτής του Αμφι-Θεάτρου αισθανόταν υποχρεωμένος να ασκήσει έντονη κριτική στις μεταπολεμικές γενιές που αγνόησαν μια κωμωδία που, κατά τη γνώμη του, ήταν ιδιαίτερα σημαντική: «για το 1901, ήταν έργο αδιανόητο ν' ανέβει σε σκηνή. Αργότερα, όμως, οι λίγοι λόγιοι που το γνωρίζαν, αν το είχαν δημοσιεύσει, θα μπορούσε να έχει παίξει σημαντικό ρόλο στο ελληνικό θέατρο».¹³

Μέχρις ενός σημείου, αυτή η στάση ήταν συντονισμένη με την ευρύτερη αλλαγή κλίματος στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης: την υποχώρηση δηλαδή του εθνικόφρονος συντηρητισμού που παρέδιδε τώρα την ηγεμονία σε μια πιο προοδευτική-δημοκρατική κουλτούρα.¹⁴ Στη συνέντευξη Τύπου πριν την πρεμιέρα ο Ευαγγελάτος εξηγήσεν λοιπόν ότι επέλεξε την κωμωδία «γιατί περιέχει πολλά προοδευτικά στοιχεία»· θεωρούσε δε «ότι είναι η πιο προοδευτική δουλειά του Αμφι-Θεάτρου, ακόμα και από την *Ψυχοστασία*».¹⁵ Όπως φαίνεται, το αισιόδοξο παραμύθι του *Γουανάκου*, που εξυμνούσε τις αξίες του εκμοντερνισμού και της προόδου του λαού, βρέθηκε ξαφνικά συντονισμένο με κείνον τον άνεμο των αυξημένων «κοινωνικών προσδοκιών» που φυσούσε στη χώρα μετά το 1974.¹⁶ Η ρήξη με τον προδικτατορικό κόσμο που απαιτούσε η μεταπολιτευτική Ελλάδα βρέθηκε να «συνομιλεί», κατά κάποιον τρόπο, με τη λύτρωση από την προγονολατρεία του 19ου αιώνα που προωθούσε το έργο του ριζοσπάστη ηγέτη του Δημοτικισμού.

Η επανεκκίνηση αποτυπωνόταν και πάλι στο γλωσσικό ζήτημα που έκλεινε πια τον ιστορικό του κύκλο. Σύμφωνα με την *Αυγή*, στο έργο «ο δάσκαλος με την παρέα του είναι γλωσσικά αλλοτριωμένοι, είναι οι καθαρεβουσιάνοι»¹⁷ αλλά και για τον σκηνοθέτη το γλωσσικό ήταν «θέμα κοινωνικό κι όχι απλώς φιλολογικό».¹⁸ Όντως. Η καθιέρωση της δημοτικής ως επίσημης γλώσσας του κράτους το

κλής αναγνώριζε τον παιδαγωγικό σκοπό: «να διδάξει στους συγχρόνους του την αφανή πορεία ή τις μυστικές ρίζες του νεοελληνικού θεάτρου, να φωτίσει τις αθέατες πτυχές της ιστορίας του», βλ. «Το θέατρο. Θ. Κάβα – Αμφι-Θέατρο: *Γουανάκος* του Γιάννη Ψυχάρη», *Νέα Εστία* 99 (1981), 336.

13. Θέρμου, «Ο *Γουανάκος* του Ψυχάρη».

14. Γ. Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, Αθήνα 2013, σ. 87.

15. Παντ. Σαββίδης, «Ψυχάρη του 1900 ανεβάξει αύριο το “Αμφιθέατρο”», *Ακρόπολις*, 19 Δεκεμβρίου 1980.

16. Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα*, σ. 97.

17. Π. Κ., «Ένα “ονειρόδραμα” του Γιάννη Ψυχάρη. Το θεατρικό έργο *Γουανάκος* από το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου στο “Κάβα”», *Η Αυγή*, 19 Δεκεμβρίου 1980. Όλο το πολιτικό φάσμα του Τύπου προσυπέγραφε την παραπάνω διαπίστωση αν και με διαφορετικούς τρόπους. Ακόμα και ο *Ελεύθερος Κόσμος* υποστήριζε πως «ο Ψυχάρης προσπαθεί να πη με το έργο του αυτό ότι το γλωσσικό είναι λαϊκό και εθνικό θέμα και όχι φιλολογικό» («Ένα παλαιό συμβολικό ονειρόδραμα», 18 Δεκεμβρίου 1980). Ενώ η *Ελευθεροτυπία* έβλεπε στον *Γουανάκο* ένα «έργο παραβολικό για την ταξική τοποθέτηση της ελληνικής γλώσσας – ειδικά στην εποχή της μεγάλης γλωσσικής διαμάχης στις αρχές του αιώνα». (Γ. Ξ., «Με καθυστέρηση ενός αιώνα», 19 Δεκεμβρίου 1980).

18. Θέρμου, «Ο *Γουανάκος* του Ψυχάρη».

1976 από μια συντηρητική κυβέρνηση προϋπέθετε τόσο τις αγαστές σχέσεις της καθαρεύουσας με τη Χούντα των Συνταγματαρχών όσο και την κοινή τους κατάρρευση.¹⁹ Το 1971, ως πράξη αντίστασης, είχε επανекδοθεί *Το ταξίδι στην αρχική του μορφή*.²⁰ Το 1980 ακόμα και η *Νέα Εστία* είχε αφιέρωμα στον Ψυχάρη.²¹ Μια νέα αύρα εθνοκεντρισμού και συμφιλίωσης περιέβαλε λοιπόν τον χαρακτήρα του εγχειρήματος. Όχι μόνον ως προς την πολιτική ρεπερτορίου που αναδείκνυε το Αμφι-Θέατρο σε «θεματοφύλακα της εθνικής κουλτούρας», όπως αναγνώριζε, έστω και πικρόχολα, ο Σόλων Μακρής.²² Η παράσταση υπογράμμιζε με μουσικά και φωτιστικά σχόλια φράσεις του κειμένου όπως: «πρωτάκουστη συμψυχιά θα βασιλέβη στη Δημιουργία» ή «Να φιλιωθούνε στον τόπο μας, ανάμεσά τους, όλα τα κόμματα κι όλες οι φυλές».²³ Ενώ, σε συνέντευξή του, μετά από τη δέκατη παράσταση του έργου, ο σκηνοθέτης θεωρούσε ότι «ο Γουανάκος δεν αποτελεί γλωσσολογικό μάθημα αλλά μάχη για την πολιτιστική ανάταση του έθνους».²⁴

Θα ήταν λάθος, ωστόσο, να δει κανείς στον Ευαγγελάτο έναν όψιμο απολογητή του Δημοτικισμού. Τρία χρόνια αργότερα παρουσίασε άλλωστε *Του Κουτρούλη τον γάμο*, και μάλιστα (σύμφωνα με τα δικά του λόγια), «σαν αντίποδα στο *Γουανάκο*» υποστηρίζοντας ότι «το καθαρευουσιάνικο θέατρο του 19ου αιώνα υπηρετήθη από πολύ αξιόλογους δραματουργούς».²⁵ Βέβαια, το γεγονός ότι

19. Για το θέμα βλ. τις εύστοχες παρατηρήσεις του Peter Mackridge, *Γλώσσα και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα, 1766-1976*, Αθήνα 2009, σ. 392-397.

20. Ο.π., σ. 392.

21. Βλ. εδώ σημ. 2. Είναι πολύ πιθανόν η αφορμή για την πανελλήνια πρώτη του έργου να συνδέεται με το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*.

22. Μακρής, «Το θέατρο», 336.

23. Στο βιβλίο σκηνοθεσίας της παράστασης του έργου (Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου), η φράση «από την Ελλάδα θα μας ξανάρθη την ξαναγεννημένη» είναι υπογραμμισμένη, δηλώνεται αλλαγή φωτισμού και ίσως κάποια μουσική εκφορά του λόγου. Επίσης, ο σκηνοθέτης φαίνεται να επιμένει στο όραμα εθνικής συμφιλίωσης. Μετά τη φράση «πρωτάκουστη συμψυχιά θα βασιλέβη στη Δημιουργία» (Ψυχάρης, *Ο Γουανάκος*, σ. 330) διαγράφονται τα λόγια του Πλάτανου με τα οποία ανακοινώνει την πρόθεσή του να πεθάνει πλέον και διαγράφονται επίσης τα αντίστοιχα σχόλια της Ιτιάς («Όχι! Όχι! Μην ποθάνης, Πλάτανέ μου, κ' έχουμε ακόμα πολλά να δούμε»). Τα επόμενα λόγια της αποδίδονται στην Μυρρούλα και στον Γουανάκο με τις προσθήκες στα άγκιστρα ως εξής:

Μυρρούλα: {Από τη γη μέσα} θα δούμε τάγρια τα παιδιά μας εδώ, η καρδιά τους να γίνη περιβόλι.

Γουανάκος: Να φιλιωθούνε στον τόπο μας, ανάμεσά τους, όλα τα κόμματα κι όλες οι φυλές.

Με τα τελευταία λόγια έχουμε προσθήκη μουσικής συνοδείας και, παράλληλα, διαγράφονται οι παρακάτω φράσεις («και τότες αχ! ... η Καλαθούνα»).

24. Κ. Ρεσ., «Σπ. Ευαγγελάτος: Η γλώσσα κινητήριος μοχλός για πολιτιστική αναγέννηση. Με αφορμή τον Γουανάκο του Ψυχάρη», *Τα Νέα*, 3 Ιανουαρίου 1981. Στον ίδιο τόνο κατέληγε η διθυραμβική κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου: «Μία τέλεια ορχήστρα σ' ένα έργο Εθνικής Παιδείας», τιμή «στο Δάσκαλο του Γένους» («Κριτική. Φύσις φωνήεσσα», *Το Βήμα*, 14 Ιανουαρίου 1981).

25. Σκηνοθετικό σημείωμα στο Πρόγραμμα Παράστασης Αμφι-Θεάτρου. Για το θέμα βλ.

όλες σχεδόν οι εφημερίδες υπογράμμιζαν το ζήτημα του λαού στην ψυχαρική κωμωδία προδίδει ότι, για την αναπάντεχη πρεμιέρα της, σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι σταθερά υψηλές τιμές των μετοχών του λαϊκού στοιχείου που επικρατούσαν στο ελληνικό πολιτιστικό χρηματιστήριο ιδεών μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980.²⁶ Πιστεύω όμως ότι το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της σκηνοθεσίας προκύπτει ακριβώς από το γεγονός ότι δεν υπογράμμισε το λαϊκό στοιχείο. Στο σκηνοθετικό σημείωμα του θεατρικού προγράμματος δεν εμφανίζεται, άλλωστε, ούτε μια φορά η λέξη «λαός» ή παραγωγή της.

*

Αν επιχειρήσει κανείς να ανασυνθέσει το καλλιτεχνικό και ιδεολογικό περιεχόμενο της παράστασης (βασισμένος στον Τύπο, το βιβλίο σκηνοθεσίας και άλλο αρχειακό υλικό) θα διαπιστώσει πρώτα απ' όλα ότι φέρει σφραγίδα σκηνοθέτη: καταρχάς, τα (διόλου αυτονόητα) χαρακτηριστικά του επαγγελματισμού και της επίτευξης αρμονικού συνόλου. Η προετοιμασία ξεκίνησε τρεις τουλάχιστον μήνες πριν την πρεμιέρα ενώ ο σκηνοθέτης χρονομετρούσε συστηματικά τη διάρκεια επιμέρους τμημάτων της παράστασης ώστε να μην είναι ανοικονόμητη.²⁷ Για τον ίδιο λόγο προχώρησε σε γενναίες διαγραφές περιττών λέξεων, φράσεων και μεγάλων χωρίων· συχνά, μάλιστα, παρενέβη σαν συγγραφέας προσθέτοντας κωμικούς διαλόγους στο πνεύμα του έργου.²⁸ Όταν ο Δάσκαλος, για παράδειγμα, φωνάζει

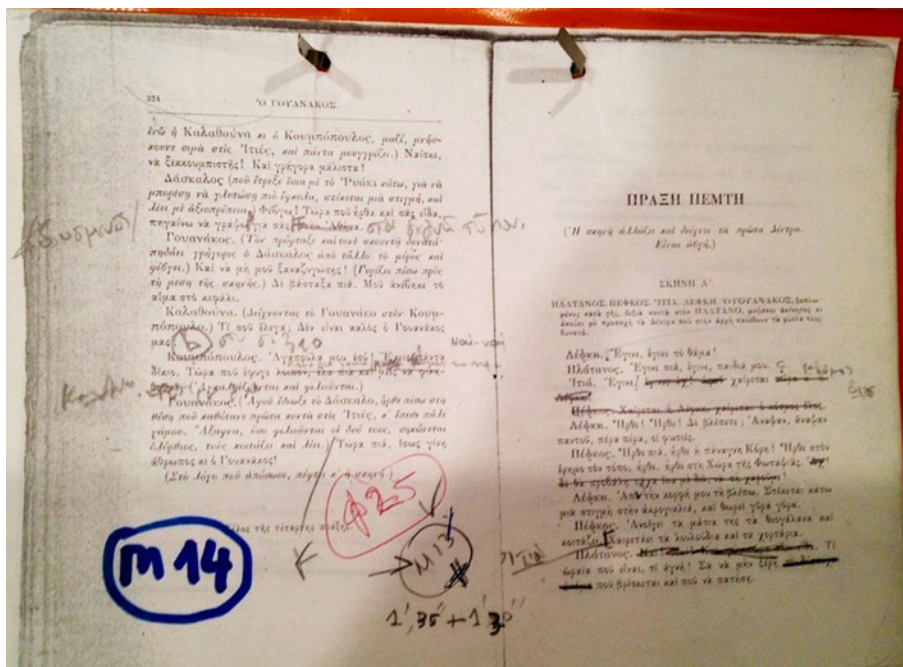
και Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Οι παραστάσεις των αποκηρυγμένων: έργα της καθαρεύουσας στο μεταπολεμικό θέατρο», *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις. Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, επιμ. Αντρ. Δημητριάδης – Ιουλία Πιπινιά – Άννα Σταυρακοπούλου, Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 489-494.

26. Η Απογευματινή αναφερόταν στην επιλογή του Ψυχάρη «να συμβολίσει» με την κωμωδία του «έναν περήφανο λαό», («Πρεμιέρες στο “Κάβα” και στο ΚΘΒΕ», 19 Δεκεμβρίου 1980). Ενώ το *Βήμα* θεωρούσε ότι «προσπαθεί με ένα πρωτοποριακό για την εποχή του τρόπο να κηρύξει την πίστη του στον λαό και στις ανόθευτες καταβολές του, καυτηριάζοντας με την γνωστή του οξύτητα τους παραπλανητές του», («Ο Γουανάκος του Ψυχάρη από το Αμφι-θέατρο», 19 Δεκεμβρίου 1980). Για την ηγεμονία του λαϊκού στοιχείου στην περίοδο βλ. Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα*, σσ. 398-399.

27. Στη δεύτερη σελίδα του βιβλίου σκηνοθεσίας δηλώνεται σε χειρόγραφο σημείωση ότι είχε γίνει αναγνωστική πρόβα στις 5 Οκτωβρίου 1980. Η ανάγνωση του έργου είχε διαρκέσει 88 λεπτά συνολικά (η Α΄ Πράξη 22', η Β΄ 18', η Γ΄ 19', η Δ΄ 17' και η Ε΄ 22'). Μια βδομάδα πριν τη πρεμιέρα, η διάρκεια του πρώτου μέρους (Πράξεις Α΄-Γ΄) είχε χρονομετρηθεί 1.07' και του δεύτερου μέρους (Πράξεις Δ΄-Ε΄) 37'. Ο σκηνοθέτης ανέφερε στη συνέντευξη Τύπου ότι η παράσταση ήταν «αποτέλεσμα τριών μηνών πρόβας και προετοιμασίας» (Μπέλλα Μηλοπούλου, «Ο Γουανάκος του Ψυχάρη από το “Αμφιθέατρο”», *Βραδυνή*, 19 Δεκεμβρίου 1980).

28. Ίσως αξίζει να υπενθυμίσει κανείς αφενός ότι επρόκειτο για μια γνώριμη ταχτική του Ευαγγελάτου (ακόμα και σε κείμενα με ιδιωματική γλώσσα, όπως η *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη) και αφετέρου ότι στα πρώτα βήματα της θεατρικής σταδιοδρομίας του ασχολήθηκε με την τέχνη της δραματογραφίας.

κάποια στιγμή «Σελήνη! Σελήνη!» (αντί της “χυδαίας λέξης” «φεγγάρι») προστίθεται από τον σκηνοθέτη το σχόλιο του αδαούς Κουμπόπουλου: «Ποιός με λύνει; Ποιος με λύνει;». ²⁹ Όπως γράφηκε τότε, σ’ αυτά τα σημεία, «ο καλός φιλόλογος» συνεργάστηκε «με τον δεξιότεχνη σκηνοθέτη». ³⁰



Εικ. 3: Σελίδα από το βιβλίο σκηνοθεσίας.
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου).

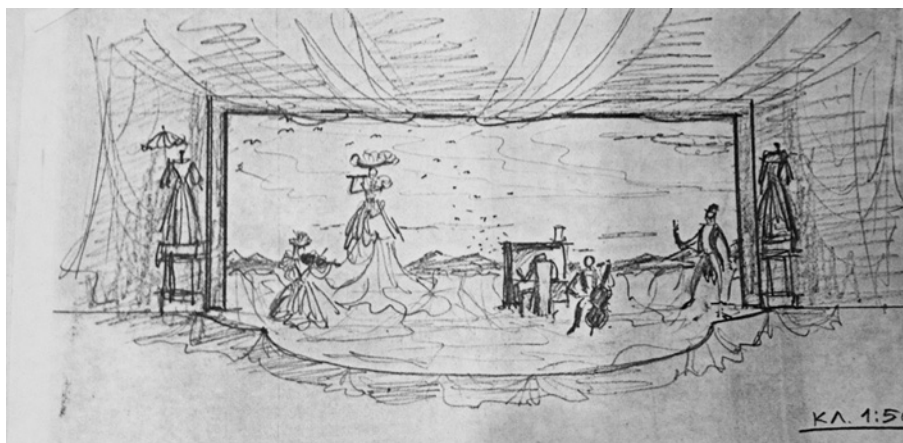
Οι χρονομετρήσεις δεν ήταν μόνον σημάδια μεθοδικότητας. Στο βιβλίο σκηνοθεσίας σημειώνονται συστηματικά και σχολαστικά, οι αλλαγές στη μουσική και τον φωτισμό· προδίδοντας, τελικά, ότι το κέντρο βάρους έπεσε σε ρυθμικές και εικαστικές αξίες, κάτι που αναγνωρίστηκε και από την κριτική: ο σκηνοθέτης διάβασε το έργο «σαν παρτιτούρα», μια «μουσική σύλληψη της παράστασης», που διέθετε μια ποιότητα «λυρικής σαγήνης». ³¹ Η ατμοσφαιρική μουσική του Στέφανου Γαζουλέα συντονίστηκε με τα ευφάνταστα κοστούμια και τα ευρηματικά σκηνικά του Γιώργου Πάτσα (βλ. εικ. 4) που απέδωσαν στη μικροσκοπική σκηνή του θεάτρου Κάβα «την άπλα ενός ανοικτού χώρου με τις λευκές φορεσιές των δέντρων, τον καθάριον

29. Αντίστοιχα, διαγράφει τις φράσεις «πλην αλλ’ όμως!... Ου μην αλλά!...» και τις αντικαθιστά με την εξής προσθήκη: «Βυθισθισομένου εμού εν τω ύδατι πλησθήσονται τα ότα και ο φάρυγξ ο εμός δι’ υδάτων!...» κ.λπ. (Ψυχάρης, *Ο Γουανάκος*, σσ. 218-219).

30. Αλκ.[ιβιάδης] Μαργαρίτης, «Ο Γουανάκος», *Τα Νέα*, 23 Ιανουαρίου 1981.

31. Γεωργουσόπουλος, «Φύσις φωνήσσσα» Μπ. Δ. Κλάρας, «Κριτική. Ο Γουανάκος του Ψυχάρη», *Η Βραδυνή*, 2 Ιανουαρίου 1981.

αέρα που διαπνέει τη Φύση».³² Με τα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη, στο «ανέβασμα του έργου» είχε ακολουθήσει «το κλίμα του ονειροδράματος».³³



Εικ. 4: Σχέδιο σκηνικού του Γιώργου Πάτσα.
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου).

Στο φως των παραπάνω, μπορεί να προσθέσει κανείς έναν ακόμα λόγο γι' αυτή την πανελλήνια πρώτη: υπήρχε η δυνατότητα να παρασταθεί ένα έργο με «ομιλούντα δέντρα και ρυάκια»,³⁴ επειδή υπήρχε πλέον ένας μοντέρνος σκηνοθέτης.³⁵ Ο τελευταίος δεν υλοποιούσε απλά το κείμενο αλλά το μεταμόρφωνε ακολουθώντας το δικό του, προσωπικό όραμα. Εδώ ανήκει «το εύρημα των δέντρων που λειτουργήσαν μουσικά και θεατρικά ως κουαρτέτο» για πιάνο, φλάουτο, βιολί και βιολοντσέλο.³⁶ Επρόκειτο για μια σκηνοθετική ερμηνεία που έπαιρνε διαζύγιο

32. Κλάρας, ό.π.

33. «Ο Γουανάκος του Ψυχάρη από το Αμφι-θέατρο», *Το Βήμα*, 19 Δεκεμβρίου 1980.

34. Γ. Ξ., «Με καθυστέρηση ενός αιώνα», *Ελευθεροτυπία*, 19 Δεκεμβρίου 1980.

35. Όπως το έθετε ο Τάσος Λιγνάδης, η κωμωδία του Ψυχάρη «υπήρξε περισσότερο μια ακατέργαστη πρόταση για θέατρο σε μια εποχή, όπου ανάμεσα σε ένα κείμενο και στην παράστασή του η μεσολάβηση του σκηνοθέτη ήταν κάτι το αζήτητο» (Λιγνάδης, «Κριτική θεάτρου. Μεταμόρφωση Γουανάκου»). Στο σύνολό της σχεδόν η κριτική υπογράμμισε την καθοριστική συμβολή του σκηνοθέτη ακόμα κι όταν διαφώνησε μαζί του. Ο Στάθης Δρομάζος ομολογούσε ότι η σκηνοθεσία «σ' έκανε μερικές φορές να ξεχνιέσαι και να νιώθεις ότι παρακολουθείς θεατρικό έργο» («Γιάννη Ψυχάρη, Γουανάκος, στο θέατρο "Κάβα"», *Η Καθημερινή*, 3 Ιανουαρίου 1981). «Κατόρθωσε να μετατρέψει σε σκηνική αρετή την αφέλεια της σύλληψης και την απειρία της κατασκευής», συμφωνούσε ο Λιγνάδης (ό.π.). Αντίθετα, ο Μακρής θεωρούσε ότι «"οργίασε" βέβαια πάλι η εφευρετική φαντασία του κ. Ευαγγελάτου» με αποτέλεσμα «η παράσταση να στριχτεί στον εύκολο εντυπωσιασμό» («Το θέατρο», σ. 337).

36. Γεωργουσόπουλος, «Φύσις φωνήεσσα». Παρά την «ελληνολατρεία» του, υποστήριξε ο Μαργαρίτης, ο Ψυχάρης ήταν «ένας Δυτικοευρωπαίος, για να μη πούμε Γάλλος. Στο σατιρικό ονειρόδραμα υπήρχε σαφής ο μη ελληνικός αυτός υπαινιγμός» (Μαργαρίτης, «Ο Γουανάκος»).

με τις σκηηνικές αλλά και ιδεολογικές επιλογές του συγγραφέα. Όπως το έθετε ο Θόδωρος Κρητικός, που διαφωνούσε με την παραπάνω μεταμόρφωση των δέντρων σε μουσικούς, οι θεατές είδαν «ντυμένους με φράκα και καπελίτσες τον Πλάτανο, τον Πεύκο, την Ιτιά και τη Λεύκη, τα τέσσερα δέντρα που εκπροσωπούν για το συγγραφέα την ιδέα της ελληνικής φύσης, την ιδέα της ριζωμένης στα ελληνικά χρώματα εγχώριας παράδοσης»³⁷ (βλ. εικ. 5). Το όραμα του σκηνοθέτη υπηρέτησε και η μουσική του Γάζουλέα που, σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, «δεν έπεσε στην παγίδα του δημαγωγικού και δεν έβαλε στη θέση των ευρωπαϊκών οργάνων λαϊκά».³⁸ Η απόφαση ωστόσο του Ψυχάρη να τοποθετήσει ελληνικά δέντρα στη Γη του Πυρός και να συνθέσει ένα «ρωμαίικο» συμβολιστικό έργο ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδεολογική επιλογή του να αξιοποιήσει τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό.³⁹ Μόνον που η απόφαση αυτή δημιουργούσε, όπως φαίνεται, κάποιου είδους δυσανεξία σε μια μερίδα της αστικής διανόησης που έσπευδε να εξισώσει το «λαϊκό» στοιχείο με τον λαϊκισμό και τη δημαγωγία.⁴⁰

Στην πραγματικότητα, ο Ευαγγελάτος απλά παρέμενε πιστός στις ιδεολογικές επιλογές του εξευρωπαϊσμού, έτσι όπως τις υπαγόρευε ο εκλεκτικισμός του. Για την προηγούμενη παράσταση του *Δαβίδ* (τον Νοέμβριο του 1980) σημείωνε:

στις αρχές του αιώνα μας –όπως και στα τέλη του προηγούμενου– οι δυτικές επιδράσεις, γενικά στη νεοελληνική τέχνη, θεωρούνταν απαραίτητη προϋπόθεση για την απόδειξη «ποιότητας» ενός καλλιτεχνικού δημιουργήματος. Από τον μεσοπόλεμο ως τις μέρες μας άρχισε μια –ορθή καταρχήν– αντίστροφη μέτρηση: άρχισε δηλαδή να υπογραμμίζεται η αλήθεια της πρόσμειξης ανατολικών στοιχείων στο νεοελληνικό πολιτισμό και να προβάλλεται η σημασία της παρουσίας τους. Όσπου φτάσαμε στο ακραίο σημείο του συρμού: να θεωρούμε «μη ελληνικό» οτιδήποτε δεν σφραγίζεται απ' την Ανατολή κι είναι επηρεασμένο απ' τη Δύση. Εμείς δεν πιστεύουμε σ' αυτήν την προκατάληψη.⁴¹

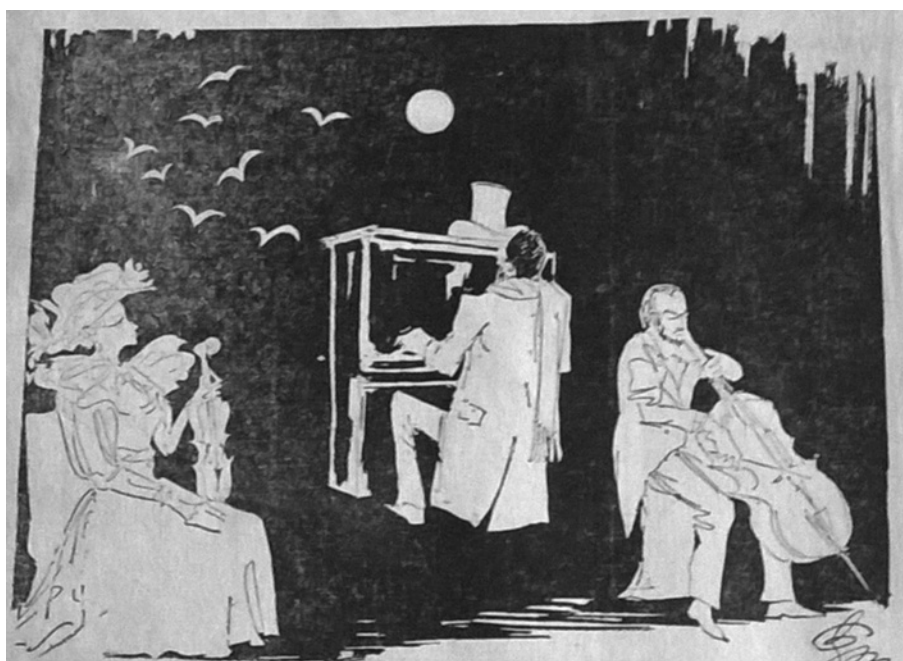
37. «Κριτική. Ο Γουανάκος», *Ταχυδρόμος*, 15 Ιαν. 1981.

38. Γεωργουσόπουλος, «Φύσις φωνήεσσα». Η μουσική της παράστασης σώζεται σε μορφή μαγνητοταινίας (μπομπίνα) στο Αρχείο του Ινστιτούτου Μουσικής και Ακουστικής Έρευνας (κωδικός iem.CMC.SGA.rtp.2.1). Ένα μικρό ψηφιακό δείγμα της διατίθεται στο http://digitize.iema.gr/is_ent.php?phys_item_id=669&entity_id=793 (23/4/16).

39. Ο Πλάτανος «μου θύμιζε τους πλατάνους εκεί κάτω, στην Ελλάδα» κι έπειτα «πήρα να ξαναδιαβάσω και κάτι δημοτικά παραμύθια στη μικρή συλλογή του [Jean] Pio» (Ψυχάρης, *Για το Ρωμαίικο θέατρο*, σ. 58). Βλ. και επιστολή (9 Σεπτ. 1900) του Ψυχάρη στον Εφταλιώτη (Πετράκου, «Η θεατρική αντίληψη του Ψυχάρη», 147). Ο «ρωμαίικος συμβολισμός» ξεπρόβαλε αφότου ο συγγραφέας είδε τη δυνατότητα να δραματοποιήσει «το παραμύθι του μισού αθρώπου» (*Για το Ρωμαίικο θέατρο*, σσ. 58, 60-61), όπου ο «μισάδης» ήρωάς του, ο λαός [Γουανάκος] παντρεύεται βασιλοπούλα και γίνεται βασιλιάς κι έτσι το παραμύθι είναι «σύμβολο της αγάπης» (61).

40. «Εννοιες και χρήσεις του λαϊκισμού» στο *Μεταπολίτευση, σαράντα χρόνια μετά. Από την πτώση της Δικτατορίας στην κρίση της Δημοκρατίας*, επιμ. Β. Καραμανωλάκης – Ιωάννα Παπαθανασίου, Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας / Η Αυγή, Αθήνα 2014, σσ. 32-40.

41. Σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα του *Δαβίδ*.



Εικ. 5. Σκίτσο της Έλλης Σολομωνίδη-Μπαλάνου, εμπνευσμένο από την παράσταση του *Γουανάκου*. (Μεσημβρινή, 14 Ιανουαρίου 1981).

Η επόμενη παραγωγή του Αμφι-Θεάτρου, τον Οκτώβρη του 1981, αφορούσε στην «κοσμοπολίτικη Κωνσταντινούπολη» του *Φιάκα*: «Ελλάδα, Ανατολή, Ευρώπη όλα ανακατεμένα παρελαύνουν στο κείμενο-μικρογραφία μιας θελκτικής “Βαβέλ”». ⁴²

Πέρα από τον εκλεκτικισμό, ο Ευαγγελάτος παρέμενε όμως πιστός και στους υφολογικούς αντιρεαλιστικούς του πειραματισμούς στον χώρο του ποιητικού δράματος: ανέβασε για πρώτη και τελευταία φορά ένα ελληνικό κείμενο των αρχών του 20ού αιώνα επειδή ακριβώς είδε σ’ αυτό τον αντίθετο πόλο της εγχώριας αστικής ηθογραφίας. ⁴³ Αν εστιάσει κανείς καλύτερα στο σκηνοθετικό σημείωμα

42. Σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα του *Φιάκα*.

43. «Το έργο στάθηκε άτυχο. Εμφανίστηκε όταν στις αθηναϊκές σκηνές δέσποζε το γαλλικό βουλεβάρτο, όταν άκμαζε το κωμειδύλλιο, όταν ο Ξενόπουλος με τη “στέρα δομή” των μύθων του αναδύοταν για να επιβληθεί κι όταν η “Νέα Σκηνή” έφερε το ρεαλισμό στο θέατρό μας. Σ’ ένα κλίμα τέτοιο ο *Γουανάκος* δέχτηκε ομοβροντίες από παντού που του πρόσδωσαν τον τίτλο του “αφελούς κατασκευάσματος”, τίτλο που δεν αποποιήθηκαν ούτε κι οι φίλοι του Ψυχάρη. Η εντύπωση αυτή επέζησε ως τις μέρες μας, αφού και οι λίγοι που γνώριζαν το κείμενο δεν φαίνεται να πίστεψαν στην αξία του και να επιδίωξαν την προβολή του. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι μετά την πρώτη του έκδοση (1901) το έργο δεν ξαναδημοσιεύτηκε ποτέ» (Σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα του *Γουανάκου*).

που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης, θα διαπιστώσει ότι ο συντάκτης του δεν στόχευε απλά «να επανορθώσει την αδικία της σιωπής οχτώ δεκαετιών», όπως σχολίαζε ο Τάσος Λιγνάδης: ότι δεν επρόκειτο τόσο για μια ενοχική «υπόμνηση για το χαμένο χρόνο που πήγε στράφι», όπως το έθετε ο Γεωργουσόπουλος.⁴⁴ Ο Ευαγγελάτος επιχειρούσε να θεμελιώσει την παράδοση ενός ελληνικού θεατρικού μοντερνισμού αναδεικνύοντας τον Ψυχάρη σε πρόδρομό του:

στο «παράλογο» για το 1900 κείμενο οι μεταγενέστεροι θ' αναγνωρίσουν ασύνειδα σπέρματα υπερρεαλισμού· ό,τι τότε φάνταζε «πομπώδης διακήρυξις ιδεών» θα θυμίσει σε μας έντονα μπρεχτική παραβολή· οι για τότε «ακατανόητες» λυρικές σκηνές των δέντρων σε μας μοιάζουν οικείες, ύστερα απ' τις εμπειρίες με τον Λόρκα· τέλος σ' αυτό το «φλύαρο παραμύθι» θα διαπιστώσουμε σημαντικές υφολογικές ομοιότητες μ' ένα κορυφαίο έργο του παγκόσμιου δραματολόγου (σύγχρονο με τον Γουανάκο), με το *Ονειρόδραμα* του Στρίντμπεργκ.⁴⁵

Αναφορικά με την πρόσληψη του ίδιου του έργου κάποιοι μόνον κριτικοί ήταν ενθουσιώδεις (Γεωργουσόπουλος, Ηλιάδης), άλλοι λιγότερο (Κλάρας)· οι περισσότεροι όμως τη θεώρησαν ατυχή (Δρομάζος, Κρητικός, Λιγνάδης, Μαργαρίτης, Μακρής). Όπως το έθετε ο Πάρις Τακόπουλος με το γνώριμο ύφος του: «Καλά έκανε ο Σπύρος Ευαγγελάτος και ανέβασε τον Γουανάκο του Ψυχάρη και κακά έκανε ο Ψυχάρης που τον έγραψε».⁴⁶ Σύσσωμη πάντως η κριτική συζητούσε τις λιγότερο ή περισσότερο ουσιαστικές (ή τις ανύπαρκτες) συνάψεις της ψυχαρικής κωμωδίας με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Μέχρις ενός σημείου, τα νήματα του δημόσιου διαλόγου που είχε ανοίξει η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου κινούσε το κεντρικό και σύνθετο ζήτημα του εξευρωπαϊσμού αυτού του τύπου. Η σκηνοθεσία του έργου διαμόρφωνε (και πάλι) μια «συνομιλία» με μιαν άλλη ιστορική περίοδο, εκείνη των αρχών του 20ού αιώνα, κατά την οποία το ελληνικό θέατρο επιθυμούσε διακαώς, για μια ακόμη φορά, να συμβαδίσει με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα την παραπάνω αναζωπύρωση του ενθουσιασμού για εξευρωπαϊσμό στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης αν λάβουμε υπόψη τη διεθνή απομόνωση της χώρας κατά την περίοδο της Χούντας· το γεγονός ότι, κατά τη διάρκεια της Επταετίας, ο δυτικός κόσμος έβλεπε τη χώρα περίπου ως ένα «διεθνές απόβλητο».⁴⁷ Και μπορούμε να κατανοήσουμε ακόμα περισσότερο το πόσο καλά συντονισμένες ήταν οι επιλογές του σκηνοθέτη με το κλίμα των ημερών αν μνημο-

44. «Μεταμόρφωση Γουανάκου», «Φύσις φωνήεσσα».

45. Έως το 1980, από τον χώρο του Παραλόγου ο Ευαγγελάτος είχε παρουσιάσει τα έργα του Ιονέσκο *Το κενό και Η πείνα και η δίψα* (Κ.Θ.Β.Ε., 1970 και Εθνικό 1974), από τον χώρο του Επικού Θεάτρου είχε ανεβάσει τον *Γαλιλαίο του Μπρεχτ* (Εθνικό, 1973) ενώ είχε σκηνοθετήσει επίσης και το *Ονειρόδραμα* του Στρίντμπεργκ (Κ.Θ.Β.Ε., 1972).

46. Π. Τακόπουλος, «Ο Γουανάκος του Ψυχάρη στο Αμφιθέατρο του Ευαγγελάτου» στο *Τα Κριτικά (Θέατρο 1966-1990). Με εικοσιεπτά σχέδια της Έλλης Σολομωνίδη Μπαλάνου*, Αθήνα 2002, σ. 88.

47. R. Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας, 1770-2013*, Αθήνα 32013, σ. 224.

νεύσουμε ότι εκείνες οι χριστουγεννιάτικες γιορτές, κατά τη διάρκεια των οποίων παιζόταν ο *Γουανάκος*, είχαν έντονο ευρωπαϊκό χρώμα: από την πρωτοχρονιά του 1981 η Ελλάδα ήταν πλήρες μέλος της ευρωπαϊκής οικογένειας. Ο εξευρωπαϊσμός δεν αντιμετωπιζόταν ως αντίρροπος με το όραμα εθνικής συμφιλίωσης και ανάτασης που ευαγγελιζόταν το έργο. Η ίδια η ένταξη στην Ε.Ο.Κ. δεν είχε σχεδιαστεί, άλλωστε, τόσο για οικονομικούς όσο για εθνικούς λόγους.⁴⁸

*

Η κατάσταση της ιστοριογραφίας του μεταπολιτευτικού μας θεάτρου δεν επιτρέπει σε καμιά περίπτωση την εξαγωγή τελεσίδικων συμπερασμάτων και, πολύ περισσότερο, την ασφαλή κατάθεση ερμηνευτικών σχημάτων. Επιτρέπει, ωστόσο, τη διατύπωση κάποιων εύλογων προβληματισμών. Αν λοιπόν δεν έχω πέσει εντελώς έξω στις εκτιμήσεις μου, η παράσταση του *Γουανάκου* αποτελεί καταρχάς μια μικροσκοπική ψηφίδα στο εξαιρετικά μπερδεμένο παζλ της διάδοσης του θεατρικού μοντερνισμού στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης. Πρόκειται για μια διαδικασία που στην Ευρώπη συντελέστηκε, ως γνωστόν, στις μεσοπολεμικές και πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες αλλά, που σ' αυτόν τον τόπο (με δακτυλοδεικτούμενη εξαίρεση τον μοναχικό δρόμο του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν), ήταν περίπου αδύνατη⁴⁹ γιατί εδώ οι πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες δεν ήταν εποχή εκδημοκρατισμού ή εθνικής ανασυγκρότησης αλλά ανελευθερίας και εθνικού διχασμού, μακράν του κοινωνικού μοντέλου που εφαρμόστηκε στη Δύση. Μόνον μετά το 1974 η χώρα έκλεισε μια περίοδο πολιτικής ανωμαλίας που είχε προκύψει από τη δεκαετία του 1940.⁵⁰ Μόνον τότε, με πρωτεργάτη το Αμφι-Θέατρο,

48. Ό.π., σ. 240 και Βούλγαρης, *Μεταπολιτευτική Ελλάδα*, σσ. 98-99.

49. Οι λιγοστοί ιστορικοί που έχουν τολμήσει να καταπιαστούν με τη μεταπολεμική ελληνική σκηνή ομολογούν ότι το Θέατρο Τέχνης ήταν «ένα θέατρο διαφορετικό, απροσδόκητο, που δεν έμοιαζε με κανένα άλλο» (Νικ. Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», 1949-1967. *Η εκρηκτική εικοσαετία. Επιστημονικό Συμπόσιο*, Αθήνα 2002, σ. 186· Πλ. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα 2005, σ. 116· Θ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηρακλείο 2014, σσ. 517 κ.εξ.). Αντίθετα, ο συντηρητισμός και τα συνεχή εσωτερικά προβλήματα της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου αντανάκλασαν αφενός τις πολιτικές εξελίξεις που ακολούθησαν την Απελευθέρωση και, αφετέρου, άφηναν ελάχιστα περιθώρια ενός ουσιαστικού σκηνικού εκμοντερνισμού (Μαυρομούστακος, ό.π., σσ. 56, 69). Μέχρι την περίοδο της Δικτατορίας είχαν ιδρυθεί βέβαια αρκετά νέα καλλιτεχνικά σχήματα, τάση που ενισχύθηκε, μάλιστα, μετά το 1969. Όπως φαίνεται όμως, επρόκειτο για πρωτοβουλίες προώθησης ελληνικού ρεπερτορίου και θεατρικής αποκέντρωσης. Από τη δράση τους ξεπρόβαλλαν κυρίως νέοι σημαντικοί συγγραφείς ή ηθοποιοί και όχι σκηνοθετικοί πειραματισμοί (Παπανδρέου, ό.π., σ. 178· Μαυρομούστακος, ό.π., σσ. 115-116, 140-141). Κι όλα αυτά σε μια εποχή που στην Ευρώπη η διάδοση της παντοκρατορίας του σκηνοθέτη οδηγούσε σε περαιτέρω αμφισβήτηση του κειμένου μέσα από υπαρξιστικές ή μαρξιστικές προσεγγίσεις.

50. Βούλγαρης, *Μεταπολιτευτική Ελλάδα*, σ. 87.

σημειώθηκε ένα ξέσπασμα από πρωτοποριακούς θιάσους. Μόνον τότε η θεατρική τέχνη αναπτύχθηκε σε συνθήκες πρωτοφανούς ελευθερίας.⁵¹ Αλλά και περαιτέρω συρρίκνωσης του κοινού της, σε θεατρίδια όπως το Κάβα· επρόκειτο για ένα ειδικό «υποψιασμένο» κοινό που ενδιαφερόταν για εσωστρεφείς υφολογικούς σκηνικούς πειραματισμούς, όπως ακριβώς αυτοί της παράστασης του *Γουανάκου*. Κι όλα αυτά σε μια εποχή που ο ελληνικός λαός (ο μεγάλος απών της παράστασης) διέθετε πλέον κάτι εντελώς αδιανόητο για τον Ψυχάρη: τηλεόραση που, εκείνα τα χρόνια γινόταν, μάλιστα, και έγχρωμη.⁵² Μόνον τότε σημειώνεται όμως η χρυσή εποχή της σκηνοθεσίας στην Ελλάδα και, διόλου τυχαίο, διαμορφώνεται ένα όμορο φαινόμενο, η ανάδυση της θεατρολογίας. Ενώ το παζλ γίνεται ακόμα πιο περίπλοκο καθώς, στο μεταξύ, το θέατρο στη Δύση έχει μπει για τα καλά στον αστερισμό του Μεταμοντερνισμού.

Όλες αυτές οι σύνθετες ιστορικές διεργασίες αποτυπώνονται στη φιγούρα του τιμώμενου. Αποτυπώνονται σ' αυτόν το παλιό και το καινούργιο: η παράδοση του Φώτου Πολίτη, του Άγγελου Τερζάκη και του Τάκη Μουζενίδη. Παράλληλα, όμως, ο Ευαγγελάτος (μαζί με τον Μίνωα Βολανάκη) είναι εκπρόσωπος μιας νέας γενιάς σκηνοθετών που ξεκίνησαν τη σκηνοθετική τους σταδιοδρομία στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960 – δίπλα στην παλιότερη γενιά που είχε εμφανιστεί προπολεμικά (Ροντήρης, Κουν, Κατσέλης, Καραντινός, Μουζενίδης κ.ά.). Στην περίπτωσή μας, οι ανανεωτικές απόπειρες σκηνικού εκμοντερνισμού συνεχίστηκαν κατά την περίοδο της Χούντας (αλλά και αργότερα) στις συνεργασίες του Ευαγγελάτου με το Εθνικό Θέατρο, την Εθνική Λυρική Σκηνή και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Η σύνθεση όμως θα επιτευχθεί στις παραγωγές του Αμφι-Θεάτρου όταν θα συναντήσει την ιστορική συγκυρία που δημιούργησε η Μεταπολίτευση. Σε κάθε περίπτωση, ο Σπύρος Ευαγγελάτος θα απασχολήσει για πολύ καιρό την ιστοριογραφία καθώς σφράγισε τη φυσιογνωμία του θεάτρου μας για παραπάνω από μισό αιώνα.

51. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σσ. 171-172.

52. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα*, σ. 563. «Εκτός από τη σημερινή θα δοθούν ακόμα, δυο πρεμιέρες αύριο Κυριακή και την Τρίτη, γιατί το θέατρο είναι μικρό» ανακοίνωναν τα δελτία Τύπου για τον *Γουανάκο*. Την παράσταση πρέπει να παρακολούθησαν, τελικά, ακόμα λιγότεροι θεατές μια και υπήρχαν «δυσκολίες για προσπέλαση στο “Κάβα” της Σταδίου, λόγω της πυρκαγιάς και της κατεδάφισης του “Κατράντζου”» (*Τα Νέα*, 3 Ιανουαρίου 1981). Μια μόλις μέρα πριν την πρεμιέρα είχαν εκδηλωθεί δύο πυρκαϊές, αποτέλεσμα τρομοκρατικών ενεργειών, που κατέστρεψαν τα πολυκαταστήματα «Μινιόν» και «Κατράντζος».

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Του Κουτρούλη ο γάμος του Α. Ρ. Ραγκαβή
στην εποχή του και τη δική μας: η παρουσία του στη διάρκεια
του 19ου αι. και η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου (1983-1984)

Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΡΙΖΟΣ ΡΑΓΚΑΒΗΣ ήταν μία από τις εμβληματικές προσωπικότητες του 19ου αιώνα, η πλέον εξέχουσα της δυναστείας των Ραγκαβήδων. Υπήρξε ανώτερος κρατικός λειτουργός σε διάφορες θέσεις και διπλωμάτης, καθηγητής αρχαιολογίας στο πανεπιστήμιο, ενώ η λογοτεχνική δραστηριότητά του περιελάμβανε όλα τα είδη του λόγου: ποίηση, πεζογραφία, δραματολογία, μετάφραση και κριτική. Από τις τρεις κωμωδίες του, η μόνη πολύπρακτη (αν και δεν διαιρείται σε πράξεις αλλά σε επεισόδια στα οποία παρεμβάλλονται χορικά, σύμφωνα με την αρχαία φόρμα) είναι *Του Κουτρούλη ο γάμος*, περίφημη άλλοτε και τώρα.¹ Για πρώτη φορά εκδόθηκε το 1845, με ψευδώνυμο του συγγραφέα της (Χρηστοφάνης Νεολογίδης).

Ο Ραγκαβής αφηγείται τα της συγγραφής και της έκδοσής της στα *Απομνημονεύματά του*,² χαρακτηρίζοντάς την πολιτική, υπαινικσόμενος ότι πρόκειται για απομίμηση των κωμωδιών του Αριστοφάνους «εν νέω λόγω» (ίσως το Χρηστοφάνης σημαίνει μετά Χριστόν Αριστοφάνης), όχι ελπίζοντας να μιμηθεί την αμίμητη κωμική ευφυΐα του και την ποιητική μεγαλοφυΐα του, αλλά τον εξωτερικό τύπο, τη φόρμα δηλαδή. Θέλησε κυρίως να αποδείξει ότι η σύγχρονη γλώσσα μπορεί να εφαρμόζει όλα τα αρχαία μέτρα, ιδίως το ιαμβικό τρίμετρο, που διατήρησε και η παράδοση. «Το μικρόν τούτο έργον» πέρασε απαρατήρητο, γράφει, αφενός διότι δεν ήταν ίσως άξιο προσοχής αλλά και επειδή όλα τα εκδιδόμενα την εποχή εκεί-

1. Η Ριτσάτου (Κωνσταντίνα Ριτσάτου, *Με των Μουσών τον έρωτα... Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο 2011, σ. 154) αναφέρει ως γνωστότερη και πλέον πολυσυζητημένη στη διάρκεια του 19ου αι. τη μονόπρακτη κωμωδία του *Γάμος άνευ νύμφης ή Ο μνηστήρ της Αρχοντούλας*. Και αυτήν την ανέβασε ο Ευαγγελάτος το καλοκαίρι του 2009.

2. Α. Ρίζος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, Εν Αθήναις 1894, τόμ. Β', σ. 141. Είναι παράξενο το ότι λαθεύει στη χρονολόγηση της συγγραφής, την οποία τοποθετεί στο 1947 (αναφέρει τον θάνατο του γιου του Αριστίωνα το 1846 και κατόπιν δηλώνει ότι έγραψε το έργο τον επόμενο χρόνο, το οποίο όμως έχει τη χρονολογία της πρώτης έκδοσης, 1945).

νη βιβλία περνούσαν απαρατήρητα, πλην των διδακτικών που τα επέβαλλαν στα σχολεία, και των νομικών, που τα χρησιμοποιούσαν οι νομικοί.³ Και στον πρόλογο μιλάει μόνο για μετρική, αλλά η πρόφαση αυτή δεν εμπόδισε τους σύγχρονους του και περισσότερο τους δικούς μας σύγχρονους μελετητές να αντιληφθούν ότι ο στόχος του ήταν να καταγγείλει και να στηλιτεύσει οικεία πολιτικά κακά, ενώ ο Δημήτρης Σπάθης, σε ένα προσεκτικό μελέτημα, ανίχνευσε και ταυτοποίησε τα πολιτικά πρόσωπα της εποχής της συγγραφής που ενσαρκώνουν τα θεατρικά Σφηκίας, Φοιβίσκος κ.λπ.⁴

Η πρώτη αυτή έκδοση του 1845 χαιρετίστηκε με μια υμνητική βιβλιοκρισία,⁵ για την οποία νεότεροι μελετητές εύλογα εικάζουν ότι γράφτηκε από τον ίδιο τον Ραγκαβή.⁶ Αν πραγματικά πρόκειται για τον συγγραφέα, στην προσπάθειά του να υπογραμμίσει την επικαιρότητα του έργου του και να υποδείξει τις αρετές του, σατιρίζει –άθελά του να υποθέσουμε– και τον εαυτό του: «Ο αυτός άνθρωπος παρ' ημίν, και χωρίς να διδαχθή, και χωρίς να σπουδάση, και καλός υπουργός γίνεται και καλός ναύαρχος και γερουσιαστής και βουλευτής και πάσαν άλλην έμμισθον υπηρεσίαν δέχεται, δια το καλόν πάντοτε της πατρίδος [...] εις την Ελλάδα όλοι σχεδόν αυτοσχεδιάζομεν και δια τούτο προκόπτομεν και τελειοποιούμεθα καθ' εκάστην, θαυμασίως εικονίζοντες τον γάμον του Κουτρούλη, τον οποίον επ' εσχάτων αστείως εκωμώδησεν Χρηστοφάνης τις Νεολογίδης». Ο ίδιος υπήρξε περισσότερο πολυπράγμων από κάθε άλλον, και, παρά την αδιαμφισβήτητα λαμπρή του μόρφωση, ασφαλώς δεν είχε ειδικευτεί για κάθε υψηλό αξίωμα το οποίο κατείχε στη διάρκεια του σχετικά μακρού (1809-1892) και πολυσχιδούς βίου του. «... το ποίημα του Νεολογίδου υποδεικνύει την Αριστοφάνειον κωμωδίαν υπό το κάλυμμα του νέου μύθου, είναι δε το καλλίτερον και ευκρινέστερον σχόλιον της αρχαίας δραματικής». Το αυτό ισχύει και για τη στιχουργία, «ήτις είναι πιστή αντήχησις της Μούσης του Αριστοφάνους», και ανοίγει νέο δρόμο στην ποίηση: αν την μελετήσουν οι επίγονοι του Νεολογίδη θα μπορέσουν να απομακρυνθούν από τα βατά και τετριμμένα ιταλικά και γαλλικά πρότυπα και να ακολουθήσουν άλλα, εθνικότερα και αρχαιότερα. Η γλώσσα χαρακτηρίζεται ως «η κοινώς ομιλουμένη», διανθισμένη με ποιητικά σχήματα, «ως πραγματικώς την ομιλούμε σήμερα». Στα χορικά είναι βελτιωμένη, διότι μέσω αυτών ομιλεί ο ποιητής και εκφράζει υψηλότερα συναισθήματα. Η υπόθεση είναι πολύ επιτυχής και κωμικότητα και εν συνόψει φαίνεται ότι «από εμπείρου τεχνίτου εξήλθε τας χείρας». Κατά τα άλλα, αν η κωμωδία του Ραγκαβή πέρασε αρχικά απαρατήρητη στην Ελλάδα, στη Γερμανία μεταφράστηκε έμμετρα από τον Ντ. Σάντερς και εκδόθηκε δύο φορές, το 1848 και

3. Ό.π., σσ. 141-143.

4. Δ. Σπάθης, «“Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων”». Τα πολιτικά γεγονότα του 1843 και *Του Κουτρούλη ο γάμος*», *Ιστορικά* 2 (1984), 317-334.

5. «Παραφυλλίς. *Του Κουτρούλη ο γάμος*», *Χρόνος*, 21 Απρ. 1845, ανυπ.

6. Σπάθης, «“Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων”». Η Ριτσάτου (*Με των Μουσών τον έρωτα...*, σσ. 154-155) συμφωνεί, βρίσκοντας πειστική την επιχειρηματολογία του.

1851, με το πραγματικό όνομα του συγγραφέα. Υπάρχει και μια δική του μεταγενέστερη μετάφραση, που εκδόθηκε το 1883.

Για τα χορικά του έργου στη δική του μετάφραση, ο καθηγητής του Ωδείου των Παρισίων (Adolphe-Léopold) Danhauser συνέθεσε πρωτότυπη μουσική, της οποίας η παρτιτούρα συνόδευε την έκδοση. Ο Ραγκαβής χρησιμοποίησε τις γνωριμίες του από τη θέση του ως πρεσβευτή στο Παρίσι και στο Βερολίνο. Δεν αναφέρεται πάντως παράσταση στο εξωτερικό.⁷ Ομοίως η δεύτερη έκδοση, του 1857, βρήκε θερμή κριτική υποδοχή, που δεν αποκλείεται να προέρχεται επίσης από την πένα του συγγραφέα, καθόσον ήταν συνεργάτης του περιοδικού. Αντί νέας βιβλιοκρισίας μεταφέρεται ο πρόλογος του εκδότη στον οποίο εξηγούνται οι λόγοι της δεύτερης αυτής έκδοσης. Κατ' αρχάς η πρώτη έχει προ πολλού εξαντληθεί, και ο εκδότης ελπίζει σε κέρδη διότι ο συγγραφέας την εποχή αυτή είναι υπουργός και θέλησε να θέσει προ των οφθαλμών του αυτόν τον καθρέφτη των υπουργών, που παριστάνει «τοσούτω ακριβώς τα σουσουμία όλων των εμβλεπόντων εις αυτόν εξοχωτάτων, ώστε δεν κολακεύει κανένα, ουδ' αυτόν νη Δία τον τεχνίτην του». Ο τρίτος λόγος αφορά στην εθνική φιλοτιμία του: ο επίσημος ποιητής και κριτικός Αρνόλδος Ρύγης διάβασε τη μετάφραση του Κ.Δ.Ε. Σάνδερς, «μεθερμηνευθείσα και εκδοθείσα γερμανιστί», και αποφάνθηκε ότι «ο Έλλην ποιητής εππραγματεύσατο ζωηρότερον και απ' ευθείας την πολιτικήν αυτού ύλην [...] το δράμα αυτόν έχει ου μικράν ηθικήν και ποιητικήν αξίαν».⁸

Ίσως και αυτό το ανυπόγραφο σημείωμα να προέρχεται από τον Ραγκαβή σε νέα προσπάθεια να διαφημίσει το έργο του, καθόσον σε επόμενο τεύχος εμφανίζεται μια κανονική βιβλιοκρισία, όπου, μετά την εκτενή έκθεση της πλοκής, ο κριτικός αποφαινεται ότι ως βάση είναι επιτυχημένη. Είναι η πρώτη νεοελληνική κωμωδία στην οποία εμφανίζεται χορός, γνήσιο τέκνο των αρχαίων. Λειτουργεί μάλιστα όπως οι αρχαίοι χοροί: λαμβάνει ενεργητικό ρόλο στη δράση. Ομοίως τα μέτρα είναι αρχαία (αντιγράφει τα χορικά του Αριστοφάνους «μετά πολλής επιτυχίας») και σε τέτοια ποικιλία ώστε το κείμενο του Κουτρούλη να μπορεί να χρησιμεύσει ως μετρικό μάθημα: ιαμβικό τρίμετρο ακατάληκτο, δάκτυλο που, παρά τη χρήση του από τον Όμηρο δεν είναι σωστή επιλογή, τροχαιούς όχι όμως σπονδείους, με αποτέλεσμα να λείπει η μεγαλοπρέπεια. Τα χορικά έχουν «δύναμιν λυρικήν θαυμασίαν», θυμίζοντας την *Παραμονή* και τον *Λαοπλάνο* του ποιητή. Από τα «εντελή» θεατρικά πρόσωπα, η Ανθούσα είναι «μίγμα κενοδοξίας και ματαιότητος», ο Κουτρούλης «άνθρωπος μετρίου νοός [...] (αν και) δεν στερείται εντελώς πανουργίας», ενώ υπερέχει όλων στη νοημοσύνη ο Στροβίλης και οι υπόλοιποι χαρακτήρες μπορούν να θεωρηθούν επιτυχείς παρότι είναι στοιχειώδεις, σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα περιέχονται στο όνομά τους, π.χ. Μισθοφάς. Τέλος πάντων το δράμα είναι «το ευφυέστατον των καθ' ημάς ελληνικών δραμάτων».

7. Ριτσάτου, *ό.π.*, σσ. 173-174.

8. «Βιβλιογραφία», *Πανδώρα* 8 (1857), τχ. 169, 23-24.

των, η ευθαλεστέρα ποιητική μας δάφνη» και εκφράζεται η ελπίδα ότι σύντομα θα παρασταθεί.⁹

Τελικά υπήρξαν τέσσερις εκδόσεις ως τον θάνατο του Ραγκαβή, γεγονός που σημαίνει ότι είχε μεγάλη διάδοση στο αναγνωστικό κοινό.¹⁰ Το κύρος της ήταν τέτοιο ώστε το 1865 ο Γεώργιος Λασσάνης στη διαθήκη του, με την οποία άφησε τη μέτρια περιουσία του στο Πανεπιστήμιο ως χορηγία για τη διεξαγωγή δραματικού διαγωνισμού, για την κωμωδία δίνει τις εξής κατευθυντήριες γραμμές: η υπόθεση να λαμβάνεται από τον κοινωνικό και οικογενειακό βίο της Ελλάδας και «ουχί κατά πιθηκισμόν εξ απομιμήσεως φραγκικών κωμωδιών. Ως κωμωδία εθνικήν μέχρι τούδε θεωρώ την *Του Κουτρούλη ο γάμος*».¹¹ Ωστόσο ο Λασσάνειος άρχισε πολύ αργότερα, το 1889, όταν ο ρομαντισμός τύπου Ουγκώ βρισκόταν σε αποδρομή και έβαινε προς εξαφάνιση (αν και έργα τύπου «Σχιακεσπήρ» εμφανίζονταν ως τα μέσα του 20ού αιώνα) και εξ αρχής εκφράστηκαν επιφυλάξεις τόσο για τα πρότυπα αυτά στην τραγωδία όσο και για την κωμωδία του Ραγκαβή ως πρότυπο για την κωμωδία.¹² Πάντως γράφτηκε ένας ικανός αριθμός τέτοιων κωμωδιών είτε ο Κουτρούλης άρεσε στους συγγραφείς είτε όχι, εφόσον ήταν προϋπόθεση για τη βράβευση να του μοιάζουν, αν και οι κριτές σιωπηρά απομακρύνονταν από αυτό το μοντέλο προϊόντος του χρόνου. Σε απολογισμό του διαγωνισμού το 1910 (όταν έγινε η τελευταία διεξαγωγή), η αποτυχία του στον τομέα της κωμωδίας αποδόθηκε στο ότι οι κωμωδίες μιας δεκαπενταετίας χύθηκαν υποχρεωτικά στο καλούπι του *Γάμου του Κουτρούλη*, που τις κάρφωσε στα ήθη και το ύφος του 1862, ενώ στο μεταξύ όλα είχαν αλλάξει. Οι συγγραφείς έγραφαν μια παραλλαγή του *Γάμου* κατά τα συστήματα εκείνης της εποχής και έπειτα μετέφεραν το έργο στην σύγχρονη εποχή (της συγγραφής) με αποτελέσματα την παραγωγή ενός αριθμού αφόρητων έργων, ούτε μια κωμωδία της προκοπής δεν εμφανίστηκε.¹³ Φυσικά τέτοια απόλυτα συμπεράσματα είναι συζητήσιμα, αλλά και δεν ενδιαφέρουν εδώ.

Πάντως όλα αυτά, συν οι μεταφράσεις του, δείχνουν το κύρος του *Κουτρούλη* ως κειμένου. Παραστασιακά η σταδιοδρομία του δεν υπήρξε εξίσου εντυπωσιακή. Παίχτηκε για πρώτη φορά στην Κωνσταντινούπολη το 1863 από τον θίασο των αδελφών Δημητράκου.¹⁴ Στην Αθήνα παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1870 από τον θίασο Σούτσα – Ταβουλάρη. Τον Κουτρούλη έπαιξε ο Σούτσας, την Ανθούσα η Σοφία Ταβουλάρη, τον Στροβίλη ο Σπύρος Ταβουλάρης, τον Ξανθούλη ο Διονύσιος Ταβουλάρης, τον Σπύρο ο Αθανάσιος Σίσυφος. Μάλλον επαναλήφθηκε στις αρχές

9. «Βιβλιογραφία», *Πανδώρα* 8 (1857), τχ. 184, 375-379 και τχ. 185, 396-399.

10. Ριτσάτου, *Με των Μουσών τον έρωτα...*, σ. 176.

11. Κ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Αθήνα 1999, σ. 172.

12. Πετράκου, *ό.π.*, σσ. 174-175.

13. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Ο τελευταίος Λασσάνειος», *Αθήναι*, 18 Μαΐου 1910.

14. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη το 19ο αιώνα*, τόμ. Α', Αθήνα 1994, σ. 189.

του 1871.¹⁵ Το 1870, φαίνεται ότι η κυβέρνηση Δεληγιώργη θέλησε να δώσει ώθηση στο ελληνικό θέατρο, και συστήθηκε μια ειδική επιτροπή (Θεόδωρος Ορφανίδης, Γρηγόριος Παπαδόπουλος, Γεώργιος Μιστριώτης, Άγγελος Βλάχος, Ηλίας Ποταμιάνος και Άγγελος Βλάχος με πρόεδρο τον ίδιο τον Επαμεινώνδα Δεληγιώργη). Τότε «ήγαγε νίκας» ο θίασος Μένανδρος και παίχτηκε ο *Γάμος του Κουτρούλη* με την επιμέλεια της επιτροπής αυτής δίχως τα χορικά.

Τις Απόκριες του 1875 έγινε μια ερασιτεχνική παράσταση στο σπίτι του γιου του Ραγκαβή, Αριστείδη, και τότε περιελήφθηκαν και τα χορικά. Τους ρόλους κράτησαν οι Δημήτριος Κορομηλάς (Κουτρούλης), Ιωάννης Καμπούρογλου (Φοιβίσκος), Μιχαήλ Λάμπρος, Ευγένιος Ραγκαβής, Αριστείδης Ραγκαβής, Μπήλιω Δαμιανού. Τα χορικά στην μελοποίηση του Danhauser τραγουδήθηκαν από καλλιφωνες κυρίες της υψηλής κοινωνίας και κυρίους της Φιλαρμονικής Εταιρείας (60 μέλη), του βουλευτή Δ. Μ. Καλλιφρονά συμπεριλαμβανομένου και του κ. Ν. Ρωκ. Την ορχήστρα διηύθυνε η Ελπίς Λαμπελέτ και το εισιτήριο ήταν ακριβό. Η παράσταση αυτή άφησε εποχή και επρόκειτο να επαναληφθεί και στα ανάκτορα αλλά ματαιώθηκε λόγω αυλικού πένθους.¹⁶

Πραγματικά φαίνεται η καθαυτό θεατρική υπόσταση να γίνεται αισθητή για πρώτη και τελευταία φορά μόλις το 1890, όταν παίχτηκε από τον θίασο Μένανδρο με Κουτρούλη τον Ευάγγελο Παντόπουλο, τους Ταβουλάρηδες στους ίδιους ρόλους και Ανθούσα την Αμαλία Πίστη. Ο τίτλος εμφανίστηκε λίγο παραλλαγμένος: *Ο γάμος του Κουτρούλη*. Εκφράζεται η απορία πώς με τη δράση και την επίδραση του Αλέξανδρου Ραγκαβή στο ελληνικό θέατρο, ουδέποτε διδάχτηκε όταν ο συγγραφέας διεύθυνε τις τύχες του.¹⁷ Οι περισσότερες εφημερίδες προβλέπουν τη μεγάλη επιτυχία της παραγωγής αυτής,¹⁸ η έκβαση όμως δεν είναι η αναμενόμενη. Κράτησε μόνο για δύο παραστάσεις και στη δεύτερη οι θεατές ήταν «ευάριθμοι», ενώ «απεδοκιμάθη η εκτέλεσις». Αίτια ήταν «η διαστροφή πολλών μερών του έργου» και η ανεπαρκής προετοιμασία του θιάσου, που συχνά προκαλεί την αποτυχία καλών έργων.¹⁹ Συντάκτης άλλης εφημερίδας θεωρεί ότι δεν ευθύνεται ο θίασος, διότι οι ηθοποιοί ήταν καλά μελετημένοι και κατέβαλαν πολλή προσπάθεια. Αλλά η κωμωδία γράφτηκε σε άλλη εποχή, και, παρά τη δηκτικότητα και το

15. Η παράσταση του 1870 πρέπει να πέρασε απαρατήρητη, καθόσον μνημονεύεται μόνο είκοσι χρόνια αργότερα, σε δημοσίευμα για τη δεύτερη επαγγελματική παραγωγή του, το 1890 («Ο γάμος του Κουτρούλη», *Ακρόπολις*, 19 Ιουλίου 1890). Στο δημοσίευμα αυτό αναφέρεται και η διανομή του 1870, κάπως διαφορετική από αυτήν που παραθέτει ο Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Ηράκλειο 2002, τόμ. Α2, ηλεκτρονικό παραστασιολόγιο σ. 86 και η Ριτσάτου, *Με των Μουσών τον έρωτα...*, σ. 176, αντλώντας τις πληροφορίες από μια επιστολή του αρχείου του Ραγκαβή. Ίσως ο θίασος άλλαξε τη διανομή.

16. Οι πληροφορίες όμως προέρχονται από άρθρο που γράφτηκε για την επαγγελματική παράσταση του 1890, «Ο γάμος του Κουτρούλη», *Ακρόπολις*, 19 Ιουλίου 1890, ανυπ., ό.π.

17. Ό.π.

18. *Καιροί*, 18 Ιουλίου 1890· *Παλιγγενεσία*, 28 Ιουνίου 1890· *Ακρόπολις*, 19 Ιουλίου 1890.

19. *Επιθεώρησις*, 22 Ιουλίου 1890.

αττικόν άλας των διαλόγων, η υπερβολική και μεταφορική μέχρι λυρισμού φρασεολογία που άρεσε κάποτε δεν συναρπάζει πλέον. «Ουχ ήττον μένει αμείωτος η πολιτική ηθογραφία εις τα όμματα του θεατού, δι' ον ο Κουτρούλης είνε πάντοτε πιστόν αντίτυπον της πολιτικής φιλοδοξίας».²⁰ Ο ίδιος ο Ραγκαβής σημειώνει στα *Απομνημονεύματα* ότι το θέατρο ήταν μεν γεμάτο, αλλά η προσωπική του εντύπωση ήταν ότι η επιτυχία ήταν μετριότατη. Θα μπορούσε αυτό να αποδοθεί στην ατέλεια του έργου ή ενδεχομένως στην ατέλεια της προετοιμασίας. Ίσως όμως έφταιξε το ότι δεν ανήκε στην κατηγορία των ελαφρών κωμειδυλλίων που είλκυαν εκείνη την εποχή το κοινό, ενώ οι θεατές δεν είχαν μάθει ότι επρόκειτο να παρακολουθήσουν απομίμηση αρχαίου δράματος. Άκουσε πίσω του κυρίες να ρωτούν τι άσματα ήταν αυτά που έψαλλε ο χορός. Θεώρησε καλό να αποχωρήσει ήσυχα στο τέλος, παρότι τον καλούσαν ως συνήθως στη σκηνή. Έκτοτε η κωμωδία δεν διδάχτηκε πια και λησμονήθηκε.²¹

Όπως διαπιστώθηκε, παραστασιακά δεν ευοδώθηκε *Του Κουτρούλη ο γάμος* στην πραγματικότητα ούτε κριτική ανταπόκριση είχε, παρότι θεωρείτο άξονας της κωμωδιογραφίας του 19ου αιώνα και είχε τέσσερις εκδόσεις και δύο η γερμανική μετάφραση του Sanders. Η έμφαση που έδωσε ο ίδιος στη μετρική και εν γένει στη φόρμα της Αρχαίας Κωμωδίας υπέδειξε στους συγχρόνους του ότι δεν επιθυμούσε να τονισθεί η αναμφισβήτητη πολιτική διάσταση του έργου, ούτε να ερμηνευτούν οι σύγχρονες υποδηλώσεις του. Ο Λασσάνης το πρότεινε ως μοντέλο εθνικής κωμωδίας, παραβλέποντας ή μη αντιληφθείς τη μολιερική επίδραση όταν τόνιζε ότι αυτή πρέπει να απεικονίζει ελληνικά και όχι φράγκικα ήθη.²² Οι καθηγητές του πανεπιστημίου Αθηνών όμως γίνονται βαθμιαία κάπως ελαστικοί στο θέμα της γλώσσας ιδίως της κωμωδίας, όχι όμως και στο θέμα του πολιτικού μηνύματος. Έργα με σύγχρονες αναφορές σε πρόσωπα και θεσμούς αποκλείονται εξ ορισμού,²³ αν και στην κωμωδία του Ραγκαβή εντοπίστηκαν από τους σύγχρονους μελετητές, ιδίως τον Σπάθη, το σχετικό μελέτημα του οποίου όλοι κατόπιν έλαβαν υπόψη. Ο Μίμης Βάλσας, που προηγήθηκε, απαξίωσε τις δηλωμένες δραματουργικές προθέσεις του Ραγκαβή ως παράγοντες της αποτυχίας του, δηλαδή τη φόρμα της αρχαίας κωμωδίας και τη γλώσσα του. Το θεωρεί ως το καλύτερο θεατρικό του Ραγκαβή, που δεν στερείται γεύσης ούτε ψυχολογικού βάθους, αλλά, κατά την άποψή του, ο χορός είναι εντελώς άχρηστος στη δράση και η μέθεξη του σύγχρονου θεατή αδύνατη. Μια μετάφραση σε οποιαδήποτε ζωντανή γλώσσα θα της πρόσφερε τη ζωή που της λείπει.²⁴ Τόσο ο Σπάθης όσο και ο Χατζηπανταζής δίνουν πολιτική

20. *Νέα Εφημερίς*, 20 Ιουλίου 1890.

21. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, ό.π., τόμ. Δ', σ. 544.

22. Βλ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, σ. 172

23. Πετράκου ό.π., σσ. 215-416 και passim.

24. Μ. Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 ως το 1900*, εισαγ.-μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σσ. 366-367 (*Le théâtre grec moderne de 1453 a 1900*, par M. Valsa, Βερολίνο 1960).

ερμηνεία μαρξιστικής υφής: ο αριστοκράτης Ραγκαβής καταγγέλλει τις φιλοδοξίες τυχάρπαστων αστών για παρ' αξίαν κοινωνική άνοδο, και ιδίως την πλέον απαράδεκτη εξ όλων, να καταλάβουν κυβερνητικές θέσεις και να ασκήσουν την εξουσία με την αμάθεια και την αναρμοδιότητα της τάξης τους.²⁵ Ο Πούχνερ, θεωρώντας το αναμφίβολα πολιτική σάτιρα, εντοπίζει και αναλύει κυρίως τις διακειμενικές αναφορές με κλασικά αλλά και εκκλησιαστικά κείμενα, ακόμα και με τον Καραγκιόζη (*Ο Καραγκιόζης δήμαρχος*).²⁶ Όλοι πάντως αναγνωρίζουν τη σημασία του για το θέατρο του 19ου αιώνα.

Το 1983 ο Σπύρος Ευαγγελάτος, στα πλαίσια της ανάδειξης αξιόλογων κειμένων της λογοτεχνικής-θεατρικής παράδοσής μας, στη σκηνική αναβίωση των οποίων έδωσε ιδιαίτερη έμφαση πρώτα με τη Νεοελληνική Σκηνή του και κατόπιν με το Αμφι-Θέατρό του, ανέβασε *Του Κουτρούλη τον γάμο* με μια λαμπρή παραγωγή. Η παράσταση αυτή έκανε αίσθηση και τον θύμισε στους καλλιτέχνες του θεάτρου, που τον ξανανεβάζουν πλέον επανειλημμένα, ως σημαντικό σταθμό της δραματουργίας μας και ένα διασκεδαστικό έργο με αιχμές για την παθολογία της ελληνικής πολιτικής ζωής που φαίνονται να βρίσκουν τον στόχο τους μέχρι σήμερα.

Ο Ευαγγελάτος, σε συνέντευξη τύπου, έδωσε ορισμένες εξηγήσεις για τον τρόπο που βλέπει το έργο, τι τον ώθησε στην απόφαση να το ανεβάσει και πώς το δούλεψε. Κατ' αρχήν το Αμφι-Θέατρο δεν επεδίωξε ποτέ να είναι θέατρο εξωτερικών επιτυχιών ή θέατρο που ακολουθεί συρμούς. Περιέλαβε συνειδητά στο δραματολόγιό του ένα ακόμα «αντιεμπορικό» έργο πιστεύοντας ότι κάνει άλλο ένα βήμα στη διερεύνηση της αυτογνωσίας μας και της πολιτισμικής μας παιδείας. Στη σκηνοθεσία έγινε ιδιαίτερη προσπάθεια να διατηρηθεί το στυλ του σύμφωνα με τις επιδράσεις που έχει από τον Μολιέρο και τον Αριστοφάνη. Είναι πολύ σημαντικότερο έργο από ό,τι το εμφανίζει ο συγγραφέας του στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης, όπου αναφέρει ότι ο κύριος στόχος του είναι η μετρική αλήθεια και αν περιέχεται κάποια κοινωνική ή πολιτική αλήθεια αυτό γίνεται συμπτωματικά ή ως εκ περισπού. Στην πραγματικότητα, μέσα στην τρομοκρατική πολιτική κατάσταση της εποχής, ο Ραγκαβής δεν θα μπορούσε να πει κάτι άλλο για να υποστηρίξει θεωρητικά τις δραματουργικές επιλογές του. Το κείμενο λέει άλλα: προβάλλει τη φαύλη κομματική κατάσταση της εποχής, τις απροκάλυπτες ξένες επεμβάσεις, τους πουλημένους επαρχιακούς και πρωτευουσιάνους κομματάρχες, τους διεφθαρμένους εκπροσώπους του Τύπου της εποχής, τους γελοίους πνευματικούς ανθρώπους, τη λαϊκή μάζα που αγωνίζεται να φανεί σαν αστική, την αστική που παλεύει να φανεί σαν ευγενής. Ένας τεράστιος κοινωνικός πίνακας είναι το έργο αυτό, που με τις δύο αριστοφανικές παραβάσεις του μας μιλά καθαρά για την ιταμότητα κάποιων υπουργών και για την ανημπόρια του λαού να κατανοήσει

25. Σπάθης, ««Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων»»· Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ηράκλειο 2003, σσ. 56-57 και passim.

26. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, Αθήνα 2001, σσ. 105-121 και passim.

και να επιβάλει την αληθινή ποίηση. Αν και επηρεασμένο από τον Μολιέρο και τον Αριστοφάνη και παρά τον γλωσσικό εξωτισμό του, είναι ένα κείμενο βαθιά νεοελληνικό.²⁷ Ξεκινάει σαν αστική κωμωδία στην Αθήνα του 1845, φτάνει σε μια εκρηκτική κατάσταση, για να βρει στο τέλος τη λύση του. Είναι η πρώτη φορά που αποδίδεται στην πλήρη μορφή του, αν και υπάρχουν κάποιες περικοπές. Η μεγάλη προσπάθεια είναι η εκφορά του λόγου και έχει στόχο την προβολή του χώρου και της εποχής. Τόνισε πως πιστεύει ότι ασχέτως γλώσσας είναι ένα εντελώς νεοελληνικό κείμενο και αυτή ακριβώς η γλώσσα είναι που του δίνει την ιλαρότητα.²⁸ Για τον συγγραφέα είπε πως ήταν η εκρηκτικότερη δραματουργική φυσιογνωμία του καιρού του, ενώ το έργο, παρότι γενικά θεωρείται νεκρό λόγω της καθαρεύουσάς του, το χαρακτήρισε πολιτικά θαρραλέο, ωμό στη διατύπωσή του που σαρκάζει την ξενοκρατία, τον έλληνα μέσο αστό και τους ασκούντες λειτουργικά επαγγέλματα. Τόνισε ότι η παράσταση δεν είναι φιλολογική αλλά έχει τον ρυθμό της κωμωδίας, ενώ η καθαρεύουσα της δίνει πρόσθετη ιλαρότητα.²⁹

Το εγχείρημα ενθουσίασε τους περισσότερους κριτικούς, που είδαν και την πολιτική τοποθέτησή του ανάλογα με τη δική τους. Ο Θεόφιλος Φραγκόπουλος ομολογεί ότι τρέφει μέχρι μεροληψίας θαυμασμό για τον Ευαγγελάτο, ο μεγαλοδιάστατος οίστρος του οποίου, κατά την άποψή του, τον έχει κάνει καθοριστικό ρυθμιστή του σημερινού μας θεάτρου. Έχει υποκαταστήσει τον ρόλο του Θεάτρου Τέχνης των δεκαετιών 1945-1965. Προκαλεί ξάφνιασμα με τις δραματουργικές επιλογές του, περιέργεια για την προαναγγελλόμενη παράσταση, χαρά για το επίτευγμα, αναμέτρηση της επιτυχίας με δέος, και κατόπιν τη συναίσθηση πως έγινε ένα γιγάντιο βήμα πρόσω στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. *Του Κουτρούλη ο γάμος* είναι έργο που εύκολα θα μπορούσε να πέσει στη φτηνή διακωμώδηση μιας ανεδαφικής οίησης αν δεν το κρατούσε σε άλλο επίπεδο η μαστιγωτική διάθεση του συγγραφέα του απέναντι στα απαράδεκτα τερτίπια των πολιτικών ηθών στις πρώτες δεκαετίες του ελληνικού βασιλείου. Ο Ραγκαβής βέβαια, λόγω καταγωγής και κοινωνικής θέσης, κοιτάζει το θέμα του από μια εντελώς αντιπροοδευτική σκοπιά: είναι σκανδαλισμένος από το θράσος της ανερχόμενης αστικής τάξης, να τολμάει να έχει ηγετικές φιλοδοξίες που εξ ορισμού ανήκουν στην οποιαδήποτε αριστοκρατία του τόπου. Βαθιά αντιδραστικό το μήνυμα, είναι η χλεύη της αριστοκρατίας εναντίον του δήμου, κάτι που απαντά ως στοιχείο γέλωτος στον Αριστοφάνη αλλά και στον Μολιέρο. Ο πατριόκιος Ραγκαβής βρίσκει γελοία την αξίωση εξομοίωσης του ράφτη προς τους προνομιακά έως τότε γευόμενους το προνόμιο της μόρφωσης. Η ιταμότητα αυτή χρειάζεται διακωμώδηση, και το κοινό

27. «*Του Κουτρούλη ο γάμος* από το Αμφι-θέατρο αύριο. Η πρώτη πλήρης παρουσίαση της κωμωδίας του Ραγκαβή», *Καθημερινή*, 30 Σεπτεμβρίου 1983, σ. 6.

28. «Άλμα στη θεατρική πραγματικότητα του χθες. Ξαναζωντανεύει *Του Κουτρούλη ο γάμος*», *Ακρόπολις*, 30 Σεπτεμβρίου 1983, σ. 4.

29. «Οικονομικό άγχος για το Αμφι-θέατρο. Από αύριο *Του Κουτρούλη ο γάμος*», *Τα Νέα*, 30 Σεπτεμβρίου 1983, σ. 2.

διασκεδάζει συντασσόμενο όχι με την ανερχόμενη αστική τάξη (στην οποία μάλλον ανήκει η πλειονότητά του) αλλά με την αριστοκρατία. Ο Ευαγγελάτος διείδε τις αντινομίες αυτές με περισσή οξυδέρκεια και έθεσε τους ηθοποιούς του σε αμφιθυμική τροχιά: άλλοτε να παίζουν κωμωδία και άλλοτε να κάνουν σάτιρα, καμιά φορά και τα δύο ταυτόχρονα. Έχει ευτυχήσει να αποκτήσει έναν θίασο συνόλου εκπαιδευμένο στα δικά του μέτρα: ένα σύνολο που έχει αφομοιώσει τη δική του παιδεία θεάτρου, τη δική του εκφραστική. Απαιτεί από αυτούς μια μεγάλη γκάμα υποκριτικής και το έχει επιτύχει. Όλοι οι ηθοποιοί του είναι πολύ καλοί. Λύση απολαυστική δόθηκε από τον σκηνοθέτη στο πρόβλημα του χορού, καθώς ο θίασος είναι ολιγοπρόσωπος. Ενώ είναι μόλις πέντε-έξι πρόσωπα, φαίνονται πενήντα. Ο Τζων Στεφανέλλης δημιούργησε ένα πολύ σωστό σκηνικό στη στενόχωρη σκηνή του θεάτρου Κάβα, ενώ με τα κοστούμια πραγματικά μεγαλούργησε. Συνδυάζαν την ιστορικότητα με το δηκτικό χιούμορ. Το εικοστό έργο του Αμφι-Θεάτρου προσθέτει στη λαμπρή παράδοση των λαμπρών επιτυχιών του έναν άλλο κρίκο τιμής.³⁰ Ο Γιάννης Βαρβέρης ομοίως βρίσκει ενδιαφέρουσα την επιλογή. «Και τι δεν συναιρεί στους πραγματικούς σατιρικούς του στόχους ο Ραγκαβής [...] την πρακτική του ωμού χρηματισμού της νέας ελληνικής κοινωνίας [...] τον καιροσκοπισμό και την επιπολαιότητα της κοινωνίας αυτής απέναντι στην ξενοκρατία και στα φερέφωνα της που μάστιζαν το έθνος [...] τα διαβρωμένα πολιτικά ήθη του νεόδμητου αστισμού που αποτυπώνονται στις κωμωδίες του Σοφοκλέους Καρύδη [...], καθώς και το σύνολο σχεδόν των καταγγελιών του έργου του Χουρμούζη. Εύκολα βρίσκει κανείς προχωρώντας σε μεταγενέστερες χρονολογίες ελληνικά έργα με παρεμφερείς πολιτικές θέσεις. [...] (ο Ραγκαβής) χρεώνεται με θεατρικό ένστιχτο, γνώση της τεχνικής και πόνος για τη μοίρα του τόπου». Δυστυχώς πολλοί παρασιώπησαν παρόμοιες προσφορές «για λόγους υστερικής δημοτικολαγνείας». Μέσα στην αίθουσα διέκρινε κανείς αρκετούς θεατές που φαίνονταν να αδυνατούν να παρακολουθήσουν το κείμενο. Ακούγοντας όμως την άριστα διδαγμένη στους ηθοποιούς μελίρρυτη καθαρεύουσα του Ραγκαβή, συνειδητοποιεί τι λειμώνας υλικού μπορεί να μπολιάσει τη δημοτική μας. Η επιλογή του Ευαγγελάτου ξεκίνησε, χωρίς τα γελοία συμπλέγματα των μικρών ανθρώπων, από μια σπουδαία φιλολογική επισήμανση στην περιοχή του δραματολογίου με ταυτόχρονη την βαθιά παιδευτική της συμβολή στην κοινωνικοπολιτική σφαίρα. Η παράσταση κύλησε πρώτιστα μ' αυτό που λέμε πεποίθηση στην αξία και τις αλήθειες του έργου και δικαιώθηκε. Σε συνδυασμό με τη σοφή σκηνογραφία-ενδυματολογία του Στεφανέλλη, η γλώσσα κύλησε φυσικά από τα στόματα των ηθοποιών: πρόκειται για μια καθαρεύουσα στίλβουσα και ζωντανή, που ο Ευαγγελάτος την δίδαξε με τέλεια τονισμένη εκφορά, προσδίδοντας μια διάσταση ροϊδίας γευστικότητας. Το σπουδαιότερο: ο σκηνοθέτης αντιμετώπισε τα ιαμβικά τρίμετρα των επεισοδίων και τον προσω-

30. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Θέατρο Κάβα – Θίασος Σπύρου Ευαγγελάτου, Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή. Του Κουτρούλη ο γάμος, κωμωδία», *Νέα Εστία* 114 (1983), 1388-1389.

διακό χαρακτήρα των χορικών με ευφυείς λύσεις προζαϊκής κωμωδίας ώστε να μη διασπαστεί η προσοχή του κοινού. Το μόνο που θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς είναι ότι ακριβώς αυτή η ευρυθμία και ο συντονισμός τού τόσο πειθαρχημένου συνόλου, ο ενοποιητικός δηλαδή σκηνοθετικός μανδύας, γενικά ευεργετικός στις σκηνοθεσίες του Ευαγγελάτου, εδώ άφησε κάποιους σπαρταριστούς ρόλους να περιμένουν την οριακή τους εκμετάλλευση. Ίσως ο σκηνοθέτης φοβήθηκε την επαπειλούμενη παραφωνία, καθόσον δεν εκτρέφει βεντέτες αλλά φτιάχνει παραστάσεις. Αρκετά όμως σημεία του κειμένου απαιτούσαν πιο φανταζίστικο παίξιμο για να εξαντλήσουν τους χυμούς τους. Ο Κουτρούλης ευλογεί τους γάμους του θεατρικού μας σήμερα με τις απαρχές.³¹ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος βλέπει την απόφαση του Ευαγγελάτου να ανεβάσει *Του Κουτρούλη τον γάμο* ως καλή αφορμή για να διαλυθούν οι μύθοι που διαδίδονται εκατόν πενήντα χρόνια γύρω από την πολιτική και πνευματική μας ζωή. Ο συκοφαντημένος ως συντηρητικός φαναριώτης Ραγκαβής, που έγραψε και τύπωσε το έργο του δύο χρόνια μόλις από την επανάσταση της 13ης Σεπτεμβρίου, δεν κρατάει διαφορετική στάση από τον Μάτεσι στον *Βασιλικό*, ούτε από τον Βυζάντιο ή τον Χουρμούζη, που έγραψαν μέσα στην ίδια πενταετία. Είναι καιρός να δούμε σωστά την εποχή δίχως τις «μαχαλαϊστικές» (μανιχαϊστικές;) παρωπίδες: καθαρεύουσα ίσον συντήρηση, δημοτική ίσον πρόοδος, και να αναθεωρήσουμε τις έτοιμες λύσεις που μας φόρεσε ο φανατισμός του γλωσσικού ζητήματος. Ο Ραγκαβής, με τεχνική σίγουρη και δραματουργική επάρκεια, οικονομία μέσων και ευστοχία χαρακτήρων, θέτει και λύνει όλο το πολιτικό πρόβλημα της εποχής του. Την εξάρτηση, τη συναλλαγή, την καταρράκωση των θεσμών, τη φαυλότητα της ταξικής συνείδησης, τον ξεπεσμό του Τύπου, τον ευτελισμό των αξιών, τον εξευτελισμό του πνεύματος, το ραγιαδισμό των πνευματικών ανθρώπων, την τυραννία των συρμών. Και όλα αυτά πολύ πριν τον Καρούδη και τον Άγγελο Βλάχο, πενήντα χρόνια πριν τον Καπετανάκη και την επιθεώρηση. Δεδομένου ότι ο σύγχρονος του Ραγκαβή Χουρμούζης δεν παίχτηκε ποτέ,³² ο Ραγκαβής είναι ο γενάρχης του πολιτικού θεάτρου στον τόπο μας. Και με σοφή εκλογή διάλεξε ως δασκάλους το Μολιέρο και τον Αριστοφάνη. Η προσφυγή σε καταξιωμένες φόρμες δεν είναι συντηρητισμός, απόδειξη ο Μπρεχτ. Ακόμα και η γλώσσα του, που απωθεί σήμερα, τείνει να πιστέψει ο κριτικός πως υπήρξε επιλογή αντίδρασης και αντίστασης. Υποπτεύεται μάλιστα πως η αρχαΐζουσα των χορικών ήταν ένα είδος αυτοσαρκασμού για το μάταιο της προσπάθειάς του, κάτι σαν απελπισμένος ρομαντισμός. Πάντως στην έξοχη παράσταση του Ευαγγελάτου κάπως έτσι λειτουργεί: σαν παραλήρημα, σαν τρέλα, σαν απελπισία μπροστά στο γενικό ξεχαρβάλωμα. Το θαύμα συντελέστηκε από τους ηθοποιούς του Αμφι-Θεάτρου και η γλώσσα του Ραγκαβή νομιμοποιήθηκε ως ομιλούμενη από μια τάξη

31. Γ. Βαρβέρης, «Θέατρο Κάβα – Αμφιθέατρο, Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή. *Του Κουτρούλη ο γάμος*», *Η χρήση του θεάτρου (1976-1984)*, Αθήνα 1985.

32. Στην πραγματικότητα παίχτηκε ο *Λεπρέντης* το 1836, που όμως δεν ανήκει στα πολιτικά έργα του Χουρμούζη.

ανθρώπων που κυριάρχησε πολλά χρόνια στον τόπο. Αλλά δεν είναι μόνο αυτό το θαύμα: πάνω στη σκηνή του θεάτρου Κάβα ζωντάνεψε το ύφος και το ήθος μιας εποχής. Μάθημα σκηνικού γούστου, ακρίβειας ρυθμού, δραματικής οικονομίας. Το έργο ρέει και ταυτόχρονα αποκαλύπτεται το βάθος του. Και τι λιτές αλλά θεατρικά εύστοχες λύσεις βρέθηκαν για τις αριστοφανικές παραβάσεις του. Θεωρεί πως μαζί με την *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*, η παρούσα παραγωγή είναι η σημαντικότερη στην προσπάθεια του Ευαγγελάτου, τη γόνιμη και έμμονη, να διερευνήσει το άγνωστο θεατρικό μας παρελθόν. Μέσα σε είκοσι χρόνια ανέβασε τόσα θεατρικά έργα του παρελθόντος όσα δεν ανέβασαν όλα τα κρατικά και ιδιωτικά θέατρα μαζί. Η διανομή ευτύχησε πέρα για πέρα.³³

Ο Τάσος Λιγνάδης ξεκινάει με την παραίνεση στα σχολεία να πάνε τους μαθητές τους στην παράσταση αφενός για να αναπτύξουν το γλωσσικό τους αίσθημα αφετέρου γιατί πρόκειται για ένα θαυμάσιο πολιτικό έργο. Στον Ευαγγελάτο αξίζουν συγχαρητήρια εν πρώτοις για την επιλογή του, συνεχίζοντας τις ανιχνεύσεις του σε ένα δραματολόγιο ελληνικής αυτογνωσίας που θα πει άμεσης παιδείας και όχι μόνο θεατρικής. Η κωμωδία του Ραγκαβή είναι πολιτικό θέατρο που δεν καιροσκοπεί, δεν προπαγανδίζει και δεν θέλει να δείξει τίποτε άλλο παρά το σάπιο πολιτικό ήθος που δημιούργησε μοιραία η ξενική εξάρτηση θεμελιώνοντας το νεοελληνικό κρατίδιο. Απεικονίζει την άνοδο και την πτώση του αποικιακού ανθρώπου μέσα στο περιβάλλον της κοινωνίας που παράγει κίβδηλα προϊόντα με την άνεση και την αυταπάτη της εθνικής προσφοράς. Είναι δηλαδή ένα έργο με σύγχρονες εφαρμογές και οι αναγνωρίσεις τους είναι ιδιαίτερα οδυνηρές για όσους ξέρουν τα ελληνικά γράμματα και τα ελληνικά πράγματα. Όλα αυτά τα γράμματα και τα πράγματα πέτυχε η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου να μας τα κάνει θεατρικό μάθημα. Να μας τα δείξει ανάγλυφα και εντυπωσιακά έτσι ώστε να τα χαρούμε και να τα σκεφτούμε. Μια παρατήρηση εντούτοις: ο κ. Ευαγγελάτος, αν και επεσήμανε τα αριστοφανικά στοιχεία των παραβάσεων, δεν θέλησε να προχωρήσει στο ανοιχτό και πλατύ θέαμα της λαϊκής κωμωδίας και περιορίστηκε, και όχι μόνο από ανάγκη χώρου αλλά από διάθεση χώρου, σε μια αναντίρρητα πετυχημένη κωμωδία δωματίου. Το μέλος συρρικνώθηκε σε μια μαγνητοφωνημένη χαρακτηρίζουσα σήμανση κλίματος και σε μια αυθεντικά εκτελεσμένη παιδική μονωδία... Το κλίμα του έργου βοήθησε και η όψη. Η διδασκαλία βοήθησε τους ηθοποιούς να συνεννοηθούν σε ενιαίο υποκριτικό ύφος, σωστά εξαγγελτικό και ως φωνή και ως κίνηση. Θετικό στοιχείο ήταν η άσκηση στην εκφορά ενός απαιτητικού ελληνικού λόγου.³⁴

Ο Βάιος Παγκουρέλης επίσης ενθουσιάστηκε. Αισθάνθηκε πως η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου με την κωμωδία αυτή του περασμένου αιώνα είχε μια θέρμη αναζωογονητική και για το έργο και για το κοινό, μια ζεστασιά που και μόνη αυτή ήταν ένα μικρό επίτευγμα λόγω της καθαρεύουσας, αλλά και της δο-

33. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Πρωτοπορία 1845-1983», *Τα Νέα*, 12 Οκτωβρίου 1983, σ. 2.

34. Τ. Λιγνάδης, «Η άνοδος και η πτώση του Κουτρούλη», *Καθημερινή*, 12 Οκτωβρίου 1983, σ. 6.

μής, που διέθετε ακόμα και χορό ο οποίος μετείχε με πάροδο, στάσιμα κ.λπ. Η επιτυχία του Ευαγγελάτου συνίστατο στο ότι αποσυνέδεσε την παράσταση από την εποχή του συγγραφέα Ραγκαβή και από τα αρχαϊκά πρότυπά του. Πρόβαλε την απλή και ξεκάθαρη υπόθεση, υπερτονίζοντας μάλιστα τους κεντρικούς ήρωες ώστε να αγγίζουν τα όρια της καρικατούρας και εκμεταλλευόμενος σχεδόν κάθε στοιχείο φαρισκικής κατάστασης και τις περισσότερες δυνατότητες γέλιου που έδινε ο συχνά έξυπνος διάλογος. Έτσι όχι μόνο ξεπέρασε σε μεγάλο βαθμό τις δυσκολίες της γλώσσας του κειμένου, αλλά και τη «ζωντάνεψε» με την όραση. Από την άλλη μεριά παρέβλεψε την αριστοφανική δομή, εισάγοντας το χορό στη δράση της παράστασης και μεταβάλλοντας τους ρυθμούς που έδινε το κείμενο. Συντελεστές σ' αυτό ήταν τα ικανοποιητικά ευρήματα, όπως π.χ. ένα μέρος χορικού να λέγεται από ένα πορτρέτο των αρχαίων προγόνων στον τοίχο. Παρουσιάστηκαν βέβαια και κάποιες αδυναμίες. Όποτε δεν υπήρχε δυναμική σκηνοθετική παρέμβαση στην αρχαιόπρεπη δομή του κειμένου, η παράσταση έδειχνε ασυνεπής και έκανε κοιλιά. Το δεύτερο μέρος χρειαζόταν περισσότερες περικοπές και δεν εμπλουτίστηκε αρκετά με ευρήματα. Η αξία της παραγωγής αυτής είναι η ανάδυση και η θεατρική αξιοποίηση ενός χθεσινού –και ολίγον νεκρού– έργου έτσι ώστε να χαίρεται το κοινό, ενώ παράλληλα οι διάφοροι υπαινιγμοί βαθύτερου προβληματισμού (για ξενοκρατία, πιθηκισμό των αστών, πολιτική διαφθορά κ.ά.) αφέθηκαν να λειτουργούν «κατ' ιδίαν» σε κάθε θεατή.³⁵ Ο Περσεύς Αθηναίος αναγνωρίζει την προσφορά του Ευαγγελάτου με την επιλογή ρεπερτορίου από όλες τις περιόδους του θεάτρου μας, με κορυφαία τον αλησμόνητο *Γουανάκο*, συνεχίζοντας την πορεία του με την παρουσίαση μιας κωμωδίας θρυλικής στο είδος της, που εκπροσωπεί την αθηναϊκή δραματουργία του 19ου αιώνα. Η πολυδιάστατη κατάρτιση του συγγραφέα της τον κατέστησε αρμόδιο για να γράφει μια κωμωδία ηθών που «ατυχώς - ατυχέστατα» εξακολουθούν να υπάρχουν στον τόπο μας. Αποτελεί πρότυπο της παράδοσης ενός λαού που πιστεύει άκριτα τις φήμες και παρασύρεται από τους επιτήδειους. Πρέπει επί τέλους να γίνει αυτόφωτος και όχι αφελής σαν τον Κουτρούλη, που πίστεψε και ο ίδιος τα παραμύθια του Στροβίλη. Στην παράσταση αυτή το έργο δεν παίζεται μόνο άψογα, δεν προσφέρει μόνο άφθονο γέλιο, σπαρταριστό, αλλά το σημαντικότερο και ουσιωδέστερο είναι ότι μας δίνει την ευκαιρία να αντικρίσουμε τους εαυτούς μας πάνω στη σκηνή: Κουτρούληδες υπάρχουν και σήμερα πολλοί... Το έργο ζωντανεύει χάρη στην εύστροφη σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου και τη λαμπρή ερμηνεία από τον θίασο του Αμφι-Θεάτρου.³⁶ Ο Θόδωρος Κρητικός δεν έχει ούτε μια καλή κουβέντα να πει για το έργο. Ακόμα και η χρονολογία της συγγραφής του είναι προς επίκριση: το 1845 ήταν η εποχή που έγινε η στροφή προς την καθαρεύουσα και την αρχαιοπληξία, παραμερίζοντας τη γλώσσα και το ήθος του Μακρυγιάννη

35. Β. Παγκουρέλης, «Του Κουτρούλη ο γάμος στο Κάβα», *Λόγος θεάματος. Κριτικές θεάτρου*, τόμ. Β' *Νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2006, σσ. 340-341 (από *Ελεύθερο Τύπο*, 3 Οκτωβρίου 1983).

36. Π. Αθηναίος, «Του Κουτρούλη ο γάμος», *Ακρόπολις*, 13 Οκτωβρίου 1983, σ. 7.

και του δημοτικού τραγουδιού, αποτελώντας σκοτεινό ορόσημο στην ιστορία του θεάτρου μας. Πριν από αυτό υπήρχε η ζουμερή Βαβυλωνία του Βυζάντιου και οι μαχητικές κωμωδίες του Χουρμούζη. Μετά από αυτό έχουμε μόνο καθαρευουσιάνικα στιχουργήματα, αγέλαστα έργα, που δεν έχουν την παραμικρή επαφή με τη γύρω τους χειροπιαστή πραγματικότητα. Ο Ραγκαβής πήρε στο λαιμό του πλήθος νεότερους συναδέλφους του δεύτερου μισού του 19ου αι. που συμμετείχαν στους περίφημους διαγωνισμούς του πανεπιστημίου Αθηνών. Όσο και αν ο Ευαγγελάτος θεωρεί ότι πίσω από τις δήθεν δηλώσεις του Ραγκαβή περί αρχαίας μετρικής και φόρμας της αττικής κωμωδίας, κρύβεται η πρόθεση να καταγγείλει τα κακώς κείμενα του κατεστημένου της εποχής του, στην πραγματικότητα, ο ίδιος ο Ραγκαβής αποτέλεσε στυλοβάτη αυτού του κατεστημένου με τις υψηλές θέσεις του στην κυβέρνηση του αυταρχικού και φαύλου Δημητρίου Βούλγαρη, και τις άλλες που ανέλαβε. Δυστυχώς στη χώρα μας δεν έχουν αλλάξει πολλά πράγματα. Εντούτοις το ασήμαντο αυτό έργο έδωσε το έναυσμα για να οργανωθεί μια πολύ φιλότιμη παράσταση. Παρότι το Αμφι-Θέατρο έχει χάσει ορισμένα αξιόλογα στελέχη του, ο Ευαγγελάτος κατόρθωσε να στήσει μια παράσταση με ρυθμό και νοημοσύνη που τιμά τον Κουτρούλη περισσότερο από όσο του άξιζε. Τόσο ο πρωταγωνιστής Τάσος Υφαντής όσο και όλη η ομάδα είναι σε θέση να απαγγείλουν το καθαρευουσιάνικο κείμενο με φυσικότητα, κομψότητα και κέφι. Τι παραπάνω θα μπορούσε να επιθυμήσει ο μακαρίτης ο Ραγκαβής;³⁷

Οι αριστεροί κριτικοί έχουν κάποιες αντιρρήσεις για την επιλογή. Η Θυμέλη θεωρεί μεν επιτυχή την αναδίφηση του Ευαγγελάτου στην προ και μετεπαναστατική καταγωγή του ελληνικού θεάτρου, αλλά λίγο πολύ θεωρεί τον Ραγκαβή αντιδραστικό, ομοίως και το έργο του. Ο φαναριώτης Ραγκαβής, αναγνωρισμένος ως πολιτικός και πνευματικός παράγων από το οθωνικό καθεστώς, δεν είναι Χουρμούζης. Δεν υιοθέτησε το οξύ αγωνιστικό κριτήριο εκείνου ούτε διώχτηκε. Απαρνήθηκε ακόμα και τη νεανική συμπάθειά του προς τη δημοτική για να γίνει τροφός και τεχνουργός μια εκλεπτυσμένης αρχαΐζουσας διαλέκτου της αριστοκρατίας και των παρακατιανών μιμητών και παρακεντέδων της. Παρότι δεν είναι κατήγορος της ξενοκρατίας που άλωσε και άλεσε παραμορφώνοντας τα πολιτικά και κοινωνικά ήθη της μετεπαναστατικής Ελλάδας, στου Κουτρούλη το γάμο δεν μπορεί να αποκρύψει εντελώς την παρουσία της ξενοκρατίας (Γαλλίας, Αγγλίας, Ρωσίας) αν και αποσιωπά τη γερμανοκρατία. Στόχος του είναι οι κοινωνικά παρακατιανοί που με βρώμικα παιχνίδια και εξαγορές επιδιώκουν την αναρρίχσή τους στην εξουσία, συνθέτοντας την πολιτική φαυλότητα που κληρονόμησε το νεοελληνικό κράτος. Με τη γνώση του συγγραφέα της ιστορίας και τις αναγωγές του σε γεγονότα και πρόσωπα ανώμαλων περιόδων της νεότερης πολιτικής μας ιστορίας και με την επιτηδευμένη γλώσσα της, η κωμωδία του Ραγκαβή αποδεικνύεται

37. Θ. Κρητικός, «Μια κωμωδία με ... βαρύ ποινικό μητρώο», *Ελευθεροτυπία*, 13 Οκτωβρίου 1983, σ. 6.

αξιόλογο και πρόσφορο θεατρικά κείμενο πολιτικής και κοινωνικής αυτογνωσίας. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος έστησε μια παράσταση ευρηματική σε σκηνικές λύσεις και ενιαίο σατιρικό υποκριτικό ύφος, με αξιοποίηση των πιο καλών δυνατοτήτων των ερμηνειών του, που χαρίζουν θεατρική φρεσκάδα σε ένα παρωχημένο και δυσπρόφερτο κείμενο.³⁸ Ο Νάσος Νικόπουλος όμως είναι άκρως επαινετικός. Στην εισαγωγή του επισημαίνει ότι το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου περιηγήθηκε με κάποιο φανατισμό το τοπίο του θεάτρου μας πριν από τον παρόντα αιώνα. Δεν είναι βέβαιος αν πλην του Κρητικού θεάτρου η άκρως ενδιαφέρουσα αυτή πρόθεση έδωσε τα ανάλογα αποτελέσματα. Η επιλογή της κωμωδίας του Ραγκαβή από τον αξιόλογο αυτό θεατρικό οργανισμό μπορεί να τον δικαιώσει και το εντελές από δραματουργική άποψη έργο, παρά το μεικτό γλωσσικό του ιδίωμα –ή και εξ αιτίας αυτού– ήταν μια σπουδαία πρόκληση, μια δύσβατη θεατρική άσκηση που ο εμπνευστής του Αμφι-Θεάτρου την αποδέχτηκε, συγκροούσθηκε μαζί της και νίκησε νίκη σπουδαία, προσφέροντας ένα από κάθε οπτική θεώρηση έξοχο έργο. Και αυτή η σπάνια για τα ελληνικά πράγματα υψηλής σημασίας επιτυχία γίνεται ευρύτερη γιατί το έργο έχει μια αντιφατική συνολικότητα. Το ένδυμά του –ο λόγος– είναι λογιολογικό, ενώ το περιεχόμενο, τα δρώμενα, είναι γνήσιο ελληνικό λαϊκό θέατρο. Ο σκηνοθέτης διείδε τον πυρήνα των θεατρικών προσώπων, ανέλυσε και πρόβαλε όλη τη δάνεια εξωελληνική τους συνείδηση και από θλιβερά ενεργούμενα της αποικιοκρατούμενης ελληνικής κοινωνίας τούς έκανε πάσχοντα κωμικοτραγικά πρόσωπα. Αξιοποίησε στο έπακρο όλες τις ουσιαστικές αναφορές του κειμένου. Μεγέθυνε τις παραβάσεις και τις ενσωμάτωσε συνθετικά στο όλον της σκηνικής ροής, δυναμοποιώντας το σκηνικό αποτέλεσμα. Έτσι οι υποκριτές, και όταν δρούσαν μεμονωμένα ή σαν σύνολα, λειτουργούσαν σαν παρόντα σύγχρονα πρόσωπα που κατείχαν το προνόμιο της ιστορικής αξιοπιστίας και της αισθητικής ολοκλήρωσης. Εκείνο που πρέπει να υπογραμμιστεί ιδιαίτερα είναι η αίσθηση του ρυθμού της παράστασης. Ο Ευαγγελάτος πέτυχε το σπάνιο κατόρθωμα να αποδεσμεύσει το κείμενο από την εξωτερική του στατικότητα (γλωσσικό ιδίωμα, άτεχνος διάλογος) και να του επιβάλει μια σκηνική κινητικότητα ισορροπημένη, διαυγή, και σε ποσοτικές αναλογίες απαραίτητες για την αποσαφήνιση των ιδεολογικών θέσεων του συγγραφέα. Ο ρυθμός είναι ζωτικός παράγοντας της θεατρικής πράξης και απαιτεί ιδιαίτερο τάλαντο η επιτυχής σύλληψή του. Η επαινετική κριτική του προς όλους τους ηθοποιούς και τον Στεφανέλλη είναι ανεπιφύλακτη και όχι συγκατανεύουσα.³⁹

38. Θυμέλη (Αριστούλα Ελληνούδη), «Του Κουτρούλη ο γάμος στο Κάβα», *Ριζοσπάστης*, 19 Νοεμβρίου 1983.

39. Ν. Νικόπουλος, «Ιστορική μνήμη και θεατρική πράξη. Ο γάμος του Κουτρούλη του Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή από το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου», *Αυγή*, 5 Νοεμβρίου 1983, σ. 4. Παρότι ο τίτλος του έργου εδώ είναι περίπου σωστός, μέσα στο κείμενο ο κριτικός, εκ παραδρομής μάλλον, ονομάζει το έργο *Το πανηγύρι του Κουτρούλη*.

Του Κουτρούλη ο γάμος μεταδόθηκε το 1958 από το ραδιόφωνο σε ραδιοσκηνοθεσία Κώστα Κροντηρά με τον Χριστόφορο Νέζερ, τον Χρήστο Ευθυμίου και άλλους καλούς ηθοποιούς. Το 1962 γυρίστηκε μια ομώνυμη ταινία, όχι απολύτως πιστή στο θεατρικό, σε σκηνοθεσία Κώστα Μαργαρίτη και με πρωταγωνιστή τον Γιάννη Γκιωνάκη στον ρόλο του Κουτρούλη. Το 1971 το ανέβασε η Λαϊκή Σκηνή του Ιορδάνη Μαρίνου και της Κυβέλης Μυράτ. Το 2012 ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου με πρωταγωνιστή τον Νίκο Καραθάνο και το 2015 στο Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Γιάννη Καλατζόπουλου. Το 2016 παίχτηκε σε σκηνοθεσία ξανά Γιάννη Καλατζόπουλου και πρωταγωνιστές τον Γιάννη Βούρο και την Τάνια Τρύπη. Τα δελτία τύπου επισημαίνουν ότι υπάρχουν έντονες ομοιότητες ανάμεσα στην εποχή του έργου και τη δική μας, την πολιτική παθολογία που από τότε διέπει το πολιτικό μας σύστημα: την εξασφάλιση ξένης υποστήριξης, τη διαπλοκή, την εξαγορά συνειδήσεων, τις πελατειακές σχέσεις και τη θυσία του δημόσιου στο ατομικό συμφέρον. Θεατρικά στον 20ό αιώνα κυριαρχεί η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου. Όπως διαπιστώθηκε, το έργο άρεσε στο κοινό, ενώ οι περισσότεροι κριτικοί έδωσαν τις ευλογίες τους στην σκηνική αναβίωση του κειμένου – υπήρξαν βέβαια και ορισμένοι που το βρήκαν μέτριο και αντιδραστικό. Όλοι ανεξαιρέτως όμως ενθουσιάστηκαν με τη σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου, που αναδείκνυε την ιδιαίτερη χάρη της παρωχημένης γλώσσας που τόσο έχει κατηγορηθεί ως παράγων στασιμότητας ή και οπισθοδρόμησης της νεοελληνικής κουλτούρας, τις σκηνικές λύσεις και τα ευρήματα, την παράσταση συνόλου όσο και τις ατομικές ερμηνείες, απολύτως συντονισμένες στη σκηνοθετική σύλληψη.

Λυρικό Θέατρο

Ο Βέρθερος του Ζυλ Μασνέ στην Εθνική Λυρική Σκηνή (2014), σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου

18 Αυγούστου [...]: Τεράστια βουνά με τριγύριζαν, γκρεμοί έχαιναν μπροστά μου και χείμαρροι κατέβαιναν ορμητικοί, τα ποτάμια κυλούσαν κάτω από τα πόδια μου, το δάσος και τα όρη αντηχούσαν. Κι εγώ έβλεπα να δρουν και να ενεργούν δημιουργικά στα βάθη της γης όλες αυτές οι ανεξιχνίαστες δυνάμεις ενώ πάνω στη γη και κάτω από τον ουρανό έβλεπα να μυρμηγκιάζουν όλων των ειδών τα πλάσματα. Όλα, όλα είναι κατοικημένα από χίλιων λογίων διαφορετικές μορφές κι ύστερα έρχονται οι άνθρωποι και ασφαρίζονται στα σπιτάκια τους και φωλιάζουν εκεί και φαντάζονται με το μυαλό τους ότι εξουσιάζουν τον απέραντο κόσμο!¹

ΤΑ ΠΑΘΗ ΤΟΥ ΝΕΑΡΟΥ ΒΕΡΘΕΡΟΥ (*Die Leiden des jungen Werthers*) του Γκαίτε, επιστολογραφικό μυθιστόρημα υπέρμετρου λυρισμού, εκδόθηκαν αρχικά στις 29 Σεπτεμβρίου 1774 και αποτελούν το κατεξοχήν σύμβολο του περίφημου κινήματος Sturm und Drang (Θύελλα και Ορμή), το οποίο λειτούργησε ως προπομπός του γερμανικού ρομαντισμού, ή τελικά όντως ως ένα κρίσιμο σημείο της πρώιμης φάσης του.² Το τελευταίο αυτό στοιχείο αποδεικνύεται και από την εδώ μουσικοδραματική συνθήκη: Ο Βέρθερος μελοποιήθηκε σε πολύ μεταγενέστερο χρόνο, ως μία πολύ σημαντική όπερα του ύστερου ή μάλλον του ύστατου μουσικοθεατρικού ρομαντισμού.

1. Johann Wolfgang von Goethe, *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*, μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, Αθήνα 1994, σσ. 139-140.

2. Για τη σχέση του Βέρθερου του Γκαίτε με τον γερμανικό Ρομαντισμό και το συγκεκριμένο πλαίσιο, βλ. Jane K. Brown, «“Es singen wohl die Nixen”: Werther and the Romantic Tale», στο Martha B. Helfer (επιμ.), *Rereading Romanticism: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik (Band 47- 2000)*, Άμστερνταμ - Ατλάντα 1999-2000, σσ. 11-26, με ουσιαστική συζήτηση της θέσης και της σχέσης του μυθιστορήματος του Γκαίτε με τα κατοπινά γερμανικά ρομαντικά έργα, κυρίως με τον «ελεγειακό» Υπερίωνα του Χαίλντερλιν, τα (μελοποιημένα από τον Σούμπερτ) *Η ωραία μωλωνού* και *Το χειμωνιάτικο Ταξίδι* του γνωστού φιλέλληνα Βίλχελμ (Γουλιέλμου) Μύλλερ και το «παρωδιακό» Βιβλίο των ασμάτων του Χάινριχ Χάινε.

(Ο) Βέρθερος / Werther: Λυρικό δράμα σε τέσσερις πράξεις.

Παγκόσμια πρεμιέρα, στην Κρατική Όπερα της Βιέννης (τότε Θέατρο Όπερας της Αυλής της Βιέννης / Hofoper Theater) στις 16 Φεβρουαρίου 1892 υπό τη μουσική διεύθυνση του Wilhelm Jahn (στους πρωταγωνιστικούς ρόλους ο Ernest Van Dyck και η Marie Renard /το έργο παραστάθηκε στη γερμανική γλώσσα). Η πρώτη παρουσίαση στη γαλλική γλώσσα έγινε στη Γενεύη, στις 27 Δεκεμβρίου 1892. Το έργο εντάχθηκε στο δραματολόγιο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στις 4 Ιανουαρίου 1962 (πρεμιέρα στο Θέατρο Ολύμπια, σε μετάφραση στα ελληνικά από τον συνθέτη και μουσικοκριτικό Γεώργιο Σκλάβο και μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου). Η όπερα, αυτή, σε γαλλικό λιμπρέτο των Édouard Blau, Paul Milliet και Georges Hartmann, γνώρισε ξεχωριστή επιτυχία στην εποχή της, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες, ενώ κατά τον 20ό αιώνα βρέθηκε στις άκρες του κεντρικού πυρήνα του διεθνούς ρεπερτορίου.³

Ένα κύριο και κρίσιμο χαρακτηριστικό του έργου είναι η σχέση και η σύνδεσή του με το είδος της λεγόμενης «λογοτεχνικής όπερας» (γερμ. Literaturoper), η οποία εμφανίστηκε - ήκμασε στα τέλη του 19ου αιώνα και συνεχίστηκε αντίστοιχα και στον 20ό. Η σχέση του μουσικού, όπως και του δραματικού θεάτρου με τη λογοτεχνία είναι βεβαίως στενή, ιδίως στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα (ας σημειώσουμε εδώ ότι και ο ιταλικός Βερισμός ξεκίνησε από την λογοτεχνία). Έτσι και ο οπερικός Βερισμός συνδέεται κυρίως με το λιμπρέττο, όπου η πλοκή χρησιμοποιεί ακραία και βίαια στοιχεία με φόνους, αίμα και φρίκη με στόχο να συγκλονίσει. Ωστόσο, η συγκεκριμένη όπερα, ο Βέρθερος, αν και γράφτηκε το 1892, άρα μέσα στη φάση της πρώτης φλόγας του Βερισμού, στέκει αρκετά κοντά, αλλά ταυτόχρονα μένει και μακριά από όλα αυτά, αφού βασίζεται σε ένα κείμενο προγενέστερο (γραμμένο το 1774), βαθειά ιδεαλιστικό και ψυχογραφικό. Βεβαίως, οι δυσκολίες μιας διασκευής - μεταγωγής του συγκεκριμένου μυθιστορήματος του Γκαίτε στην οπερική σκηνή είναι δεδομένες. Όπως διαπιστώνει σχετικά ο μελετητής της υστερο-ρομαντικής γαλλικής όπερας Steven Huebner: «Μολαταύτα, ο Βέρθερος εκθέτει έναν αξιοσημείωτο συνδυασμό σκηνικής αξιοσύνης και πιστότητας στο επιστολογραφικό πρότυπο αναφοράς, συμπεριλαμβάνοντας δάνεια από πολλές [πρωτότυπες] εκφράσεις του Γκαίτε. Παραδόξως το έργο, στην τελική του μορφή, ακολουθεί τα γεγονότα του πρωτοτύπου του, εγγύτερα από οποιαδήποτε προγενέστερη όπερα του Μασνέ, συμπεριλαμβανομένης της *Μανόν*».⁴ Στη συνέχεια αυτών των παρατηρήσεων γίνε-

3. Για τις διανομές, τις πρεμιέρες και τις συνθήκες δημιουργίας του έργου, βλ. Rodney Milnes, λήμμα *Werther*, στο St. Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera* (τόμ. 4), Οξφόρδη 1997, σ. 1141. Για τις σχέσεις με την γερμανική όπερα και την βαγκνέρεια συνεχή μελοδραματική εξιστόρηση, στο ίδιο, σ. 1143.

4. St. Huebner, *French Opera at the Fin De Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Οξφόρδη - Νέα Υόρκη 1999, σσ. 113-114. Όλο το πρώτο μέρος του συγκεκριμένου συγγράμματος αφιερώνεται στις όπερες του Μασνέ (το ειδικό κεφάλαιο για τον Βέρθερο, στις σσ. 113-134, περιλαμβάνει και μουσικές αναλύσεις χαρακτηριστικών σημείων από την παρτιτούρα της όπερας).

ται αναφορά στην ουσιαστική διαφορά που όντως υπάρχει στην οπερική διασκευή, αφού στο μυθιστόρημα ο Βέρθερος πεθαίνει μόνος, ενώ στην όπερα η Σαρλότ σπεύδει και τον προλαβαίνει, ενώ αυτός ξεψυχά μετά τον θανάσιμο αυτοτραυματισμό του: μία, πιθανότατα αναγκαία μουσικο-σκηνική συνθήκη, που οδηγεί στο να στηθεί και να παρασταθεί το ερωτικό ντουέτο στο φινάλε (αυτής της υστερο-ρομαντικής όπερας) πριν την τραγική κατάληξη του πρωταγωνιστή.

Εδώ, μία παρατήρηση που διαφωτίζει συσχετισμούς και συνδέσεις και την οποίαν, εκ των πραγμάτων, μπορεί να εντοπίσει μόνο η μουσικολογική πλευρά της σχετικής έρευνας: Οι μελετητές και οι κριτικοί της γερμανικής λογοτεχνίας θεωρούν συνήθως ότι ο πρώιμος γερμανικός ρομαντισμός έχει ουσιαστικά ήδη ολοκληρωθεί με τον θάνατο του γερμανού ποιητή Novalis, το 1801.⁵ Η ρομαντική όπερα επομένως τοποθετείται συγκριτικά συνήθως λίγο «μετά» την ακμή της ρομαντικής λογοτεχνίας, αλλά ταυτόχρονα (η ρομαντική όπερα) τοποθετείται συνολικά συνήθως «πριν» τον ώριμο και τον ύστερο ρομαντισμό στη σοβαρή μουσική (συμφωνική, δωματίου, φωνητική, κ.ο.κ.). Τα όρια αυτά είναι ασαφή εκ των πραγμάτων, αφού εμπλέκονται διαφορετικοί χώροι (η λογοτεχνία και η φιλοσοφία, η μουσική και το θέατρο): άλλωστε τα κείμενα συνήθως χρονικά προηγούνται, αφού κατά κανόνα προϋπάρχουν και μελοποιούνται εκ των υστέρων από τους συνθέτες,⁶ όπως δηλαδή συνέβη και στην περίπτωση αυτής της όπερας του Μασνέ. Σε ό,τι αφορά τα δύο, για την ιστορία της όπερας κρίσιμα έργα του Γκαίτε, ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι βεβαίως το ότι πρόκειται για γαλλικές όπερες (για μελοποιήσεις από γάλλους συνθέτες): ο Φάουστ ως μουσικό δράμα έλαμψε στη μελοποίηση του Σαρλ Γκουνό, ενώ αντίστοιχα ο Βέρθερος καθιερώθηκε ως όπερα μέσω της μουσικής δραματοποίησής του από τον Ζυλ Μασνέ.

5. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, γνωστός με το ψευδώνυμο Novalis (1772-1801). Συμφωνούν δηλαδή, στο ότι η περίοδος του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού ολοκληρώνεται ήδη με τον θάνατο του Νοβάλις, επομένως μέσα σε μία φάση στην οποίαν βρίσκεται αντίστοιχα σε κορύφωση (στον χώρο της σοβαρής μουσικής) η περίοδος της κλασικής σχολής της Βιέννης (Μότσαρτ, Χάυντν, Μπετόβεν). Για τη συζήτηση της σχέσης αυτής του Novalis με τον Ρομαντισμό βλ. και Dalia Nassar, *The Romantic Absolute: Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy, 1795-1804* (part one: Novalis), Σικάγο 2014, σσ. 15-80. Περαιτέρω, ως ιταλική ρομαντική όπερα προσδιορίζεται π.χ. η περίοδος του bel canto (Ροσσίνι, Μπελλίνι, Ντονιτσέττι), η οποία σε μεγάλο ποσοστό συμπίπτει στην ενόργανη μουσική με αυτήν της ύστερης κλασικής σχολής της Βιέννης (κυρίως με τα ώριμα και ύστερα έργα του Μπετόβεν, ο οποίος έζησε και δημιούργησε ως το 1827). Αντίστοιχα, η επίδραση του Βέρθερου ήταν τόσο βαθειά και ουσιαστική, ώστε (αρκετές δεκαετίες μετά το μυθιστόρημα του Γκαίτε), στα κείμενα κορυφαίων γερμανόφωνων ρομαντικών συνθετών, π.χ. του Σούμπερτ και κυρίως του Σούμαν, ξαναβρίσκουμε το ύφος αφήγησης και ενατένισης, τις ιδέες και τα οράματα του Βέρθερου, ίδια κι απαράλλαχτα.

6. Πρβλ. και Μ. Ι. Αλεξιάδης, «Η γερμανική όπερα από τον Κ. Μ. φον Βέμπερ στον Ρ. Βάγκνερ», στον τόμο - πρόγραμμα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής για την παραγωγή της όπερας του Ρίχαρντ Βάγκνερ *Ο Ιπτάμενος Ολλανδός*, Θέατρο Ηρώδου του Αττικού (πρεμιέρα 7 Ιουνίου 2013), Αθήνα 2013, σσ. 43-49.

Στην ουσία η όπερα αυτή είναι ένα βαρύτατα, βαθύτατα και εξόχως διεισδυτικό μουσικοδραματικό ψυχογράφημα, όντως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, ή ακριβέστερα, υπόδειγμα λογοτεχνικής όπερας. Η συγκεκριμένη σχέση έχει βεβαίως ξεχωριστή σημασία και συνδέεται άμεσα με τη σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου.⁷ Εφόσον η «σημαία» της φωνητικής εκφοράς στην όπερα ρεπερτορίου είναι η άρια (και οτιδήποτε συγγενές και αντίστοιχο), και ταυτόχρονα, η άρια είναι ουσιαστικά τραγουδισμένο ψυχογράφημα ή ψυχόδραμα, τότε ο Βέρθερος έρχεται ήδη εξοπλισμένος για αυτές τις συνθήκες, αφού όλα τα παραπάνω υπάρχουν εξαρχής, ως όροι εκκίνησης του (μουσικού) δράματος. Και εδώ έρχονται και συνταιριάζουν οι σοφές επιλογές της σκηνοθεσίας του Σπύρου Ευαγγελάτου, ο οποίος με ξεκάθαρες αδρές γραμμές, αναδεικνύει όλα αυτά τα στοιχεία και χαρακτηριστικά που ήδη υπάρχουν, τόσο στο λιμπρέτο (το με βάση το μυθιστόρημα του Γκαίτε διασκευασμένο/προσαρμοσμένο ποιητικό κείμενο), όσο και στη μελοποίησή του από τον Μασνέ, χωρίς τίποτε το περιττό και το αχρείαστο, χωρίς καμμία πρόσθετη υπερβολή (και αυτό, διότι η υπερβολή ήδη υφίσταται, ενυπάρχει στον ακραίο γερμανικό ρομαντισμό).

Το αποτέλεσμα είναι έτσι απόλυτα ταιριαστό, είναι, θα λέγαμε, «ακριβώς όπως οφείλει να είναι», όχι μόνο ένα αστικό τραγικό λυρικό δράμα του ύστερου ρομαντισμού, αλλά και μια όπερα ρεπερτορίου της τελευταίας τριακονταετίας του 19ου αιώνα: ένα λειτουργικό οικοδόμημα, ένα «στέρεο κάστρο», όπως λέγεται, για να μπου, να στηθούν και να βασιλέψουν εκεί και από εκεί, οι φωνές των προσώπων και τα ιδεολογήματα του λυρικού δράματος.

Στις εισαγωγικές παρατηρήσεις του Σπύρου Ευαγγελάτου διαβάζουμε:

Πρόκειται για ένα έργο του ύστερου ρομαντισμού που με τη σειρά του βασίστηκε σε ένα έργο του πρώιμου ρομαντισμού, το οποίο, όταν γράφτηκε, οδήγησε σε μια περίεργη μόδα αυτοκτονιών για ερωτικούς λόγους σε ολόκληρη την Ευρώπη... Αναφορικά με την όπερα του Μασνέ, είναι καταπληκτική η εξέλιξη της μουσικής, η οποία οδηγεί, αντίστοιχα, και στην εξέλιξη των χαρακτήρων [...]. Η παράσταση τοποθετείται σε μια εποχή παλαιότερη, χωρίς όμως να προσδιορίζεται χρονικά. Το μεγάλο στοίχημα, είναι να τονιστεί το

7. Για την ταυτότητα της παράστασης και τη σχέση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου με την Ε.Λ.Σ. παραθέτουμε, από το Δελτίο Τύπου για τη συγκεκριμένη παράσταση (Ε.Λ.Σ., Απρίλιος 2014): «Μία από τις δημοφιλέστερες όπερες του γαλλικού ρεπερτορίου, ο συγκλονιστικός Βέρθερος του Ζυλ Μασνέ επανέρχεται μετά από τριανταένα χρόνια στην Εθνική Λυρική Σκηνή σε σκηνοθεσία του κορυφαίου έλληνα ακαδημαϊκού και σκηνοθέτη Σπύρου Α. Ευαγγελάτου και μουσική διεύθυνση Ηλία Βουδούρη. Ο κορυφαίος έλληνας σκηνοθέτης του θεάτρου, πανεπιστημιακός και αντιπρόεδρος της Ακαδημίας Αθηνών Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, σκηνοθετεί την παραγωγή. Γιός του κορυφαίου έλληνα μουσουργού Αντίοχου Ευαγγελάτου, ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος έχει διατελέσει στο παρελθόν καλλιτεχνικός διευθυντής και πρόεδρος του Δ.Σ. της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, ενώ παράλληλα με την πορεία του στο θέατρο, έχει σκηνοθετήσει με ιδιαίτερη επιτυχία διάσημες όπερες των Βέρντι, Μπιζέ, Πουτσίνι, Ροσσίνι, Μότσαρτ, Μπρίττεν και πολλών άλλων» (<http://www.nationalopera.gr/gr/event/o-vertheros/>, πρόσβαση: 18.11.2016).

πάθος που αποπνέει το έργο. Αν όλο αυτό το διαλύσεις με σκηνοθετικά εφέ, θα χάσεις το παιχνίδι. Μπορείς, αντιθέτως, να καταφύγεις σε άλλα εφέ, που αναδεικνύουν τη μουσική και τους χαρακτήρες... Ο Βέρθερος προτού γνωρίσει τη Σαρλότ είναι ερωτευμένος με τον ίδιο τον έρωτα και έτσι αισθάνεται το απόλυτο με μια γυναίκα η οποία όμως παραμένει πιστή στον όρκο που έχει δώσει στη μητέρα της να παντρευτεί κάποιον άλλο. Έτσι οδηγούνται σε ένα πλήρες αδιέξοδο, που οδηγεί τον ήρωα στην αυτοκτονία.

[...] το στοιχείο εκείνο που μπορεί να συγκινήσει τον σημερινό θεατή δεν είναι η λογική εξέλιξη των γεγονότων, αλλά οι διαχρονικές αλήθειες της όπερας. Η γέννηση, ο έρωτας και ο θάνατος είναι τα τρία στοιχεία που σηματοδοτούν την ανθρώπινη ύπαρξη. Υποδόρια, καμιά φορά και ασυνείδητα διατυπώνονται ερωτήματα τα οποία μάς οδηγούν κάπου. Ο πραγματικός έρωτας έχει τεράστια διαφορά από τον επιφανειακό, και αυτό το ξέρουμε πολύ καλά όσοι είχαμε την τύχη να τον ζήσουμε...⁸

Πολύ σημαντικά χαρακτηριστικά αυτής της εξαιρετικής και απόλυτα λειτουργικής σκηνοθεσίας του Σπύρου Ευαγγελάτου, είναι: ο απόλυτος σεβασμός στο κείμενο και τη μελοποίηση του, η μελετημένη γραμμή και κατεύθυνση της παράστασης ως την τελική κορύφωση και το τραγικό τέλος του ήρωα, το σωστό μέτρο στη διαχείριση των επιμέρους σκηνών της δραματικής πλοκής και το συνταίριασμα όλων αυτών των χαρακτηριστικών με τα στοιχεία της μουσικής δραματοουργίας. Απόλυτη σύμπτωση προθετικότητας και αποτελέσματος: η παράσταση προχωρεί με τον βηματισμό, τον παλμό, την ανάσα και την κατεύθυνση, όπου και όπως προχωρεί αντίστοιχα η μουσική δραματοουργία.

Περαιτέρω, μία συνολική, συνοπτική παρατήρηση: η όπερα αυτή δεν εντάσσεται βεβαίως στην (ιταλική κυρίως) οπερική παράδοση της λεγόμενης «aria, show and spectacle όπερας», ούτε στην ηρωική και μεγαλόπρεπη βαγκνερική παράδοση της συνεχούς μελοδραματικής εξιστόρησης. Επομένως, ο Βέρθερος δεν έχει σχέση: ούτε με απατημένους αυτοκράτορες και επίδοξους εραστές στρατηγούς, ούτε με μαχαιρώματα και σφαγές του περιθωρίου και του υποκόσμου, ούτε με ανταγωνιστικούς (και ίσως συμφεροντολόγους) θεούς και ήρωες, ούτε με έκκεντρες ντίβες που λειτουργούν επί σκηνής ως το κέντρο του σύμπαντος... Ο Βέρθερος είναι εδώ, ιδεαλιστής και συνάμα αδύναμος θνητός, θαυμαστής και απολογητής των μυστηρίων, της μεγαλοσύνης της φύσης και του δημιουργού της. Ισχνός, αλλά έτοιμος: για τη μακράς πνοής χειρονομία, για το απόλυτο, για την υπερβολή, ως τις ακρότατες συνέπειές της. Έτσι σκέφτηκα πρόχειρα, ότι αυτό που συμβαίνει στον Βέρθερο ταιριάζει εν μέρει, αλλά και κυριολεκτικά, με έναν νομικό όρο του... εμπράγματου ρωμαϊκού δικαίου: *Longa manu traditio*/Μακρά χειρί παράδοσις. Ο Βέρθερος, παραδόθηκε, θα λέγαμε, ακριβώς σε κάτι τέτοιο: στη χωρίς όρια ενατένιση, σε μια κατάδυση στο «όσο μακρὰ πάει η ματιά σου». Πρέπει να τονιστεί

8. Πρβλ. Ίσμα Μ. Τουλάτου, «Ο Βέρθερος αυτοκτονεί στη Λυρική», *Το Βήμα*, 6 Απριλίου 2014, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=583641> (πρόσβαση: 18.11.2016).

λοιπόν το προαναφερθέν, το ότι δηλαδή οι νέοι τότε, όντως θυσίαζαν τη ζωή τους στο όνομα του ρομαντισμού, αρνούμενοι να προδώσουν τις αρχές του. Πηγή και σύμβολο αυτής της στάσης ο Βέρθερος, ο οποίος αποστρέφεται κάθε κοινωνική συμβατικότητα και κοινοτυπία, ενώ ταυτόχρονα αντιπαθεί την απάθεια που έχει επιφέρει στην κοινωνία η συνήθεια και ο φόβος.

18 Αυγούστου: Φτωχέ ανόητε που τα νομίζεις όλα τόσο μικρά, γιατί εσύ είσαι τόσο μικρός. – Από τα απρόσιτα όρη, περνώντας από την απάτητη έρημο μέχρι τα πέρατα του άγνωστου ωκεανού, το πνεύμα εκείνου που δημιουργεί αιώνια, πνέει και χαίρεται με κάθε κόκκο σκόνης που το αισθάνεται και ζει [...] Μπροστά στην ψυχή μου είναι σαν να 'χει παραμεριστεί ένα παραπέτασμα και βλέπω την σκηνή όπου εκτυλίσσεται η απεραντοσύνη της ζωής να μεταβάλλεται ενοποιών μου στην άβυσσο ενός αιώνια ανοιχτού τάφο.

Όπως αντίστοιχα, ακριβώς σε μια ίδιας τάξεως ύστερη συνέπεια του κινήματος Sturm und Drang / Θύελλα και ορμή: ο Ρόμπερτ Σούμαν, αφού άκουγε στο κεφάλι του επί μεγάλο χρονικό διάστημα διαρκώς, μελωδίες, συγχορδίες και κάθε λογής ήχους ξάγρυπνος, στις 27 Φεβρουαρίου του 1854 στο Ομπερκάσσελ έξω από το Ντύσσελτορφ, κατά τη διάρκεια μιας χειμωνιάτικης «θύελλας», πέρασε την προστατευτική μπάρα της γέφυρας Πόντον (Pondonbruecke), «όρμηξε» στον Ρήνο (αφού πρώτα έβγαλε και πέταξε μέσα τη συζυγική του βέρα) και βούτηξε, για να πιεί το ποτάμι.

Ο Βέρθερος: Σύνοψη της πλοκής

Βέτσλαρ (Βόρεια Έσση, Κεντρική Γερμανία), Ιούλιος 1780. Ο χήρος δικαστικός επιμελητής (διοικητής) Λε Μπαγί, μαθαίνει στα νεότερα παιδιά του τα χριστουγεννιάτικα κάλαντα, ενώ η μεγάλη κόρη του η Σαρλότ [η Λόττε στον Γκαίτε], ετοιμάζεται να πάει σ' έναν χορό. Ο αρραβωνιαστικός της, ο Αλμπέρ, λείπει σε ταξίδι και έτσι τη συνοδεύει ο οικογενειακός φίλος Βέρθερος. Ο (ανασφαλής για τα αισθήματα της Σαρλότ) Αλμπέρ επιστρέφει ξαφνικά ενώ ο Βέρθερος και η Σαρλότ γυρίζουν αργά το βράδυ από τον χορό. Τότε ο Βέρθερος συνειδητοποιεί ότι έχει ήδη ερωτευτεί παράφορα τη (λογοδοσμένη) Σαρλότ, αλλά η άφιξη του Αλμπέρ τον εμποδίζει να της φανερώσει τα αισθήματά του.

Η Σαρλότ και ο Αλμπέρ έχουν πλέον παντρευτεί. Σε μια λειτουργία στην εκκλησία, ο Βέρθερος εξομολογείται στη Σαρλότ τον έρωτά του, αλλά εκείνη τον παρακαλεί να μην την ξανασυναντήσει μέχρι την ημέρα των Χριστουγέννων. Ο απελπισμένος Βέρθερος σκέπτεται ήδη την περίπτωση της αυτοκτονίας, ενώ ο Αλμπέρ συνειδητοποιεί ότι ο Βέρθερος είναι ερωτευμένος με τη σύζυγό του.

Την παραμονή των Χριστουγέννων και ενώ η Σαρλότ διαβάζει τις ερωτικές επιστολές του Βέρθερου, εκείνος εμφανίζεται αιφνιδιαστικά στο σπίτι της. Η Σαρλότ συνειδητοποιεί ότι επίσης τον αγαπά, αγκαλιάζονται φευγαλέα, αλλά εκείνη μετανιωμένη τον διώχνει. Ο Αλμπέρ βρίσκει την Σαρλότ ταραγμένη, ενώ λαμβάνει και ένα μήνυμα από τον Βέρθερο, ο οποίος τον παρακαλεί να του δα-

νείσει τα πιστόλια του. Η Σαρλότ με κακό προαίσθημα σπεύδει αμέσως να βρει τον Βέρθερο [εδώ παρεμβάλλεται ένα συμφωνικό ιντερμέδιο] ... τον οποίον όμως δεν προφταίνει, αφού τον βρίσκει να κείτεται θανάσιμα αυτοτραυματισμένος στο δωμάτιό του. Εκείνη τον παρηγορεί, ομολογώντας ότι τον αγαπά, ενώ ο Βέρθερος παρακαλεί για τη συγγνώμη της. Είναι όμως πλέον αργά: η Σαρλότ λιποθυμά την ώρα που εκείνος ξεψυχάει, ενώ από το παράθυρο ακούγονται παιδικές φωνές που τραγουδούν τα κάλαντα.

[Προβολή βιντεοσκοπημένου αποσπάσματος: *Ο Βέρθερος*, Εθνική Λυρική Σκηνή - Θέατρο «Ολύμπια», Αθήνα 12 Απριλίου 2014, σκηνοθεσία Σπύρος Α. Ευαγγελάτος. Φινάλε της όπερας. Βέρθερος: Γιάννης Χριστόπουλος (τενόρος), Σαρλότ: Μαίρη-Έλεν Νέζη (μέτζο-σοπράνο)].

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

*Ο λυρικός πρωταγωνιστής, τενόρος Γιάννης Χριστόπουλος,
Βέρθερος στην ομώνυμη όπερα του Ζυλ Μασνέ, για την παράσταση στην Ε.Λ.Σ.
(Απρίλιος 2014) και τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*

Είμαι ιδιαιτέρως τυχερός, διότι γνώρισα τον Σπύρο Ευαγγελάτο, πολύ νωρίς, όταν ήμουν 23 ετών και μέλος τότε στη χορωδία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Θυμάμαι ότι ήδη στην πρώτη πρόβα εντυπωσιάστηκα αμέσως από την προσωπικότητά του. Αργότερα, από την πρώτη μας συνάντηση, κατάλαβα τί εννοούσαν όλοι όσοι επικαλούντο τον όρο «σπινθηροβόλο πνεύμα». Ο Σπύρος Ευαγγελάτος ήταν το πρώτο πρόσωπο στο οποίο αναγνώρισα απολύτως την σημασία αυτού του χαρακτηρισμού.

Από τότε είχα την τιμή να βρεθώ κοντά του πολλές φορές και να μάθω δίπλα του την ουσία της σκηνικής συμπεριφοράς, ζήτημα εντελώς ουσιώδες για εμάς τους τραγουδιστές της όπερας. Το διευκρινίζω αυτό, γιατί η σημασία της σκηνικής επιτυχίας ενός λυρικού καλλιτέχνη εξαρτάται (από) και έχει την ίδια βαρύτητα, τόσο με τη μουσική και τη φωνητική του απόδοση, όσο και με την σκηνική του στάση και συμπεριφορά.

Το 2014 ερμήνευσα το ρόλο του Βέρθερου στην ομώνυμη όπερα του Ζυλ Μασνέ. Ο ρόλος αυτός, για όποιον καλείται να τον ερμηνεύσει, είναι μια δύσκολη αναμέτρηση με τα εκφραστικά μέσα και είναι εξαιρετικά δύσκολο να αγγίξει ο ερμηνευτής την ουσία του ρόλου και τις λεπτές συναισθηματικές αποχρώσεις του, αν δεν έχει τη βοήθεια ενός πραγματικά ικανού σκηνοθέτη.

Για μια άλλη φορά υπήρξα τυχερός διότι ξαναβρέθηκα με τον Σπύρο Ευαγγελάτο. Θυμάμαι τη χαρά αλλά και την ανακούφιση που ένιωσα όταν άκουσα ότι εκείνος θα σκηνοθετούσε την όπερα *Ο Βέρθερος*. Ήταν σαν ένα δίχτυ ασφαλείας, για την όποια ανησυχία και ανασφάλεια υπήρχε πριν από την έναρξη των προβών. Εισερχόμενος στην πρώτη ανάγνωση και παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο θα σκηνοθετούσε τον Βέρθερο, κατάλαβα την ουσιαστική και βαθειά ανάγνωση του Σπύρου Ευαγγελάτου.

Έχοντάς την αποφλοιώσει από κάθε περιττό στοιχείο, το οποίο κάλλιστα θα μπορούσε να αποπροσανατολίσει από τον στόχο, έδωσε, με αδρές γραμμές (και αναδεικνύοντας την ουσία των συναισθημάτων των ηρώων), σε όλους τους συντελεστές, όσα χρειάζονταν, κυρίως για να αποφορτιστούν και στη συνέχεια να προχωρήσουν απελευθερωμένοι στην ανάδειξη της δικής τους προσέγγισης. Σε αυτό το χαρακτηριστικό της σκηνοθεσίας του Σπύρου Ευαγγελάτου είναι αδύνατον να μη σταθεί κανείς. Καθοδηγεί τον ηθοποιό δίχως να μειώνει καθόλου την ερμηνευτική του πρόταση, ακόμη κι αν αυτή είναι εντελώς σε διαφορετική κατεύθυνση από την άποψη που εκείνος έχει.

Διαλεκτικός απολύτως, με ευγένεια και με ηρεμία αναπτύσσει την άποψη του και ακούει όσα του απευθύνουν. Αλλά, «ακούει», δεν «κάνει ότι ακούει»: επεξεργ-

γάζεται και συνεργάζεται. Αυτή είναι μια προσέγγιση που σπανίως υπάρχει και μπορώ να πω ότι λυτρώνει τον ερμηνευτή διότι του παρέχει ασφάλεια, αλλά από την άλλη πλευρά δεν τον αφήνει ανεξέλεγκτο να πελαγοδρομεί, είτε από υπερβολική αυτοπεποίθηση, είτε από σύγχυση. Το στοιχείο που καθόρισε την παράσταση ήταν η ταύτιση της μουσικής με το σκηνικό δρώμενο, παράλληλα και ταυτόχρονα με την ανάδειξη των χαρακτήρων των ηρώων.

Σε ένα εξαιρετικό αισθητικά περιβάλλον, με το καταπληκτικό σκηνικό του Γιώργου Πάτσα, πιστεύω ότι το κοινό παρακολούθησε μια ουσιαστικά σύγχρονη παράσταση. Μια παράσταση επικεντρωμένη στη μουσική, που αναδείκνυε τη διαχρονική σημασία των συναισθημάτων ηρώων άλλων εποχών, νοοτροπιών και ηθών, δίχως κανέναν σκηνοθετικό ακκισμό, καμία ανάγκη να ξεπεράσει η άποψη του σκηνοθέτη την άποψη του δημιουργών της όπερας αυτής, χωρίς όμως από την άλλη πλευρά να είναι μια στείρα ανάγνωση του έργου, η οποία θα άφηνε αδιάφορο τον θεατή.

Είναι εξαιρετικό, όταν συνεργάζεσαι με τον Σπύρο Ευαγγελάτο, να απολαμβάνεις το πόσο άμεσα αντιλαμβάνεται τον μουσικό διάκοσμο και το πώς πάνω σε αυτόν, οικοδομεί τα πάντα όταν σκηνοθετεί έργα όπερας. Είναι μεγάλη ικανοποίηση η συνεργασία με έναν σκηνοθέτη βαθειάς μόρφωσης, με αστείρευτο χιούμορ και ταυτοχρόνως απόλυτη σοβαρότητα, μέσα σε ένα κλίμα διαρκούς άσκησης ήθους.

Σεβαστέ μου Σπύρε Ευγγελάτε σε ευχαριστώ για όσα προσφέρεις σε όλους μας και για όσα θα μας δώσεις στο μέλλον!

ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ

Η δυναμική είσοδος του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στην Εθνική Λυρική Σκηνή

ΤΟ ΑΠΡΙΛΙΑΝΟ ΠΡΑΞΙΚΟΠΗΜΑ βρίσκει την Εθνική Λυρική Σκηνή, το μοναδικό λυρικό θέατρο της χώρας, σε σχετικά ικανοποιητικό επίπεδο. Ο οργανισμός, παρά τα χρόνια προβλήματα του, το οικονομικό και το κτηριακό, έχει κατορθώσει, μετά από μια σκληρή και ταραχώδη πορεία κατά τις δεκαετίες του 1940 και 1950, αλλά και μετά από μια γόνιμη περίοδο ανάπτυξης κατά τη σύντομη δεκαετία του 1960, να καθιερωθεί στη συνείδηση των πολιτών ως ο επίσημος φορέας του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα.¹ Έτσι, έχει δημιουργηθεί ένας πυρήνας πιστών θεατών που παρακολουθεί τις παραστάσεις, δηλαδή ένα σταθερό κοινό.

Το κοινό όμως αυτό δεν ήταν ιδιαιτέρως δεκτικό σε νέες προτάσεις και καλλιτεχνικούς πειραματισμούς. Τούτο δεν προκαλεί εντύπωση καθώς οι εξελίξεις στο χώρο της όπερας είναι εν γένει πιο αργές σε σχέση με το θέατρο πρόζας. Στην Ελλάδα μάλιστα, το φαινόμενο υπήρξε ακόμη πιο έντονο καθώς η Λυρική Σκηνή ξεκίνησε την πορεία της με μεγάλη καθυστέρηση σε σχέση με τις Όπερες άλλων κρατών. Έτσι, κατά τις πρώτες δεκαετίες λειτουργίας της, προχώρησε σε μια παραδοσιακή ανάγνωση του ρεπερτορίου της όπερας προκειμένου να επιτευχθεί μια πρώτη γνωριμία των θεατών με τα έργα.² Επιπρόσθετα, δεν πρέπει να παραγνωριστεί το γεγονός ότι ο οργανισμός δεν είχε «αντίπαλον δέος», έτσι ώστε να αναπτυχθεί

1. Για τη δραστηριότητα της Ε.Λ.Σ. κατά την περίοδο αυτή, μεταξύ άλλων, βλ. Γ. Κ. Μπασιτιάς, *Κωστής Μπασιτιάς. Δημοσιογραφία – Θέατρο – Λογοτεχνία*, Αθήνα 2005· Απ. Κώστιος – Πρωτοπρεσβ. Γ. Μεταλληνός, *Για τον Μενέλαο Παλλάντιο*, Αθήνα 1999· Ν. Α. Δοντάς, *Το δραματολόγιο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Επιλογές, Δεοντολογία και Παράμετροι διαμόρφωσης προτάσεων πολιτισμού*, αδημ. διδακτ. διατρ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2014.

2. Παρόλο που μέχρι το 1970 εισήλθαν πολλοί νέοι τίτλοι και ο αριθμός των ανεβασμάτων ήταν σταθερά υψηλός, η Εθνική Λυρική Σκηνή, όπως αναφέρει ο Νίκος Δοντάς, «δεν παρακολούθησε καμία από τις τάσεις στο λυρικό θέατρο που αναπτύχθηκαν διεθνώς μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο», Δοντάς, *Το δραματολόγιο*, σ. 56.

καλλιτεχνική άμιλλα που θα οδηγούσε ταχύτερα σε καλλιτεχνικές εξελίξεις. Τέλος, η πολιτική των επαναλήψεων, πάγια σε όλα τα λυρικά Θέατρα, καθιστούσε τις εξελίξεις ακόμη πιο αργές.³ Όπως ήταν αναμενόμενο, τα δεδομένα αυτά είχαν άμεσο αντίκτυπο στην σκηνοθεσία και στην αισθητική των παραστάσεων και οδήγησαν σε έναν γενικότερο καλλιτεχνικό συντηρητισμό, ο οποίος διακοπτόταν πολύ σπάνια.

Αναφερόμενος στο παρελθόν, εν έτει 1985 και ως Διευθυντής πλέον της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, ο Σπύρος Ευαγγελάτος δήλωνε: «το ρεπερτόριο δεν ήταν πάντα αρκετά πρισματικό, και φυσικό είναι μέσα σε έναν περιορισμένο χώρο και χρόνο μιας και μόνης Όπερας να δοκιμάζονται οι ελάχιστες δυνάμεις που έχουν ειδικευθεί [στο είδος] από πλευράς σκηνοθεσίας ή σκηνογραφίας. Και απ' την άλλη πλευρά να μετακαλούνται και καλλιτέχνες απ' έξω, οι οποίοι κάνουν θέατρο που δεν είναι πάντοτε πρωτοποριακό. Έχουν γίνει ασφαλώς παραστάσεις μιας προχωρημένης αισθητικής ποιότητας, αλλά δεν μπορούμε να πούμε, προς Θεού, ότι έχουν γίνει προσπάθειες όπως από τους εγγονούς του Βάγκνερ, στο Μπαϊρόιτ».⁴ Είναι γεγονός ότι η Λυρική Σκηνή υιοθετούσε μια αυστηρή, ακαδημαϊκή γραμμή στις παραστάσεις της. Η σκηνοθεσία, σε μεγάλο βαθμό περιοριζόταν σε *mise en place*. Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ακολουθούσαν, σχεδόν απαράβατα, τον κανόνα της ιστορικής πιστότητας, ενώ επιχειρούσαν, στο μέτρο του δυνατού, να ανταποκρίνονται και στη ρεαλιστική απεικόνιση. Ως το 1970, τις ελάχιστες φορές όπου σκηνοθέτες ή σκηνογράφοι παρέκλιναν από αυτό το δρόμο, θέλοντας να καταθέσουν κάτι νέο, οι προτάσεις δεν γίνονταν αποδεκτές καθώς κοινό και κριτικοί είχαν «εκπαιδευθεί» σε μια συγκεκριμένη, συντηρητική προσέγγιση.⁵

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, την καλλιτεχνική περίοδο 1970-1971, ο Σπύρος Ευαγγελάτος θα κάνει την παρθενική του εμφάνιση στη Λυρική Σκηνή σε ηλικία μόλις 30 ετών. Παρά το νεαρό της ηλικίας του, μετρά ήδη 23 σκηνοθεσίες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.⁶ Μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται και πέντε όπερες,

3. Πιθανότατα, η πολιτική αυτή σχετιζόταν και με τη δημοφιλία των έργων, καθώς τα μόνιμα οικονομικά προβλήματα του οργανισμού και οι ανάγκες του ταμείου οδηγούσαν σε ασφαλείς επιλογές ρεπερτορίου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της όπερας *Μαντάμα Μπατεροφλάι* του Τζάκομο Πουτσίνι, η οποία παρουσιαζόταν συνεχόμενα για μια εικοσαετία, από το 1951 ως το 1970, με εξαίρεση την καλλιτεχνική περίοδο 1957-1958.

4. Συνέντευξη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στη Δήμητρα Τσούγλου, Δήμητρα Τσούγλου – Ασσαντούρ Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1985, σ. 123.

5. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η παράσταση της όπερας *Τα Παραμύθια του Όφφμαν* του Ζακ Όφφενμπαχ την καλλιτεχνική περίοδο 1969-1970, όπου οι διαφορετικές από το αναμενόμενο σκηνογραφικές και ενδυματολογικές προτάσεις του Γιάννη Καρύδη, εμπνευσμένες από την τότε επικαιρότητα (αστροναύτες και χίπις) προκάλεσαν αντιδράσεις όπως μαρτυρά ο Τύπος της εποχής.

6. Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος είχε ξεκινήσει τη σκηνοθετική του καριέρα το 1962 στη «Νεοελληνική Σκηνή» με τον *Φορτουνάτο* του Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου. Στοιχεία για τις 23 παραστάσεις αυτές στο: *Δάφνη. Τιμητικός Τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασις – Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σσ. 22-23.

τις οποίες είχε σκηνοθετήσει στο Stadttheater του Κλάγκενφουρτ της Αυστρίας⁷ αποσπώντας εξαιρετικές κριτικές.⁸ Η καλλιτεχνική περίοδος 1970-1971 είναι ιδιαίτερα γόνιμη για το νεαρό καλλιτέχνη καθώς σκηνοθετεί παράλληλα στην Ελλάδα και το εξωτερικό ενώ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σταθμός στην πορεία του καθώς κάνει το σκηνοθετικό του ντεμπούτο και στο Εθνικό Θέατρο με τον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου.⁹

Η είσοδος του στη Λυρική Σκηνή γίνεται με ένα νέο έργο για το ρεπερτόριο του οργανισμού, επιλογή που ασφαλώς προκάλεσε a priori το ενδιαφέρον του φιλόμουσου κοινού. Η κωμική όπερα του Τζουζέπε Βέρντι *Φάλσταφ* (1893), η τελευταία του συνθέτη, κάνει πρεμιέρα στο θέατρο «Ολύμπια» στις 19 Ιανουαρίου του 1971. Ο νεαρός σκηνοθέτης έχει στα χέρια του ένα έργο δεκτικό σε καινοτομίες και νέες προτάσεις λόγω του κωμικού και ανάλαφρου χαρακτήρα του. Κυρίως όμως, το έργο είναι δεκτικό γιατί φέρει το ίδιο τον σπόρο της ανανέωσης. Ο 80χρονος Βέρντι, στην τελευταία του αυτή κατάθεση, απομακρύνεται από την παράδοση, που μεγάλο μέρος της ο ίδιος δημιούργησε, και συνθέτει μια πιο ελεύθερη, πιο εύκαμπτη όπερα, «ένα από τα πιο “μοντέρνα” και φυσικά ολοκληρωμένα έργα του κωμικού λυρικού ρεπερτορίου».¹⁰

Το λιμπρέτο του Αρρίγκο Μπόιτο βασιζείται στα θεατρικά έργα του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ *Οι Εύθυμες Κυράδες του Ουίνδσορ* και *Ερρίκος Δ΄*.¹¹ Η στέρη θεατρική και θεατρολογική μόρφωση του Ευαγγελάτου τού επιτρέπουν να κινηθεί με τόλ-

7. Πρόκειται για τις όπερες *Κάρμεν* του Ζωρζ Μπιζέ, *Χορός Μεταμφιεσμένων* του Τζουζέπε Βέρντι, *Τζιάνι Σκίκκι* του Τζάκομο Πουτσίνι, *Μέντιουμ* του Τζιαν Κάρλο Μενότι και *Οθέλλος* του Τζουζέπε Βέρντι, *ό.π.*

8. Ειδικότερα για τον *Οθέλλο* του Βέρντι, παράσταση την οποία ο νεαρός σκηνοθέτης υπέγραψε λίγες εβδομάδες πριν την είσοδό του στην Εθνική Λυρική Σκηνή, διαβάζουμε στον Τύπο της εποχής: «Με είκοσι δύο “αυλαίες” μετά την πρεμιέρα και επαινετικώτατες κριτικές χαιρέτισαν οι ειδικοί και το κοινό της αυστριακής πόλεως Κλάγκενφουρτ τη νέα διδασκαλία του *Οθέλλου* [...]. Έτσι, η Φόλξβίλλε γράφει: “Ο Έλληνας σκηνοθέτης Σπύρος Ευαγγελάτος, ο οποίος έδειξε πολλές φορές την τέχνη του στο Κλάγκενφουρτ, ασφαλώς πρόσφερε το μεγαλύτερό του επίτευγμα με τη σκηνοθεσία του *Οθέλλου*. Η σκηνοθεσία απ’ την πρώτη ως την τελευταία πράξη βρίσκεται σε ένα υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο [...] Η ομογενής ενότης της μουσικής, της υποκριτικής τέχνης και του θεάματος οδηγεί τους θεατές σε μια δραματική υπερδιέγερση που τους συνέχει αδιάκοπα και τους κρατά συνεπαρμένους απ’ την αρχή ως το τραγικό τέλος”», *Μακεδονία*, 10 Δεκεμβρίου 1970.

9. Η παράσταση *Ο Μισάνθρωπος* του Μολιέρου κάνει πρεμιέρα στο Εθνικό Θέατρο στις 28 Ιανουαρίου 1971. Λίγες μέρες νωρίτερα, στις 16 Ιανουαρίου 1971 παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο και ο *Φάουστ* του Γκαίτε τον οποίο ο Ευαγγελάτος έχει σκηνοθετήσει την προηγούμενη χρονιά στο Κ.Θ.Β.Ε. Επίσης, σκηνοθετεί και το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* του Σαίξπηρ στο Κ.Θ.Β.Ε. (πρεμιέρα 25 Φεβρουαρίου 1971). Παράλληλα, συνεχίζει τη σκηνοθετική παρουσία στο εξωτερικό (Αυστρία και Ελβετία).

10. Γ. Βασιλειάδης, «Ο *Φάλσταφ* του Τζουζέπε Βέρντι», *Νέα Εστία* 97 (1975), 618.

11. Για την υπόθεση του έργου βλ. Α. Batta, *Όπερα. Συνθέτες, Έργα, Ερμηνευτές*, μτφρ. Γιάννα Σκαρβέλη, Αθήνα 2006, σσ. 748-753· Φ. Μέντελσον, *Ο Κόσμος της Όπερας*, μτφρ. Δάφνη Ανδρέου, Αθήνα 1994, σσ. 301-302.

μη αλλά και ασφάλεια ταυτόχρονα μέσα στο ελισαβετιανό πλαίσιο του έργου. Η επιλογή για την είσοδο του νεαρού σκηνοθέτη στον οργανισμό μοιάζει πραγματικά ιδανική και επιπλέον έχει στο πλάι του έμπειρους συνεργάτες.¹² Η παράσταση δόθηκε πλήρως στη γλώσσα του πρωτοτύπου, μια νέα πρακτική για την Εθνική Λυρική Σκηνή.¹³

Ο Ευαγγελάτος δείχνει τις προθέσεις του πριν ακόμη σηκωθεί η αυλαία. Τόσο στη συνέντευξη τύπου όσο και στο σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρεται στους τέσσερις άξονες στους οποίους στήριξε την πρότασή του και προετοιμάζει το κοινό δηλώνοντας: «Το λιμπρέττο [...] στηρίζεται [...] σε έργα γραμμένα για την αγγλική, ελισαβετιανή σκηνή. Η μουσική είναι ιταλού συνθέτη. Η παράστασις της ΕΛΣ απευθύνεται σε ένα σύγχρονο ελληνικό κοινό, [...] δίνεται στη γλώσσα του πρωτοτύπου. [...] Η παράστασις αυτή είναι μιά προσπάθεια δημιουργίας μιας άλλης θεατρικής εκφράσεως, ενός άλλου “ύφους” που ξεπηδά απ’ τη σύγκρουση και την αντινομία των μορφών που αναφέραμε. Αυτό που είναι αναμφισβήτητο είναι το ότι μια τέτοια αντιμετώπιση ενός αριστουργήματος σαν τον *Φάλσταφ* μας δίνει την ελευθερία να μη διστάσουμε στο γκρέμισμα οποιασδήποτε θεατρικής “συμβάσεως”».¹⁴

Η παραπάνω στόχευση πραγματώνεται πλήρως στην παράσταση καθώς το κοινό βλέπει επί σκηνής τις ακόλουθες πρωτοτυπίες:¹⁵ (Εικ. 1)

α) Εφαρμόζεται η πρακτική του «θεάτρου εν θεάτρω». Όλο το έργο εκτυλίσσεται σε ένα και μοναδικό σκηνικό, το οποίο ήταν πιστή αναπαράσταση ενός ελισαβετιανού θεάτρου, σχεδιασμένο και εκτελεσμένο άψογα από τον έμπειρο σκηνογράφο και τεχνικό διευθυντή της Λυρικής Γιάννη Στεφανέλλη.

β) Η ακολουθία του *Φάλσταφ* και διάφορα άλλα πρόσωπα προέρχονται από την κομμένη ντελ άρτε, όπως υποδηλώνουν τα θεατρικότατα κοστούμια, σχεδιασμένα και αυτά από τον Στεφανέλλη.

γ) Η χορωδία γίνεται συνακροατής και συνθεατής με το κοινό. Οι χορωδοί, ντυμένοι με σύγχρονα ρούχα, παρακολουθούν τη δράση από τα επί σκηνής θεωρεία καθ’ όλη τη διάρκεια της παράστασης.

12. Η συμμετοχή του σκηνογράφου Γιάννη Στεφανέλλη στην παράσταση ήταν ιδιαίτερα σημαντική, καθώς οι δύο καλλιτέχνες είχαν συνεργαστεί στο παρελθόν και είχαν ήδη ανεβάσει λίγους μήνες πριν τον *Οθέλλο* του Βέρντι στο Stadttheater του Κλάγκενφουρτ.

13. Ο Δοντάς, *Το δραματολόγιο...*, σ. 150, υποστηρίζει ότι «η παραγωγή του *Φάλσταφ* υπήρξε η πρώτη της ΕΛΣ στο θέατρο Ολύμπια η οποία δόθηκε πλήρως στη γλώσσα του πρωτοτύπου», όμως υπάρχουν αναφορές στον Τύπο και συγκεκριμένα στις κριτικές του Διονύση Γιατρά, *Το Βήμα*, 10 Μαρτίου 1966 και της Αλεξάνδρας Λαλαούνη, *Η Βραδυνή*, 10 Μαρτίου 1966, ότι και η όπερα *Ντον Τζιοβάννι* του Μότσαρτ την καλλιτεχνική περίοδο 1965-1966 δόθηκε στην ιταλική γλώσσα, που ήταν η πρωτότυπη.

14. Σκηνοθετικό σημείωμα του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στο πρόγραμμα της παράστασης *Φάλσταφ*, Ε.Λ.Σ., 1971, χ.σ.

15. Οι πρωτοτυπίες αυτές φαίνονται ανάγλυφα στις φωτογραφίες της παράστασης, που υπάρχουν στο Αρχείο της Ε.Λ.Σ.



Εικ. 1. Φάλσταφ, φωτογραφία παράστασης, Ε.Λ.Σ., 1971.
(<http://www.tovima.gr/vimagazino/views/article/?aid=789230>)

δ) Η αναγγελία κάθε σημαντικού γεγονότος γίνεται με συνοπτικές φράσεις γραμμένες σε πινακίδες. Όπως ο ίδιος ο Ευαγγελάτος δηλώνει «οι σημαντικές μεταστροφές της πλοκής γίνονται γνωστές στο κοινό με ταμπέλες κατά το σύστημα του “επικού θεάτρου” του Μπρεχτ».¹⁶

ε) Οι ηθοποιοί ενίοτε μπεινοβγαίνουν στη σκηνή μέσα από την αίθουσα.

στ) Στην παράσταση εμφανίζεται «ένα πλήθος περιεργων αξεσουάρ»¹⁷ κατά την έκφραση του Γιάννη Στεφανέλλη, όπως μαύρα γυαλιά ηλίου, σύγχρονες ομπρέλες, δύο πελώρια χαρτονένια χέρια με απλωμένους δείκτες που πρόβαλαν κάποια στιγμή από τα θεωρεία, ένα τηλέφωνο και μια γραφομηχανή.

Η παράσταση, όπως ήταν αναμενόμενο, εξέπληξε τους θεατές αλλά έτυχε ιδιαίτερα θερμής υποδοχής.¹⁸ Ο Ευαγγελάτος κέρδισε το στοίχημα καθώς οι ρηξικέλευθες προτάσεις και οι καινοτομίες του έγιναν αποδεκτές από κοινό και κριτικούς.¹⁹ Ο Γιώργος Λεωτσάκος στην κριτική του ανέφερε ότι: ο «Ευαγγελάτος δεν διέθετε σκηνή αρκετά μεγάλη για μια “θεαματική” διδασκαλία του έργου [...]. Καταφεύγοντας όμως σε μια ακόμη μικρότερη σκηνή –την ελισαβετιανή “σκηνή-ποδιά”– απλοποίησε τα πράγματα και έλυσε τα χέρια του: η κομμένα

16. Σκηνοθετικό σημείωμα Φάλσταφ.

17. «Ο Φάλσταφ στη Λυρική για πρώτη φορά», *Ακρόπολις*, 15 Ιανουαρίου 1971.

18. «Φάλσταφ χθες και αύριο...», *Απογευματινή*, 19 Ιανουαρίου 1971.

19. Αλεξάνδρα Λαλαούνη. «Ο Φάλσταφ στη Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 22 Ιανουαρίου 1971.

ντελ άρτε αποτελούσε έναν τρόπο σίγουρο για μια κίνηση άνετη πάνω σε μια τέτοια σκηνή. Οι επιγραφές γίνονταν μια απόλυτα αποδεκτή συμβατικότητα που αποκτούσε μιαν επιπλέον λειτουργική σκοπιμότητα καθώς το έργο τραγουδιόταν ιταλικά. Όσο για τη χορωδία με τα σύγχρονα ρούχα – ε, μπορεί να πει κανείς ότι η παρουσία τους δεν ενόχλησε!».²⁰

Ακόμη και όσοι εκφράζουν πιο συντηρητικές απόψεις, όπως ο Γιώργος Βώκος, παραδέχονται την επιτυχία της ολοκληρωμένης πρότασης. Ο κριτικός γράφει ότι ο Ευαγγελάτος διαθέτει «αναμφισβήτητο ταλέντο, [...] σκηνοθετική φαντασία, ευρηματικότητα και εφευρετικότητα [...]. Ασφαλώς διέπεται υπό νεωτεριστικών σκηνοθετικών αντιλήψεων. Και την εφαρμογή τους τη δοκίμασε στον *Φάλσταφ*. Οι πιστοί της μελοδραματικής σκηνοθετικής ορθοδοξίας πιθανόν να ξενίζονται. Και δικαίως. [...]. Αλλά στην περίπτωση του *Φάλσταφ* ο Ευαγγελάτος και από υπερβολές και σκηνικές δυσαρμονίες ξέφυγε, πράγμα που δείχνει πως κατέχει την σκηνοθετική αρχιτεκτονική στις ακριβείς της διαστάσεις».²¹ Αντίστοιχες απόψεις σχετικά με τους νεωτερισμούς διατυπώνει, σε μεταγενέστερη κριτική για επανάληψη της παράστασης, ο Γιάννης Βασιλειάδης: «Αυτή η ελευθερία επιλογής των “ετερογενών” εκφραστικών μέσων για την ανέλιξη της σκηνικής δράσης τελικά πετυχαίνει και δικαιώνεται με ορισμένες βέβαια επιφυλάξεις».²²

Η παράσταση χαρακτηριζόταν από έντονη θεατρικότητα, πρωτόγνωρη για την Εθνική Λυρική Σκηνή. Επίσης, έφερε καταφανώς το προσωπικό στίγμα του σκηνοθέτη. Σκηνοθετικά ευρήματα όπως το «θέατρο εν θεάτρω» και το μπουλούκι των ηθοποιών είναι αγαπημένα του μοτίβα, που επανέρχονται στις παραστάσεις του – θα τα δούμε ξανά στη *Λυσιστράτη* και στην *Ιφιγένεια εν Ληξουριώ*. Το στοιχείο των σύγχρονων κοστουμιών, το οποίο συναντούμε τον ίδιο μήνα και στον *Μισάνθρωπο* στο Εθνικό Θέατρο, εντάσσεται σε μια γενικότερη αισθητική αναζήτηση του Ευαγγελάτου.²³ Ο καλλιτέχνης δοκιμάζει νέους, σύγχρονους δρόμους προκειμένου να συνομιλήσει με τα έργα αλλά και με το κοινό της εποχής του.

Το πόσο επιτυχημένη και ταυτόχρονα ολοκληρωμένη και πρωτοποριακή ήταν η παράσταση φαίνεται από τη μεγάλη αντοχή της στο χρόνο, καθώς επαναλήφθηκε πολλές φορές από τη Λυρική Σκηνή ως τις αρχές τα αρχές της δεκαετίας του 1990. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς πως, όπως η ίδια η όπερα *Φάλσταφ* «αιφνιδίασε τον μουσικό κόσμο της εποχής της και αποτέλεσε ανεκτίμητο όφελος για το ρεπερτόριο της όπερας»,²⁴ έτσι και η παράσταση του Ευαγγελάτου

20. Γ. Λεωτσάκος, «Βέρντι: *Φάλσταφ*», *Τα Νέα*, 28 Ιανουαρίου 1971.

21. Γ. Βώκος, «*Φάλσταφ*», *Ακρόπολις*, 23 Ιανουαρίου 1971.

22. Βασιλειάδης, «Ο *Φάλσταφ*», 619.

23. Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος αναφέρεται στην αισθητική αυτή αναζήτηση στο σημειώμά του «Ο *Μισάνθρωπος* σήμερα» στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Μισάνθρωπος*, Εθνικό Θέατρο, 1971, χ.σ.

24. Batta, *Όπερα*, σ. 749.

αφινιδίασε το κοινό της Λυρικής του 1971, τάρραξε τα νερά και αποτέλεσε ανεκτίμητο όφελος για τη σκηνοθεσία όπερας στην Ελλάδα.

Ο Ευαγγελάτος επιστρέφει στη Λυρική Σκηνή, ακριβώς έναν χρόνο αργότερα. Την περίοδο 1971-1972, παράλληλα με τους *Γίγαντες του βουνού* του Λουίτζι Πιραντέλλο στο Εθνικό Θέατρο και το *Ονειρόδραμα* του Αυγούστου Στρίντμπεργκ στο Κ.Θ.Β.Ε.,²⁵ σκηνοθετεί τη ρομαντική όπερα του Ρίχαρντ Βάγκνερ, *Ο Ιπτάμενος Ολλανδός* (1843), είκοσι χρόνια μετά την πρώτη παρουσίασή της από την Εθνική Λυρική Σκηνή.²⁶ Το λιμπρέτο, γραμμένο και αυτό από τον Βάγκνερ, βασίζεται σε έργο του γερμανού ρομαντικού ποιητή Χάινριχ Χάινε και αναφέρεται σε έναν μύθο των ναυτικών.²⁷ Ο Ευαγγελάτος επιμένει και πάλι η όπερα να παρουσιαστεί στη γλώσσα του πρωτοτύπου. Αυτή τη φορά, τα μέρη των μονωδών αποδίδονται στα γερμανικά ενώ τα χορωδιακά στα ελληνικά σε μετάφραση Μανώλη Καλομοίρη. Η παράσταση κάνει πρεμιέρα στο θέατρο «Ολύμπια» στις 22 Ιανουαρίου του 1972 και πρόκειται για μια αναμφισβήτητα συγκινητική προσωπική στιγμή για τον σκηνοθέτη, καθώς στο ροντίο βρίσκεται ο πατέρας του Αντίοχος και έτσι πραγματοποιείται η καλλιτεχνική συνάντηση πατέρα και γιου.

Στο σκηνοθετικό του σημείωμα ο Ευαγγελάτος αναφέρει: «θα ονόμαζα την κατεύθυνση που ακολουθήσαμε ποιητικό ρεαλισμό [...]. Ενωώ με αυτό πως είδαμε το έργο του Βάγκνερ όχι σα γραφικό πίνακα αλλά ούτε σα μεταφυσικό εντύπωμα. Ξεκινήσαμε από έναν κάποιο ρεαλισμό –αν θέλετε από μίαν ανάμνηση ρεαλισμού– και αφήσαμε τη μεταφυσική χροιά του έργου να ξεπηδήσει φυσιολογικά μέσα από τον περίγυρο αυτό, ακολουθώντας τη μουσική».²⁸ Στη συνέντευξη τύπου που προηγήθηκε της παράστασης, μεταξύ άλλων ο σκηνοθέτης ανέφερε πως η γραμμή του ποιητικού ρεαλισμού «έρχεται σαν επίγονος της “αφαιρετικής” επαναστάσεως του Βίλλαντ Βάγκνερ και τείνει ούτως να ελευθερώσει το έργο από τα εξωτερικά του στοιχεία και να υποβάλει στο θεατή-ακροατή την ουσία».²⁹ Όπως φαίνεται, ο Ευαγγελάτος συνομιλεί με τα σύγχρονα σκηνοθετικά ευρωπαϊκά ρεύματα,³⁰ παρακολουθεί τις καλλιτεχνικές εξελίξεις και την εμπειρία αυτή επιθυμεί να μεταφέρει στην ελληνική σκηνή.

Υπέριμαχος της αφαίρεσης και της εκφραστικής λιτότητας, ο σκηνοθέτης θέλει να απαλλάξει το έργο από οποιοδήποτε ρομαντικό, βαρύ και γραφικό στοιχείο.

25. Η παράσταση *Οι γίγαντες του βουνού* κάνει πρεμιέρα στις 10 Φεβρουαρίου 1972 και η παράσταση *Ονειρόδραμα* στις 9 Απριλίου 1972.

26. Η πρώτη παρουσίαση έγινε στις 3 Μαΐου 1952.

27. Για την υπόθεση του έργου βλ. Batta, *Όπερα*, σσ. 764-769· Μέντελσον, *Ο Κόσμος*, σσ. 118-120.

28. Σκηνοθετικό σημείωμα του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στο πρόγραμμα της παράστασης *Ιπτάμενος Ολλανδός*, Ε.Λ.Σ, 1972, χ.σ.

29. «*Ιπτάμενος Ολλανδός* παρουσιάζει αύριο η Λυρική Σκηνή», *Ελεύθερος Κόσμος*, 21 Ιανουαρίου 1972. Σχετικές δηλώσεις του σκηνοθέτη υπάρχουν στις εφημερίδες *Η Βραδυνή*, 21 Ιανουαρίου 1972 και *Το Βήμα*, 21 Ιανουαρίου 1972.

30. Για τις σκηνοθετικές καταθέσεις του Βίλλαντ Βάγκνερ βλ. P. Carnegie, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven και Λονδίνο 2006, σσ. 263-308.

Σε αυτό το δρόμο καλείται να βαδίσει σκηνογραφικά και ο Γιάννης Στεφανέλλης ο οποίος, όπως λέει, «προσπάθησε με απλά μέσα να δώσει την ατμόσφαιρα και το χαρακτήρα του έργου».³¹ Η επιλογή αυτή, άλλωστε, ήταν ιδιαίτερα αποτελεσματική στο θέατρο «Ολύμπια», το οποίο δεν διέθετε σκηνή κατάλληλη για μεγάλο θέαμα. Ο ποιητικός ρεαλισμός πραγματώνεται σκηνικά με την αντίθεση πραγματικότητας και θρύλου, ύλης και φαντασίας. Έτσι, το καράβι-φάντασμα του Ολλανδού, ένας μύθος των ναυτικών, παρουσιαζόταν ως προβολή στο βάθος της σκηνής, άυλο αλλά δεσπίζον (Εικ. 2). Αντίθετα, τμήμα του καραβιού του Ντάλαντ



Εικ. 2. Ο *Ιπτάμενος Ολλανδός*, σχέδιο προβολής καραβιού του Γιάννη Στεφανέλλη. (Πρόγραμμα παράστασης, Ε.Λ.Σ., 1972).

παρουσιαζόταν απόλυτα ρεαλιστικό, κατασκευασμένο με κάθε λεπτομέρεια και καταλάμβανε ένα μεγάλο μέρος της σκηνής. Η διάταξη του σκηνικού ήταν τέτοια, ώστε το κοινό είχε την αίσθηση ότι ήταν και αυτό μέσα στο καράβι, ότι ήταν δηλαδή μέλος του πληρώματος.³² Αυτό, οπωσδήποτε, επέτεινε τη σκηνική αποτελεσματικότητα, συνέδεε τα επί σκηνής δρώμενα με την πλατεία και συντελούσε στη ζητούμενη από το σκηνοθέτη αμεσότητα.

31. «Λυρική Σκηνή», *Μακεδονία*, 22 Ιανουαρίου 1972.

32. Η όψη της παράστασης διακρίνεται καθαρά στις μακέτες του Γιάννη Στεφανέλλη και τις φωτογραφίες που υπάρχουν στο Αρχείο της Ε.Λ.Σ.

Η παράσταση είχε έντονες εικαστικές αναφορές ως προς την αισθητική της. Τόσο στις θαλασινές σκηνές όσο και στις σκηνές των γυναικών στη δεύτερη πράξη, οι εικόνες που δημιούργησε ο σκηνοθέτης, με τη συνεργασία του Στεφανέλλη, θύμιζαν έργα ολλανδών ζωγράφων του 17ου αιώνα.³³ Ο Γιώργος Λεωτσάκος μεταφέρει υπέροχες εικόνες, όπως την «αρρωστημένα σπασμωδική κίνηση των κοριτσιών στο ροδάνι, όπου σκηνοθεσία και σκηνογραφία φάνηκαν σαν να ήθελαν να περάσουν από τον Ρέμπραντ (α' πράξη, σκηνές θαλάσσιας καταιγίδας) στον Βερμέερ (β' πράξη γυναίκες)».³⁴ Οι φωτισμοί, επίσης, συντελούν σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργία της ατμόσφαιρας της παράστασης, ιδίως ως προς τη μεταφυσική της διάσταση.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ευαγγελάτος δεν διστάζει να διακόψει τη μεταφυσική, υποβλητική ατμόσφαιρα, εισάγοντας πινελιές καθημερινότητας και να συνθέσει τα οπτασιακά στοιχεία με ρεαλιστικά. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα υπάρχει στη δεύτερη πράξη, όπου η σκηνή της Σέντα με τον Ολλανδό διακόπτεται από τον πατέρα της Ντάλαντ, ο οποίος βιάζεται να την παντρεύσει. Η πατρική φιγούρα παρουσιάζεται στα όρια του γκροτέσκ, προκαλώντας ατμόσφαιρα ιλαρότητας που «ξορκίζει» τη δραματική ένταση και δίνει μια «σκηνοθετική ανάσα», μια συναισθηματική ανάπαυλα στο θεατή. Αυτό προκάλεσε έκπληξη, και, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, δεν έτυχε αποδοχής από την κριτική. Χαρακτηριστικά ο Διονύσης Γιατράς γράφει πως «το ποιητικό κλίμα που πρέπει να έχει η σκηνή όπου ο Ολλανδός και η Σέντα πρωτοαντικρύζονται εκστατικοί αλλοιώνεται από την ρεαλιστική και κάπως γελοιογραφική ερμηνεία του ρόλου του πατέρα».³⁵ Η πρόταση αυτή ήταν προφανώς κάτι πολύ καινούργιο και πρωτοποριακό για την εποχή. Πρόκειται όμως για μια πρακτική λεπτή σκηνοθετικής διάνθησης της ροής μέσω μιας σύντομης αντίθεσης, κάτι που συναντάται στις παραστάσεις του Ευαγγελάτου. Η συνολική σκηνοθετική κατάθεση είναι ολοκληρωμένη και πολυεπίπεδη, ενώ φέρει το προσωπικό αποτύπωμα του δημιουργού της. Δεν είναι τυχαίο ότι η αισθητική της παράστασης είναι εμφανώς συγγενική με κατοπινές σκηνοθεσίες του σε έργα κεντροευρωπαϊκού και κυρίως βορειοευρωπαϊκού ρεπερτορίου, ιδιαίτερα στο Αμφι-Θέατρο.

Η παράσταση του Ευαγγελάτου ήταν εντελώς διαφορετική από το προηγούμενο ανέβασμα του *Ιπτάμενου Ολλανδού* καθώς η σκηνοθεσία είχε εντελώς διαφορετικά ζητούμενα και στοχεύσεις. Είκοσι χρόνια πριν, ο Ρενάτο Μόρντο και ο Γιώργος Βακαλό επέλεξαν να παρουσιάσουν ένα τμήμα της πλώρης και των δύο πλοίων, κινούμενοι στη γραμμή της ρεαλιστικής απεικόνισης. Αντίθετα ο Ευαγγελάτος, αναζητώντας την ουσία του έργου, οδήγησε την παράσταση σε πιο βαθιά νερά μέσω της αφαίρεσης. Αυτό ήταν ένα μεγάλο προχώρημα για την

33. Η αισθητική αυτή κατεύθυνση φαίνεται ανάγλυφα στις φωτογραφίες του Αρχείου της Ε.Λ.Σ.

34. Γ. Λεωτσάκος, «Βάγκνερ: *Ιπτάμενος Ολλανδός*», *Τα Νέα*, 1 Φεβρουαρίου 1972.

35. Δ. Γιατράς, «*Ιπτάμενος Ολλανδός* του Ριχάρδου Βάγκνερ», *Το Βήμα*, 28 Ιανουαρίου 1972. Ανάλογες ενστάσεις εκφράζει και ο Γιώργος Λεωτσάκος, *ό.π.*

εποχή καθώς υπήρχε προσήλωση στους παλαιότερους εκφραστικούς δρόμους του ρεαλισμού και σε αναγνώσεις που περιορίζονταν, μάλλον, στο πρώτο επίπεδο των έργων. Η προσήλωση αυτή ήταν τόση, που οδηγούσε σε παρανοήσεις ακόμη και επαρκείς θεατές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η κριτικός Αλεξάνδρα Λαλαούνη, η οποία, συγκρίνοντας τις δυο παραστάσεις, θεωρεί σωστότερη την παρουσίαση δυο πλοίων και αναρωτιέται πώς «ο καταραμένος Ολλανδός παρουσιάζεται τώρα ξαφνικά και ακατανόητα στο καράβι του Ντάλαντ».³⁶ Παρά τις επιμέρους αντιρρήσεις, η ολοκληρωμένη σκηνοθετική πρόταση έτυχε θετικής υποδοχής, καθώς επρόκειτο για μια παράσταση «γεμάτη ένταση, συνέπεια, αδιάσπαστη συνοχή αλλά και ευρήματα και ευφυείς λύσεις που, παρά την ιδιαίτερη φυσιογνωμία τους, δεν ξέφευγαν από το πλαίσιο και γίνονταν αμέσως αποδεκτές από το κοινό».³⁷

Η αγάπη του Ευαγγελάτου για τη μουσική και την όπερα καλλιεργείται από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ζωής του, καθώς οι γονείς του, Αντίοχος και Ξένη, ήταν διακεκριμένοι μουσικοί. Οι σπουδές του, σε συνδυασμό με τη μουσική παιδεία του και τη γνώση πολλών ξένων γλωσσών του επέτρεψαν να κινείται με άνεση στο χώρο του λυρικού θεάτρου και του έδωσαν μεγάλα εφόδια. Έτσι, όπως αναφέρει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, «όταν αργότερα σκηνοθέτησε όπερα, προκλασική, κλασική, ρομαντική και μοντέρνα, έδειξε πόσο σέβεται την ουσία των στυλ, που πέρα από τη μόδα, υπηρετούν βαθιές ψυχικές και πνευματικές ανησυχίες κάθε εποχής».³⁸ Ο Ευαγγελάτος μπορούσε να διαβάσει από το πρωτότυπο τόσο την παρτιτούρα όσο και το λιμπρέτο, γεγονός που του επέτρεπε να εμβραθύνει και να αναζητά την ουσία του κάθε έργου. Έτσι, είχε τεκμηριωμένη άποψη και, όπως αποκαλύπτουν οι συνεντεύξεις τύπου και τα σκηνοθετικά του σημειώματα, είχε και σαφή στόχευση. Οι ανανεωτικές ιδέες, οι πρωτοποριακές προτάσεις και οι καινοτομίες του στηρίζονταν σε στέρεο υπόβαθρο. Παρά το νεαρό της ηλικίας του, παρουσιάζει απόλυτα συγκροτημένες και ολοκληρωμένες σκηνοθετικές προτάσεις που, επιπλέον, χαρακτηρίζονται από προσωπικό ύφος. Δεν είναι τυχαίο ότι στις παραστάσεις αυτές ο θεατής συναντά ιδέες και μοτίβα που θα εξελιχθούν στα επόμενα χρόνια και θα επανέρχονται σε μελλοντικές παραστάσεις.

Ο δυναμισμός και η έμπνευση αυτών των δυο πρώτων σκηνοθετικών καταθέσεων στη Λυρική Σκηνή προκαλούν μεγάλη εντύπωση στο κατά βάσιν συντηρητικό κοινό της, ενώ εμπλουτίζουν αποφασιστικά την καλλιτεχνική παραγωγή του οργανισμού. Πολύτιμος σύμμαχός του, ο ταλαντούχος σκηνογράφος και τεχνικός διευθυντής της Λυρικής Γιάννης Στεφανέλλης. Καλλιτέχνης έμπειρος, ο οποίος γνώριζε καλά το θέατρο «Ολύμπια» αλλά και τις απαιτήσεις της όπερας, μπο-

36. Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο Ιπτάμενος Ολλανδός», *Η Βραδυνή*, 1 Φεβρουαρίου 1972.

37. Λιάνα Ρουσιανού-Πιπεράκη, «Ο Ιπτάμενος Ολλανδός στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Ελεύθερος Κόσμος*, 26 Ιανουαρίου 1972.

38. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ένας αναγεννησιακός», *Δάφνη. Τιμητικός Τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασις – Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σ. 65.

ρούσε να ανταποκριθεί στα ζητούμενα του νεαρού σκηνοθέτη και να τον ενισχύσει αποτελεσματικά.

Ο Ευαγγελάτος ανήκει στο ρεύμα εκείνο που εμφανίζεται στο λυρικό θέατρο στην Ευρώπη και θέλει τον σκηνοθέτη να αποκτήσει ολοένα και πιο καθοριστικό ρόλο στην όπερα και τη σκηνοθεσία να κατακτά ειδικό βάρος στην παράσταση. Το ότι ανήκει εκεί καθίσταται σαφές ήδη από το σκηνοθετικό σημείωμά του στον *Ιπτάμενο Ολλανδο*, όπου κάνει λόγο για το ανανεωτικό κίνημα του Βίλαντ Βάγκνερ, για την πρωτοπορία που είχε επιβληθεί στην Ευρώπη την τελευταία 20ετία και κυρίως για «τη γραμμή της δικής μας ερμηνείας»³⁹ στην παράσταση. Η προσωπική γραμμή ερμηνείας του σκηνοθέτη πάνω στο έργο, και μάλιστα τόσο ξεκάθαρα εκπεφρασμένη, ήταν κάτι ολωσδιόλου νέο για την όπερα στην Ελλάδα. Μέχρι την είσοδο του Ευαγγελάτου, η σκηνοθεσία στη Λυρική Σκηνή επιτελούσε κυρίως διεκπεραιωτικό ρόλο, μάλλον επικουρικό, προς τη μουσική. Τώρα έχουμε μετατόπιση του κέντρου βάρους από το μουσικό στοιχείο στη σκηνοθεσία, χωρίς όμως η μουσική να χάνει τον πρωταγωνιστικό της ρόλο. Είναι εμφανές ότι ο Ευαγγελάτος, σεβόμενος τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του λυρικού θεάτρου, θέλησε όχι μόνο να δοκιμάσει νέα εκφραστικά μέσα αλλά και να επεκτείνει τα καλλιτεχνικά όρια της όπερας στην Ελλάδα, ανοίγοντας νέους σκηνοθετικούς δρόμους.

Οι παραστάσεις που αναλύθηκαν, αποτελούν την αρχή μιας μεγάλης πορείας στη σκηνοθεσία όπερας αλλά και μιας σχέσης ζωής του καλλιτέχνη με την Εθνική Λυρική Σκηνή. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, στις δεκαετίες που θα ακολουθήσουν, θα σκηνοθετήσει εκεί δεκάδες λυρικά έργα από μεγάλο εύρος ρεπερτορίου, ενώ παράλληλα θα διατελέσει Γενικός Διευθυντής (1984-1987) και Πρόεδρος του οργανισμού (1999-2006). Ήδη, από την πρώτη του συνεργασία, στον *Φάλσταφ*, δίνει το στίγμα του οράματός του, που θα τον συνοδεύει σε όλη τη διάρκεια της πορείας αυτής: «Το σύγχρονο θέατρο –πρόζα ή όπερα– νομίζω ότι οφείλει να προσπαθήσει να κερδίσει το ενδιαφέρον του μεγάλου κοινού. Αλλοίμονο αν το θέατρο μείνει “κλειστή” υπόθεση των “θεατροφίλων”».⁴⁰

39. Πρόγραμμα *Ιπτάμενος Ολλανδός*.

40. Πρόγραμμα *Φάλσταφ*.

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Τζουζέππε Βέρντι: ΦΑΛΣΤΑΦ

[Giuseppe Verdi: *Falstaff*]

Λιμπρέτο: Arrigo Boito

Πρεμιέρα: 19 Ιανουαρίου 1971, Θέατρο «Ολύμπια»

Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης

Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος

Σκηνικά – Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Βοηθός Σκηνοθέτη: Ελευθέριος Σπίνουλας

Giuseppe Taddei - Ανδρέας Κουλουμπής (ΣΕΡ ΤΖΩΝ ΦΑΛΣΤΑΦ), Βασίλης Γιαννουλάκος - Σπύρος Αγγελόπουλος (ΦΟΡΝΤ), Αντώνης Παπακωνσταντίνου - Μιχάλης Χελιώτης (ΦΕΝΤΟΝ), Αριστείδης Πανταζηνάκος - Ευάγγελος Παλαιολόγος (ΔΟΚΤΩΡ ΚΑΓΙΟΥΣ), Νίκος Ντουφεξιάδης - Σπύρος Βαβανάτος (ΜΠΑΡΝΤΟΛΦΟ), Νίκος Παπαχρήστος (ΠΙΣΤΟΛΑ), Μαρία Μουτσίου (Κα ΑΛΙΚΗ ΦΟΡΝΤ), Χαρά Σαββινοπούλου (NANNETA), Κική Μορφονιού (Κα ΚΟΥΪΚΛΥ), Γιολάντα Ντι Τάσσο (Κα ΜΕΓΚ ΠΑΙΗΤΖ), Σ. Πίτσας (Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ), Ε. Πολλάτος (ΡΟΜΠΙΝ), Ν. Κατέχης (Ένας νεαρός ακόλουθος του ΦΟΡΝΤ)

Ρίχαρντ Βάγκνερ: Ο ΠΠΤΑΜΕΝΟΣ ΟΛΛΑΝΔΟΣ

[Richard Wagner: *Der fliegende Holländer*]

Λιμπρέτο: Richard Wagner

Μετάφραση χορωδιακών : Μανώλης Καλομοίρης

Πρεμιέρα: 22 Ιανουαρίου 1972, Θέατρο «Ολύμπια»

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος

Σκηνικά – Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Βοηθός Σκηνοθέτη: Ελευθέριος Σπίνουλας

Πάυλος Καρολίδης (ΝΤΑΛΑΝΤ), Eva Illes (ΣΕΝΤΑ), Connel Byrne (ΕΡΙΚ), Λέλα Σταματοπούλου – Σοφία Μουτσίου (ΜΑΡΥ), Αριστείδης Πανταζηνάκος (Ο ΤΙΜΟΝΙΕΡΗΣ ΤΟΥ ΝΤΑΛΑΝΤ), Hubert Hofmann (Ο ΟΛΛΑΝΔΟΣ).

ΛΟΥΚΑΣ ΚΑΡΥΤΙΝΟΣ

Ο μουσικός Σπύρος Α. Ευαγγελάτος

...καλησπέρα σας,

ΘΕΛΩ ΝΑ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΣΩ τους διοργανωτές αυτού του Συνεδρίου, για την ευκαιρία που μου δίνουν να μιλήσω εδώ, όχι τόσο για την προσωπικότητα του Σπύρου Ευαγγελάτου –η οποία είναι ευρύτατα γνωστή, όπως και η προσφορά του στο Θέατρο και τα Γράμματα–, όσο για την παρουσία του στο χώρο της Μουσικής.

Και πιο συγκεκριμένα της Όπερας.

Τι είναι, όμως, η Όπερα;

Όπως θα έγραφε ένα λεξικό: «Η όπερα είναι ένα μουσικό θεατρικό είδος, όπου το κείμενο αποδίδεται με τη μορφή τραγουδιού ενώ η θεατρική παράσταση εκτυλίσσεται με τη συμμετοχή ενός μουσικού συνόλου».

Όπως όμως γράφει ένας ρομαντικός λάτρης του είδους, ο Άτιλα Τσάμπαϊ στο βιβλίο του *Ο σιωπηλός έρωτας του Ζαράστρου*: «Η όπερα είναι μέσο αναγκαίο προς το ζην, ένα μέσο επιβίωσης της ψυχής, ο ωραιότερος αντίκοσμος που μπορεί να πλάσει ο νους μας, η ιερότερη περιοχή της φαντασίας μας, η πιο πυρωμένη αυταπάτη και η πιο εξαντικειμενικευμένη διαμόρφωση της συναισθηματικής μας ύπαρξης, δηλαδή της αθανασίας της ψυχής του ανθρώπου».

Τι συμπεραίνουμε από τους δύο αυτούς ορισμούς; Ότι η όπερα είναι μουσικό θέατρο, που μπορεί να μας οδηγήσει στις πιο ψηλές κορυφές της ψυχικής μας ύπαρξης και ότι σε αυτή την τέχνη η Μουσική βαρύνει κατά τι περισσότερο από το Θέατρο.

Τι σημαίνει αυτό στην πράξη; Ότι θα πρέπει οι βασικοί συντελεστές μιας όπερας να στοχεύουν στην ψυχική ανάταση του ακροατηρίου και το παραστατικό κομμάτι να δίνει το προβάδισμα στο μουσικό.

Επιμένω τόσο στη διευκρίνιση πως στην όπερα προηγείται η μουσική, γιατί παγκοσμίως περνάμε πολλά χρόνια τώρα μεγάλη κρίση στο ανέβασμα των έργων, με λυπηρό αποτέλεσμα την απομάκρυνση μέρους του κοινού από τις παραστάσεις.

Το λεγόμενο σύγχρονο «θέατρο του σκηνοθέτη», έβαλε τον σκηνοθέτη στη θέση του «επικεφαλής», και καλλιέργησε σε μεγάλη έκταση την αποδέσμευση των δρώμενων επί σκηνής, από τις αυστηρές προδιαγραφές της σύνθεσης. Το αποτέλεσμα ήταν, και είναι, πολλές φορές, η σκηνική δράση να βρίσκεται σε πλήρη

αντίθεση από τη μουσική φράση, και ο θεατής-ακροατής να αποκόπτεται από τον αισθητικό πυρήνα, και τη νοηματοδοτική δύναμη της μουσικής.

Αυτό όμως το δήθεν απελευθερωτικό δόγμα του «θεάτρου του σκηνοθέτη», αποκαλύπτει την άμουση αφετηρία των σκηνοθετών που αναλαμβάνουν να εργαστούν πάνω σε ένα μουσικό έργο, χωρίς να έχουν την παραμικρή μουσική γνώση, αλλά και την παραμικρή μουσική ευαισθησία.

Είναι σαν να ζητά κάποιος από έναν γιατρό παθολόγο να του κάνει εγχείρηση! Δεν ξέρω πόσοι από εμάς θα είχαμε μεγάλη εμπιστοσύνη στο αποτέλεσμα!

Έκανα αυτή τη μεγάλη εισαγωγή γιατί ο Σπύρος Ευαγγελάτος είναι από τους λίγους –παγκοσμίως– σκηνοθέτες που γνωρίζει μουσική και άρα –κατά τη δική μου κρίση–, μπορεί να σκηνοθετήσει και όπερα. Είχα τη χαρά (και την τιμή) να συνεργαστώ μαζί του σε διψήφιο αριθμό παραγωγών και να ζήσω από πολύ κοντά τον τρόπο εργασίας και σύλληψης των έργων αυτών. Το φάσμα των οπερών ήταν ευρύτατο από τον Μότσαρτ –του 1750– έως τον Θεοδωράκη –του 2000–. Μια ακτίνα 250 χρόνων με τόσες διαφορές: στη μουσική σύλληψη, τα ήθη και τα έθιμα, τη ροή της καθημερινής ζωής, τους κοινωνικούς αγώνες, το αισθητικό άρωμα κάθε εποχής, και τόσα άλλα.

Πως θα παρουσιάσεις το μουσικό έργο του «Ημίθεου» Μότσαρτ ώστε να αγγίξει τον σημερινό θεατή; Πως δεν θα προδώσεις τις ψυχικές πτυχές κάθε χαρακτήρα, που ο Μότσαρτ τις έντυσε με νότες; Πως θα φύγει ο θεατής σου μετά το τέλος της παράστασης πλήρης ήχων, εικόνων και σε κατάσταση ευδαιμονίας;

Είναι μεγάλη η πρόκληση. Και για τον σκηνοθέτη, που πρέπει να παρουσιάσει το ακρόαμα-θέαμα μιας άλλης εποχής, έτσι ώστε να μας κατακτήσει και σήμερα, είναι μεγάλο το βάρος. Να μεταφέρει τη δράση στη σημερινή εποχή; Παλιότερα; Στην εποχή του συνθέτη; Στην εποχή που διαδραματίζεται το έργο; Σε άγνωστο χρόνο; Να είναι τα σκηνικά και τα κοστούμια σημερινά; Άχρονα; Κάποιας εποχής; Να κινούνται οι πρωταγωνιστές στυλιζαρισμένα; Υπαινικτικά; Να είναι υπερκινητικοί; Παραθέτω ελάχιστα από τα ερωτήματα που θα πρέπει να απαντηθούν. Όμως καμία απάντηση δεν θα είναι σωστή αν πρώτα απ' όλα δεν σταθεί ο σκηνοθέτης στη ροή της μουσικής.

Ο συνθέτης που βρίσκεται πάνω απ' όλους, είχε κάτι στο μυαλό του όταν προχωρούσε στη σύνθεση κάθε κομματιού. Είχε πλάσει με τη φαντασία του ανθρώπινα πλάσματα που ζουν μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες –χρόνου, χώρου-κοινωνίας– και μέσα από τις μουσικές του φράσεις θέλει να «τονίσει» (το λέει και η λέξη άλλωστε) την προσωπικότητα του ρόλου. Να δείξει –κατά κύριο λόγο– τις ψυχικές αντιδράσεις κάθε ατόμου σε αυτά που συμβαίνουν γύρω του. Άρα η δουλειά του σκηνοθέτη θα ξεκινήσει από εκεί. Από τη μουσική και την ερμηνεία της. Και πως θα γίνει αυτό αν ο σκηνοθέτης δεν γνωρίζει νότες; Αν δεν μπορεί να διαβάσει το μουσικό κείμενο;

Είναι σαν να σας ζητήσουν να ανεβάσετε μια παράσταση ενός έργου χωρίς να γνωρίζετε τη γλώσσα που είναι γραμμένο! Ας πούμε, θα σας απήγγελε κάποιος το έργο σε μια μαγνητοταινία, (τον ρόλο αυτό τον παίζει το CD της όπερας) κι εσείς θα έπρεπε να το σκηνοθετήσετε.

Ποιος θα ανελάμβανε ένα τέτοιο ρίσκο; Φαντάζομαι κανείς μας.

Γι' αυτό θεωρώ τον Σπύρο Ευαγγελάτο τον πιο σημαντικό έλληνα σκηνοθέτη όπερας.

Πρώτα απ' όλα γιατί αγαπάει τη μουσική. Μετά γιατί από παιδί ακόμα γνωρίζει τη γλώσσα της μουσικής. Γιατί σπούδασε μουσική, γιατί μεγαλώνοντας σε μια οικογένεια μουσικών έζησε από κοντά κάθε μουσική πτυχή και γνώρισε τις ιδιαιτερότητές της. Ο πατέρας του εξέχων μουσικός: συνθέτης και αρχιμουσικός, η μητέρα του αρπίστρια, η αδελφή μέτζο σοπράνο. Πόσοι μπορεί να γνωρίζουν τις μύχιες σκέψεις ενός συνθέτη κατά τη σύνθεση ενός έργου; Τους προβληματισμούς ενός αρχιμουσικού σε θέματα εκτέλεσης του μουσικού κειμένου; Τις ατέλειωτες ώρες μελέτης ενός μουσικού για την εκμάθηση και τελειοποίηση ενός οργάνου; Τις ανασφάλειες ενός λυρικού τραγουδιστή; Ο Σπύρος τα έχει ζήσει όλα αυτά από πολύ κοντά και για πολλά χρόνια. Έχει παρακολουθήσει ατέλειωτες πρόβες και παραστάσεις όπερας από μικρός κι έχει δει σε κάθε λεπτομέρεια τον φόρτο μιάς τέτοιας παραγωγής.

Πόσοι άραγε έχουν συνειδητοποιήσει τι χρειάζεται για το ανέβασμα μιας όπερας; Ότι τουλάχιστον 200 άτομα πρέπει να εργαστούν συλλογικά σε τόσο διαφορετικές δουλειές για να πραγματοποιηθεί μια παράσταση.

Σολίστες, χορωδοί, ορχήστρα, μπαλέττο, τεχνικοί κάθε ειδικότητας, αρχιμουσικός, σκηνοθέτης, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, μακιγιέρ, φωτιστές για να αναφέρω τους βασικούς μόνο, πρέπει να συνεργαστούν με κοινό στόχο τη δημιουργία του φανταστικού κόσμου της όπερας. Στην κοινή αυτή προσπάθεια, όπου όλοι θα δώσουν τον καλύτερο εαυτό τους, θα ξεχωρίσουν ασφαλώς οι λυρικοί πρωταγωνιστές, αλλά την παραγωγή ηγεμονεύουν ο αρχιμουσικός κι ο σκηνοθέτης. Ο αρχιμουσικός για το μουσικό μέρος κι ο σκηνοθέτης για τη σκηνική δράση. Αν ένα από τα δυο αυτά μέρη δεν πάει καλά, καταποντίζεται όλη η παραγωγή.

Όπως ήδη σας είπα, συνεργάστηκα με τον Σπύρο σε πολλές παραγωγές όπερας. Θα ήθελα να καταθέσω τη δική μου εμπειρία από τις καλλιτεχνικές αυτές συναντήσεις.

Ερχόταν στις πρόβες, κατέχοντας ήδη το μουσικό κείμενο κι έχοντας συλλάβει –πάντα βάσει της μουσικής ροής–, τη σκηνοθετική δράση.

Στη σκηνή δρούσε σαν συνθέτης. Όπως ο συνθέτης ενορχηστρώνει τις μουσικές του ιδέες, έτσι κι ο Σπύρος συνθέτει τις σκηνοθετικές του ιδέες και προχωράει στην ενορχήστρωσή τους με υλικό –όχι τα όργανα– αλλά τους καλλιτέχνες επί σκηνής. Πιο παραστατικά θα έλεγα: Προχωράει στη διαδικασία της δοκιμής, ενορχηστρώνοντας σκηνοθετικά τις ιδέες του.

Στη σκηνή δρούσε επίσης και σαν μαέστρος. Αντιμετωπίζοντας τα σύνολα και σαν «όλον» και σαν ξεχωριστές προσωπικότητες. Απευθυνόταν σε κάθε καλλιτέχνη προσωπικά, είτε επρόκειτο για σολίστα είτε για κάποιον χορωδό. Θεωρούσε τη συμμετοχή καθενός πάνω στη σκηνή πολύ σημαντική, σαν να κρεμόταν η παράσταση από την παρουσία του και μόνον.

Θυμάμαι, σε μια παραγωγή του Ριγκολέττο, στην πρώτη πράξη στο παλάτι του Δούκα, την ώρα που παίζεται από την ορχήστρα το περικορντίνο, θέλοντας να

δείξει την έκλυτη ζωή των ευγενών, είχε βάλει δυο κοπέλες –κομπάρσους– να τσακώνονται. Όμως ο καυγάς γινόταν ανούσια και υποτονικά! Διακόπτει ο Σπύρος την πρόβα και φωνάζει : «Στοπ! Στοπ! Ο καυγάς είναι πολύ σημαντικός. Πρέπει να είναι πάρα πολύ σκληρός κι έντονος, να σκεφτείτε –τους λέει–, ότι ο Βέρντι πριν αποφασίσει τελικά να ονομάσει την όπερα Ριγκολέττο, την είχε τιτλοφορήσει “Ο πόλεμος δύο γυναικών”»!

Κάθε δοκιμή μαζί του είναι μια αστείρευτη πηγή γνώσης και χιούμορ. Σκηνοθετεί υπηρετώντας τη μουσική, προσαρμόζοντας κάθε στιγμή τις ιδέες του σύμφωνα με τη ροή της. Ποτέ δεν χρειάστηκε σαν μουσικός να του υπενθυμίσω την πρωτοκαθεδρία της μουσικής στην όπερα.

Γνωρίζει επίσης, πολύ καλά, τους ρόλους των τραγουδιστών και τις δυσκολίες τους. Τις δυσκολίες που βρίσκονται στην πάρτα του ρόλου, αλλά και τις ιδιαιτερότητες της προσωπικότητας του καθενός. Είναι πάντα πολύ φιλικός με όλους, ευδιάθετος, υπομονετικός και εξόχως ευγενής. Όλα αυτά τα προσόντα (πέραν των καλλιτεχνικών του δεξιοτήτων) δημιουργούν ένα εργασιακό περιβάλλον φωτεινό κι ευχάριστο, όπου όλοι είναι διατεθειμένοι να εργαστούν με προσήλωση και κέφι για τον κοινό στόχο που είναι το ανέβασμα της παράστασης.

Η παράσταση! Οι λίγες εκείνες ώρες που σε φέρνουν κοντά στο κοινό που περιμένει να το μεταφέρεις έξω από τη ρουτίνα της καθημερινότητάς του, σ’ έναν άλλο κόσμο όμορφο, τον κόσμο της ψυχής του δημιουργού. Πόσα πράγματα πρέπει να συλλειτουργήσουν για να επιτευχθεί ένα τέτοιο αποτέλεσμα; Το άυλο της μουσικής πρέπει να δεθεί με το υλικό της σκηνης για να δημιουργηθεί το φανταστικό σύμπαν του συνθέτη, μέσα στο οποίο, οι θεατές/ακροατές να βρουν την «οικεία ηδονή» σκέψεων και συναισθημάτων.

Θα σας μεταφέρω, τα λόγια ενός μεγάλου μουσουργού του προπερασμένου αιώνα, του Φερνάνδο Μπουζόνι που μιλούσε για τα προσόντα που θα έπρεπε να έχει ένας μουσικός, και να τονίσω εδώ, ότι θεωρώ, πως για την παράσταση μιάς όπερας, τα ίδια προσόντα πρέπει να διαθέτει και ο σκηνοθέτης. Έλεγε λοιπόν:

«Η ιδανική ποιότητα ενός μουσικού πρέπει να διαθέτει ξεχωριστή ευφυΐα και παιδεία, συναίσθημα, άψογη τεχνική, ιδιοσυγκρασία, φαντασία, οξυμένη σκέψη, ποιητική διάθεση και εν τέλει προσωπικό μαγνητισμό, που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να μεταδώσει σε τέσσερις χιλιάδες κόσμο, συνήθως αγνώστους που η τύχη συνάθροισε εκείνη τη στιγμή, ένα και μόνο συναίσθημα»!

Στο κομμάτι που αφορά στον σκηνοθέτη, καθώς το έργο του ολοκληρώνεται με την τελευταία πρόβα, υπάρχει η δυσκολία του ότι, πρώτα πρέπει να εμπνεύσει τους καλλιτέχνες που θα αποδώσουν τη σκηνοθετική του σύλληψη, και μετά, μέσω αυτών, να μεταδώσει τους θεατές το συναίσθημα.

Κάθε σημαντικός σκηνοθέτης πρέπει να διαθέτει τα πιο πάνω προσόντα στο τετράγωνο. Κι ο Σπύρος Ευαγγελάτος είναι σημαντικότερος. Θα επαναλάβω τα ζητούμενα για να τα συνδυάσετε με το πρόσωπο: ξεχωριστή ευφυΐα και παιδεία, συναίσθημα, άψογη τεχνική, ιδιοσυγκρασία, φαντασία, οξυμένη σκέψη, ποιητική διάθεση και εν τέλει προσωπικό μαγνητισμό.

Εδώ κλείνοντας το κεφάλαιο όπερα, συνεχίζω με τον μουσικό Σπύρο Ευαγγελάτο ως σκηνοθέτη αρχαίας τραγωδίας.

Η επίγνωση ότι η αρχαία τραγωδία ήταν τραγουδισμένη (ηδυσμένω λόγω), τον κάνει να επιλέγει τους συνεργάτες του, και κυρίως τον συνθέτη της παράστασης με μεγάλη προσοχή. Η μουσική έχει να διαδραματίσει το δικό της ιδιαίτερο ρόλο.

Τι ορίζουμε όμως σαν Μουσική; Μια απάντηση θα ήταν: Μουσική είναι ο συνδυασμός και η οργάνωση των ήχων με σκοπό να εκφράσουμε τα συναισθήματα και τις σκέψεις μας.

Και ποια είναι τα δύο συστατικά της μουσικής; Ο ήχος και ο χρόνος. Δηλαδή στην ουσία, Μουσική είναι η οργάνωση των ήχων μέσα στον χρόνο.

Θα επιμείνω λίγο στην έννοια του χρόνου γιατί ενώ όλοι αντιλαμβανόμαστε αμέσως τη σύνδεση της μουσικής με τον ήχο, στο χρόνο δεν δίνουμε τη βαρύτητα που του αρμόζει. Ο χρόνος και ο ρέων ρυθμός, με τον οποίο οργανώνεται, είναι εκείνος που θα καθορίσει την τελική διάσταση του ήχου. Εκείνος που θα καθορίσει απαρέγκλιτα το πόσοι ήχοι (πόσες νότες) θα ακουστούν από το ένα χτύπημα της οργάνωσής του, στο άλλο. Μέσα στο πλαίσιο πολύ συγκεκριμένου χρόνου πρέπει να κυλήσει η ηχητική σύλληψη του συνθέτη και τα συναισθήματα που θέλει να μας μεταφέρει.

Σ' ένα θεατρικό έργο, όπως το αρχαίο δράμα, έχουμε από τη μια τον χρόνο της πρόζας κι από την άλλη τον χρόνο της μουσικής. Πως θα γίνει ώστε η ροή του ενός να κυλάει αβίαστα προς τη ροή του άλλου; Πώς το μελοποιημένο κομμάτι των στίχων θα εναλλάσσεται με τους καθαρούς στίχους, κρατώντας την αυτοτέλεια και τις ιδέες που θέλει να εκφράσει;

Εδώ χρειάζεται ένας σκηνοθέτης που να γνωρίζει ακριβώς τι περιμένει από τη μουσική δημιουργία. Ποια συναισθήματα και σκέψεις θέλει να τονιστούν με μουσικούς ήχους, και θα πρέπει τις επιθυμίες του αυτές να τις εξηγήσει στον συνθέτη. Όσο πιο σαφής και κατανοητός είναι στις εξηγήσεις του, τόσο το αποτέλεσμα θα είναι πιο κοντά στο επιθυμητό. Καταλαβαίνουμε λοιπόν, τη σημασία του να γνωρίζει ο σκηνοθέτης μουσική.

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, όχι απλώς γνωρίζει μουσική, αλλά ξέρει από την πρώτη ανάγνωση του έργου τι ακριβώς ζητάει από τη μουσική σύνθεση. Και όχι μόνο σε γενικές γραμμές. Οι μουσικές του γνώσεις είναι τέτοιου βάθους που μπορεί να ζητήσει μια σύνθεση π.χ. σε μορφή δυτικής φούγκας. Έχω παραστεί πολλές φορές σε συνεργασίες του με τον Μίκη Θεοδωράκη, όπου συζητούσε για πολύ συγκεκριμένες, εξειδικευμένες, μουσικές φόρμες.

Επίσης έχει ξεκαθαρισμένο στο μυαλό του το πώς η μουσική θα ήθελε να ηχήσει. Μπορεί να ζητήσει από τον συνθέτη μια μελοποίηση που να έχει το εφέ του *Δάφνης και Χλόης* του Ραβέλ, αλλά με λιτή ενορχήστρωση.

Είναι από τους λίγους σκηνοθέτες που μπορούν να χρησιμοποιήσουν τον όρο «αντίστιξη» με την κυριολεκτική μουσική του έννοια κι όχι μόνο μεταφορικά.

Όσο για τα αποτελέσματα των μουσικών επιλογών του, σας παραπέμπω κυρίως στις παραστάσεις αρχαίου δράματος του Αμφι-Θεάτρου στην Επίδαυρο. Εύ-

χομαι όλοι να είχατε, τουλάχιστον μία φορά, παρακολουθήσει κάποια από αυτές, στο αρχαίο θέατρο.

Η μετάφραση του αρχαίου κειμένου, έχει πάντα έναν μουσικό ειρμό. Οι ηθοποιοί επιλέγονται και στη συνέχεια διδάσκονται να έχουν μέτρο και ρυθμό στην εκφορά του λόγου τους. Η μουσική συνοδεύει τη ροή του κειμένου τονίζοντας τα αιώνια ανθρώπινα πάθη. Είναι μια ιεροτελεστία που συντονίζει το χώρο και το χρόνο με την υλική και πνευματική μας υπόσταση.

Σε άλλες παραστάσεις, με έργα του Μπρέχτ ή συγχρόνων συγγραφέων, και σε αυτά ο Ευαγγελάτος δίνει ιδιαίτερη προσοχή στη μουσική ερμηνεία ή τη μουσική επένδυση. Η συνεργασία με τους άριστους των συνθετών δείχνει το βάρος που ο σκηνοθέτης δίνει στο κομμάτι της μουσικής. Κι αυτό, γιατί, πέραν των μουσικών του γνώσεων, ο ίδιος δικαιολογημένα αισθάνεται μεγάλη μουσική αυτοπεποίθηση. Νοιώθει απόλυτα μουσικός, με ταλέντο, με μουσικές ευαισθησίες και με αλάθητο ένστικτο για την τάση της μουσικής φράσης. Είμαι σίγουρος ότι αν δεν τον είχε κερδίσει το θέατρο, ο κόσμος της μουσικής θα ήταν ο χώρος του.

Επιτρέψτε μου όμως, να ολοκληρώσω τη μικρή αυτή παρουσίαση του μουσικού Σπύρου Ευαγγελάτου με μια μικρή αναδρομή στη μακρόχρονη γνωριμία-φιλία μας.

Κάποιο πρωί, πολλά χρόνια πριν, χτυπά το τηλέφωνο του σπιτιού μου, στο Βερολίνο. Ακούω μίαν άγνωστη, όμως χαρακτηριστική και κάπως βραχνή φωνή

Κύριε Καρυτινέ, εδώ Σπύρος Ευαγγελάτος, από τη Λυρική Σκηνή, θα θέλαμε να σας προσκαλέσουμε να διευθύνετε στο θέατρο!

Είναι εκείνος που με κάλεσε από το Βερολίνο τελικά να μετεγκατασταθώ στην Αθήνα και να υπογράψω το πρώτο μου συμβόλαιο με την Εθνική Λυρική Σκηνή.

Εκείνος που μου ανέθεσε να διευθύνω για πρώτη φορά στο Ηρώδειο. Και

Εκείνος που με έφερε σε επαφή με τον Μίκη Θεοδωράκη, τη μουσική του οποίου διηύθηνα στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, για πρώτη μου φορά, στην Επίδαυρο.

Δίπλα στον Σπύρο έζησα στιγμές, ώρες κι ημέρες, καλλιτεχνικής ευτυχίας. Η κοινή προσπάθεια να προσεγγίσουμε και ν' αποδώσουμε τα έργα του Μότσαρτ, του Βέρντι, του Μπελλίνι ή του Βάιλ, του Αισχύλου ή του Ευριπίδη, η αγωνία κι ο δημιουργικός οίστρος, έδωσαν στη συνεργασία το ειδικό βάρος της εκλεκτικής συγγένειας και μας έφεραν κοντά υπηρετώντας τις πιο υψηλές κορυφές του ανθρωπίνου πνεύματος.

Τον ευχαριστώ πολύ

Παγκόσμιο Θέατρο

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

*«Σεβασμός του κλασικού έργου (σε μοντέρνα γραμμή)
και όχι στείρος θαυμασμός».*

*Η προσέγγιση του κλασικού ξένου ρεπερτορίου
από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο. Η περίπτωση του Φάουστ*

Η ΡΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΙΤΛΟ της παρούσας εισήγησης ανήκει βέβαια στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, αλιεύεται από μια συνέντευξη του σκηνοθέτη σε εφημερίδα της εποχής, στα 1971, και διατυπώνεται με αφορμή όχι τον Φάουστ, αλλά το σχεδόν σύγχρονο ανέβασμα του μολιερικού *Μισάνθρωπου* από τη σκηνή του Εθνικού σε δική του πάλι σκηνοθεσία. Κι αν προτάσσεται εδώ είναι γιατί, όπως πιστεύω, μπορεί να συμπυκνώσει τη δυναμική του σκηνοθέτη στην αρχή της σταδιοδρομίας του, όπως μπορεί επιγραμματικά και να περιγράψει τη στάση που ο ίδιος τήρησε απέναντι στο κλασικό ξένο ρεπερτόριο καθ' όλη τη συνέχεια της μακράς καλλιτεχνικής διαδρομής του.

Η επιλογή αυτή όμως διόλου δεν αποδυναμώνει τη σημασία του Φάουστ για την έρευνα του κλασικού ρεπερτορίου από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο. Αντίθετα, η ίδια είναι αρκετή για να υπενθυμίσει μια σημαντική πτυχή της προσφοράς του. Πέρα πράγματι από την εμβληματική συμβολή του στον εντοπισμό και καλλιέργεια της ιθαγένειας του ελληνικού θεάτρου, πέρα, από την καθοριστική παρουσία του στον στίβο αναβίωσης του αρχαίου δράματος, τρίτος πυλώνας της συνεισφοράς του στη διαμόρφωση της νεότερης ελληνικής σκηνης αναδεικνύεται η πρόσληψη, ερμηνεία αλλά και η απόδοση του ξένου κλασικού (Σαίξπηρ, Μολιέρος, Γκαίτε) αλλά και νεότερου ρεπερτορίου (από τον Στρίντμπεργκ και τον Πιραντέλλο μέχρι τον Πίντερ). Σε αυτήν μάλιστα την «απόδοση», βρίσκεται ένα μεγάλο μέρος της γενικότερης καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του θεατράνθρωπου, ένα μεγάλο μέρος της δημιουργικής του δύναμης, καθώς και ένα σημαντικό φανέρωμα της καλλιτεχνικής του τόλμης. Ο Φάουστ του Γκαίτε δίνει μια καλή αφορμή για να εντοπίσουμε στο μακρινό αλλά και κοντινό παρελθόν του θεάτρου μας έναν Ευαγγελάτο νέο, δυναμικό, ανατρεπτικό, υπερφυή, αλλά και –ίσως το πιο σημαντικό ανάμεσα στα άλλα γνωρίσματα ενός νέου καλλιτέχνη τόσο ταλαντούχου– διαρκώς «αμφιλεγόμενο».

Είναι άλλωστε από τις σπάνιες περιπτώσεις διπλής διδασκαλίας του έργου από τον ίδιο σκηνοθέτη, και η μόνη που θα συμβεί σε ένα διάστημα 30 ετών: Ο Ευαγγελάτος δίδαξε τον Φάουστ του Γκαίτε δύο φορές: πρώτη φορά σαν νέος, φιλοξενούμενος σκηνοθέτης του Κ.Θ.Β.Ε., το 1970, στη Θεσσαλονίκη (η παραγωγή έκανε και μια σύντομη εμφάνιση στην Αθήνα την ίδια σεζόν), και δεύτερη φορά πάλι, το 2000, στο Αμφι-Θέατρο. Κατά κάποιο τρόπο σαν περίπτωση ο Φάουστ συνδέει δύο σημεία της εξέλιξης του σκηνοθέτη, τα πρώτα βήματά του στο ελληνικό θέατρο με την εποχή της ωριμότητας. Αν μάλιστα σε αυτό συνυπολογίσουμε και τις άλλες σκηνοθεσίες του στον λυρικό Φάουστ του Γκουνώ (στα πρώτα βήματά του στη Βιέννη) ή ακόμα και στον Βέρθερο του Ζυλ Μασνέ, πολύ πιο πρόσφατα, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η σχέση του σκηνοθέτη με τον γερμανό ποιητή υπήρξε μια σχέση ζωής.

Όσον αφορά ιδιαίτερα τον Φάουστ η σχέση αυτή δεν ολοκληρώνεται μόνο με τη σκηνοθεσία: αποκαλύπτει μια ακόμη πτυχή της πολυσχιδούς προσωπικότητας: συγκεκριμένα τη διασκευή, την «απόδοση», όπως την ονομάζει ο ίδιος, μετάφραση και γενικά «γλωσσική επεξεργασία» ενός κλασικού έργου. Μια διαδικασία που για τον ίδιο αποτελεί όχι διακριτή εργασία αλλά οργανική συνέχεια, αναπόσπαστο και λειτουργικό μέρος της διδασκαλίας. Στην παράσταση του 1970, ο Ευαγγελάτος επιλέγει την παλιά μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, που είχε στηρίξει την πρώτη παρουσίαση του έργου στην Ελλάδα από τον Θωμά Οικονόμου στο Βασιλικό, στα 1904. Στη δεύτερη όμως προσπάθειά του, το 2000, ο Ευαγγελάτος επιλέγει να μεταφράσει και να αποδώσει ο ίδιος σε ρυθμό και μέτρο το γερμανικό πρωτότυπο. Ο Φάουστ προσφέρεται επομένως για μια μελέτη της μεθόδου εργασίας του στα κλασικά κείμενα, τα οποία ανεβάζει λειτουργώντας ταυτόχρονα σαν δραματουργός, μεταφραστής και σκηνοθέτης, με τις τρεις έννοιες συνυφασμένες σε αδιαίρετη ενότητα.

Θα μου επιτρέψετε για όλους αυτούς τους λόγους να κινηθώ αρχικά κάπως ευρύτερα. Θα αφιερώσω ένα μέρος της ανακοίνωσής μου διερωτώμενος σχετικά με το περιβάλλον εντός του οποίου ο Ευαγγελάτος συναντά για πρώτη φορά επί σκηνής τον Φάουστ του Γκαίτε στις αρχές της δεκαετίας του '70. Και η πρώτη ερώτηση αφορά ασφαλώς το ποιος είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης γύρω στα 1970. Την χρονιά εκείνη ο νεαρός Ευαγγελάτος έχει μόλις ολοκληρώσει τον μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών του με την διατριβή του για το επτανησιακό θέατρο, και έχει δημιουργήσει ήδη ένα κάποιο θόρυβο γύρω από το όνομά του, στον περιορισμένο κύκλο των θεατρόφιλων, πρώτα με τη δραστηριότητα της «Νεοελληνικής Σκηνής», και έπειτα με τη συνεργασία του στον θίασο της Αντιγόνης Βαλάκου. Το σημαντικότερο είναι πως εκείνη την εποχή ο τριαντάχρονος σκηνοθέτης και θεατρολόγος μοιράζει το χρόνο του ανάμεσα σε Αθήνα και Βιέννη, έχοντας ήδη αποκτήσει ένα σημαντικό απόθεμα γνώσεων και σπουδών στα κέντρα της Γαλλίας και της Γερμανίας. Ωστόσο όταν ο ίδιος προσλαμβάνεται ως σκηνοθέτης από το Κ.Θ.Β.Ε. στα 1970 θα πρέπει να τον θεωρούμε μάλλον άγνωστο στο ευρύ ελληνικό κοινό, τουλάχιστον τόσο ώστε μια δημοσίευση στον Τύπο της εποχής να τον παρουσιάζει

σαν κάποιον ταλαντούχο, ιδιαίτερο νέο, για τον οποίο ωστόσο –και παρά τις μέχρι τώρα εντυπωσιακές επιδόσεις του–, «δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι ευρύτερα γνωστός στην Ελλάδα». ¹ Διόλου τυχαία η πρώτη του εργασία στο Κρατικό Θέατρο της Συμπρωτεύουσας δεν αφορά την Κεντρική αλλά την νεοσυσταθείσα τότε Πειραματική σκηνή του: πρόκειται για τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη.

Από την παράσταση διασώζονται σχετικά λίγα τεκμήρια –είναι αρκετά ωστόσο για να κατανοήσουμε ανάμεσα στα άλλα σκηνικά της στοιχεία, την εικονοκλαστική και δραματουργική τόλμη που για ένα διάστημα θα γίνει το σήμα κατατεθέν του νέου σκηνοθέτη– έτσι ώστε σύμφωνα με τον Αλκιβιάδη Μαργαρίτη λίγο αργότερο, «ο κ. Σπύρος Ευαγγελάτος» να έχει καθιερωθεί στη πλατιά συνείδηση ως «ο σκηνοθέτης των τολμηρών πειραμάτων». ² Σαν μικρό μόνο δείγμα αυτής της τολμηρής προσέγγισης μεταφέρω ένα απόσπασμα από κριτική της εποχής: «Αυτές τις *Εκκλησιάζουσες*, με μίνι και με τολμηρά ντεκολτέ, με πρόλογο από ταινίες του Σαρλώ, με χασάπικο και σείκ, με θαυματοποιούς τσίρκου και παλαιστές, με παρωδία ποδοσφαιρικού ματς, αυτές τις *Εκκλησιάζουσες* με σύγχρονα εκφραστικά μέσα, άλλοι κριτικοί τις επαίνεσαν, ενώ άλλοι διατύπωσαν πολλές ή λίγες επιφυλάξεις και αντιρρήσεις. Όμως το κοινό της Θεσσαλονίκης γελά και χειροκροτεί κάθε βράδυ... τους καλλιτέχνες που ζωντανεύουν το κείμενο του μεγάλου κωμωδιογράφου». ³

Τα πράγματα βέβαια με τις *Εκκλησιάζουσες* είναι σχετικά ασφαλή: βρίσκονται πλαισιωμένα στις προσδοκίες μιας «Πειραματικής Σκηνης» και εντάσσονται κατά κάποιον τρόπο στην δική της «αντικανονικότητα». ⁴ Και έτσι όμως ακόμη

1. «Ο Σπύρος Ευαγγελάτος δεν μπορούμε ωστόσο να πούμε ότι είναι ευρύτερα γνωστός στην Ελλάδα.... Μιλάμε με τον Σπύρο Ευαγγελάτο περί μοντέρνου θεάτρου και περί αναβιώσεως κλασικών έργων. Έτσι όπως αυτός τα αντιλαμβάνεται ή έτσι όπως παρουσιάζονται σήμερα σ' όλον τον κόσμο. Να η άποψή του: "Αυτό που έχει γίνει συνείδηση έξω, είτε για δραματουργούς πρόκειται είτε για σκηνοθέτες που ανανεώνουν παλιά έργα, είναι ότι πρέπει να εξουδετερωθεί η ανία του θεατή. Ο σύγχρονος θεατής πηγαίνει στο θέατρο –και προπαντός ο Έλληνας– με μια μικρή επιφύλαξη ότι θα πλήξει – και η επιτυχία του ελαφρού θεάτρου οφείλεται στο ότι δίνει μια εγγύηση στο θεατή που τουλάχιστον θα γελάσει... Το σπουδαιότερο από εκείνα που γίνονται έξω είναι η αναβίωση κλασικών έργων με μεγάλη συμμετοχή του σκηνοθέτη (παραδείγματα, ο *Ραμπελαί* του Μπαρρώ και το *Σιντ* του Πλανσόν)»», Γ. Κοντογιάννης, «Βέρντι, Γκουνώ και Ντύρρενματ θα σκηνοθετήσει ο Σπ. Ευαγγελάτος στην Βιέννη», *Το Βήμα*, 18 Ιουνίου 1970.

2. Αλκ. Μαργαρίτης, «Έργα Μπρεχτ και Τσέχωφ», *Τα Νέα*, 3 Φεβρουαρίου 1977: «Αν ο κ. Σπύρος Ευαγγελάτος είναι ο σκηνοθέτης των τολμηρών πειραμάτων, ο κ. Λεωνίδας Τριβιζάς είναι των επικινδύνων.»

3. Φ. Κλεάνθης, «Γράμμα από τη Συμπρωτεύουσα – Ζωντάνια στα θέατρα της Θεσσαλονίκης», *Τα Νέα*, 21 Αυγούστου 1969.

4. Β. Βαριάς, «Εκκλησιάζουσες», 30 Ιουλίου 1969: «Βέβαια το έργο ανήκει στο κλασικό ρεπερτόριο... Η σκηνοθεσία όμως του κ. Ευαγγελάτου εξηγεί και δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό του "πειραματικού". Είναι αλήθεια, ότι δεν ανοίγει εντελώς δικό του δρόμο. Από την "παράδοση"... ξεκινάει και ο νέος σκηνοθέτης. Την πλουτίζει όμως με πολλά προσωπικά του στοιχεία και επί πλέον την "νομιμοποιεί" κατά κάποιον τρόπο. Αποφεύγει την απάτη, που κατά κανόνα γίνεται σε βάρος

οι αντιδράσεις δεν λείπουν – οι χαρακτηρισμοί μάλιστα είναι τόσο οξείς ώστε θα προκαλέσουν την αντίδραση του νέου σκηνοθέτη. Η απαντητική επιστολή του σε εφημερίδα της πόλης αναδεικνύει αν μη τι άλλο την εντυπωσιακή ενημέρωσή του για τα καθέκαστα της εποχής: «Άλλωστε σ' όλον τον κόσμο οι Κρατικοί θεατρικοί οργανισμοί (και μάλιστα όχι μόνο οι Πειραματικές Σκηνές τους) επιδίδονται με φανατισμό στην ανανέωση των εκφραστικών μέσων για να φέρουν τα μεγάλα έργα ποιο κοντά στο σύγχρονο κοινό. Τα παραδείγματα είναι άπειρα, θα αναφέρω μόνον λίγα. Ο Βασιλικός Σαιξπηρικός Θίασος του Λονδίνου, δηλαδή ο θίασος ο κατ' εξοχήν επιχορηγούμενος για την “αυθεντική” ερμηνεία των έργων του Σαίξπηρ είναι το πρωτοποριακότερο συγκρότημα, όσον αφορά την διδασκαλία των μεγαλουργημάτων του άγγλου Βάρδου. Η περίφημη παράσταση του Πήτερ Χωλ με τον *Αμλετ* (1965), όπου ο ήρωας εμφανιζόταν με γυαλιά, μακρύ κασκόλ και γυναικείο καπέλλο, ενώ η Οφηλία τραγουδούσε το τραγούδι της τρέλλας σ' έξαλλο ρυθμό τζαζ, συνοδεύοντας η ίδια με την κιθάρα και χορεύοντας πάνω σ' ένα τραπέζι, είναι, νομίζω, γνωστή. Υπενθυμίζω ακόμη, την πρωτοποριακή-συγκλονιστική σκηνοθεσία του Βασιλιά Ληρ από τον Πήτερ Μπρουκ στον ίδιο θίασο και την μεγαλειώδη αναδημιουργία του Φράνκο Τζεφιρέλλι με το *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* στο Ολντ Βικ. Αλλά και στη Γερμανία, ο μεγάλος σκηνοθέτης Γκ. Κρύγκενς δεν δίστασε να παρουσιάσει και μάλιστα προ δεκαπενταετίας τον *Φάουστ* του Γκαίτε, το “αισχυλικό” αυτό μεγαλούργημα, σε μια πρωτοποριακή παράσταση του Κρατικού Θεάτρου του Αμβούργου, σπάζοντας τα δεσμά του κακού ρομαντισμού. Πρόσφατα πάλι το “Σίλλερ Τεάτερ” του Βερολίνου, το Εθνικό Θέατρο της Δυτικής Γερμανίας, παρουσίασε τον *Δεύτερο Φάουστ* με σκηνοθεσία του Σραίντερ, όπου υπογραμμίστηκε ο γενετικός χαρακτήρας της τραγωδίας και τα περισσότερα κοστούμια θύμιζαν έμβρυα στην κοιλιά της μητέρας τους...».⁵

Την ίδια ανατρεπτική εικόνα θα παρουσιάσει και ο μολιερικός *Μισάνθρωπος* που ακολουθεί στο Κ.Β.Θ.Ε., το 1970. Αυτή τη φορά αντί να δει το κοινό της συ-

του κοινού, όταν τα πλέον απίθανα επιθεωρησιακά κατασκευάσματα εμφανίζονται επί σκηνής, ως έργα του Αριστοφάνη. Ο κ. Ευαγγελάτος μας μιλάει για διασκευή. Και η “διασκευή” καθώς προϋποθέτει την ενεργό συμμετοχή του διασκευαστή, δίνει και στον ίδιο και στον σκηνοθέτη, που στη συγκεκριμένη περίπτωση τυχαίνει να είναι ο ίδιος, μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων... Αδέσμευτος με το κάλυμμα που του παραχωρούσε ο χαρακτηρισμός του έργου σαν διασκευής, άφησε ελεύθερη τη φαντασία του να κινηθεί με μοναδική τόλμη στις πλέον διαφορετικές περιοχές του σύγχρονου θεάτρου, αλλά και της σύγχρονης ζωής, για να αντλήσει στοιχεία που η ανομοιοότητά τους, αντί να σοκάρη, επέτεινε, αντίθετα, το κωμικό αποτέλεσμα. Δεν άφησε τίποτα, που να μην ειρωνευθή και να μην το παρωδήσει. Ποδοσφαιρικούς αγώνες, στροπ τήζ, κοσμικά τσάγια, καουμπόικα φιλμ, παλιές και σύγχρονες επιτυχιές ελαφρών τραγουδιών, αγώνες κατς, με χαρακτηριστικές μάλιστα φιγούρες παλαιστών, λαϊκούς και μοντέρνους χορούς, μίνι και ό,τι άλλο θα μπορούσε να φανταστή κανένας. Αλλά μ' ένα κέφι, μ' ένα ρυθμό κι ένα δυναμισμό που παρασύρει και διασκεδάζει. Είναι νομίζω η πρώτη φορά, που η λεγόμενη “ποπ αρτ”... βρίσκει την εφαρμογή της στη χώρα μας».

5. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Και πάλι για τις *Εκκλησιάζουσες* του κ. Ευαγγελάτου», *Δράσις*, 4 Αυγούστου 1969.

μπρωτεύουσας στο έργο του γάλλου ποιητή έναν κωμικό στερεότυπο Αλσέστ, θα βυθιστεί από τον σκηνοθέτη του σε μια σκοτεινή ατμόσφαιρα, που για κάποιους μάλιστα συγγενεύει ενοχλητικά με το τραγικό. Ο κοινός παρονομαστής φαίνεται πως είναι ο ίδιος: πρώτα ο «αιφνιδιασμός» του έργου, και του κοινού, η σύγκρουση με την ακαδημαϊστική, συντηρητική παράδοση. Ο απώτερος στόχος μοιάζει να είναι για τον σκηνοθέτη να ξυπνήσει το κλασικό έργο από το λήθαργό του, να κάνει το θέατρο ξανά ενδιαφέρον και ενεργό. Ο χειρότερος εχθρός εδώ δεν είναι το «λάθος», όσο η ανία και η σοβαροφάνεια του «ορθού». Και σε αυτήν τη νέα, δημιουργική αντιμετώπιση ενός έργου, τολμώ να πω στην «αποδόμησή του», θα τεθούν σε εφαρμογή όλα τα εργαλεία που διαθέτει τότε ο νέος σκηνοθέτης: η ευρεία μόρφωση και παιδεία, η κεφαλονίτικη ιδιοσυγκρασία αλλά και η κρητική ευθύτητα, ο σεβασμός μαζί και το πείραγμα, η σπουδή με το χιούμορ, η μελέτη με τη δράση. Με τα λόγια της Ειρήνης Καλκάνη: «Οι ελευθερίες, οι υπερβολές του νέου σκηνοθέτη που κινδυνεύει να σκανδαλίσει πολλούς, έχουν ωστόσο μια αναντίρρητη δικαίωση: Αναβρύζουν από ένα πηγαίο, ένα αχαλίνωτο κέφι, μια βακχεμένη εύρεσι όπου σατιρίζονται εύστοχα διασκεδαστικά, ευφυέστατα τοποθετημένα στην “κατάστασι” πολλά στερεότυπα της μαζικής μας ψυχαγωγίας. Και πρέπει να ομολογήσω ότι αυτή η διακωμώδησι με την μορφή της “ποπ αρτ” από συλλογικά “τικ” είναι κάτι που δίνει στην παράστασι το “άνοιγμα”, την γευστικότητα, ενός αληθινού πανηγυριού».⁶

Ο Ευαγγελάτος ανήκει ούτως ή άλλως σε μια ομάδα νέων καλλιτεχνών που σαν παιδιά της δεκαετίας του '60 έχουν την ομολογούμενη επιθυμία να συνδεθούν με τα αιτήματα του ρέοντος σκηνικού πειραματισμού της εποχής, με τα αιτήματα του Βιλάρ για το λαϊκό θέατρο, τις έρευνες από τον Μπαρρώ, τον Πλανσόν και τον Μπρουκ, την αναμόχλευση του θεατρικού συμβάντος από το «ζωντανό θέατρο». Αυτά τα μηνύματα φτάνουν στην ελληνική σκηνή κατά ένα μεγάλο μέρος διαμεσολαβημένα, ανολοκλήρωτα ή και σπασμωδικά, δημιουργούν ωστόσο ένα κοινό μέτωπο, μια γενιά καλλιτεχνών που ζητάει να ανανεώσει το ελληνικό θέατρο στην θεωρία και την πράξη. Η ποιοτική διαφορά του νέου Ευαγγελάτου από τους περισσότερους δεν βρίσκεται μόνο στις καλλιτεχνικές δυνατότητες του: βρίσκεται και στο ότι προέρχεται από ένα οικογενειακό περιβάλλον που του παρέχει μια θαυμαστή υποδομή, και σε αντίθεση από πολλούς άλλους συνομηλίκους του θέλει να ανανεώσει το ελληνικό θέατρο εκ των έσω: με σεβασμό στο λόγο, αλλά χωρίς δουλική προσκόλληση στα πρότυπα, με μια τολμηρή προσέγγιση των θεμελιακών θεατρικών κειμένων, αλλά με τρόπο ώστε να επιτυγχάνεται η ουσιαστική συνάντηση του σημερινού θεατή με το διαχρονικό νόημά τους.

Να τι λέει ο ίδιος, λόγου χάρη, για τον Μολιέρο, όταν τον ανεβάζει –ακόμα περισσότερο πρωτοποριακά– το 1971 στο Εθνικό: «Δι' ένα έργον σαν τον *Μισάνθρωπον*, ο ιστορικός χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται η δράσις του, δεν έχει ση-

6. Ειρήνη Καλκάνη, «Εκκλησιάζουσες», *Απογευματινή*, 28 Ιουλίου 1969.

μασία. Αντιθέτως, θα έλεγα ότι μια “ιστορική” παρουσίαση του έργου τούτου θα αποτελούσε εμπόδιο στην προβολή του ουσιαστικού μηνύματός του. Εξηγούμαι: μια παράστασης Μολλιερική, με κοστούμια της εποχής, περρούκες και δαντέλλες, θα αποτελούσε υπεκφυγή, έναν εξωτερικό εξωτισμό, στον οποίο θα ανεπαύετο και θα ετέρπετο το μάτι του θεατού. Θα επέβαλαν ένα ύφος εκφράσεως. Το υπερ-χρονικό μήνυμα του έργου, όμως, ο σύγχρονος άνθρωπος θα το βρη μέσα στην εποχή του. Και δεν θα είναι πληροφοριακό, εξωτερικό, αλλά βαθύτερο. Να τι μας έκανε να χαράξουμε την γραμμή της ερμηνείας μας, που στο βάθος της υπάρχει και η κλασική γραμμή. Εσωτερική είναι η αλλαγή. Είδαμε τον *Μισάνθρωπο* με σύγχρονο μάτι, γιατί είναι έργο μοντέρνο, σκληρό, ωργισμένο. Υπεγράμμισα λοιπόν τα αιώνια στοιχεία και τα σύγχρονα μέσα την παράσταση. Το πικρό χιούμορ του Μολλιέρου μου θυμίζει τον Πίντερ, γι’ αυτό ετόνισα την αφαίρεσι των δραματολογικών καταστάσεων. Έχω την εντύπωση πως η παράσταση δεν θα ξενίση, και αν γίνη αυτό, θα ξενίση αυτούς που θα έλθουν στο θέατρο έχοντας έτοιμη στο μυαλό την σκηνοθεσία της».⁷

Δεν το έκανε αυτό χωρίς αντιδράσεις. Ένας μύθος που αξίζει να καταρριφθεί σε αυτό το Συνέδριο είναι ότι ο νέος Ευαγγελάτος εξαιτίας τάχα και του οικογενειακού του ονόματος απέφυγε την μέγγενη της κριτικής στα πρώτα βήματά του. Ιδού ως αντιπαράδειγμα ο δριμύς τρόπος με τον οποίο ο πλέον σημαντικός κριτικός της εποχής, και ένας διόλου συντηρητικός στο βλέμμα του θεωρητικός, ο Βάσος Βαρίκας, αντιμετώπιζει τον *Μισάνθρωπο* του Ευαγγελάτου, το 1971, αυτή τη φορά από τη σκηνή του Εθνικού: «Οι πειραματισμοί, αναπότρεπτοι και αναγκαίοι, προσιδιάζουν στο ελεύθερο θέατρο. Του οποίου μάλιστα και ελέγχουν την ζωντάνια. Δεν υιοθετούνται όμως από τις κρατικές σκηνές, παρά όταν αποδειχθούν εποικοδομητικοί, οπότε και εντάσσονται στην “παράδοση”... Όταν σκεφτή κανένας ότι από της ιδρύσεως της ελληνικής πολιτείας, είναι δεύτερη ή τρίτη φορά, που ο *Μισάνθρωπος* ανεβαίνει σε ελληνική σκηνή, ο δήθεν “μοντερνισμός” του με τον τρόπο που αποτολήθηκε προχθές, καταντάει μια ενέργεια κάτι περισσότερο από απαράδεκτη: Ξεπέφτει στο γελίοι... Η περίπτωση επιβαρύνεται, εξ αιτίας του είδους του “πειραματισμού”. Λυπάμαι που θα χρησιμοποιηθή μια σκληρή γλώσσα για ένα νέο καλλιτέχνη, που πιστεύω όπως επανειλημμένα το έγραφα στο παρελ-

7. «Σεβασμός του κλασικού έργου (σε μοντέρνα γραμμή) και όχι στείρος θαυμασμός», *Νέα Πολιτεία*, 27 Ιανουαρίου 1971. Βλ. επίσης: «Πρωτοποριακά θα δοθή και ο *Μισάνθρωπος*», *Δράσις*, 29 Σεπτεμβρίου 1969: «Με προσωπική σκηνοθετική αντίληψη, έξω από τα μέχρι τώρα παραδεγμένα για την παρουσίασιν έργων του Μολιέρου, ο σκηνοθέτης Σπύρος Ευαγγελάτος, διδάσκει στο Κρατικό Θέατρο την κωμωδία του Γάλλου ποιητή... -Μπορεί να εκληφθή ότι επιδιώκετε τον εντυπωσιασμό.. -Ο εντυπωσιασμός προξενείται στον θεατή ο οποίος έρχεται στο θέατρο έχοντας εκ των προτέρων έτοιμη μια άποψη για το ανέβασμα του έργου, είτε από παλαιότερες παραστάσεις που έχει δη, είτε από προσωπικές αισθητικές τάσεις. [Μεγάλο μέρος του κοινού] όταν βρεθή μπροστά σε μια καινούργια άποψη ερμηνείας, είναι φυσικό να ξενισθή ή να εντυπωσιασθή, αν θέλετε. Αυτό δεν σημαίνει καθόλου, ότι ο υπεύθυνος μιας παραστάσεως, στην περίπτωση που αυτός έχει καλλιτεχνική εντιμότητα επιδιώκει να εντυπωσιάση».

θόν ότι πολλά είναι σε θέση να προσφέρη στο θέατρο. Δεν μπορεί όμως να γίνη διαφορετικά.... Ο κ. Ευαγγελάτος νόμισε ότι ντύνοντας τους ήρωες του Μολιέρου με μοντέρνα, έστω και σχηματοποιημένα, κοστούμια ή βάζοντας τους να κυλιούνται στο πάτωμα (σκηνή Φιλώτα – Ελιάνθης) δίκην αλητοπαίδων, τους έφερε πλησιέστερά μας. Γιατί οι “καινοτομίες” του σ’ αυτό ουσιαστικά περιορίστηκαν. Και λησμόνησε... ότι το κοστούμι, όπως και κάθε τι άλλο στη σκηνή, δεν έχει αξία από μόνο του, ώστε να το αλλάξουμε από μόνο του. Αποτελεί μέρος της σημαντικής της όλης παράστασης... Λησμόνησε ότι ο *Μισάνθρωπος* δεν χαρακτηρίστηκε τυχαία ως κωμωδία από τον Μολιέρο.... Όλα τα πρόσωπα λίγο πολύ μετέχουν του κωμικού. Και φυσικά και ο κεντρικός ήρωας. Πράγμα, που αντί να αδυνατίζει το δραματικό του υπόστρωμα, αντίθετα το υπογραμμίζει εντονότερο. Αφαιρώντας το κωμικό στοιχείο από τον Άλκη, ο σκηνοθέτης τον μετέβαλε σε μια ακατανόητη φιγούρα μανιακού».⁸

Ανάλογες αντιδράσεις διόλου δεν φαίνεται πως πτόησαν τον νέο σκηνοθέτη, ακόμα και όταν προέρχονται από έναν κριτικό που είχε αληθινά σπεύσει να καλύψει τους παλιότερους σκηνικούς πειραματισμούς του Ευαγγελάτου με σοφία και μεγαλοκαρδία. Θυμίζω άλλωστε ότι σχεδόν ταυτόχρονα με τον *Μισάνθρωπο* του Εθνικού, ξεκινά η πολύχρονη και εξαιρετικά γόνιμη σχέση του Σπύρου Ευαγγελάτου με το ρεπερτόριο του Σαίξπηρ, με το *Όνειρο καλοκαιριάτικης νύκτας* που ανεβαίνει στο Κ.Θ.Β.Ε., το 1971, η οποία στο πνεύμα της εποχής δεν μπορεί παρά να ακολουθεί την ίδια γραμμή. Φτάνει σε εμάς μια πολύ ενδιαφέρουσα συνέντευξη Τύπου από την παράσταση: στη διάρκειά της ο Ευαγγελάτος παραδέχεται τις επιρροές που έχει δεχθεί τόσο από την παράσταση του Πήτερ Μπρουκ στο Λονδίνο, την οποία έχει παρακολουθήσει –εννοεί προφανώς το περίφημο ανέβασμα του έργου από τον σκηνοθέτη στο RSC μόλις την προηγούμενη χρονιά, όσο και από το πολύ γνωστό βιβλίο του Γιαν Κοττ– αυτό που λέει με δυο λόγια ο Ευαγγελάτος στην εν λόγω συνέντευξη είναι πως ο ίδιος δεν είναι τίποτα άλλο από ένας χαρισματικός, πολύ ενήμερος, και πολύ ανήσυχος νέος της εποχής του, που σαν τέτοιος θέλει να δει τον Σαίξπηρ σαν σύγχρονό του και ζητά να ανεβάσει την κωμωδία του με «σύγχρονον προβληματισμόν».⁹ Το καλό με ανάλογες τέτοιες πειραματικές προσπάθειες είναι πως μπορούμε να συναισθανθούμε την ουσιαστική συμβολή τους τόσο ευθέως όσο και αντίστροφα, μέσα από τις θετικές όσο και τις αρνητικές αντιδράσεις που προκαλούν στον Τύπο. Εδώ συμβαίνει το δεύτερο. Λόγου χάρη: «Ο τρόπος του “Όνειρου” είναι... αποσβολωτικός. Έχει επιτευχθή ένα ελεεινούργικό Κολλάζ: άλλες στιγμές θυμίζουν Σαίξπηρ... άλλες κακόγουστο χάππενινγκ... άλλες μπεμπέ πειραματισμούς... Η παράσταση δεν έχει καμμιά συνέχεια, καμμιά συνέπεια, δημιουργεί παράφορους συνειρμούς που αλλοιώνουν απροσδόκητα την Σαιξπηρική υπεραρμονία και εκφυλίζουν το γόητρο του Τιτάνα θεατρικού. Οι

8. Β. Βαρίκας, «Ο Μισάνθρωπος», *Τα Νέα*, 8 Φεβρουαρίου 1971.

9. «Όνειρον θερινής νυχτός με σύγχρονον προβληματισμό», *Νέα Πολιτεία*, 19 Αυγούστου 1971.

παραστάσεις του Σαίξπηρ πρέπει να είναι ιεροτελεστίες γιατί έτσι μόνο θα καταφέρουν να μυήσουν το κοινό και να το εξυψώσουν ηθικοπλαστικά».¹⁰

Σταματώ όμως εδώ την αναφορά στο Σαίξπηρ, η οποία αδυνατεί ούτως ή άλλως εκ των πραγμάτων να μεταφέρει τη μετέπειτα σχέση του σκηνοθέτη με το έργο του. Αρκεί προς το παρόν ότι έχουμε κατά κάποιον τρόπο κυκλώσει χρονικά το ανέβασμα του *Φάουστ* στα 1970 από τον Ευαγγελάτο, δίνοντας ίσως και κάτι από το ίχνος και την φυσιογνωμία του καλλιτέχνη την εποχή της πρώτης του συνάντησής με το έργο του Γκαίτε.

Επιστρέφουμε έτσι στον πρώτο *Φάουστ* του 1970, στο Κ.Θ.Β.Ε. Η παράσταση θα παιχθεί για μικρό χρονικό διάστημα στη Θεσσαλονίκη –θα κάνει μάλιστα και ένα βιαστικό πέραςμα από την Αθήνα– και οι λίγες εντυπώσεις που θα αφήσει πίσω της θα είναι για μια ακόμη φορά σύμμεικτες. Ωστόσο θα πρέπει να κινηθούμε πίσω από την πρώτη εντύπωση για να δούμε πόσο μεγάλο είναι στην πράξη το τόλμημα του νέου σκηνοθέτη. Σε ένα ελληνικό θέατρο που σπάνια επέτρεπε τότε σε νέους καλλιτέχνες ανάλογες φιλοδοξίες, ο Ευαγγελάτος γίνεται σε ηλικία 30 ετών ο τέταρτος στην ουσία έλληνας σκηνοθέτης που διδάσκει το αριστούργημα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Πίσω του σαν αναιμική παράδοση βρίσκονται μόνο ο πολύ μακρινός εκείνος «*Φάουστ*» του Θωμά Οικονόμου, του 1904 –ο οποίος όμως χαρίζει εκτός των άλλων στο θέατρο και τη μετάφραση του Χατζόπουλου–, ο φοβερός και τρομερός *Φάουστ* του Ροντήρη, καταμεσής στην Κατοχή, στα 1942, στα πρότυπα του προπολεμικού *Φάουστ* του Ράινχαρντ στο Σαλτσμπουργκ (1936), ο οποίος ανάγει σε ερμηνευτικό πρότυπο τον Μεφιστοφελή του Γεωργίου Γληνού – υπάρχει τέλος, και μάλλον υποτονικός *Φάουστ* του Εθνικού από τον Αλέξη Σολομού στα 1954. Επομένως ο Ευαγγελάτος έχει στα 1970 την τιμή να επωμισθεί όχι μόνο το βάρος του συγκεκριμένου κλασικού έργου, αλλά και την ευθύνη μιας παράδοσης που από τη μια βαραίνει πολύ με το όνομα του Ροντήρη, από την άλλη όμως μοιάζει τόσο σποραδική ώστε ο δικός του *Φάουστ* να αποκτά βαρύνοντα ρόλο για όλη την ιστορία του ελληνικού θεάτρου.

Πώς θα κινηθεί ο Ευαγγελάτος; Εδώ κοντά στις φωτογραφίες που σώζονται από την παράσταση, διαθέτουμε ένα ακόμα πολύτιμο τεκμήριο: είναι το βιβλίο του σκηνοθέτη, με τη μετάφραση του Χατζόπουλου, υπομνηματισμένη με σκηνικές οδηγίες γραμμένες από το χέρι του ίδιου του Ευαγγελάτου.¹¹ Είναι μεγάλης σημασίας πληροφορίες που αφορούν όμως περισσότερο το στήσιμο θα λέγαμε των σκηνών, την κίνηση των ηθοποιών και του πλήθους, κ.λπ. Ο σκηνοθέτης θα έχει για συνεργάτη τον πολύ σημαντικό σκηνογράφο Matthias Krajl, η συνεργασία τους προφανώς έχει τις ρίζες της στη Βιέννη και στην εκεί δραστηριότητα του Ευαγγε-

10. Τ. Ε. Καστρινός, «Όνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας», *Θεσσαλονίκη*, 11 Μαρτίου 1971.

11. Εντοπίζεται στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε. Ευχαριστώ και από αυτή τη θέση την καλλιτεχνική διεύθυνση του Κρατικού Θεάτρου της Θεσσαλονίκης που μου επέτρεψε την πρόσβαση στο σημαντικό αυτό τεκμήριο.

λάτου, καθώς και την απλόχερη συνδρομή του κρατικού θεάτρου στη στελέχωση του εγχειρήματος με σημαντικό αριθμό ηθοποιών.

Οι φωτογραφίες της παράστασης αποδεικνύονται μάρτυρες μιας πρότασης που διαθέτει ισχυρό εικαστικό κέντρο, με τη σκηνογραφία να τοποθετεί τον κορμό της γνώσης στο κέντρο της σκηνής. Μέριμνα υπάρχει ώστε το έργο να κινείται τόσο στον μικρόκοσμο όσο και στο μακρόκοσμο, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη. Ωστόσο τα κοστούμεια όσο και οι στάσεις των ηθοποιών καταθέτουν μια διδασκαλία που δεν ακολουθεί το τυπικό της ακαδημαϊκής προσέγγισης, αλλά τονίζει την ελευθερία των κινήσεων, τη φυσικότητα και ελαφράδα του ύφους. Είναι φανερό ήδη από τις φωτογραφίες ότι ο Ευαγγελάτος προίκισε την παράστασή του με την ενέργεια μιας σκηνικής πράξης που στηρίζεται στον ενθουσιασμό, το αληθινό ενδιαφέρον, την απόδοση της ουσίας και όχι του «ιστορικού διάκοσμου» του έργου.

Η πιο ουσιαστική πηγή αυτής της ενέργειας όμως προέρχεται όχι από την πρακτική αλλά τη θεωρητική ανάλυση του έργου. Ο Ευαγγελάτος εφαρμόζει στην πράξη τη σύγχρονη θεωρητική προσέγγιση της γερμανικής φιλολογίας, διατυπωμένη από τον Wilhelm Böhm, που θέλει το έργο του Γκαίτε να εμπεριέχει πλήθος από σατιρικά στοιχεία και κωμικά ιντερλούδια, ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί σχεδόν σαν «σατιρική ποίηση».¹²

Το θέμα έχει να κάνει πάλι με το χιούμορ του έργου αλλά και του σκηνοθέτη, ή με τη διάθεση του τελευταίου να αντιμετωπίσει τη σκηνική αναιμία σεβάσμιων αλλά υπερώριμων έργων με δημιουργικό και όχι στείρο σεβασμό, όπως και με την πρόθεσή του να ελέγξει μια θεωρητική υπόθεση και να την επιβεβαιώσει στην πράξη. Και αυτό όχι και πάλι χωρίς αντιστάσεις από την κριτική,¹³ η οποία ωστόσο μοιάζει να ομονοεί –μερικώς έστω– στην ερμηνεία του Αλέκου Πέτσου στο ρόλο του Φάουστ, και κυρίως στην παρουσία ενός ακόμη νέου ηθοποιού στο ρόλο του Μεφιστοφελή: του Νικήτα Τσακίρογλου.

Η δεύτερη συνάντηση με τον Φάουστ θα γίνει 30 χρόνια μετά, το 2000 (πρεμιέρα: 5 Ιανουαρίου 2000), αυτή τη φορά στη σκηνή του Αμφι-Θεάτρου. Το γεγονός ότι αυτή είναι ουσιαστικά η πρώτη μεταφορά του έργου του Γκαίτε στα μεταπολεμικά χρόνια στο Ελεύθερο Θέατρο, μαρτυρά αν μη τι άλλο τη θέση που κατέχει πλέον στα τέλη του αιώνα το θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου: είναι ένας θεσμός του ελληνικού θεάτρου που λειτουργεί συμπληρωματικά στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου, σύμφωνα άλλωστε με τις αρχικές επιταγές του ιδρυτή του. Την αφορμή σε αυτή την περίπτωση τη δίνει το παγκόσμιο «έτος Γκαίτε»,

12. Βλ. ακόμη: Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Ο Φάουστ είναι ο ατίθασος νους που αγωνίζεται να λύση τα μυστήρια της φύσης», *Νέα Πολιτεία*, 14 Ιανουαρίου 1971. Ο σκηνοθέτης παρουσιάζει μερικές παρερμηνείες του έργου που σχετίζονται με την παρουσία του Θεού, τον Μεφιστοφελή, την έννοια του τραγικού στο έργο, αλλά και τη σχέση του πρώτου με το δεύτερο μέρος του.

13. Μ. Τσιτσικλής, «Γκαίτε: Φάουστ», *Ελληνικός Βορράς*, 27 Φεβρουαρίου 1970.

για τη συμπλήρωση 250 χρόνων από τη γέννηση του γερμανού λογοτέχνη, επέτειος που δημιουργεί και μια σχετική κινητικότητα στο ελληνικό θέατρο.¹⁴

Εντούτοις το σχέδιο του Ευαγγελάτου αυτή τη φορά είναι περισσότερο φιλόδοξο και περιλαμβάνει την πρώτη στην Ελλάδα παρουσίαση και του δεύτερου, του «συμπαντικού» όπως το χαρακτηρίζει ο σκηνοθέτης, μέρους. Περιλαμβάνει ακόμα μια νέα μετάφραση από τον ίδιο, και –όσο αφορά τη διανομή– την ερμηνεία του Φάουστ από τον Γιάννη Φέρτη αλλά και την πρώτη ερμηνεία του Μεφιστοφελή από γυναίκα ηθοποιό, τη Λήδα Τασοπούλου.

Το φιλόδοξο εγχείρημα ανεβάσματος του Β' μέρους του έργου δεν θα καταστεί δυνατό να πραγματοποιηθεί, ακόμα και αν μόνο η πρόθεση της παραγωγής του οδήγησε τον σκηνοθέτη στην ριζική ανακαίνιση του θεάτρου, με το ρίξιμο της οροφής και το άπλωμα του σκηνικού χώρου. Απολογιστικά, και όπως χαρακτηριστικά λέει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, «η παράστασή του είναι... λιτή, χωρίς θεαματικά στοιχεία, χωρίς ρομαντικές εξάρσεις, χωρίς εντυπωσιασμούς, χωρίς, θα έλεγα, στοιχεία μπαρόκ. Σκοπός του σκηνικού επιχειρήματος να βγουν προς τα έξω έκτυπες οι ιδέες, να αφηγηθεί η σκηνή την περιπέτεια του αμφιβάλλοντος και διαπορώντος ήρωα προς την τραγική αίσθηση του βίου και δι' αυτής στη λύτρωση, μόλο που αυτή θα έρθει στο Β' (άπαιχτο ακόμη στην Ελλάδα) μέρος του Φάουστ.... Μ' αυτά τα κριτήρια η ερμηνεία του Γιάννη Φέρτη (Φάουστ) έχει βάσανο, στοχασμό και βαθιά οδύνη, της Λήδας Τασοπούλου (Μεφιστοφελής) έχει ειρωνεία, παιγνιώδες χιούμορ, ίλιγγο μηδενός και νοσταλγία Αγαθού αλλά τεφρή, και της Σάντης Χατζηαργύρη (Μαργαρίτα) αφέλεια, τρυφερότητα και ερωτικό ένστικτο».¹⁵

14. Με το ανέβασμα του άπαιχτου μέχρι τότε στην Ελλάδα έργου του γερμανού ποιητή *Τορκουάτο Τάσο* από την Κεντρική Σκηνή του Αμόρε και το Κ.Θ.Β.Ε., είτε, ακόμη, με τη φιλόδοξη εξαγγελία από τον τότε καλλιτεχνικό διευθυντή του Εθνικού Νίκο Κούρκουλο για μια επικείμενη (και εν τέλει όπως αποδείχτηκε άκαρπη) συνεργασία της κρατικής σκηνής με τον Γιάννη Κόκκο στο ανέβασμα ενός ακόμη Φάουστ.

15. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Μέτρα και σταθμά», *Τα Νέα*, 29 Ιανουαρίου 2000. «Από το 1904 διαθέτουμε μια ριζιμιά μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, παραγγελία του Θωμά Οικονόμου για το “Βασιλικόν Θέατρον”. Μ' αυτή τη μετάφραση υψηλού ύφους απάντησε η γενιά του Παλαμά του δημοτικισμού και του κοινωνισμού στο θεμελιώδες κείμενο του Γκαίτε. Ο Χατζόπουλος, συμβολιστής ποιητής ο ίδιος αλλά ταυτόχρονα και ο μεταφραστής του “Κομμουνιστικού Μανιφέστου” του Μαρξ, βλέπει μέσα στο μεγάλο κείμενο τα ιδεώδη του Διαφωτισμού, την πάλη του Μεσαίωνα με τον ορθολογισμό όπως τον βίωναν οι νέοι Έλληνες διανοούμενοι στις νεοελληνικές αναλογίες: κοτζαμπασισμός – αστικός φιλελευθερισμός (Δηλιγιάννης – Τρικούπης), Γλωσσικός συντηρητισμός – δημοτικισμός, Ρομαντισμός – ρεαλισμός και συμβολισμός. Ο Ευαγγελάτος έπρεπε να εγγράψει τη δική του μετάφραση ενενήντα πέντε χρόνια μετά στη γλωσσική, ιδεολογική και ηθική κιβωτό του καιρού μας. Είναι άλλο πράγμα να έχει ως ποιητικό υπόβαθρο τη *Φλογέρα του βασιλιά* ή τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, ακόμη αν θέλετε μακρύτερα τον Σολωμό, και άλλο ο θεατής σου να είναι εξοικειωμένος με τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Καβάφη, τον Ρίτσο, ακόμη και τον Εμπειρίκο». Ο κριτικός επανέρχεται σε σημείωμά του για την σκηνοθεσία του Μάνφρεντ του Λόρδου Μπάυρον από τον Ευαγγελάτο, βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Διπλό κατόρθωμα», *Τα Νέα*, 2 Οκτωβρίου 2000.

Εδώ, στην περίπτωση του *Φάουστ* του 2000 από το Αμφι-Θέατρο συμβαίνει το εξής σπάνιο: η παράσταση ενός έργου προηγείται της μετάφρασης. Ο σκηνοθέτης προσέρχεται γνωρίζοντας το έργο, ξέροντας τον ρυθμό και τα μονοπάτια του, και επιζητεί μια γλώσσα έκφρασης. «Ο Ευαγγελάτος», τονίζει ο Γεωργουσόπουλος, «έπρεπε να εγγράψει τη δική του μετάφραση ενενήντα πέντε χρόνια μετά στη γλωσσική, ιδεολογική και ηθική κιβωτό του καιρού μας. Είναι άλλο πράγμα να έχει ως ποιητικό υπόβαθρο τη *Φλογέρα του βασιλιά* ή τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, ακόμη αν θέλετε μακρύτερα τον Σολωμό, και άλλο ο θεατής σου να είναι εξοικειωμένος με τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Καβάφη, τον Ρίτσο, ακόμη και τον Εμπειρίκο».¹⁶

Σε αυτήν την περίπτωση πολύτιμες είναι βέβαια και οι σχετικές σημειώσεις του ίδιου του Ευαγγελάτου για τη μετάφρασή του: «Επειδή ο μεταφραστής λειτούργησε και ως σκηνοθέτης, που στοχεύει σε παράσταση του έργου, ήταν υποχρεωμένος να προχωρήσει σε συντμήσεις του κειμένου.... Αλλά και ασχέτως της διάρκειας, συντμήσεις απαιτούνται για να επιτευχθεί δραματουργική συμπύκνωση... Λόγω των συντμήσεων, αλλά κάποτε και για λόγους ομοιοκαταληξίας, σε ορισμένες περιπτώσεις δεν μεταφράζεται το κείμενο κατά λέξη, αλλά κατά το νόημα. Επομένως, με αυστηρά φιλολογικά κριτήρια, η μετάφραση αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως “απόδοση”».¹⁷

16. Ο.π.

17. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Σημείωμα του μεταφραστή» στο Πρόγραμμα της παράστασης «*Φάουστ*», Αμφι-Θέατρο, θεατρική περίοδος 1999-2000. Βλ. και: «“Η αναιμική παρουσία του *Φάουστ* στις αθηναϊκές σκηνές οφείλεται κατ’ αρχήν στο ότι θεωρείται έργο αντιεμπορικό, παρά το γεγονός πως όποτε ανέβηκε, τουλάχιστον στις κρατικές μας σκηνές, απέδειξε το αντίθετο. Και αυτό γιατί πιστεύω ότι ο κόσμος ελκύεται πάντα από τα μεγάλα έργα. Από την άλλη, το ανέβασμα μιας τέτοιας παράστασης στο ελεύθερο θέατρο απαιτεί μια οργάνωση που τόσο από πλευράς σύλληψης όσο και από πλευράς υλοποίησης δεν είναι εύκολη. Το Αμφι-θέατρο ανεβάζει *Φάουστ* με δέκα ηθοποιούς, οι οικονομικές δυσκολίες όμως με ώθησαν εν τέλει σε λύσεις ουσιαστικές. Υπάρχει και ένας τρίτος λόγος, που δεν είναι άλλος από το πρόβλημα της γλώσσας. Η μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου είναι αναμφίβολα δοκιμασμένη αλλά γράφτηκε το 1904!”. Απέναντί μας στο φουαζέ του Αμφι-θέατρου ο Σπύρος Ευαγγελάτος μιλάει με ενθουσιασμό για το συμπαντικό σκηνικό του Πάτσα, τα κοστούμια του Μετζικώφ που μας ανάγουν με τρόπο αφαιρετικό στην εποχή του Γκαίτε, για την αναπόφευκτη δραματουργική επεξεργασία του κειμένου και για τη νέα του μετάφραση, “σε στίχο ομοιοκατάληκτο, όπου αυτό ήταν δυνατόν, χωρίς να χάνεται το νόημα”.... Για τον Σπύρο Ευαγγελάτο, που έρχεται για δεύτερη φορά αντιμέτωπος με το κείμενο του Γκαίτε, ο *Φάουστ* ήταν ένα από τα έργα εξαιτίας των οποίων αποφάσισε να γίνει σκηνοθέτης. “Δίπλα στους έλληνες τραγικούς και στον Σαίξπηρ, ο *Φάουστ* μπορεί πράγματι να χαρακτηριστεί τραγωδία. Είναι όμως μια τραγωδία πολύ ιδιότυπη σε σχέση με αυτό που εννοούμε σήμερα. Υπάρχει έντονο το στοιχείο της μεταφυσικής αναζήτησης, της αναζήτησης της ταυτότητας του ανθρώπου ως όντος μέσα στην οικουμένη η περιπέτεια, όπως λέει ο ίδιος ο Γκαίτε, του *Φάουστ* στον μακρόκοσμο, μια περιπέτεια που αποτελεί τον πυρήνα του δεύτερου μέρους”. Η συμπαντική θεώρηση του κόσμου ξεκινά, σύμφωνα με τον Σπύρο Ευαγγελάτο, στον πρώτο *Φάουστ* με το μυστηριώδες στοίχημα που βάζει ο Κύριος με τον Μεφιστοφελή στη σκηνή του Προλόγου στον

Μπορούμε ίσως να προχωρήσουμε ένα βήμα παραπέρα: Αυτό πιθανόν που κρύβεται είναι η ανάγκη για μια ενότητα λόγου και μορφής, γλωσσικού και σκηνηνικού ύφους. Έτσι και αλλιώς ο Ευαγγελάτος, όπως έχει δηλώσει ο ίδιος, ως σκηνοθέτης παρακινείται από κάτι εσωτερικό, ένα ρυθμό, μια μουσική που νιώθει ότι δονεί ένα έργο.¹⁸ Για να επιτευχθεί επομένως ο συντονισμός με αυτό το ρυθμό χρειάζεται μια γλώσσα-θεατρικό εργαλείο που θα εντάσσεται σε ένα οργανικό θέατρο.

Η λέξη που ενώνει τις δύο προσπάθειες ανεβάσματος του *Φάουστ*, απόστασης 30 χρόνων, είναι η λέξη «απόδοση». Είναι ένας όρος που μαρτυρά την πρόθεση μεταφοράς της ουσίας ενός θεατρικού κειμένου με σεβασμό τόσο στο νόημα όσο και στην θεατρική του υπόσταση. Είναι μια προσέγγιση του σύγχρονου θεάτρου που θέλει να τιμήσει τον υψηλό λόγο των θεατρικών αριστουργημάτων, όσο και την ολοκλήρωσή τους στη σκηνή, με το γνήσιο ενδιαφέρον του κοινού τους. Είναι η ίδια εξάλλου άποψη στην οποία καταλήγουν σκηνοθέτες του διαμετρήματος ενός Πέτερ Στάιν, ο οποίος παρεμπιπτόντως έκανε δυνατό το όραμα του Ευαγγελάτου για μια παράσταση του δεύτερου μέρους του *Φάουστ* διάρκειας 24 ωρών, το 2000. Είναι ίσως πάλι η πύκνωση της παλιάς εκείνης φράσης του σκηνοθέτη με την οποία ξεκινήσαμε την ανακοίνωσή μας: «Σεβασμός του κλασικού έργου (σε μοντέρνα γραμμή) και όχι στείρος θαυμασμός»...

Ουρανό για το ποιος από τους δύο θα κερδίσει την ψυχή του *Φάουστ*. Για τον σκηνοθέτη η τραγικότητα του έργου συμπυκνώνεται στην αναμέτρηση του *Φάουστ* με τον Μεφιστοφελή, την «αναμέτρηση δηλαδή ενός αγαθού που ενέχει το πονηρό με ένα πονηρό το οποίο επιφέρει το αγαθό. Ο Μεφιστοφελής δεν είναι ο Σατανάς αλλά ένας από τους διαβόλους. Στον Πρόλογο αναφέρεται ως ‘ο πονηρός με κωμική χροιά’ και δεν είναι τυχαίο. Το χιούμορ στον *Φάουστ* φθάνει στα όρια της φάρσας! Ούτε όμως και ο *Φάουστ* είναι από την άλλη αθώος. Απλώς έχει αηδιάσει βλέποντας ότι η γνώση με τη συμβατική έννοια της συσσώρευσης πληροφοριών και της ανάλυσής τους δεν οδηγεί πουθενά”. Η σύλληψη βέβαια του έργου προχωρεί πολύ βαθύτερα από την απλοποιημένη ιστορία του λιμπρέτου της ομώνυμης όπερας του Γκουνό η οποία μιλάει για την ιστορία ενός ανθρώπου που πουλά την ψυχή του στον Διάβολο για να γίνει νέος. “Μαζί με τον Προμηθέα Δεσμώτη, τον Άμλετ και τον Δον Κιχώτη ο *Φάουστ* συμβάλλει στην οικοδόμηση της ιδανικής ανθρώπινης προσωπικότητας, όπως έλεγε ο δάσκαλός μου, ο Άγγελος Τερζάκης”», Κάτια Αρφαρά, «*Φάουστ* σε στίχο μοιοκατάληκτο», *Το Βήμα*, 25 Δεκεμβρίου 1999.

18. Ζ. Ρουστάνης, «Το στοίχημα του... *Φάουστ*», *Τα Νέα*, 24 Δεκεμβρίου 1999: «Είναι ο αγώνας του ανθρώπου που μπορεί να υπάρξει στον μακρόκοσμο σε ό,τι είναι ευρύτερο, οικουμενικότερο, στο σύμπαν, αλλά και στον μικρόκοσμο, σε εκείνο που έχει σχέση με την καθημερινή ζωή. Από τη μια μεριά, λοιπόν, προσπαθεί να ανοίξει τα άγνωστα μυστικά της οικουμένης και από την άλλη μεριά θέλει να γνωρίσει τη γήινη χαρά, την οποία δεν έχει γνωρίσει».

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

Ξένα και άγνωστα τοπία στο «Αμφι-Θέατρο»

ΤΙ ΕΧΕΙ ΚΑΝΕΙ Ο ΣΠΥΡΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ για το θέατρο; Πιο εύκολη ερώτηση θα ήταν «τι δεν έχει κάνει ο Σπύρος Ευαγγελάτος για το θέατρο;». Πιο εύκολη η ερώτηση, διότι θα είχε μια σύντομη απάντηση: στην επικράτεια του θεατρικού γίγνεσθαι δεν υπάρχει κάτι, στο οποίο να μην έχει επιθέσει δυναμικά τη σφραγίδα του ο ιδρυτής του Αμφι-Θεάτρου. Περίπου διακόσιες σκηνοθεσίες, μεταφράσεις (Γκαίτε, Λόπε ντε Βέγκα), δραματουργικές επεξεργασίες, διασκευές, θεματικές συνθέσεις κειμένων, δραματοποιήσεις μη θεατρικών έργων, ανακάλυψη παλαιών δραματικών έργων (με ανασκαφική μεθοδικότητα, θα λέγαμε), και, συνάμα, παρακολούθηση του σημερινού ευρωπαϊκού ρεπερτορίου.

Είναι πασίγνωστο ότι ο ιδρυτής του Αμφι-Θεάτρου υπηρέτησε το αττικό δράμα όσο κανένας άλλος σκηνοθέτης: έχει ανεβάσει όλα τα έργα των τριών τραγικών και όλον τον Αριστοφάνη. Έχει τιμήσει και με το παραπάνω τους κλασικούς του παγκόσμιου ρεπερτορίου, από τον Σαίξπηρ, τον Λόπε και τον Μολιέρο, μέχρι τον Σίλλερ, τον Μπύχνερ, τον Στρίντμπεργκ, τον Τσέχωφ, τον Μπρεχτ, τον Μπέκετ. Τέλος, μας έχει δώσει σύγχρονα έργα σε πανελλήνια πρώτη, όπως οι *Τρεις κύβοι ζάχαρη για τον καφέ της Κίρκης* του Ωντιμπερτί, *Ο γύρος του κόσμου σε ογδόντα ημέρες* του Κόχουτ, το *Σακκάκι που βελάζει* και το *Ρωμαϊκό λουτρό* του Στρατίεβ, το *Ξενοδοχείο των δύο κόσμων* και *Η ζωή μου με τον Μότσαρτ* του Ερίκ-Εμμανυέλ Σμιτ και άλλα.

Θα ήθελα, ωστόσο, να σταθώ κυρίως σε μια άλλη πτυχή των επιλογών του σκηνοθέτη, η οποία μας άνοιξε κάποια θεατρικά τοπία άγνωστα, ελληνικά και ξένα, τα οποία η ελληνική σκηνή της χώρας μας δεν έτυχε να εκμεταλλευθεί ποτέ. Αναφέρομαι συγκεκριμένα στη *Νέαιρα* του Μόσχου, στην *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη, στην *Ερωτική πίστη* του Πάντιμου, στις *Μάχες του Κοξίγκα* του Τσικαμάτσου Μονζαεμόν, στον *Μάνφρεντ* του Λόρδου Βύρωνα, στα *Ολύμπια* του Μεταστάζιο (σε μετάφραση του Ρήγα Βελεστινλή), στην *Ευγένια* του Μοντσελέζε. Ας σημειωθεί ότι το πρώτο απ' αυτά, η *Νέαιρα* του Δημητρίου Μόσχου, που παίχτηκε στη Μάντοβα στα μέσα του 15ου αιώνα, είναι το πρώτο έργο του ελληνικού θεάτρου που έφτασε ως εμάς μετά την Άλωση, όπως μαθαίνουμε από τον μεγάλο ιστορικό

του θεάτρου Μίμη Βάλσα. Με άλλα λόγια, αποτελεί σταθμό στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος έφερε πρώτος στη σκηνή αυτήν την κωμωδία, μεταφρασμένη από την αρχαία ελληνική, κατόπιν παραγγελίας του Αμφι-Θεάτρου.

Γι' αυτά τα έργα, που ανασύρθηκαν από τη λήθη αιώνων, και που για πρώτη φορά αναγεννήθηκαν στο θέατρό μας, ο Ευαγγελάτος είχε στη διάθεσή του μια τριπλή πυξίδα: τη στέρεη φιλολογική του σκευή, το αλάθευτο σκηνικό του ένστικτο και την τόλμη του αρχαιοδίφη, που διερευνά το αντικείμενό του σε βάθος, για να το φωτίσει άπλετα σε πλάτος.

Δύο στοιχεία είναι, νομίζω, που χαρακτηρίζουν κυρίως τη φυσιογνωμία του σκηνοθέτη: το ένα είναι μια θαυμαστή αίσθηση του τι μπορεί να αντέξει η σκηνή και τι απορρίπτει ως άχρηστο ή περιττό ή αντιθεατρικό. Το άλλο στοιχείο είναι η σταθερή επικέντρωση στην πρόκληση μιας καθαρής αισθητικής συγκίνησης, που δεν διολισθαίνει ποτέ στο μελοδραματικό, στο αισθησιακό ή στο φτηνό, εντυπωσιακό εύρημα. Ο Ευαγγελάτος γνωρίζει, με άλλα λόγια, τι χωράει πάνω στη σκηνή και τι όχι. Θα μπορούσε να μας αντιτάξει κανείς πως όλα αυτά είναι αυτονόητα, αλλά δυστυχώς δεν είναι, ιδιαίτερα αυτά τα τελευταία χρόνια, όπου τα πάντα επιτρέπονται στο θέατρο, ακόμη και το να αποκοιμίζει ή να εξοργίζει τον θεατή με την κακογουστιά και με την ασέβεια προς τον δραματουργό.

Είναι, τέλος, αξιοσημείωτο το ότι ο δημιουργός του Αμφι-Θεάτρου δεν εγκλωβίστηκε ποτέ σε μια θεματική ή ιδεολογική ή αισθητική εμμονή. Ο έρωτας, ο θάνατος, η μεταφυσική, η Ιστορία, η πίστη τον ενδιαφέρουν εξ ίσου, όπως μαρτυρεί το ρεπερτόριό του. Και από αισθητικής απόψεως, εκείνο που πάντα τον ενδιαφέρει, όπως φαίνεται, είναι όχι μια συγκεκριμένη σκηνοθετική τεχνοτροπία, αλλά το να είναι το θέατρο γνήσια θεατρικό (ή να είναι η παράσταση θεαματικά εύγλωττη).

Κάποια μέρα, που πίναμε με τη Λήδα έναν καφέ στην Πλάκα, η Λήδα μου είπε: «Με ρωτάνε γιατί δεν συνεργάζομαι με κανέναν άλλον σκηνοθέτη εκτός απ' τον Σπύρο. Κι εγώ τους απαντώ: μα είναι δυνατόν να έχω στα χέρια μου ένα στραντιβάριους και να θέλω να παίξω με άλλο βιολί;» Νομίζω πως δεν υπάρχει καλύτερη φιλοφρόνηση για τον Σπύρο Ευαγγελάτο απ' αυτήν.

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

«Μορφές ονείρου» και «υποβρύχιο φως»:
η συμβολή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου
στην πρόσληψη του August Strindberg

ΣΤΗΝ ΕΥΡΕΙΑ ΚΛΙΜΑΚΑ του ξένου ρεπερτορίου που υπηρέτησε και υπηρετεί ο σκηνοθέτης Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Αύγουστος Στρίντμπεργκ κατέχει εξέχουσα θέση. Ακολουθώντας τη ρήση του αγαπημένου δασκάλου του, Άγγελου Τερζάκη, πως «υπάρχουν δύο ειδών συγγραφείς καινοτόμοι: εκείνοι που φέρουν κάτι το καινούριο. Το καινούριο παλιώνει. Και εκείνοι που φέρουν κάτι το ανεπανάληπτο»,¹ ο Ευαγγελάτος θα προσεγγίσει τον Στρίντμπεργκ ως έναν εξ αυτών, συγκαταλέγοντάς τον από πολύ νωρίς στα σκηνοθετικά του ενδιαφέροντα.

Ο πρώτος σταθμός σε αυτήν την πορεία θα είναι διαμεσολαβημένος και θα μείνει ημιτελής, ωστόσο ως πρόθεση παραμένει ενδεικτική των ενδιαφερόντων του. Έτσι, το καλοκαίρι του 1970 αναγγέλλεται από τον τύπο ότι ο νεαρός διδάκτορας Ευαγγελάτος σχεδιάζει να σκηνοθετήσει στη Βιέννη, το τότε ολοκαίνουργιο έργο του Dürrenmatt *Play Strindberg* –που έχει εκδοθεί μόλις τον προηγούμενο χρόνο–,² το οποίο αποτελεί επί της ουσίας μία διασκευή του *Χορού του θανάτου* [*Dödsdansen*] του Στρίντμπεργκ, που προέκυψε όταν ο Dürrenmatt επιχείρησε να το μεταφράσει.³ Βρισκόμαστε πριν από την ίδρυση του Αμφι-Θεάτρου, ο Ευαγγε-

1. Τη ρήση του Τερζάκη μνημονεύει ο Σ. Α. Ευαγγελάτος στη συνέντευξή του στην Άντζελα Τσιφτσή, στην τηλεοπτική εκπομπή με τίτλο «Συνάντηση», στο Κανάλι της Βουλής, ημερομηνία προβολής 1 Ιουνίου 2013. Σε άλλη του συνέντευξη, ο σκηνοθέτης (Ανών., «Αμφιθέατρο: Ονειρόδρομα», *Νίκη*, 22 Ιανουαρίου 1994), παραφράζοντας τη φράση του Τερζάκη, θα πει για τον Στρίντμπεργκ: «Το νέο ξεπερνιέται ενώ το ανεπανάληπτο μένει· και ο Στρίντμπεργκ μένει γιατί φέρνει το ανεπανάληπτο επί της ουσίας».

2. Fr. Dürrenmatt, *Play Strindberg. Totentanz nach August Strindberg*, Ζυρίχη 1969.

3. Βλ. σχετικά, συνέντευξη του Σ. Α. Ευαγγελάτου στον Γ. Κοντογιάννη, «Εκτός από την *Λυσιστράτη*, Βέρντι, Γκουνώ και Ντύρρενματ θα σκηνοθετήσει ο Σπ. Ευαγγελάτος στην Βιέννη», *Το Βήμα*, 18 Ιουνίου 1970.

λάτος είναι τότε μόλις τριάντα ετών, και ζει –ακόμα– περισσότερο στο εξωτερικό παρά στην Ελλάδα, θητεύοντας στις μεγάλες σκηνές της Ευρώπης.

Αν και τα σχέδια για το *Play Strindberg* δεν θα καρποφορήσουν, η πρώτη προσέγγιση από τον έλληνα σκηνοθέτη του σουηδού δραματουργού θα έρθει αμέσως μετά, το 1972, σε ένα από τα πιο δύσκολα έργα του, στο *Ένα ονειρόδραμα* [*Ett drömspel*]. Για να τονίσουμε πόσο νωρίς ο έλληνας σκηνοθέτης καταπιάνεται με το πολυσήμαντο αυτό έργο, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η πρώτη θεατρική σκηνοθεσία του Ingmar Bergman στο *Ονειρόδραμα* πραγματοποιείται δύο μόλις χρόνια νωρίτερα, το 1970.⁴

Το *Ett drömspel* αποτελεί αναμφίβολα ένα έργο-σταθμό, τόσο μέσα στο σύνολο της δραματοουργίας του Στρίντμπεργκ όσο και ως προς την κατανόηση της συνεισφοράς του δραματουργού στην εξέλιξη του σύγχρονου θεάτρου.⁵ Ύστερα από τη δύσκολη προσωπική περιόδο του που έμεινε γνωστή ως η «κρίση της κόλασης» (*Infernokris*), ο συγγραφέας επανέρχεται στην ανίχνευση νέων δραματοουργικών μορφών, πέρα από τα σχήματα του νατουραλιστικού δράματος, που δεν συνάδουν πια με τις αγωνίες του. Η αντίληψη της ζωής ως παραίσθησης, ως υπνοβασίας ανάμεσα στο όνειρο και τον εφιάλτη, τον οδηγεί στην αποχρυστάλλωση νέων απόψεων για το θέατρο και τη μορφή.

Θα επισημάνουμε εν τάχει ένα ακόμα στοιχείο: σε σχέση με τη σκηνική τύχη του *Ονειροδράματος*, ο Στρίντμπεργκ θα δείξει μια σπάνια για τον ίδιο επιθυμία να παρέμβει στην υλοποίησή του επί σκηνής. Με αφορμή την πρώτη παράσταση του *Ονειροδράματος* στα 1907, στο Svenska Teatern, θα διαφωνήσει εξ αρχής με τη χρήση σπετσάτων για την εναλλαγή των σκηνικών σημάνσεων. Αντιθέτως, θα υποδείξει τη χρήση διαφανειών που θα προβάλλονται από μια *Laterna magika*, έναν κινηματογραφικό πρόδρομο της εποχής. Αιτία δεν είναι η επιθυμία του να επέμβει στα της παράστασης –πράγμα που δεν το συνήθιζε καθόλου, άλλωστε– αλλά η έντονη αγωνία του για την ορθότερη απόδοση της ασταθούς, ρευστής και φευγαλέας εντύπωσης ενός ονείρου, αγωνία που συνοδεύεται από την ισχυρή πεποίθηση ότι τα ζωγραφισμένα σταθερά σκηνικά αδυνατούν να αποδώσουν.⁶

Στο ελληνικό κοινό το έργο δεν είναι ολότελα άγνωστο στα 1972, καθώς έχει προηγηθεί η σημαντική παραγωγή του Εθνικού θεάτρου σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού το 1963.⁷ Η σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου, όμως, προορίζεται για το

4. Η πρώτη σκηνοθετική προσέγγιση από τον Bergman στο *Ett drömspel* πραγματοποιείται για χάρη της μικρής οθόνης. Η τηλεοπτική μεταφορά του έργου στάθηκε μία από τις μεγαλύτερες παραγωγές της τότε σουηδικής τηλεόρασης, με τη δημιουργία εικασιοκτώ σκηνικών και τη συμμετοχή τριάντα έξι ηθοποιών και προβλήθηκε τον Μάιο του 1963.

5. Βλ. σχετικά Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Το *Ονειρόδραμα* του August Strindberg. Ένας προπομπός των δραματικών τάσεων του 20ού αιώνα», στο *Δάφνη, τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης [Παράβασεις-Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σσ. 215-23.

6. G. Ollén, *Strindbergs dramatik*, Στοκχόλμη 1982, σ. 446.

7. Βλ. σχετικά, Μαρία Σεχοπούλου, «Αναζητώντας τον “άλλο” Στρίντμπεργκ. Το όνειρο του

Κ.Θ.Β.Ε. και το κοινό της Θεσσαλονίκης, που θα έχει για πρώτη φορά την ευκαιρία να παρακολουθήσει ένα ανάλογο έργο. Και όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης στη συνέντευξη τύπου που δίνεται πριν από την παράσταση: «Ο μύθος παφλάζει μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Ο χρόνος και ο χώρος δεν υπάρχει. Η μία κατάσταση βγαίνει απ' την άλλη. Συγχέεται το παρελθόν με το μέλλον». ⁸ Σε στενή συνεργασία με τον σκηνογράφο του, τον Γιώργο Πάτσα, ο Ευαγγελάτος θα βαδίσει σκηνοθετικά πάνω στα χνάρια αυτής της ιδιότυπης «οδοπορίας μέσα σε ξυπνητό όνειρο» ⁹ και θα προσφέρει στο κοινό της Θεσσαλονίκης μία παράσταση που θα αποτελέσει καλλιτεχνικό γεγονός στη ζωή της πόλης. ¹⁰

Όπως ο Σολομός νωρίτερα, έτσι τώρα και ο Ευαγγελάτος έχει στη διάθεσή του όλο τον σκηνικό εξοπλισμό και το έμφυχο δυναμικό μιας κρατικής σκηνης, τα οποία και φροντίζει να αξιοποιήσει στο έπακρο, καταθέτοντας μια εντυπωσιακή παράσταση. Νέα μετάφραση φιλοτεχνείται από τον Γιάννη Οικονομίδη ειδικά για την περίπτωση, ¹¹ πενήντα πέντε ηθοποιοί καλούνται να υπηρετήσουν το έργο του Στρίντμπεργκ, ενώ, όπως αναγγέλλεται, παρουσιάζεται «στην μεγαλύτερη μέχρι τώρα σκηνή, στην Ελλάδα. Για να επιτευχθεί δε αυτό, χρησιμοποιούνται όλοι οι χώροι της σκηνης του θεάτρου της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, σε πλάτος και βάθος». ¹² Αξιοποιείται, δηλαδή, για πρώτη φορά σε παράσταση σκηνή που έχει βάθος «συνολικά 18 μέτρα! Και δεδομένου ότι η μια εικόνα διαδέχεται την

Αλέξη Σολομού στο Εθνικό», *Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία*. Πρακτικά Επισημοποιημένης Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot (Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2013), επιμ. Αλεξία Αλτουβά – Μαρία Σεχοπούλου, Προλογικό Σημείωμα - Χαιρετισμός, Άννα Ταμπάκη, Αθήνα 2017, σσ. 135-153.

8. Λ. Κογκαλίδης, «Παιγνίδι ονείρου και πραγματικότητας το *Ονειρόδραμα*. Η μεγάλη δημιουργία του Στρίντμπεργκ από το Κ.Θ.Β.Ε.», *Ελληνικός Βορράς*, 7 Απριλίου 1972.

9. Όπως χαρακτηρίζεται το έργο από τον σουηδό μελετητή του Στρίντμπεργκ, Gunnar Ollén, σε κείμενό του με τίτλο «Ένα ονειρόδραμα», το οποίο φιλοξενείται στο πρόγραμμα της παράστασης του 1972.

10. «Αι θερμαί εκδηλώσεις του κοινού και τα ευμενέστατα σχόλια τα οποία διατυπώνονται, τόσο δια την εντυπωσιακή σκηνοθεσίαν του Σπύρου Ευαγγελάτου, όσον και δια την έξοχον ερμηνείαν των ηθοποιών, καθώς και την επιμελημένη σκηνογραφικήν εργασίαν του Γιώργου Πάτσα και η παρατηρουμένη μεγάλη προσέλευσις των θεατών εις τας παραστάσεις, είναι χαρακτηριστικά της μεγάλης επιτυχίας του έργου αυτού του Στρίντμπεργκ» (Ανών., «Τέχνη και Γράμματα: Κρατικόν θέατρον», *Μακεδονία*, 19 Απριλίου 1972): «Η παράστασις αυτή, που άρεσε εις το κοινόν της Θεσσαλονίκης, σχολιάζεται ευρύτατα και αι κρίσεις που διατυπώνονται μεταξύ των πνευματικών ανθρώπων είναι πάρα πολύ κολακευτικάί...» (Ανών., «Τέχνη και Γράμματα: Κρατικόν θέατρον», *Μακεδονία*, 25 Απριλίου 1972): «Η αθρόα προσέλευσις του κοινού και η βαθεία προσήλωσις με την οποίαν παρακολούθει το έργον αυτό του Στρίντμπεργκ, είναι χαρακτηριστικά της ιδιαίτερας επιτυχίας την οποίαν εσημείωσε το *Ένα ονειρόδραμα* καθ' όλον το διάστημα των παραστάσεών του» (Ανών., «Τέχνη και Γράμματα: Κρατικόν θέατρον», *Μακεδονία*, 29 Απριλίου 1972).

11. August Strindberg, *Ένα Ονειρόδραμα*, μτφρ. Γ. Οικονομίδη, Θεσσαλονίκη χ.χ.

12. Ανών., «Τέχνη και Γράμματα: *Ένα Ονειρόδραμα*», *Μακεδονία*, 7 Απριλίου 1972.

άλλη και δεν [πρέπει] να υπάρχουν διακοπές, οι ηθοποιοί που βρίσκονται διαρκώς επί σκηνής αλλάζουν και τα σκηνικά».¹³

Παράλληλα, η χρήση διαφανειών, όπως ακριβώς προαναφέραμε ότι ήθελε ο Στρίντμπεργκ, αποφασίζεται για την παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε. Παρά τις σοβαρές τεχνικές δυσκολίες για ένα τέτοιο εγχείρημα και την ελλιπή τεχνογνωσία της εποχής, ο Ευαγγελάτος –με τη συμβολή του Πάτσα, πάντα– θα κατορθώσει να καταδείξει τις αλλεπάλληλες αλληλουχίες του ονειρικού χωροχρόνου του έργου, μέσω προβολών,¹⁴ σε μία από τις πρώτες παραστάσεις στην Ελλάδα όπου γίνεται χρήση τους.

Το *Ονειρόδραμα*, που χαρακτηρίζεται από τον νεαρό τότε σκηνοθέτη «ως ένα από τα ωραιότερα –αν όχι το ωραιότερο– θεατρικό έργο του 20ού αιώνας»,¹⁵ αξιοποιείται από την κρατική σκηνή της συμπρωτεύουσας ως «απόδειξη της δυνατότητας του Κ.Θ.Β.Ε. να προχωρήσει με ρυθμό ταχύτερο προς την εξελικτική άνοδο που απαιτούν οι πολιτιστικοί στόχοι του αλλά και οι θεαταί του».¹⁶ Το ανέβασμα του σκηνικά απαιτητικού έργου αποτελεί δηλαδή στοίχημα του Κ.Θ.Β.Ε. και χρησιμοποιείται ως απόδειξη της ανέλιξης της θεατρικής παρουσίας του και της δυνατότητάς του να προσφέρει εφάμιλλα –αν όχι καλύτερα και πιο εντυπωσιακά– θεατρικά αποτελέσματα με την αντίστοιχη κρατική σκηνή της Αθήνας.

Ύστερα από την επιτυχία του Κ.Θ.Β.Ε., ο Ευαγγελάτος δεν θα αφήσει πίσω του οριστικά το *Ονειρόδραμα*. Λίγα μάλιστα χρόνια αργότερα, στα 1979, δέχεται πρόταση από το Εθνικό να σκηνοθετήσει τον *Πλατόνωφ* [Platonov] του Chekhov, πρόταση την οποία απορρίπτει και, στη θέση του έργου του Chekhov, αντιπροτείνει στο Εθνικό να σκηνοθετήσει εκ νέου το *Ονειρόδραμα*.¹⁷ Από δημοσιεύματα στον Τύπο πληροφορούμαστε ότι παράλληλα κυοφορείται ήδη η ιδέα να συμπερι-

13. Κογκαλίδης, «Παιγνίδι ονείρου και πραγματικότητας το *Ονειρόδραμα*...».

14. «Το μηχανήμα της προβολής ήταν ένα μεγάλο κουτί, στο ανθρώπινο περίπου ύψος, και πολύ βαρύ. Για να γίνει η προβολή χρησιμοποιήθηκε ένα ειδικό γυαλί και φιλμ, τα οποία αντέχανε στις υψηλές θερμοκρασίες που αναπτύσσονταν στη μηχανή προβολής. Το γυαλί αυτό είχε μέγεθος 20 επί 20 εκατοστά, το οποίο συμπιεζότανε μαζί με ένα ακόμα κομμάτι γυαλιού, ενώ η εικόνα που θα προβαλλόταν ήταν ανάμεσά τους. Η συγκεκριμένη τεχνική ήταν μια δύσκολη διαδικασία για την οποία δεν υπήρχε η τεχνογνωσία στην Ελλάδα. Γι' αυτό το λόγο το Κρατικό Θέατρο απευθύνθηκε σε ειδικούς στην Αυστρία. Οι εικόνες που προβάλλονταν ήταν κυρίως φωτογραφίες με έντονο κοντράστ αλλά και κάποια σχέδια του σκηνογράφου φτιαγμένα κι αυτά με ειδικά χρώματα προκειμένου να αντέχουν στη θερμοκρασία». Από πληροφορίες που έδωσε ο Γιώργος Πάτσας στην Αγάπη Γκιούνα, «Το *Ονειρόδραμα* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στις ελληνικές σκηνές», διπλωματική εργασία στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Τμήματος Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2009, σ. 29.

15. Ανών., «Τέχναι και Γράμματα: Ένα *Ονειρόδραμα*».

16. Όπως τονίζει ο τότε Γενικός διευθυντής του Γ. Κιτσόπουλος στη συνέντευξη Τύπου, που δίνεται από κοινού με τον σκηνοθέτη και τον σκηνογράφο της παράστασης. Βλ. Κογκαλίδης, «Παιγνίδι ονείρου και πραγματικότητας το *Ονειρόδραμα*...».

17. Ανών., «Γράμματα – Τέχνες: Εθνικό θέατρο», *Μακεδονία*, 2 Οκτωβρίου 1979.

ληφθεί το *Δεσποινίς Τζούλια* [*Fröken Julie*] του Στρίντμπεργκ στα προσεχή σχέδια του Αμφι-Θεάτρου.¹⁸ Ωστόσο, η κατάλληλη ώρα δεν έχει έρθει ακόμα.

Θα μεσολαβήσει μία πενταετία ώσπου, στα 1984, το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου, που στεγάζεται στο εν τω μεταξύ σε ένα μικρό θεατράκι, το Κάβα, θα ανεβάσει το *Δεσποινίς Τζούλια*, παράλληλα με το έργο του Ραγκαβή *Του Κουτρούλη ο γάμος*, που σημειώνει ήδη επιτυχία. Η απόφαση αυτή αποτελεί μία σημαντική πρωτοβουλία παρουσίασης εναλλασσόμενου ρεπερτορίου, ειδικότερα εάν αναλογιστεί κανείς αυτό που επισημαίνει σε συνέντευξή του ο ίδιος ο σκηνοθέτης: ότι πρόκειται για «το μόνο θέατρο που κάνει εναλλασσόμενο ρεπερτόριο και μάλιστα μέσα σε μια τρύπα», όπου «το σκηνικό είναι μελετημένο έτσι ώστε μέσα σε μιάμιση ώρα να στήνεται και να ξεστήνεται».¹⁹

Μέχρι τότε το έργο του Στρίντμπεργκ γνωρίζει μετρημένες παρουσιάσεις στις ελληνικές σκηνές,²⁰ αραιές χρονικά μεταξύ τους. Ειδικότερα στην Αθήνα έχει να παρουσιαστεί από το 1957, όπου ανέβηκε σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη στο Εθνικό.²¹ Ωστόσο, τη φήμη του έργου έχει αναθερμάνει για το ελληνικό κοινό η είδηση μιας παρισινής παραγωγής που παρουσιάζεται τον χειμώνα 1983-1984, με Τζούλια αρχικά την Isabelle Adjani²² και με αντικαταστάτρια κατόπιν τη Fanny Ardant.²³

Μακριά από τον «ντόρο» της παρισινής παράστασης,²⁴ ο Σπύρος Ευαγγελάτος θα προσεγγίσει το κείμενο πέρα από τον νατουραλιστικό του σκελετό, υπό το πρίσμα της τραγωδίας. Όπως μάλιστα θα γράψει ο ίδιος: «Πραγματικές τραγω-

18. Ανών., «Γράμματα – Τέχνες: Εθνικό θέατρο», *Μακεδονία*, 6 Σεπτεμβρίου 1979.

19. Συνέντευξη του Ευαγγελάτου στην Ελένη Παπασωτηρίου, «Υποκειμενικές, αλλά αιώνιες αλήθειες στον Στρίντμπεργκ. Αύριο η *Δεσποινίς Τζούλια* στο Κάβα», *Μεσημβρινή*, 1 Φεβρουάριος 1984.

20. Οι περισσότερες απλώνονται διάσπαρτες μέχρι το 1935, με πιο σημαντικές αυτές του θιάσου Κυβέλης, στα 1908 και τις επαναλήψεις του έργου τα επόμενα χρόνια από τον ίδιο θιάσο. Από την εποχή της Κυβέλης έως την παραγωγή του έργου το 1957 από το Εθνικό, θα υπάρξουν λίγες ακόμα και σποραδικές παρουσιάσεις του, που όμως δεν θα αφήσουν ιδιαίτερα ίχνη. Έτσι, το 1917 παρουσιάζεται από τη Δραματική Σχολή «Ωδείου Αθηνών», σε σκην. Ν. Ζάννου, με πρωταγωνίστρια τη Τζούλια Κωνσταντινίδου· το 1922, σε σκην. Θωμά Οικονόμου με την Τασία Αδάμ· το 1927 από τη Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, σε σκην. Μιχ. Κουνελάκη· το 1929 από το ζεύγος Αγγελική Κοτσάλη – Γιώργου Μπούρλου, και κατά τα έτη 1934-1935 από το ζεύγος Κροντηρά.

21. Ύστερα από την παράσταση του Εθνικού, θα περιπέσει και πάλι στη σκηνική λήθη για περίπου μία δεκαετία, έως το 1966, οπότε η Μαριέττα Ριάλδη ενσαρκώνει τον ρόλο σε περιοδεία εκτός Αθηνών. Και πάλι θα μεσολαβήσει σχεδόν μία δεκαετία έως ότου, το 1975, τον ρόλο θα ερμηνεύσει η Κάτια Δανδουλάκη στο Κ.Θ.Β.Ε. για το κοινό της Θεσσαλονίκης, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη.

22. Βλ. ενδεικτικά, Ανών., «Πρόσωπα στην επικαιρότητα», *Τα Νέα*, 1 Σεπτεμβρίου 1983.

23. Βλ. ενδεικτικά, Α., «Γράμμα από το Παρίσι – 1984», *Το Βήμα*, 22 Ιανουαρίου 1984.

24. Έτσι, σε συνέντευξη που παραχωρεί η Λήδα Τασοπούλου («*Μις Τζούλια*: Σαν μια παρτίδα σκάκι...»), *Ειδήσεις*, 4 Φεβρουαρίου 1984), ερωτάται εάν έχει δει την παρισινή παράσταση για να απαντήσει πως «δεν είδε την πολυσυζητημένη παρισινή παράσταση του ίδιου έργου και δεν έχει επηρεασθεί παρά από την άποψη του σκηνοθέτη που συμβαίνει να είναι και ο άνδρας της Σπύρος Ευαγγελάτος, ένας άνθρωπος καταρράκτης όπως λέει».

δίες, δηλαδή κείμενα στα οποία οι κεντρικοί ήρωές τους στέκονται αντιμέτωποι με την άγνωστη υπερκειμενική δύναμη, έχουν γράψει οι αρχαίοι έλληνες τραγικοί και ο Σαίξπηρ. Από κει και πέρα ολιγάριθμες είναι οι περιπτώσεις (όπως π.χ. ο Φάουστ του Γκαίτε), στις οποίες διαπιστώνουμε πραγματική αίσθηση του τραγικού. Ανάμεσα σ' αυτές είναι η *Δεσποινίς Τζούλια*.²⁵

Αξίζει να σημειωθεί ότι με την επιλογή του έργου του Στρίντμπεργκ επιτυγχάνεται ένα διπλό κέρδος. Κατ' αρχάς, ως προς την πρόσληψη του συγγραφέα, καθώς προσφέρεται στο αθηναϊκό κοινό μια φρέσκια παρουσίαση του δράματος επί σκηνής, ύστερα από μακρά απουσία. Συνάμα, όμως, με το *Δεσποινίς Τζούλια* εμπλουτίζεται τόσο το ρεπερτόριο που υπηρετεί το Αμφι-Θέατρο όσο και οι ανάλογοι θεατρικοί κώδικες που καλείται να αφομοιώσει υποκριτικά. Ύστερα από πολλές επιτυχίες του θιάσου στη θεατρική προβολή ελληνικών κειμένων, αρχαίων και νεώτερων, το έργο του Σουηδού θα εγκαινιάσει τις θεατρικές διαδρομές του Αμφι-Θεάτρου στο παγκόσμιο ρεπερτόριο.²⁶

Ταυτόχρονα, η ελληνική κριτική που συνηθίζει έως τότε να αντιμετωπίζει τον σουηδό δραματοουργό μέσα από τον φακό του βίου του, τον θυλούμενο μισογυνισμό και την αμφισβητούμενη τρέλα του, με αφορμή την παράσταση του Αμφι-Θεάτρου, στρέφεται, αυτή τη φορά, περισσότερο προς την ανίχνευση των δραματουργικών κωδίκων του εν λόγω έργου.²⁷

Γενικότερα, η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου θα αποτελέσει σημείο τομής για την πρόσληψη του έργου στην Ελλάδα. Ύστερα από αυτήν ένας νέος κύκλος θα ξεκινήσει για το *Δεσποινίς Τζούλια*, και από τις αραιές παρουσιάσεις του στις ελληνικές σκηνές θα καταλήξει στα επόμενα χρόνια, και καθώς οι δεκαετίες περνούν, να αποτελεί το έργο του Σουηδού με την πιο πυκνή παρουσία στο ελληνικό ρεπερτόριο. Κι αν σε αυτό συνετέλεσε αναμφίβολα ο σταδιακός πολλαπλασιασμός των θεατρικών σχημάτων και σκηνών, ωστόσο το ανέβασμα από τον Σπύρο Ευαγγελάτο στο λιλιπούτειο θέατρο Κάβα, λίγο πριν η ομάδα του Αμφι-Θεάτρου το εγκαταλείψει οριστικά, αποτέλεσε ένα ορόσημο για την πρόσληψη του έργου στην Ελλάδα.

Η επόμενη τριετία θα κυλήσει δημιουργικά αλλά και κοπιαστικά, καθώς ο Ευαγγελάτος αναλαμβάνει τη διεύθυνση της Λυρικής Σκηνής, ενώ παράλληλα σκηνο-

25. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδάουρου*, Αθήνα 2004, σ. 52.

26. Ενδεικτικό προς αυτήν τον προβληματισμό είναι το εισαγωγικό σχόλιο της κριτικής του Αλκιβιάδη Μαργαρίτη («Δεσποινίς Τζούλια», *Τα Νέα*, 17 Φεβρουαρίου 1984): «Πολύ σωστή ήταν η σκέψη του κ. Σπ. Ευαγγελάτου να στραφεί τώρα και προς το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο. Η εμμονή σε ελληνικά έργα κυρίως της προεπαναστατικής περιόδου ή των πρώτων δεκαετιών της ανεξαρτησίας, απόλυτα θεατρικά δικαιωμένη με την αποκαλυπτική ερμηνεία τους –σε μια τεχνική που κυμαίνεται μεταξύ στυλιζαρίσματος και γκροτέσκου–, θα εκινδύνευε να συνηθίσει και να περιορίσει τα μέλη του Αμφι-Θεάτρου σε μια υποκριτική μονομέρεια».

27. Βλ. ενδεικτικά, τη δραματουργική ανάλυση του Κώστα Γεωργουσόπουλου («Τζούλια και Ζαν – μια ανάγνωση, *Το Βήμα*, 8 Απριλίου 1984») και την κριτική του Τάσου Λιγνάδη («Η ερωτική πάλη των τάξεων – Δεσποινίς Τζούλια», *Καθημερινή*, 12 Φεβρουαρίου 1984).

θετεί και για λογαριασμό του Εθνικού. Τον χειμώνα του 1987, ο έλληνας σκηνοθέτης, απαλλαγμένος πια από το βάρος των πολλαπλών υποχρεώσεων, θα αφιερωθεί ξανά στις σκηνοθεσίες του στο Αμφι-Θέατρό του.²⁸ Με σκοπό να σκηνοθετήσει περισσότερα του ενός έργα κατ' αποκλειστικότητα γι' αυτό και με σταθερό στόχο το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, στρέφεται και πάλι προς τον σουηδό συγγραφέα και αναζητά το επόμενο έργο που θα παρουσιάσει με τον θίασό του ανάμεσα στα λιγότερο γνωστά έργα του δραματουργού στην Ελλάδα. Οι πρώτες σκέψεις του σκηνοθέτη προσανατολίζονται αρχικά στο ξεχασμένο έργο *Οι σύντροφοι* [*Kamraterna*],²⁹ που είχε μεταφράσει από το 1916 ο Πέτρος Λυδός³⁰ και είχε παρουσιάσει λίγο αργότερα ο Θωμάς Οικονόμου, υπό τον τίτλο *Οι συνάδελφοι*.³¹ Το *Kamraterna* τελικά παραχωρεί τη θέση του στην τελική επιλογή του θιάσου, που είναι ένα μεταγενέστερο έργο του Στρίντμπεργκ, το *Brott och brott*, το οποίο εξακολουθεί τότε να παραμένει άπαιχτο στην Ελλάδα και το οποίο θα παρουσιαστεί από το Αμφι-Θέατρο σε πανελλήνια πρώτη με τον τίτλο *Εγκλήματα και εγκλήματα*.

Γραμμένο στα 1899, το *Εγκλήματα και εγκλήματα* μετεωρίζεται στο μέσο της δραματουργικής πορείας του Στρίντμπεργκ, αντλώντας μεν από το νατουραλιστικό παρελθόν, αλλά προοικονομώντας ταυτόχρονα τα κατοπινά «έργα δωματίου»,³² με τη δομή του να ακολουθεί τη μορφή της σονάτας. Ανήκει κι αυτό στα έργα που έγραψε ύστερα από την «κρίση της κόλασης». Παρά τη θεματολογία του, το ύφος του χαρακτηρίζεται από έναν ανάλαφρο τόνο και μία υφέρπουσα ειρωνεία, ενώ σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι ο Στρίντμπεργκ χαρακτήρισε το έργο ως «κωμωδία». Η ένταξή του όμως στο είδος της κωμωδίας

28. Βλ. σχετικά, Ελένη Γαλάνη, «Αφοσιωμένος στο Αμφι-Θέατρο. Φέτος ο Ευαγγελάτος ανεβάζει τρία έργα, με πρώτο το *Ρωμαϊκό λουτρό* του Στανισλάβ Στρατιέβ», *Καθημερινή*, 31 Οκτωβρίου 1987.

29. «Το *Εγκλήματα και εγκλήματα* βασάνισε αρκετά τον σκηνοθέτη ως προς την επιλογή του σε σχέση μ' ένα άλλο άγνωστο στη χώρα μας θεατρικό κείμενο του Σουηδού, το *Σύντροφοι*. Και τα δύο έργα πατάνε σ' ένα ρεαλιστικό πλαίσιο που το ειρωνεύονται κι αποτελούν πρόκληση για τον σκηνοθέτη που ως γνωστό δεν ρέπει στον ρεαλισμό». Ανών., «*Εγκλήματα και εγκλήματα*», *Επίκαιρα*, 5 Φεβρουαρίου 1988.

30. Αύγουστος Στρίντμπεργκ, *Οι συνάδελφοι*, κωμωδία σε τέσσαρες πράξεις, μτφρ. Π. Λυδός, Αθήνα 1916.

31. Για την παράσταση του Θωμά Οικονόμου, βλ. Μαρία Σεχοπούλου, *Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα. Μεταφράσεις – παραστάσεις*, αδημ. διδακτ. διατρ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική σχολή – Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014, σσ. 143-155.

32. Το *Brott och brott* είναι δομημένο «ακολουθώντας αυστηρά τη μορφή της σονάτας, χρησιμοποιώντας ως μοντέλο το τελευταίο απόσπασμα από τη Σονάτα σε D ελάσσονα, έργο 31, αρ. 2 του Μπετόβεν» («...in strict sonata form, using as his model the last movement of Beethoven's D Minor Sonata opus 31, no. 2»). Βλ. E. Sprinchorn, *Strindberg as Dramatist*, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο 1982, σ. 234). Πρόκειται επί της ουσίας για «την ίδια σονάτα που ενέπνευσε και ένα από τα "έργα δωματίου", τη *Σονάτα των φαντασμάτων*» («...the same sonata that inspired one of the Chamber plays, *The Ghost Sonata*»). Βλ. M. Lamm, *August Strindberg*, μτφρ. επιμ. H. G. Carlson, Νέα Υόρκη 1971, σ. 322.

θεωρήθηκε εξ αρχής προβληματική. Πράγματι ο χαρακτηρισμός «κωμωδία» φαντάζει παράξενος εάν αναλογιστεί κανείς ότι στο έργο περιλαμβάνεται ο θάνατος ενός παιδιού, μια νεκροψία, ενώ ακόμα και η πρώτη σκηνή διαδραματίζεται σε ένα νεκροταφείο.

Και πάλι, ο Ευαγγελάτος δεν θα σταθεί στον ρεαλιστικό σκελετό του έργου. Το πρώτο στοιχείο δε που υπογραμμίζεται από τον σκηνοθέτη είναι ο προβληματικός χαρακτηρισμός του από τον δημιουργό του ως «κωμωδία». Όπως και οι μελετητές τού έργου στο εξωτερικό, έτσι και ο έλληνας σκηνοθέτης πρωταρχικά θέτει το ερώτημα: είναι πράγματι το έργο *Εγκλήματα και εγκλήματα* μία κωμωδία με τους συνηθισμένους όρους και, εάν όχι, ποια είναι τα χαρακτηριστικά του;

Ένα δήτην ρεαλιστικό πλαίσιο που σύντομα απογειώνεται σ' έναν εφιάλτη ένας στρόβιλος ονείρου που ενέχει, σχολιάζει και σαρκάζει την ίδια την πλοκή του έργου και τους χαρακτήρες του. Ένα παραλήρημα που μέσα απ' τα κανάλια του «ψυχολογικού» θεάτρου, της «αστυνομικής» πλοκής και κάποτε της ηθελημένα μελοδραματικής έξαρσης μας οδηγεί στην τραγωδία –στο ερώτημα για την αναγκαιότητα του υπάρχειν– και στον αντίποδά της: την παρωδία. Ένα δαιμονικό «ονειρόδραμα», σχολιασμένο, όμως.³³

Θεωρώντας ότι «ο σαρκασμός και η σκληρή σάτιρα για τους ανθρώπους έκανε ίσως τον Στρίντμπεργκ να δώσει στο έργο αυτόν τον χαρακτηρισμό»,³⁴ της κωμωδίας, η σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου προσεγγίζει το *Εγκλήματα και εγκλήματα* υπό το πρίσμα του ονειροδράματος, επιχειρώντας να προβάλλει κυριότερα «το ονειρικό πλαίσιο του»,³⁵ και εμμένοντας στα στοιχεία που το τοποθετούν από πλευράς τεχνοτροπίας πλησιέστερα στην όψιμη περίοδο του συγγραφέα παρά στη νατουραλιστική. «Τοποθετημένη χρονικά στα 1900 μ' ένα σκηνικό αφαιρετικό και κοστουμια εποχής, η παράσταση, προσπαθεί να πατάει με το ένα πόδι στο ρεαλισμό και να τινάζεται από 'κει στον υπερρεαλισμό, στο όνειρο».³⁶ Εξάλλου, όπως υπενθυμίζει στις δηλώσεις του ο Ευαγγελάτος, η συνολική σκηνοθετική του εργασία κατατείνει σε ύφος προς το ποιητικό και το αφηρημένο και όχι προς το ρεαλιστικό.³⁷

33. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Σκηνοθετώντας τα *Εγκλήματα και εγκλήματα*», στο *Ο Στρίντμπεργκ και η σύγχρονη δραματουργία*, Συμπόσιο για τον Στρίντμπεργκ 7-12 Μαΐου 1998, διγλωσση έκδοση, Αθήνα 1997, σ. 45. Πρόκειται για το σημείωμα του σκηνοθέτη, το οποίο δημοσιεύεται αρχικά στο πρόγραμμα της παράστασης.

34. Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, «Σπύρος Ευαγγελάτος: Φανατισμός και συνέπεια», *Τα Νέα*, 26 Σεπτεμβρίου 1987.

35. Συνέντευξη του Ευαγγελάτου, «*Εγκλήματα και... εγκλήματα*. Ανεβαίνει στο Αμφι-Θέατρο το έργο του Στρίντμπεργκ», *Ελεύθερος Τύπος*, 6 Φεβρουαρίου 1988.

36. Συνέντευξη στη Μελίνα Αδαμοπούλου, «Στρίντμπεργκ × 4: Ο Σπύρος Ευαγγελάτος και ο Γιώργος Μιχαηλίδης μιλούν για τα έργα του Στρίντμπεργκ που ανεβάζουν αντίστοιχα στο Αμφιθέατρο και στο Ανοιχτό και που μαζί με την παράσταση του «Διπλού Έρωτα» και την αναμενόμενη του Εθνικού συνθέτουν τον “στρίντμπεργκικό” χειμώνα μας», *Αυγή*, 7 Φεβρουαρίου 1988.

37. «Είναι έμπρακτα αποδεδειγμένο ότι έχω έμφυτη τάση προς το “ποιητικό” και το “αφηρημένο” θέατρο, ενώ αντίθετα, από ιδιοσυγκρασία, δεν ελκύομαι από το ρεαλιστικό θέατρο»,

Η παράσταση σημειώνει καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία, ωστόσο η κριτική διχάζεται σε σχέση με το έργο. Μία μερίδα, θετικά διακείμενη προς τον Στρίντμπεργκ, αντιλαμβάνεται πλήρως την κομβική θέση που επέχει το *Εγκλήματα και εγκλήματα* στο σύνολο της δραματολογίας του, γεγονός που αντανακλάται στο ιδιότυπο ύφος γραφής. Όπως ορθά επισημαίνεται, «το *Εγκλήματα και εγκλήματα*, κατέχοντας θέση μεταβατική μέσα στην όλη δημιουργία του σουηδού συγγραφέα, συνδέει τη φάση της λεγόμενης “νατουραλιστικής” περιόδου του [...] με τη μεταγενέστερη φάση της δημιουργίας του, όταν στράφηκε προς ένα θέατρο “μυστικιστικό”, μεταφυσικής αγωνίας».³⁸ Αναγνωρίζεται, επίσης, το γεγονός ότι «με το έργο αυτό, μορφολογικό προάγγελο του *Ονειροδράματος και της Σονάτας των Φαντασμάτων*, ο Στρίντμπεργκ ήδη έχει αρχίσει να ασφυκτιά μέσα στα αμιγώς ρεαλιστικά πλαίσια».³⁹ Παράλληλα, υπογραμμίζεται ότι ο συγγραφέας αρθρώνει το δράμα «σαν μια φούγκα γύρω από το θέμα της σονάτας σε ρε μινόρε του Μπετόβεν οδεύοντας έτσι προς την τεχνική των Κάμμερσπηλε»,⁴⁰ με αποτέλεσμα ένα έργο «απίστευτα σύγχρονο, προδρομικά “καφκικό”»,⁴¹ «γραμμένο με οίστρο, με ποιητική τρέλα, με καλπάζουσα έμπνευση».⁴² Υποδεικνύεται, επίσης, η θεματική σπουδαιότητα της ενοχής,⁴³ ενώ κριτικοί, όπως ο Τάσος Λιγνάδης, προχωρούν, με αφορμή την παράσταση, στη διατύπωση καίριων προσωπικών προτάσεων ανάγνωσης του έργου.⁴⁴

Στην αντίπερα όχθη, μία μερίδα της κριτικής εναντιώνεται ευθύς εξ αρχής, όχι μονάχα στο συγκεκριμένο έργο αλλά συνολικά στα αλληπάλληλα έργα Στρίντ-

δηλώνει ο Ευαγγελάτος στη συνέντευξή του στην Έλενα Δ. Χατζηιωάννου, «Σπύρος Ευαγγελάτος: Φανατισμός και συνέπεια».

38. Α. Πολενάκης, «Η σκοτεινή Εκάτη: *Εγκλήματα και εγκλήματα* του Στρίντμπεργκ από το Αμφιθέατρο. Ι: το έργο», *Αυγή*, 14 Απριλίου 1988.

39. Γ. Βαρβέρης, «*Εγκλήματα και εγκλήματα*», *Η Λέξη*, τχ. 73 (Μάρτης-Απρίλης 1988), 313. Η κριτική αναδημοσιεύεται στο *Η κρίση του θεάτρου, 1987-1988*, τόμ. Β', σσ. 259-261.

40. Ελένη Βαροπούλου, «Αποκαλυπτικός Στρίντμπεργκ», *Το Βήμα*, 10 Απριλίου 1988. Αναδημοσιεύεται στο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου, 1974-2006*, τόμ. Α', Αθήνα 2009, σσ. 129-32.

41. Γ. Σαρηγιάννης, «*Εγκλήματα και εγκλήματα*», *Πάνθεον*, 19 Απριλίου 1988.

42. Κ. Γεωργουσόπουλος, «*Εγκλήματα και εγκλήματα: Επιθυμία και ενοχή*», *Τα Νέα*, 15 Μαρτίου 1988. Αναδημοσιεύεται στο *Παγκόσμιο θέατρο 2 – Από τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και τον Μπρεχτ*, επιμ. Έλσα Ανδριανού, Αθήνα 1997, σσ. 20-24.

43. «...όλα τα πρόσωπα του Στρίντμπεργκ δένονται μεταξύ τους με ορατούς ή αόρατους δεσμούς αίματος· ενέχονται μέσα σ' ένα μοιραίο ιστό με την αλυσίδα του κοινού αμαρτήματος. [...] η ενοχή είναι ένα μαγνητικό ρευστό που συνέχει τα πάντα». Γεωργουσόπουλος, «*Εγκλήματα και εγκλήματα: Επιθυμία και ενοχή*».

44. «Τα *Εγκλήματα και εγκλήματα* μιλούν την γλώσσα της ιερής αλληγορίας. Αυτή η αλληγορία δεν κρύβεται κάτω από ένα “δήθεν” κοσμικό επεισόδιο, αλλά επιφανώς το απογειώνει στις σφαίρες του συμβόλου. Πιστεύω ότι το έργο αυτό είναι μια ανάπτυξη του κεφ. Γ' της Γενέσεως, που αναφέρεται στο προπατορικό αμάρτημα και στην πτώση των πρωτοπλάστων από την Εδέμ». Τ. Λιγνάδης, «*Εγκλήματα και εγκλήματα*», *Καθημερινή*, 23 Μαρτίου 1988.

μπεργκ που περιλαμβάνονται στο ρεπερτόριο εκείνης της θεατρικής σαιζόν.⁴⁵ Ο σουηδός συγγραφέας εξακολουθεί, σε έναν βαθμό, ακόμα και στα 1988, να δημιουργεί άπωση σε ορισμένους κριτικούς, ενώ η πρόσληψή του διατηρεί ακόμα κάποιες από τις εντάσεις με τις οποίες αντιδρούσαν στις πρώτες παραστάσεις έργων του στην Ελλάδα, στις αρχές του αιώνα. Ο «θλιβερός», «νευρωτικός», «επικίνδυνος», «ενοχλητικός, αν και συναρπαστικός» Στρίντμπεργκ, εξακολουθεί να υφίσταται ακόμα ως αντίληψη, κοντά στα τέλη του ίδιου αιώνα. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

Δεν νομίζω ότι ήταν η κατάλληλη στιγμή για να «διδασχθεί» ο θλιβερός αυτός σουηδός συγγραφέας, με τις αλλοδοξασίες του, με τις εσωτερικές παθολογικές κραυγές του. Μας φθάνουν, πιστεύω, τα προβλήματά μας, τα καθημερινά μας άγχη. Δεν ήταν ανάγκη να προστεθούνε πάνω σ' αυτά και οι «νευρώσεις» του Στρίντμπεργκ. [...] Το θέατρο του Στρίντμπεργκ ακτινοβόλησε σε όλη τη Γερμανία από τα τέλη του περασμένου αιώνα ως τα μέσα του δικού μας για να απλωθεί, μπορώ να πω, επικίνδυνα ταχύτατα σε όλη την Ευρώπη [...] Παρατηρείται ότι σε όλη την πορεία του έργου, επικρατεί ο κυρίαρχος τόνος του σχιζοφρενικού εσώψυχου του συγγραφέα, που σε συναρπάζει αλλά και σε ενοχλεί.⁴⁶

Στους παραπάνω κριτικούς προστίθενται και άλλοι που, αν και δεν εναντιώνονται πια στον καταξιωμένο διεθνώς συγγραφέα, εναντιώνονται σίγουρα στο έργο. Έτσι, το *Εγκλήματα και εγκλήματα* αποτιμάται ως μορφικά ατελέσφορο και θεατρικά δυσλειτουργικό και κατακρίνεται ως «προϊόν φτιαγμένο σε ώρες “σχόλης”»,⁴⁷ «κακοκατασκευασμένο»⁴⁸ και «άνισο», με δομή «ισχνή, ασταθή και αδύναμη»,⁴⁹ «βαρύ [...] και έντονα “προκατασκευασμένο”», που αποτελεί «περισσότερο μια άσκηση διερεύνησης του μυστηρίου της ανθρώπινης ψυχής με συνεχείς θέσεις και αναιρέσεις παρά ένα θεατρικό έργο».⁵⁰ Δεν λείπουν μάλιστα και απολύτως εσφαλμένες αποστροφές που χαρακτηρίζουν συλλήβδην τη σημαντικότερη δημιουργική περίοδο μετά την «κρίση της κόλασης» του συγγραφέα ως την «πιο φλύαρη [...], όπου ελάχιστα από τα πολλά έργα που έγραψε αυτή την περίοδο, αξίζουν πραγματικά».⁵¹

45. «Μέγας είσαι Κύριε! Ούτε ο “σκοτεινός” Σουηδός συγγραφέας να ήταν εθνικός μας ποιητής!...», αναφωνεί ενοχλημένος ο Νέστορας Μάτσας, «Η παράσταση του Αμφι-θεάτρου και το αδικαίωτο πάθος του Ευαγγελάτου», *Βραδυνή*, 3 Απριλίου 1988.

46. Π. Αθηναίος, «*Εγκλήματα και εγκλήματα*», *Ημερησία*, 6 Απριλίου 1988 και *Ελεύθερη Ωρα*, 29 Μαΐου 1988.

47. Β. Παγκουρέλης, «Η ενοχή... στα *Εγκλήματα και εγκλήματα* του Αυγ. Στρίντμπεργκ στο Αμφι-θέατρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 21 Μαρτίου 1988.

48. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Θέατρο Αμφιθέατρο – Θίασος Σπύρου Α. Ευαγγελάτου: Αύγουστου Στρίντμπεργκ *Εγκλήματα και εγκλήματα*», *Νέα Εστία* 123/1459 (15 Απριλίου 1988), 551.

49. Χρ. Χειμάρας, «*Εγκλήματα της διάνοιας*», *Πρώτη*, 13 Απριλίου 1988.

50. Μάτσας, «Η παράσταση του Αμφι-θεάτρου και το αδικαίωτο πάθος του Ευαγγελάτου».

51. Μ. Χρηστίδης, «Φλυαρία... στόμφος και πλήξη. *Εγκλήματα και εγκλήματα* του Στρίντμπεργκ στο Αμφι-θέατρο του Σπ. Ευαγγελάτου», *Έθνος*, 14 Μαρτίου 1988.

Ωστόσο, η αντικρουόμενη αποτίμηση του έργου δεν αντανακλά στην επιτυχία της παραγωγής του Αμφι-Θεάτρου. Η μεγαλύτερη ομοφωνία δε, σημειώνεται ως προς την αναγνώριση των αρετών της σκηνοθεσίας του Ευαγγελάτου. Αναγνωρίζεται, κατ' αρχάς, η θεατρολογική αξία της επιλογής του ολωσδιόλου άγνωστου στην Ελλάδα κειμένου και, κατά δεύτερον, η σωστή προβολή του υπό το σκηνοθετικό πρίσμα της εξπρεσιονιστικής προσέγγισης.⁵² Εν συνόλω, επαινείται η ευσυνειδησία και ο τρόπος με τον οποίο εργάστηκε ο σκηνοθέτης,⁵³ ακόμα και από τους κριτικούς που εκφέρουν επιφυλάξεις ως προς το έργο.⁵⁴ Η εργασία του Ευαγγελάτου στο *Εγκλήματα και εγκλήματα* αναδεικνύεται ως μία «από τις καλύτερες σκηνοθετικές του στιγμές»,⁵⁵ ως «μια παράσταση-σταθμός»,⁵⁶ που αποτελεί τη «σηματικότερη εξπρεσιονιστική παράσταση των τελευταίων χρόνων».⁵⁷

Ταυτόχρονα, παρά τις διαφωνίες των κριτικών για την αξία του έργου, η παράσταση του Αμφι-Θεάτρου κατορθώνει να προσελκύσει το ενδιαφέρον του

52. «Αξιέπαινο το Αμφι-Θέατρο που ανέβασε το άγνωστο αυτό έργο και με μια σκηνοθετική σύλληψη ενδιαφέρουσα κι αρμόζουσα στον εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα του» (Θυμέλη [Αριστούλα Ελληνούδη], «Ο γιος της δούλας και πατέρας του σύγχρονου θεάτρου. Ο πατέρας – *Εγκλήματα και εγκλήματα*», *Ριζοσπάστης*, 3 Απριλίου 1988).

53. «Ο σκηνοθέτης αντιμετώπισε το έργο σαν φόρμα ανοιχτή, στραμμένη στα ονειρικά παιχνίδια, στις συμβολιστικές και θρησκευτικές αλληγορίες, στο δράμα του Εγώ, στην γκροτέσκα παρωδία. Το αποτέλεσμα είναι μια παράσταση πυκνή, επιθετική, ασθματική, οικοδομημένη πάνω [...] σε εντάσεις και βίαιες μεταπτώσεις, σε λυρικές εξάρσεις και στυλιζαρισμένες εικόνες έτσι που ο στριπτιπεργκικός κόσμος, αυτή η επίγεια κόλαση να εμβαίνει σ' ολόκληρο το φάσμα και μ' όλα της τα σύμβολα» (Βαροπούλου, «Αποκαλυπτικός Στρίντιπεργκ»): «Ο Σπ. Ευαγγελάτος απογαλάκτισε την παράστασή του από κάθε εμφανές (και παραστασιολογικά προπετές) φιλοσοφικό έρεισμα: έτσι, την οργάνωσε έξω από τις εν δυνάμει παγίδες της. Εκμεταλλεύτηκε τις πλούσιες σκηνικές αρετές του έργου, την τολμηρότητά του, τα άλματά του, τις “ασυνέπειές” του ακόμη, και πλησίασε την εγκραυστική των χαρακτήρων αδιαφορώντας σοφά για την αληθοφάνειά τους» (Βαρβέρης, «*Εγκλήματα και εγκλήματα*», ό.π., σ. 313): «...η σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου, έπλεξε αριστοτεχνικά τον ιστό της εφιαλτικής ατμόσφαιρας, που δεν εφησυχάζει ούτε στιγμή την διεγειρόμενη αγωνία» (Φρ. Ηλιάδης, «*Εγκλήματα και εγκλήματα*», *Ακρόπολις*, 22 Μαρτίου 1988): «...έστησε μια “σκοτεινή” παράσταση, με υποφώσκουσα ένταση, που την διατρέχουν ρίγη ωσότου καταλήξει σ' ένα άγριο σαρκαστικό φινάλε» (Σαρηγιάννης, «*Εγκλήματα και εγκλήματα*»).

54. «...το άνισο, λοιπόν, έργο του Στρίντιπεργκ, η σκηνοθεσία του Σπ. Ευαγγελάτου δείχνει να αντιμετώπισε στη σύλληψή της με τον καλύτερο ίσως δυνατό τρόπο. Καθώς, άπλωσε στη σκηνή μια σχεδόν “γκροτέσκα” μυστηριακή ατμόσφαιρα, η οποία έδωσε –μέσω της αντίθεσης– χρώμα και ένταση στα πολύμορφα υλικά, που χρησιμοποίησε ο συγγραφέας για να συνθέσει τα “*Εγκλήματα*”» (Παγκουρέλης, «Η ενοχή... στα *Εγκλήματα και εγκλήματα* του Αυγ. Στρίντιπεργκ στο Αμφι-θέατρο»): «Το έργο [...] με την υποδειγματική σκηνοθετική δεξιότητα του Σπ. Ευαγγελάτου και την έντονη φαντασία του, πήρε ζωή επάνω στη σκηνή του Αμφιθέατρου» (Αθηναίος, «*Εγκλήματα και εγκλήματα*»).

55. Μαρίκα Θωμαδάκη, «*Εγκλήματα στο Αμφι-θέατρο*», *Η Εβδόμη*, 10 Απριλίου 1988.

56. Φραγκόπουλος, «Θέατρο Αμφιθέατρο – Θίασος Σπύρου Α. Ευαγγελάτου: Αύγουστου Στρίντιπεργκ *Εγκλήματα και εγκλήματα*», σ. 552.

57. Γεωργουσόπουλος, «*Εγκλήματα και εγκλήματα: Επιθυμία και ενοχή*».

κοινού, μολονότι τα *Εγκλήματα και εγκλήματα* παίζονται παράλληλα με άλλες τρεις παραγωγές σε έργα Στρίντμπεργκ άλλων θιάσων. Τα βέλη που δέχεται το έργο φανερώνουν εκ μέρους των κριτικών –σε σύγκριση με το κοινό– μία μεγαλύτερη απροθυμία να επικροτήσουν κείμενα θεωρούμενα «δύσκολα» και «καταθλιπτικά». Αντιθέτως, το κοινό μοιάζει να αποδεικνύεται περισσότερο δεκτικό από τα αναμενόμενα.⁵⁸ Η αθρόα προσέλευση των θεατών θα δικαιώσει την τολμηρή επιλογή του Ευαγγελάτου και η παραγωγή *Εγκλήματα και εγκλήματα* θα επαναληφθεί από το Αμφι-Θέατρο δύο χρόνια αργότερα σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, παράλληλα με το *Έπος του Διγενή Ακρίτα*.⁵⁹

Το 1994, είκοσι δύο χρόνια μετά την παράσταση στο Κ.Θ.Β.Ε., ο Ευαγγελάτος θα επιστρέψει και πάλι στο *Ονειρόδραμα*. Ο λόγος της επιστροφής στο έργο αυτό οφείλεται στη θεματολογική συμπύκνωση που προσφέρει. Όπως θα επισημάνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης: «Όλα τα θέματα που απασχόλησαν [τον Στρίντμπεργκ] παρελαύνουν εδώ: έρωτας και μίσος, πίστη και αθεΐα, κοινωνική ανισότητα, “ποιητική” διάσταση της ζωής, μυστήριο γενέσεως του σύμπαντος, μυστήριο θανάτου, γκροτέσκ-κωμικοτραγικές καταστάσεις ζωής, ελευθερία και δουλεία, λεπτεπίλεπτη ψυχολογική διαγραφή χαρακτήρων, λογική και παραφροσύνη, ο γάμος, φροϋδικές προεκτάσεις, άτεγκτη κριτική των διδασκάλων της “στενής” γνώσης, ξέφρενη φαντασία και σχολαστικός σκεπτικισμός, η τρέλα. Όλα αυτά τα επιφανειακά ετερόκλητα στοιχεία ενυπάρχουν και συμπορεύονται στη ζωή μας. Ο Στρίντμπεργκ τα συνενώνει μέσα σε μια μορφή ονειρίου».⁶⁰

Έτσι, σε δική του μετάφραση⁶¹ και με τον δικό του θιάσο πια, που τον απαρτίζουν δεκαπέντε ηθοποιοί, ο Ευαγγελάτος αποφασίζει για δεύτερη φορά να προσεγγίσει το ιδιότυπο έργο του «μεγαλύτερου συγγραφέα όλων των εποχών μετά το Σαίξπηρ», όπως τον αποκαλεί.⁶² Από τα μεγάλα μεγέθη του Κ.Θ.Β.Ε., που προσέφεραν την οικονομική δυνατότητα μιας κρατικής σκηνης, ο Ευαγγελάτος

58. «Η παρουσία ενός ακόμη Στρίντμπεργκ στην Αθήνα, στο Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου, η γεμάτη αίθουσα σε μια εποχή που πολλά θέατρα αγωνιούν για την επιβίωσή τους, μας πιέζει να σκεφτούμε πως το αληθινό, το γοητευτικό ρεπερτόριο δεν πέθανε στην πρωτεύουσα των 70 τόσων θιάσων. Αν ο ιδιόρρυθμος Σουηδός συγγραφέας πετυχαίνει ακόμα το θαύμα της γεμάτης αίθουσας στην κουρασμένη αγορά της πρωτεύουσας, μπορούμε εύλογα να διερωτηθούμε γιατί οι τόσες ευτελείς επιλογές, στο όνομα και με πρόσχημα τη “μικρομεσαία” πνευματικότητα του θεατρόφιλου Αθηναίου». Σωτηρία Ματζίρη, «Ω, Στρίντμπεργκ – Στρίντμπεργκ», *Ελευθεροτυπία*, 10 Απριλίου 1988.

59. Βλ. σχετικά, συνέντευξη του Ευαγγελάτου στην Α. Α., «*Εγκλήματα και εγκλήματα στο Αμφι-θέατρο*», *Επικαιρότητα*, 14 Απριλίου 1990.

60. Από το σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα του *Ονειροδράματος* του Αμφι-Θεάτρου, 1994. Βλ. επίσης, Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδάυρου*, σ. 93.

61. Περικλείεται στο πρόγραμμα της παράστασης του *Ονειροδράματος* του Αμφι-Θεάτρου.

62. Από τη συνέντευξη τύπου που έδωσε ο σκηνοθέτης, «*Αμφι-Θέατρο: Ονειρόδραμα*», *Νίκη*, 22 Ιανουαρίου 1994.

προχωρά στη ριψοκίνδυνη απόφαση να ανεβάσει το απαιτητικό έργο στο δικό του θέατρο πια, βασιζόμενος στα δικά του μέσα. Έχοντας ως εφόδιο την προηγούμενη θητεία του στο έργο και εν γένει στον Στρίντμπεργκ, στοχεύει αυτή τη φορά σε μία αισθητική άποψη, φύσει και θέσει, «τελείως διαφορετική». ⁶³ Έτσι, καταλήγει σε μία νέα ανάγνωσή του, προσαρμοσμένη σε υπόκωφες, υπαινικτικές δομές. Διαρθρώνει τον «περίπλου της Αγνής στην κόλαση του ανθρώπινου πόνου» ⁶⁴ βασισμένο σε μια «άκρως λιτή και χαμηλόφωνη εκφορά και υπόκριση», ⁶⁵ στήνοντας «μια παράσταση μουσικών ρυθμών με γρήγορους χρόνους». ⁶⁶ Τη σκηνική πραγμάτωση του *Ονειροδράματος* υπογράφει η Λαλούλα Χρυσικοπούλου, η οποία στήνει «ενδεικτικά τους πολλούς χώρους που εξελίσσεται η ποιητική αλληγορία», ⁶⁷ ενώ μεγάλη έμφαση δίνεται στους φωτισμούς, που επιμελείται ο ίδιος ο σκηνοθέτης. ⁶⁸

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη περιδιάβαση στις σκηνοθεσίες σε έργα Στρίντμπεργκ του Ευαγγελάτου, θα πρέπει να συμπεριλάβουμε στη συνολική προσφορά του στην πρόσληψη του συγγραφέα στην Ελλάδα, και παραστάσεις που δεν σκηνοθέτησε ο ίδιος, στην πραγμάτωση των οποίων όμως συνετέλεσε ενεργά. Σε αυτές ανήκει η πανελλήνια πρώτη στο παραμυθόδραμα του Στρίντμπεργκ *Το ταξίδι του τυχερού Πέτρου* [*Lycko-Pers resa*], που παρουσιάστηκε το 1978. Η διασκευή αυτή φιλοξενήθηκε στην παιδική σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε. που ο Ευαγγελάτος ίδρυσε και παρουσιάστηκε επί διεύθυνσής του. Με *Το ταξίδι του τυχερού Πέτρου* άνοιξε μία νέα σελίδα για τον Στρίντμπεργκ στη χώρα μας, στο πλαίσιο του ρεπερτορίου για το παιδικό κοινό. Και φυσικά, δεν μπορούμε παρά να συμπληρώσουμε στην προσφορά του Αμφι-Θεάτρου αυτή της Λήδας Τασοπούλου, που πέρα από τις σημαντικές ερμηνείες της στα προαναφερθέντα έργα του Στρίντμπεργκ στο πλαίσιο του Αμφι-Θεάτρου, επέλεξε επίσης, με τη σειρά της, ως σκηνοθέτης πια, να καταθέσει το *Πάσχα*, μία προσωπική επιλογή αγάπης προς τη δραματουργία του.

*

Με σκοπό, πάντοτε, το κοινό να έρθει σε επαφή με μεγάλα κείμενα, στόχο τον οποίο προσπαθούσε να εξυπηρετήσει ολόκληρο το ρεπερτόριο που υπηρέτησε ο Ευαγγελάτος, οι επιλογές του ως προς τον σουηδό συγγραφέα θα κινηθούν επίσης

63. Συνέντευξη του Ευαγγελάτου και της Λήδας Τασοπούλου στη Μυρτώ Παπαδοπούλου, «Το κατά Ευαγγελάτον *Ονειρόδραμα*», *Το Βήμα*, 6 Φεβρουαρίου 1994.

64. Βαροπούλου, «Το *Ονειρόδραμα* του Στρίντμπεργκ από το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου», *Το Βήμα*, 3 Απριλίου 1994.

65. Γ. Ανδρεάδης, «Δράμα φτιαγμένο με όνειρα – Το *Ονειρόδραμα* από το Αμφι-Θέατρο», *Μεσημβρινή*, 7 Φεβρουαρίου 1994.

66. Πολενάκης, «*Ονειρόδραμα* με το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου. Η ζωή είναι ένα όνειρο;», *Αυγή*, 6 Μαρτίου 1994.

67. Μάτσας, «Από το θέατρον: *Ονειρόδραμα*», *Εστία*, 8 Απριλίου 1994.

68. Παπαδοπούλου, «Το κατά Ευαγγελάτον *Ονειρόδραμα*».

προς αυτήν την κατεύθυνση. Εδώ θα πρέπει επίσης να προστεθεί ότι ο Ευαγγελάτος επανέρχεται σε κείμενα τα οποία έχει στο παρελθόν σκηνοθετήσει, επειδή πρόκειται για κείμενα πολύσημα, σκηνοθετικά στοιχήματα που μοιάζουν να μην εξαντλούνται. Όπως δεν θα σκηνοθετήσει μόνο μία φορά το *Φάουστ* του Γκαίτε, έτσι δεν θα σκηνοθετήσει μία φορά το *Ονειρόδραμα*. Και όπως θα πει χαρακτηριστικά: «Γενικώς σ' αυτά τα μεγάλα έργα, η γοητεία είναι ότι δεν τελειώνουνε μ' ένα θαυμαστικό ή μ' ένα συμπέρασμα. Μικρότερης εμβέλειας συγγραφείς διδάσκουν. Οι πολύ μεγάλοι συγγραφείς και ποιητές δεν διδάσκουν. Εμποτίζουν μ' ένα υποβρύχιο φως, σε κάνουν να σκεφτείς και κυρίως να νιώσεις ...».⁶⁹

Κλείνοντας θα λέγαμε ότι η εκλεκτική συγγένεια του Ευαγγελάτου με το έργο του Στρίντμπεργκ προκύπτει χάρη στη μουσική. Ο Στρίντμπεργκ αναμφίβολα ένωθε βαθιά τις μουσικές φόρμες, χρησιμοποίησε έντονα τη μουσική τόσο ως σημαίνον στα έργα του όσο και ως καίριο συντελεστή στην εσωτερική δομή της συγγραφής του. Ο έλληνας σκηνοθέτης πάλι θα ομολογήσει: «Είμαι ένας μουσικός που σκηνοθετεί. Αισθάνομαι τη μουσική μέσα μου [...] με την έννοια της μουσικής αίσθησης που αποπνέει το κείμενο και που υποβάλλει...».⁷⁰ Η σημαντική αυτή υπόμνηση φωτίζει σε μεγάλο βαθμό και την εγγύτητα με το έργο του σουηδού δραματουργού.

Η αγωνία να προβληθεί ο «νους του κειμένου» και η αναζήτηση του ενδιαθέτου λόγου τους σφράγισε το σκηνοθετικό όραμα του Ευαγγελάτου· και συνάμα οι ταλαντώσεις ανάμεσα στο δραματικό και το ιλαρό, η επιθυμία να φωτιστούν τα μεγέθη των εκάστοτε ηρώων (και σίγουρα όχι μόνο αυτών που ανήκουν στην πινακοθήκη του Στρίντμπεργκ), να αποκαλυφθούν τα στοιχεία του γκροτέσκου, οι γωνιώδεις ρωγμές του ανθρώπινου προσώπου μέσα από τις αντιθέσεις, κι έτσι, εν κατακλείδι, να ανασκαφεί το «υποβρύχιο φως» και η ποιητική τους διάσταση. Και μολοντί ίσως «ζούμε σε μια εποχή όπου οι αντιπονητικοί αποθεώνονται και οι ποιητικοί καταδιώκονται ως “παρελθόν”, η αληθινή ποίηση όμως –σε κάθε μορφή τέχνης– είναι παρελθόν, παρόν και μέλλον».⁷¹

69. Από τη συνέντευξη του Ευαγγελάτου στην Άντζελα Τσιφτσή, στην τηλεοπτική εκπομπή με τίτλο «Συνάντηση», στο Κανάλι της Βουλής, ημερομηνία προβολής 1 Ιουνίου 2013.

70. Ο.π.

71. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Λήδα Τασοπούλου... προς ύστατον φως...*, Αθήνα 2012, σ. 109.

Από τη Νεοελληνική Σκηνή στο Αμφι-Θέατρο

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ

*Το Αμφι-Θέατρο ως πυρήνας υποδοχής, διαμόρφωσης
κι ανάδειξης νέων ηθοποιών*

ΚΟΜΜΑΤΙ ΤΟΥ ΠΟΛΥΠΛΕΥΡΟΥ καλλιτεχνικού και πνευματικού έργου του Αμφι-Θεάτρου και σημαντικό μέρος της προσφοράς στο ελληνικό θέατρο αποτέλεσε η παιδεία νέων ανθρώπων στη θεατρική τέχνη και πράξη. Επιχειρώντας μία αποτίμηση αυτής της προσφοράς, στην παρούσα ανακοίνωση θα αναφερθώ αφενός στη διαδικασία ανάδειξης και καλλιτεχνικής διαμόρφωσης των ηθοποιών που συνεργάστηκαν με το Αμφι-Θέατρο, μέσα από τη δημιουργία της παράστασης και τη συλλογική δουλειά του θιάσου, εστιάζοντας κυρίως στα στοιχεία νεωτερισμού που εισήγαγε ο Σπύρος Ευαγγελάτος στη θεατρική έκφραση, κι αφετέρου στο Εργαστήρι Υποκριτικής Τέχνης για το Θέατρο και την Όπερα, το οποίο αποτέλεσε τη συνέχεια της παράδοσης που είχε ήδη δημιουργήσει το Αμφι-Θέατρο μέχρι την περίοδο 1989-1992 κατά την οποία λειτούργησε υπό τη διεύθυνση της Λήδας Τασοπούλου.

Από τα πρώτα χρόνια παρουσίας του Σπύρου Ευαγγελάτου στο ελληνικό θέατρο, η λέξη που προσδιόρισε το ύφος της δουλειάς του ήταν η λέξη «ανανέωση». Ήδη, το 1972 είχε επιλεγεί από τους ιθύνοντες του Εθνικού Θεάτρου, με σκοπό να εκφράσει την ανανεωμένη οπτική του Εθνικού όσον αφορά τη σκηνική ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας. Νιώθοντας την ανάγκη να οριοθετήσει τη θέση του απέναντι στις προσδοκίες που γεννά η ευρύτητα της έννοιας, έσπευσε να διευκρινίσει τότε σε κείμενό του με αφορμή την παράσταση της *Ηλέκτρας* στην Επίδαυρο –της πρώτης σκηνοθετικής δουλειάς του στο αργολικό θέατρο–, τα εξής: «Η “ανανέωση” μπορεί να είναι ίσως αποτέλεσμα μιας εργασίας, ποτέ στόχος. Προσπάθειά μας ήταν η “σωστή” ερμηνεία της *Ηλέκτρας*. [...] αν πράγματι μια ερμηνεία είναι “σωστή”, τούτο σημαίνει [για μένα], ότι προβάλλει τα θεατρικά, φιλοσοφικά, κοινωνικά και αισθητικά προβλήματα του έργου, μέσα από το πρίσμα τη εποχής που επιχειρείται η ερμηνεία του. Αν αυτή η αντίληψη αποτελεί “ανανέωση”, τότε αποδέχομαι τον χαρακτηρισμό».¹ Στο ίδιο δημοσίευμα τονίζει, ακόμα, ότι στό-

1. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Επίδαυρος “Ηλέκτρα”», *Το Βήμα*, 2 Ιουλίου 1972, στην πηγή με την

χος δεν ήταν η ρήξη με το παρελθόν, καθώς, όπως υποστηρίζεται, οι παλιότερες διδασκαλίες του έργου «υπήρξαν γεγονότα ιδιαίτερα σημαντικά, που οφείλει να εκτιμά την αξία τους όποιος καταλαβαίνει κι αγαπά το Θέατρο».

Στέκομαι στο παραπάνω απόσπασμα γιατί συνοψίζει κατά τη γνώμη μου την ουσία της ερευνητικής και σκηνοθετικής μεθοδολογίας του Ευαγγελάτου, τις απόψεις του για τη θεατρική τέχνη, ακόμα και τους στόχους δημιουργίας του Αμφι-Θεάτρου που θα ακολουθήσει το αμέσως επόμενο χρονικό διάστημα (1975).

Η εις βάθος μελέτη του κειμένου, η μεθοδική κι επιστημονική έρευνα για την ορθότερη σκηνική απόδοση των εννοιών που αυτό περικλείει και παράλληλα η ερμηνεία μέσα από τη σύγχρονη σκηνοθετική ματιά αποτέλεσαν τα βασικά ζητούμενα της καλλιτεχνικής δημιουργίας που αποτυπώνονταν κάθε φορά στο γεγονός της παράστασης.

Ήδη από τα πρώτα χρόνια παρουσίας του στο θεατρικό γίγνεσθαι δύο είναι οι τάσεις που χαρακτηρίζουν το ύφος της δουλειάς του. Αφενός, ο συγκερασμός του παλιού με το νέο, ή πιο σωστά της παράδοσης με τη νεωτερικότητα, αποτέλεσε τον βασικό άξονα γύρω από τον οποίο δομήθηκε η θεατρική έκφραση και διδασκαλία του. Αφετέρου, στόχος του δεν ήταν να προκαλέσει επιβάλλοντας ρηξικέλευθες, ανατρεπτικές ή ριζοσπαστικές απόψεις και τάσεις, αλλά να δώσει νέα ώθηση σε ήδη καθιερωμένα μοντέλα, που είχαν εισάγει κυρίως οι δύο βασικοί πυλώνες του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, τόσο το Εθνικό Θέατρο, του οποίου και ο ίδιος υπήρξε σπουδαστής στη Δραματική Σχολή, όσο και το Θέατρο Τέχνης.

Καθώς πρόθεσή του ήταν η διαφορετική αντιμετώπιση ήδη εφαρμοσμένων πρακτικών, η ανανέωση των εκφραστικών μέσων, η εισαγωγή καινοτομιών και η διερεύνηση νέων τρόπων προσέγγισης της θεατρικής τέχνης, η ίδια ανανεωτική διάθεση αποτυπώθηκε και στην υποκριτική έκφραση των ηθοποιών που συνεργάστηκαν μαζί του, συγκροτώντας στα χρόνια της Μεταπολίτευσης τον θίασο και τον χαρακτήρα του Αμφι-Θεάτρου.

Η Λήδα Τασοπούλου, ιδρυτικό μέλος του, απόφοιτος και εκείνη της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου, αναφέρεται σε εκείνη την πρώτη περίοδο, σημειώνοντας χαρακτηριστικά: «Οι δάσκαλοί μου ήταν η πείρα, η σοφία, η παράδοση. Ο Ευαγγελάτος ήταν η τόλμη της θεατρικής σκέψης που μπορούσε οποιαδήποτε στιγμή να γίνει πράξη. [Βρισκόταν] δέκα βήματα μπρος. Πατούσε τα πόδια του στη σχολή του Εθνικού αλλά τα μάτια του ήταν στον ουρανό».²

Ακολουθώντας παράλληλα τον δρόμο της δημιουργίας με εκείνον της επιστήμης, ο Ευαγγελάτος πειραματίστηκε με ποικίλες μορφές έκφρασης, σχολές υποκριτικής, τεχνικές μίμησης, βάζοντας στο επίκεντρο της θεατρικής πράξης τον

ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=902&pubID=8301>, και ημερομηνία πρόσβασης 21/4/2016.

2. Μικρό απόσπασμα από συνέντευξη της Λήδας Τασοπούλου στην τηλεοπτική εκπομπή του Ηλία Μαλανδρή *Έστιν Ουν*, στην πηγή με την ηλεκτρονική διεύθυνση https://www.youtube.com/watch?v=k_3_DX3hntY, και ημερομηνία πρόσβασης 21/6/2016.

ηθοποιό, που καλούνταν να αντιμετωπίσει κάθε φορά διαφορετικούς σκηνικούς τρόπους, μέσα και κώδικες.

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος συνοφίζει το αποτέλεσμα της δημιουργικής αυτής διαδικασίας, που ανατρέχει σε πηγές από όλη σχεδόν την ιστορία της υποκριτικής. Παραθέτω: «Ο Ευαγγελάτος έψαξε προς όλες τις κατευθύνσεις για να βρει στηρίγματα. Δοκίμασε την τεχνική του τσίρκου και του λαϊκού θεάματος (*Ερωτόκριτος*, *Εκκλησιάζουσες*), την τεχνική του μπουλουκιού (*Λυσιστράτη*), την τεχνική των κλόουν και της μπουρλέσκας κωμωδίας του κινηματογράφου (*Βάτραχοι*), την τεχνική του εκφραστικού χορού (*Ψυχοστασία*), το λαϊκό θρησκευτικό δρώμενο (*Πέρσες*), μετέφερε την τεχνική του αστικού θεάτρου στον Μολιέρο (*Ταρτούφος*), δοκίμασε τους ηθοποιούς στην τεχνική της κομέντια (*Καβγάδες στη Κιότζα*), και αποπειράθηκε μια πρώτη ανάγνωση των δοκιμασμένων κωδίκων στην *Γενοβέφα*. Φέτος –κλείνει ο Γεωργουσόπουλος με αφορμή την παράσταση της *Ιφιγένειας* το 1979– με την *Ιφιγένεια εν Ληξουρείω* του [Πέτρου] Κατσαΐτη έδωσε την πιο ώριμη εκδοχή της άποψής του, περνώντας τους υποκριτικούς κώδικες μέσα από την επιβίωσή τους στον ερασιτεχνισμό μιας ενθουσιώδους, αλλά καλλιτεχνικά άγονης εποχής».³

Στα παραπάνω οφείλουμε να προσθέσουμε ακόμα τα στοιχεία του σωματικού θεάτρου με τα οποία έντυσαν οι ηθοποιοί την παράσταση του *Ερωτόκριτου*,⁴ τα στοιχεία κουκλοθεάτρου που χρησιμοποίησε ο χορός στην παράσταση των *Βατράχων*, το αυτοσχεδιαστικό παιχνίδι και τον ομαδικό χορό που εκτέλεσε ο θίασος στη *Λυσιστράτη*, τη μετάπλαση του σκηνικού χώρου από τους ηθοποιούς στην *Ψυχοστασία*, τους αυτοσχεδιασμούς με παραπομπές στις παραδοσιακές φόρμες της Άπω Ανατολής που ανέπτυξαν οι ηθοποιοί στο *Έπος του Διγενή*, τα μπαλετικά στοιχεία με τα οποία απέδωσε ο χορός ανθρώπινα γλυπτά στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, τρόπο που η Ελένη Βαροπούλου παρομοίασε με εκείνο «των σύγχρονων μπαλέτων ενός Άλβιν Νικολάι»,⁵ για να αναφέρουμε και πάλι ορισμένες μόνο από τις καινοτομίες που εισήγαγε ο Ευαγγελάτος στις σκηνοθετικές δημιουργίες του.

Η συνεργασία με τους νέους ανθρώπους, η άσκησή τους σε επίπεδο ομάδας και η διαμόρφωσή τους σε θεατρικό σχήμα μέσα από τον πειραματισμό και τη γνωριμία με παλιές και νέες θεατρικές φόρμες υπήρξε ο ουσιαστικός παράγοντας της επιτυχούς σκηνικής απόδοσης των παριστανόμενων έργων, προβολής της σκηνοθετικής δουλειάς του εμπνευστή της ομάδας και της δημιουργίας της φήμης

3. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Μενάνδρου τύχαι ή μίμοι εν πορεία», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου I. Αρχαίο δράμα*, Αθήνα 1990, σ. 245.

4. «Ανθρωποι-άλογα, δέντρα-άνθρωποι, άνθρωποι-τραπέζια, πόρτες, σεντούκια, ντουλάπια, άνθρωποι-πουλιά. Μέσα στο λαϊκό τσίρκο που μεταμορφώθηκε το θέατρο Καλουτά, το ανθρώπινο σώμα και η ανθρώπινη φωνή ξαναβρήκαν το θεατρικό τους νόημα, ανέλαβαν και μετέφεραν όλον το θεατρικό κώδικα», Κ. Γεωργουσόπουλος, «*Ερωτόκριτος*», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου II. Ελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1984, σ. 161.

5. Ελένη Βαροπούλου, «Διάνοια και πάθος», *Το θέατρο στην Ελλάδα, η παράδοση του καινούριου, 1974-2006*, τ. Β', Αθήνα 2011, σ. 365 [= *Το Βήμα*, 9 Αυγούστου 1992]

του Αμφι-Θεάτρου. Ακολουθώντας τη γενικευμένη τάση που κυριαρχούσε στο μεταπολιτευτικό θέατρο και όριζε τη συλλογικότητα ως το κυρίαρχο μέσο δημιουργίας, το Αμφι-Θέατρο εφάρμοσε αυτήν την τακτική με επαγγελματισμό και επιστημοσύνη, κάνοντας πράξη τη γενική αρχή που λέει ότι για να κάνει κανείς θέατρο, βασική προϋπόθεση αποτελεί η καλή επικοινωνία ανάμεσα στους συντελεστές της παράστασης.

Βασικά εργαλεία δουλειάς του Ευαγγελάτου με τους ηθοποιούς του αποτελούν διαχρονικά η διδαχή του λόγου και η μελέτη της σωστής εκφοράς του –ικανή ακόμα και να υπερκαλύψει κάποτε αδυναμίες υποκριτικής έκφρασης⁶–, η ακολουθία του ρυθμού, η σημασία της κίνησης και της στάσης ως δομικά στοιχεία της έκφρασης, η συνεχής εναλλαγή των ρόλων, αλλά κυρίως η ελευθερία ανάπτυξης των δεξιοτήτων τους μέσα στο πλαίσιο που εκείνος έχει οριοθετήσει ως σκηνοθετική σύλληψη της παράστασης, στοιχείο που συμβάλλει στην απασφάλιση της υποκριτικής φαντασίας και της δημιουργικότητας των ηθοποιών.

Ως σκηνοθέτης επιζητεί την άποψη των ηθοποιών του χωρίς να παρεμβαίνει στην εσωτερικότητα των ερμηνειών τους. Ο ηθοποιός αποτελεί για τον Ευαγγελάτο πυρήνα δόμησης της παράστασης, δεδομένου ότι στα κριτήρια για την επιλογή ενός έργου που θέλει να σκηνοθετήσει συμπεριλαμβάνει τη συνεργασία με ηθοποιούς που διαθέτουν ισχυρή προσωπικότητα, οι οποίοι συμβάλλουν στη συνέχεια μέσα από τη διαδικασία της πρόβας στην ολοκλήρωση της σκηνοθετικής πρότασης ώστε να αποκτήσει μορφή η παράσταση.⁷

Μέσα από την αμφίδρομη σχέση σκηνοθέτη – ομάδας και τη διαρκή έρευνα και αναζήτηση, δημιουργήθηκε ένας αρχικός πυρήνας που διαμόρφωσε τον χαρακτήρα και το ύφος του Αμφι-Θεάτρου, ο οποίος στη συνέχεια και σε όλα τα χρόνια παρουσίας του μεταλλάσσόταν, ανανεωνόταν, διευρυνόταν με νέα πρόσωπα, διατηρώντας όμως πάντα την ίδια στόχευση για περισσότερη δουλειά, βαθύτερη μελέτη και διάθεση για συνεχή εξέλιξη.

Στις κριτικές των παραστάσεων διαβάζουμε ενδεικτικά για το αποτέλεσμα αυτής της δυναμικής: 1. «Ο θίασος του Αμφιθεάτρου εξελίσσεται σε ένα εντελώς συλλογικό όργανο δεξιοτεχνών. Καμιά παραφωνία σε αυτή τη μουσική σύλληψη του Ευαγγελάτου. Παχιές υποκριτικές πινελιές στα λαϊκά μοτίβα, σαφείς γραμμές στις λυρικές αρμονίες», «Δεν θα πέσω στον πειρασμό των διακρίσεων. Μια τέλεια ορχήστρα σ' ένα έργο Εθνικής Παιδείας». Απόσπασμα κριτικής για την

6. Βλ. το σχόλιο του Τάσου Λιγνάδη στην κριτική του για την παράσταση της *Ψυχοστασίας*: Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές θεάτρου, Αρχαίο δράμα (1975-1989)*, επιμ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Αθήνα 2013, σ. 146 [= *Επίκαιρα*, 28 Ιουνίου 1979].

7. Τη θέση αυτή εκφράζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης στη συνέντευξη με τίτλο: «Συνάντηση: Σπύρος Ευαγγελάτος», που παραχώρησε στη δημοσιογράφο Άντζελα Τσιφτσή στο κανάλι της Βουλής (1 Ιουνίου 2013), στην πηγή με την ηλεκτρονική διεύθυνση <https://www.youtube.com/watch?v=jy1-UYybVfg>, και ημερομηνία πρόσβασης 10/6/2016.

παράσταση του έργου *Γουανάκος* του Ιωάννη Ψυχάρη που ανέβηκε το 1980.⁸ 2. «Το μόνο που θα είχε ίσως να παρατηρήσει κανείς σε αυτήν την παράσταση, είναι ακριβώς η ευρυθμία και ο συντονισμός του τόσο πειθαρχημένου συνόλου, δηλαδή ο ενοποιητικός εκείνος σκηνοθετικός μανδύας, γενικά ευεργετικός κι εδώ και στις γραμμές που συνήθως υιοθετεί ο Ευαγγελάτος, που τη φορά αυτή άφησε κάποιους σπαρταριστούς ρόλους να περιμένουν στην οριακή τους εκμετάλλευση. Υποπτεύομαι πως ο σκηνοθέτης απέφυγε το ρίσκο της ατομικής εκπυρσοκρότησης επειδή, και ορθά, τρέμει την επαπειλούμενη παραφωνία. Δεν εκτρέφει βεντέτες, φτιάχνει παραστάσεις». Απόσπασμα κριτικής για την παράσταση του έργου *Του Κουτρούλη ο γάμος* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή που ανέβηκε το 1983.⁹ 3. «Ο θίασος του Αμφι-θεάτρου πειθάρχησε στη σύλληψη και εκτέλεσε σαν ένα εκκλησιαστικό όργανο. Στάσεις, φωνή, κίνηση είχαν μια εσωτερική ζωή, απαντούσαν σε κειμενικές αναγκαιότητες. Η σκηνοθεσία έδωσε μεγάλη σημασία στις σχέσεις και στους ρυθμούς των σχέσεων». Απόσπασμα κριτικής για το *Ονειρόδραμα* του Στρίντμπεργκ που ανέβηκε το 1988.¹⁰

Οφείλουμε να αναφέρουμε ορισμένα ονόματα από τα πρόσωπα που συγκροτούσαν τον αρχικό θίασο. Ως ιδρυτικά στελέχη αναφέρονται εκτός από τον Σπύρο Ευαγγελάτο και τη Λήδα Τασοπούλου, στην οποία θα αναφερθώ αναλυτικότερα στη συνέχεια της ανακοίνωσης, οι ηθοποιοί: Κώστας Μπάσης (Πειραιάς), Δημήτρης Πιατάς (Αθήνα), Νίκος Μπουσδούκος (Αμαλιάδα), Ηλίας Λογοθέτης (Λευκάδα), Ρίκα Σηφάκη (Χανιά), Ιλιάς Λαμπρίδου (Μέτσοβο), και ο Λευτέρης Βογιατζής. Ακόμα ηθοποιοί που συνεργάστηκαν με το Αμφι-Θέατρο από τα πρώτα χρόνια και επί σειρά ετών ήταν οι: Γιώργος Τσιδίμης (Μυτιλήνη), Γιάννης Σταματάκης (Γλώσσα Σκοπέλου), Μιχάλης Μητρούσης (Θεσσαλονίκη), Γιάννης Ροζάκης (Χανιά), Πάνος Σκουρολιάκος (Αθήνα), Στάθης Κακαβάς (Αθήνα), Θωμάς Κινδύνης (Αθήνα), Άννυ Λούλου (Αθήνα), Ηλίας Ασπρούδης (Πάτρα), Νικήτας Αστρονάκης (Ηράκλειο Κρήτης), Στέφανος Κυριακίδης (Άλωρο Πέλλης), Μελίνα Μποτέλη που έκανε πρώτη επαγγελματική εμφάνιση στον *Πλούτο* του 1978, και πολλοί άλλοι, καθώς ο κατάλογος είναι μακρύς.

Οι διαφορετικές καταβολές τους όσον αφορά τις σπουδές στο θέατρο, τις πρώτες συνεργασίες τους, ακόμα και τους τόπους καταγωγής τους –που σημειώνονται παραπάνω εντός παρένθεσης– καταδεικνύουν την πολυμορφία του δυναμικού του θιάσου και κάνουν να φαίνεται ακόμα πιο εντυπωσιακό το γεγονός της συνοχής του. Οι περισσότεροι υπήρξαν απόφοιτοι της δραματικής σχολής του Εθνικού, του Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν, της δραματικής σχολής Πέλου

8. Γεωργουσόπουλος, «Φύσις φωνήσσσα», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου II*, σ. 354.

9. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου. Κείμενα θεατρικής κριτικής (1976-1986)*, Αθήνα 1985, σσ. 207-210.

10. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Στρίντμπεργκ, *Εγκλήματα κι εγκλήματα*», *Παγκόσμιο θέατρο 2: Από τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και τον Μπρεχτ*, Αθήνα 1999, σ. 23 [=Τα Νέα, 15 Μαρτίου 1988].

Κατσέλη, της δραματικής σχολής Αθηνών Γιώργου Θεοδοσιάδη, της δραματικής σχολής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και της δραματικής σχολής Κωστή Μιχαηλίδη και προέρχονταν από περιοχές όλης της Ελλάδας.

Δημιουργείται έτσι η εικόνα ενός θιάσου που φέρει στοιχεία από όλη την Ελλάδα και συσσωρευμένη γνώση από σημαντικούς δασκάλους του θεάτρου, δίπλα στους οποίους είχαν θητεύσει οι ηθοποιοί του, που τώρα είχαν τη δυνατότητα να εξελιχθούν περαιτέρω, να γνωρίσουν νέες τάσεις κι εναλλακτικούς τρόπους προσέγγισης του θεατρικού φαινομένου, δίπλα σε έναν από τους κορυφαίους εκπαιδευτές της γενιάς του.

Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι τα στοιχεία προέρχονται από τα μικρά βιογραφικά των συντελεστών που δημοσιεύονται με περισσή σπουδή στα περίφημα θεατρικά προγράμματα του Αμφι-Θεάτρου, των οποίων η συμβολή είναι σημαντική και σε αυτόν τον τομέα της καταγραφής της ταυτότητας των Ελλήνων ηθοποιών.

Από την ίδια πηγή προκύπτει ότι σε μεγάλο ποσοστό οι ηθοποιοί που συνεργάστηκαν με το Αμφι-Θέατρο σε όλα τα χρόνια λειτουργίας του, είχαν επιπλέον ολοκληρώσει ανώτατες σπουδές σε πανεπιστήμια του εσωτερικού ή της αλλοδαπής σε διάφορους επιστημονικούς κλάδους, και κυρίως –κι όχι τυχαία–, είχαν κάνει σημαντικές σπουδές στη μουσική, την κίνηση και τον χορό.

Η γνώση της μουσικής αποτελούσε σχεδόν απαραίτητη προϋπόθεση για τη συνεργασία με το Αμφι-Θέατρο, καθώς ο Ευαγγελάτος προερχόμενος ο ίδιος από ένα περιβάλλον με κυρίαρχη την παρουσία της μουσικής, αντιμετώπιζε τις σκηνοθεσίες του λειτουργώντας σαν διευθυντής ορχήστρας. Ο ίδιος δηλώνει: «Είμαι ένας μουσικός που σκηνοθετεί με την έννοια της μουσικής που αποπνέει το κείμενο».¹¹

Παρενθετικά αναφέρω ότι και ως Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, τον θυμόμαστε οι φοιτητές του να μας διδάσκει τα μεγάλα έργα της παγκόσμιας δραματουργίας με όρους αντίστιξης και μουσικής μετατροπίας, δηλαδή αλλαγής της τονικότητας, επιμένοντας στη συνεργασία των τεχνών που εμπεριέχονται στη θεατρική τέχνη.

Οι σκηνοθεσίες του Ευαγγελάτου διέπονται από μουσικότητα, ρυθμό και κίνηση. Επομένως βασικό προσόν για τον ηθοποιό του αποτελεί η γνώση αλλά περισσότερο η καλή αντίληψη της μουσικής αρμονίας, που αποπνέει κάθε έργο τέχνης.

Αυτό το σημαντικό προσόν διέθετε στον απόλυτο βαθμό η Λήδα Τασοπούλου, στην οποία πρέπει να σταθούμε, καθώς είναι γεγονός ότι συνέβαλε σημαντικά με τη σκηνική της παρουσία στην πραγμάτωση του σκηνοθετικού οράματος του Ευαγγελάτου.

Όντας από την αρχή της πορείας της στο Αμφι-Θέατρο, –καθώς και τις πρώτες εμφανίσεις της με το Εθνικό τις έκανε υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση του

11. Βλ. τη συνέντευξη στην Άντζελα Τσιφτσή με τίτλο: «Συνάντηση: Σπύρος Ευαγγελάτος», ό.π.

Σπύρου Ευαγγελάτου—¹² διαμορφώθηκε ως καλλιτέχνης μέσα από τη συλλογικότητα που διέκρινε κυρίως τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, ξεχωρίζοντας όμως πάντα ως παρουσία. Ήταν επομένως η μόνη που διέθετε το προνόμιο να είναι όχι μόνο η πρωταγωνίστρια Τασπούλου, αλλά η Λήδα εσαεί μαθήτριά του Ευαγγελάτου. Επιπλέον είναι γνωστό ότι η Τασπούλου είχε πραγματοποιήσει σημαντικές σπουδές μουσικής (βιολί και φλάουτο με υποτροφία του Ωδείου Αθηνών), καθώς και κίνησης (ρυθμικής γυμναστικής, κλασικού χορού, σύστημα Graham και Jazz), στοιχεία που προσέδιδαν στις ερμηνείες της ένα ιδιαίτερο δικό της ύφος.

Σύμφωνα με τα λεγόμενά της: «Όποιος θέλει να ασχοληθεί σοβαρά με το θέατρο δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αγνοήσει την τέχνη της μουσικής». Και: «Ο ηθοποιός πρέπει να πολεμά διαρκώς για το “τέλειο” του λόγου, της κίνησης, του συναισθήματος, της σκέψης και κυρίως του νου».¹³

Οι ερμηνείες της χαρακτηρίζονταν από λυρισμό, πλαστικότητα, αισθαντικότητα. Εξέπεμπε με την κίνησή της τη μουσικότητα που επιζητούσε ο Ευαγγελάτος. Ο λόγος της ήταν μουσικός, η λυρική της φωνής της αναδείκνυε το κείμενο και προσέδιδε συναισθήματα στον ρόλο. Η μέθοδος που ακολουθούσε στη δόμηση του ρόλου βασιζόταν στη μελέτη της κίνησης και στην εκπαίδευση της φωνής.¹⁴

Ήδη από την εμφάνισή της στην *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω* (1980) και όλο και πιο έντονα στη συνέχεια της πορείας της, το ερμηνευτικό της ύφος επιβάλλεται σκηνικά στο πλαίσιο της παράστασης με αποτέλεσμα άλλοτε να αναδεικνύει νέες διαστάσεις κλασικών ρόλων που ενσαρκώνει κι άλλοτε να δέχεται τα πυρά της κριτικής που την κατηγορεί για βεντετισμό και μανιέρα. Η αλήθεια είναι ότι η παρουσία της δέσποζε από τη στιγμή που εμφανιζόταν στη σκηνή και διέθετε μία μοναδική δυναμική που λειτουργούσε καθοδηγητικά για τους άλλους ηθοποιούς με τους οποίους συνυπήρχε σκηνικά.

Την επιθυμία της να μεταλαμπαδεύσει τη γνώση της, την εμπειρία της από τα χρόνια δουλειάς στο Αμφι-Θέατρο και φυσικά την αγάπη της για το θέατρο και την υποκριτική τέχνη που υπηρετούσε, πέτυχε να πραγματώσει με τα μαθήματα στο Πανεπιστήμιο, στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών Αθηνών και Πελοποννήσου,

12. Αναφέρομαι στις παραστάσεις των τραγωδιών: *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη (1973), *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1973), *Βάκχες* του Ευριπίδη (1975), και της ενιαίας παράστασης τραγωδίας και σατυρικού δράματος: *Αλκυστις-Κύκλωψ* του Ευριπίδη (1974). Σε όλες τις παραπάνω η Λήδα Τασπούλου εμφανιζόταν ως μέλος του Χορού.

13. Βλ. το μικρό αφιέρωμα από συνέντευξη της Λήδας Τασπούλου στην τηλεοπτική εκπομπή του Ηλία Μαλανδρή *Έστιν Ουν*, ό.π.

14. «Είχα πάντα την αίσθηση ότι η κίνηση του κορμιού στον χώρο πραγματοποιείται παράλληλα με την κίνηση του συναισθήματος και πως κορμί και συναισθήματα οριοθετούν τον ιδιαίτερο κάθε φορά χώρο-χρόνο επαφής με το εκάστοτε κοινό. Με όργανο εξάλλου τη φωνή και τα ηχοχρώματά της χρησιμοποιεί κανείς κάθε φορά το γραπτό κείμενο ως αφορμή για μια επικοινωνία-κοινωνία ερωτική με τον θεατή», βλ. απόσπασμα από «τις σκέψεις της Λήδας: Ο ηθοποιός. Ας σχολιοβατήσουμε λοιπόν», *Λήδα Τασπούλου ...προς ύστατον φως...*, αφήγηση Σ. Α. Ευαγγελάτος, Αθήνα 2012, σ. 205.

και τη λειτουργία του Εργαστηρίου Υποκριτικής για το Θέατρο και την Όπερα που διεύθυνε την χρονική περίοδο 1989-1992 στο πλαίσιο τριετούς προγράμματος επιδοτούμενου από την ΕΟΚ και το ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού.¹⁵

Στο εισαγωγικό σημείωμα της Τασοπούλου που δημοσιεύεται στο απολογιστικό τευχίδιο του προγράμματος σκιαγραφείται ο χαρακτήρας του Εργαστηρίου.

Στόχος της δημιουργίας του ήταν όχι να διδάξει μέθοδο στους σπουδαστές, αλλά να τους ωθήσει να ανακαλύψουν τα εκφραστικά τους μέσα προσφέροντάς τους ποικιλότητα ερεθίσματα γύρω από τη θεατρική τέχνη. Έμφαση δόθηκε φυσικά στη διδασκαλία της μουσικής, που θεωρούνταν –όπως ειπώθηκε ήδη– απαραίτητη γνώση για τον ηθοποιό, αλλά και στο μάθημα της κίνησης και της ορθοφωνίας που εντάχθηκε στη διδασκαλία της υποκριτικής, καθώς τα δύο μαθήματα θεωρήθηκαν αναπόσπαστα συνδεδεμένα.

Το υψηλών απαιτήσεων και προδιαγραφών πρόγραμμα συμπλήρωναν μαθήματα σκηνογραφίας, ξιφασκίας και θεωρητικών του θεάτρου. Η δομή του προγράμματος του Εργαστηρίου αντανάκλα την οπτική των ιδρυτών του Αμφι-Θεάτρου πάνω στη θεατρική σύλληψη και το γεγονός της παράστασης: ελευθερία στην έκφραση, μουσικότητα, σωματικότητα και σωστή απόδοση του κειμένου. Προκειμένου για την επίτευξη της πολύπλευρης προσέγγισης του θεατρικού φαινομένου, κάθε αντικείμενο δίδαξαν περισσότεροι του ενός διδάσκοντες, φίλοι και συνεργάτες του Αμφι-Θεάτρου, κορυφαίοι στο χώρο τους που δεν χρειάζονται συστάσεις.

Στο Τμήμα Θεάτρου δίδαξαν: Υποκριτική ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, η Αντιγόνη Βαλάκου, η Λήδα Τασοπούλου και ο Γιάννης Βεάκης. Στο πλαίσιο του μαθήματος μελετήθηκαν κλασικά κείμενα από τους αρχαίους συγγραφείς μέχρι το σύγχρονο ελληνικό και παγκόσμιο θέατρο. Κίνηση δίδαξαν η Ντόρα Τσάτσου το σύστημα Graham, ο Γιάννης Φλερύ Ασκήσεις μπάρας και Εκμάθηση χορών και η Μαρία Χορς Ελεύθερη εκφραστική θεατρική κίνηση.

Τα θεωρητικά μαθήματα ανέλαβαν η Ελένη Βαροπούλου, η οποία δίδαξε το αντικείμενο με το μακρόσυρτο τίτλο Ιστορία σκηνοθετικών ρευμάτων με ανάλυση θεωρητικών κειμένων και παρουσία σκηνικής πρακτικής των δύο τελευταίων αιώνων, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος που δίδαξε Δραματολογία, Ανάλυση κειμένων και Ιστορία θεάτρου, και ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, που δίδαξε το μάθημα της Λογοτεχνίας. Την ενότητα της μουσικής ανέλαβαν ο Λουκάς Καρυτινός που δίδαξε Ιστορία της μουσικής με ηχογραφημένα παραδείγματα, ο Αντώνης Κοντογεωργίου, που δίδαξε Χορωδία και Τοποθέτηση φωνής, και η Μπήλιω Μωραΐτη, που δίδαξε Μουσική ανάγνωση.

Το μάθημα σκηνογραφίας μοιράστηκαν ο Γιώργος Πάτσας που δίδαξε Σκηνογραφία-ενδυματολογία και πρακτική, και ο Γιάννης Στεφανέλλης με το μάθημα της Ιστορίας της παγκόσμιας σκηνογραφίας-ενδυματολογίας με παραδείγματα

15. Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Εργαστήριο Υποκριτικής Τέχνης για το Θέατρο και την Όπερα, απολογιστικό τεύχος με την ολοκλήρωση του τριετούς προγράμματος, Αθήνα 1993, 50 σελ.

από σλάιτς, όπως σημειώνεται ακριβώς στο πρόγραμμα. Τέλος το μάθημα της Ξιφασκίας δίδαξε ο Χριστόφορος Μπουμπούκης, ειδικός επί του αντικειμένου.

Το Εργαστήριο Υποκριτικής λειτούργησε μόνο για τρία χρόνια και το Τμήμα Θεάτρου παρακολούθησαν και αποφοίτησαν από αυτό δεκατρείς σπουδαστές, οι περισσότεροι από τους οποίους εμφανίστηκαν τα επόμενα χρόνια σε παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου και σταδιοδρόμησαν επί μακρόν στο χώρο. Τους αναφέρω ονομαστικά: Ευαγγελία Ανδριτσάνου, Νίκος Γιαχαλής, Ντίνα Γκάτζιου, Γιάννα Ζωίδου, Γιώργος Ιωσηφίδης, Άριελ Κωνσταντινίδη, Ματθίλδη Μαγγίρα, Δημήτρης Μαύρος, Γιώργος Μπούγος, Γιάννης Πολιτάκης, Ελευθερία Σαπουντζή, Γιάννης Χατζηγαβριήλ, Κωνσταντίνα Ψωμά. Επίσης ως ακροατές παρακολούθησαν το τμήμα οι Γιοβάννα Σκορδίλη, Μαρίλη Ζαρχάδα και Κώστας Αβαρικιώτης. Τη χρονιά της αποφοίτησής τους όλα τα κορίτσια της ομάδας συμμετείχαν στον χορό του *Προμηθέα Δεσμώτη* (1992) που ανέβασε το Αμφι-Θέατρο, ανάμεσά τους οι Ευαγγελία Ανδριτσάνου, Ντίνα Γκάτζιου, Γιάννα Ζωίδου και Ελευθερία Σαπουντζή σε πρώτη επαγγελματική εμφάνιση, ενώ σε επόμενες παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου συμμετείχαν επίσης οι Νίκος Γιαχαλής, Γιώργος Μπούγος, Γιάννης Πολιτάκης και Γιάννης Χατζηγαβριήλ σε ποικίλους ρόλους.

Αντίστοιχα δημιουργικό και εξίσου παραγωγικό υπήρξε το Τμήμα Όπερας του Εργαστηρίου, το οποίο παρακολούθησαν είκοσι ένας σπουδαστές και τρεις ακροατές.¹⁶ Η δομή του προγράμματος ακολουθούσε την αντίστοιχη του θεατρικού τμήματος, αλλά περιλάμβανε ορισμένα επιπλέον μαθήματα κατεύθυνσης. Πρόκειται για τα μαθήματα: Φωνητικά Σύνολα (Ensembles), Διδασκαλία Lieder, Μουσική Διδασκαλία Ρεπερτορίου και Υποκριτική Όπερας, που δίδαξε κατά το πρώτο έτος σπουδών η Γιολάντα ντι Τάσσο. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην προβολή της Όπερας ως Θεάτρο ή του θεατρικού στοιχείου στη σκηνική απόδοση των οπερατικών έργων, προσπάθεια που είναι αντίστοιχη της μουσικότητας που χαρακτηρίζει τις παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου, όπως περιγράφηκε παραπάνω, και στοχεύει στη συνύπαρξη και αλληλοσυμπλήρωση των δύο τεχνών.

Το Εργαστήριο, με τη μορφή που λειτούργησε στο σύντομο χρονικό διάστημα των τριών ετών, αποτέλεσε πρότυπο κέντρο διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης και προέκυψε από την ανάγκη των δημιουργών του να αφήσουν ως παρακατα-

16. Πρόκειται για τους σπουδαστές: Πωλ Ζαχαριάδης, Τίνα Μαλακάτε, Όλγα Μπακάλη, Τάσση Χριστογιαννόπουλος, Χριστίνα Γιαννακοπούλου, Μιχάλης Κατσούλης, Λίντα Αθανασοπούλου, Χρυσάνθη Βελουδάκη, Κώστας Σταυρόπουλος, Νίκος Στεφάνου, Κατερίνα Αντωνοπούλου, Ελένη Βεσσαλά, Βιβιάννα Γιαννάκη, Βασίλης Δεληγιάννης, Μαριέττα Δελώτη, Παναγιώτης Αθανασόπουλος, Μάρθα Αράπη, Μαρία Κατσούρα, Φωτεινή Μαγκανιάρη Μαρία Μητσοπούλου, Ηλίας Τηλιακός. Ακροατές ήταν οι: Ζωή Απειρανθίτου, Παύλος Μαρόπουλος, Παναγιώτης Φραγκάτος. Όπως σημειώνεται στο απολογιστικό τευχίδιο του Εργαστηρίου, πολλοί από αυτούς ήταν επαγγελματίες λυρικοί τραγουδιστές που είτε είχαν ήδη στο βιογραφικό τους συμμετοχές σε παραστάσεις της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και άλλων πολιτιστικών φορέων, είτε δεσμεύονταν επαγγελματικά στη διάρκεια της φοίτησής τους και αναγκάζονταν να αποχωρήσουν από το Εργαστήριο.

θήκη έναν πιο σύγχρονο τρόπο προσέγγισης της υποκριτικής που να συνδυάζει την επιστημοσύνη με την καλλιτεχνική δημιουργία και έκφραση. Το αποτέλεσμα υπήρξε απόρροια τόσο της μεθοδικής εργασίας της Λήδας Τασοπούλου όσο και της συνέχειας της θεατρικής παράδοσης του Αμφι-Θεάτρου, καθώς και της σημαντικής προσφοράς του Σπύρου Ευαγγελάτου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο και τους νέους ανθρώπους, ηθοποιούς αλλά και θεατρολόγους, που περιέβαλε πάντα με την αγάπη του δασκάλου.

Νεοελληνική Σκηνή. Έπιστροφή στο μέλλον

ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ τοῦ 1960 ἐμφανίζεται στὴν Ἀθήνα ἕνας θίασος ποὺ ἀγγίζει τὸ θεατρικὸ κοινὸ καὶ οἱ κριτικοὶ ἀσχολοῦνται σὲ ἐκτενεῖς παρουσιάσεις μὲ τὶς παραστάσεις τῆς νέας ὀμάδας ἠθοποιῶν. Ὁ θίασος εἶναι ἡ Νεοελληνικὴ Σκηνή καὶ ἀνάμεσα στοὺς ἠθοποιούς συναντοῦμε καὶ τὸν Σπύρο Εὐαγγελάτο, ποὺ εἶχε ἀποφοιτήσει τοῦ '61 ἀπὸ τῆ Δραματικῆ Σχολῆ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου (φωτ. 1).¹ Ὁ Εὐαγγελάτος εἶναι ὁ ἰδρυτὴς καὶ ὁ σκηνοθέτης τῆς ὀμάδας. Ἀπὸ πολλὰς πλευρὰς ἡ ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς εἶναι ἡ προεικόνιση τοῦ Ἀμφι-Θεάτρου. Καὶ ὡς προεικόνιση ἐμπεριέχει μίαν προφητικὴν διάσταση. Στὴν εἰσήγησή μου θὰ παρουσιάσω τὸ ἔργο τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς. Στὸ πλαίσιο αὐτὸ τὸ βασικὸ ἐρώτημα ποὺ μὲ ἀπασχολεῖ εἶναι ἐὰν ὑπάρχει κάτι τὸ νέο ποὺ οἰκοδομεῖ στὸ θέατρο ὁ θίασος σὲ σχέση μὲ τὰ κυρίαρχα σχήματα τῆς ἐποχῆς. Καὶ ἀκόμη: πῶς ὀριοθετεῖ τὴν ταυτότητά του στὴ θεατρικὴ καὶ ἀνταγωνιστικὴ πραγματικότητα τῆς Ἀθήνας τοῦ '60.

Πολυφωνικὸ θεατρικὸ τοπίο

Βρισκόμαστε στὴν ἐποχὴ τοῦ Κωνσταντίνου Καραμανλῆ, τοῦ 1-1-4 καὶ τοῦ 15% γιὰ τὴν παιδεία σὲ μίαν δεκαετία ποὺ ἡ νεολαία μὲ τὴν ἔντονη πολιτικοποίηση ἔχει τὸν λόγο, μὲ ζητούμενο νὰ ἀνοίξουν νέοι δρόμοι στὴν τέχνη καὶ νὰ κλείσουν τὰ τραύματα τοῦ παρελθόντος.²

Ἐὰν δεχθοῦμε τὴν ταξινόμηση ἀπὸ τὸν Νικηφόρο Παπανδρέου τῆς θεατρικῆς κίνησης τῆς μεταπολεμικῆς Ἀθήνας στὶς κατηγορίες ποιοτικὸ θέατρο (Ἐθνικὸ),

1. Πηγὴ φωτογραφιῶν: Ὅλες οἱ φωτογραφίες προέρχονται ἀπὸ τὴν ἔκδοση *Νεοελληνικὴ Σκηνή: Κύκλος ἐργασίας 1962-1964*, Ἀθήνα 1965. Ἡ φωτογραφία ἀρ. 1 προέρχεται ἀπὸ τὴν ἔκδοση Λυδία Σαπουνάκη-Δρακάκη – Μαρία-Λουῖζα Τζόγια Μουάτσου, *Ἡ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου*, Ἀθήνα 2011.

2. Μάρθα Ἑλλη Χριστόφογλου, «Ἡ πρόκληση τοῦ ἀντιακαδημαϊσμοῦ στὶς εἰκαστικὲς τέχνες», 1949-1967. *Ἡ ἐκρηκτικὴ εἰκοσαετία*. Ἐπιστημονικὸ συμπόσιο, 10-12 Νοεμβρίου 2000, Ἀθήνα 2002, σ. 92.

έμπορικό (θίασοι κωμωδίας Λογοθετίδη, Αργυρόπουλου), μικτό (θίασοι Κοτοπούλη, Μουσουόρη),³ τότε το νέο σχήμα που εμφανίζεται ανήκει σαφώς στην αντίπερα όχθη του κατεστημένου επαγγελματικού θεάτρου. Από την αρχή το στίγμα της ομάδας είναι ευδιάκριτο: δεν βασίζεται στο παραδοσιακό σχήμα του βεντετοκρατούμενου θιάσου, αλλά στα νέα μέλη του, όπως και στα «νέα» έργα που θα παρουσιαστούν. Από την άποψη αυτή ανήκει στην ευρύτερη ομάδα των θιάσων του μεταπολεμικού θεάτρου που συγκροτείται κυρίως τη δεκαετία του 1950 όταν στη νεοελληνική σκηνή δεσπόζει από τη μία πλευρά το Έθνικό Θέατρο και από την άλλη το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κούν. Πράγματι, η εμφάνιση της Νεοελληνικής Σκηνής εγγράφεται σε μία περίοδο έντονης δραστηριότητας στη μεταπολεμική σκηνή και συμπίπτει με μία σειρά κινήσεων στον χώρο του επαγγελματικού θεάτρου.⁴ Από τη μια πλευρά έχει στερευθεί καλά το Φεστιβάλ Επιδάουρου και το Φεστιβάλ Αθηνών με κυρίαρχο στις παραστάσεις αρχαίου δράματος το Έθνικό Θέατρο με τον Αϊμίλιο Χουρμούζιο έπιτυχημένο ήγέτη της κρατικής σκηνής. Από την άλλη πλευρά το Θέατρο Τέχνης με τον Κάρολο Κούν πρόσφερε παραστάσεις ποιότητας που μπορούσαν να υποστηριχθούν από ένα πλατύ κοινό, συνδυάζοντας όσα απαιτούνται για έναν θεατρικό οργανισμό που στοχεύει στη θεατρική παιδεία: γνωριμία με άγνωστους συγγραφείς (Μπρέχτ, Μίλλερ, Ούιλλιαμς), με πρωτοπορίες του δράματος (Πίντερ, Μπέκετ) και έμφαση στο πρωτότυπο νεοελληνικό έργο (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης), όπως ακόμη και μία άλλη προσέγγιση στην αρχαία κωμωδία που έρχόταν σε ρήξη με την παράδοση του Έθνικού Θεάτρου. Είμαστε στην εποχή που ο κόσμος αναζητάει στις σκοτεινές αίθουσες των θεάτρων τον προβληματισμό, δεν αρκείται στη φαρσοκωμωδία ή την έλξη που ασκούσαν οι μεγάλες βεντέτες ή τα ζευγάρια θιασαρχών (π.χ. Λαμπέτη-Χόρν).

Το αίτημα για μία αλλαγή στο ρεπερτόριο ή τη σκηνική ανάγνωση των αρχαίων δραμάτων είναι εμφανές όταν το Θέατρο Τέχνης σπάει τη μονοκρατορία του Έθνικού, εισβάλλοντας στο Φεστιβάλ με τους βέβηλους Όρνιθες, νέες ομάδες διεκδικούν μία θέση στον χώρο της θεατρικής Αθήνας, όταν τα οικεία μοντέλα επιβεβαιώνουν την ισχύ και τη δύναμή τους.⁵ Στο τέλος της δεκαετίας του '50 και αρχές του '60 ή Δωδεκάτη Αύλαία παρουσιάζει νέους έλληνες δραματικούς συγγραφείς (Ζιώγας, Μουρσελάς), το Θέατρο '59 εγκαθίσταται στην Καλλιθέα άπευθύνεται στο λαϊκό κοινό και ανεβάζει για πρώτη φορά τους Έπιτρέποντες του Μένανδρου, την Άστραπή του Γιάννη Ανδρίτσου, μία κωμωδία του Καρατζιάλε και μονόπρακτα (Έβραία του Μπρέχτ και την Έβραία από τα Καραγκιόζικα του

3. Νικ. Παπανδρέου, «Απόπειρες έναλλακτικού θεάτρου», στον τόμο 1949-1967: Η έκρηκτική είκοσαετία. Έπιστημονικό συμπόσιο, 10-12 Νοεμβρίου 2000, Αθήνα 2002, σσ. 177-188.

4. Βλ. Δημ. Σπάθης, «Το Θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής», Ιστορία του Νέου Έλληνισμού, 1770-2000, τ. 9, έπιμ. Β. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα 2003, σσ. 239-258· Θ. Κ. Φραγκόπουλος, «Η θεατρική Αθήνα του 1960-1984», Νέα Έστία 1379 (1984), 199-210.

5. Ο χάρτης αυτός έχει άπεικονιστεί πρόσφατα από τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο (Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια έπισκόπηση, Αθήνα 2005, σσ. 103 έξ.).

Ρώτα), ενώ το λαϊκό κοινό έχει ως στόχο και η προσπάθεια του Χρήστου Μπίστη με τον θίασο Λαϊκή Σκηνή (Τζόν Μίλιγγκτον Σύνγκ, *Η Ντίαρντη τών θλίψεων*, 1960), ή Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης του Δημήτρη Κολλάτου σκοπεύει να εξοικειώσει το κοινό με το θέατρο του παραλόγου (*Τέλος του παιχνιδιού και Φαλακρή τραγουδίστρια*, 1960). Το 1961 η Αθήνα γνωρίζει το Θέατρο Πορεία του Άλέξη Δαμιανού, ενώ την ίδια χρονιά ο Λεωνίδας Τριβιζάς με το Κυκλικό Θέατρο προσθέτει μία ακόμη ποιοτική σκηνή στον θεατρικό χάρτη της πρωτεύουσας. Τα παραπάνω είναι όρισμένα από τα νέα σχήματα, συχνά με πολιτική στράτευση, επιθυμία κοινωνικής παρέμβασης και αιτήματα για εκδημοκρατισμό, και με ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον να επικοινωνήσουν με το λαϊκό κοινό της εποχής. Οι θεατρικές αυτές ομάδες οι οποίες αντιμετωπίζουν τη σκηνή ως τόπο έκφρασης των άνησυχιών τους και προβολής νέων καλλιτεχνικών δυνάμεων⁶ δημιουργήθηκαν σε μία Ελλάδα που προσπαθεί να συνέλθει από τα δεινά του πολέμου και αγωνίζεται να εδραιώσει μία νέα πολιτισμική ταυτότητα, όπου το θέατρο με την καθιέρωση του Φεστιβάλ Αθηνών θα έχει ιδιαίτερα σημαντική θέση. Οι θίασοι αυτοί δίχως κρατική επιχορήγηση, και σε μία θεατρική αγορά που δεν μπορούσε να υποστηρίξει πολλές θεατρικές κινήσεις ήταν μοιραίο να έχουν ολιγόχρονη ζωή, αφού η λογική τους δεν βασιζόταν στο κέρδος από την υποκριτική αλλά στην ανάδειξη νέων αξιών στη σκηνική πρακτική και στο ρεπερτόριο, όπως και σε μία πολιτική αφύπνιση.

Το ρεπερτόριο

Η Νεοελληνική Σκηνή εμφανίζεται, λοιπόν, μέσα σε ένα πολυφωνικό θεατρικό τοπίο, και ίσως αυτή η πολυφωνία επιτρέπει στην ομάδα να βαδίσει αντίθετα από το ρεύμα: παρουσιάζει τέσσερα παλαιά έργα για πρώτη φορά στο κοινό, ξεκινώντας το 1962 με την κωμωδία *Φορτουνάτος* του Φώσκολου (Θέατρο Έλσας Βεργή, Μάρτιος 1962, φωτ. 2, 3, 4), συνεχίζοντας την επόμενη χρονιά με τη *Μαρία Δοξαπατρή* του Βερναρδάκη (Θέατρο Διάνα, Φεβρουάριος 1963, φωτ. 5, 6), και ολοκληρώνει τον κύκλο το 1964 με μία παράσταση δύο έργων: *Θυέστης* του Κατσαΐτη και *Χάσης* του Γουζέλη (Θέατρο Γκλόρια, Φεβρουάριος 1964, φωτ. 7, 8, 9, 10). Η τελευταία εμφάνιση του θιάσου είναι στο ραδιόφωνο με τον *Κατζοῦρμπο* (Οκτώβριος 1964).⁷

6. Η Δωδεκάτη Αύλαία δηλώνει: «Συγκεντρωθήκαμε νέοι συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιοί, μουσικοί και σκηνογράφοι για να πούμε “παρών” στους προβληματισμούς του καιρού μας. [...] Δεν είμαστε πειραματική κίνηση. Θεωρώντας όμως ότι το θέατρό μας περνά μια περίοδο “έφη-συχασμού”, αποβλέπουμε στην εμφάνιση νέων δυνάμεων. Υπάρχουν; Θα το διαπιστώσετε έσείς. Δεν φιλοδοξούμε να προβάλλουμε νέες μορφές, θέλουμε μόνο να υποστηρίξουμε τις προσωπικές μας αντιλήψεις, αισθητικές και ηθικές, για το σύγχρονο κόσμο» (Παπανδρέου, «Απόπειρες έναλ-λακτικού θεάτρου», σ. 184).

7. Κριτικογραφία για τις παραστάσεις: *Φορτουνάτος*: Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*, 26 Μαρτίου 1962· Ειρήνη Καλκάνη, *Απογευματινή*, 28 Μαρτίου 1962· Μ. Πλωρίτης, *Ελευθερία*, 29 Μαρτίου 1962·

Σπεύδω νὰ πῶ ὅτι ἀναζητώντας τὰ κριτήρια ἐπιλογῆς τῶν συγκεκριμένων ἔργων ἔχοντας ὡς βασικὸ αἴτημα τὴν ἐπιστροφή στὶς ρίζες τῆς νεοελληνικῆς δραματοποιίας καταλήγω στὰ ἑξῆς:

- 1) Τὸ νεοελληνικὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα. Τὰ ἔργα ποὺ ἐπιλέγονται εἶναι γραμμένα σὲ τέσσερα διαφορετικὰ γλωσσικὰ ἰδιώματα: κρητικὸ, κεφαλληνιακὸ, ζακυνθινὸ, καθαρρευουσινάνικο.
- 2) Ἡ διαφοροποίησις μὲ τὴν κυρίαρχη σκηνακὴ πρακτικῆ: ἐστίασις σὲ ἀξιόλογα δράματα γιὰ τὴν ἐποχὴ τους, γιὰ τὰ ὅποια ἀδιαφορεῖ ἢ ἀπλῶς ἀγνοεῖ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, καθὼς καὶ τὸ Θέατρο Τέχνης, ἐνῶ ἀπασχολοῦν μίαν ὁμάδα εἰδικῶν.
- 3) Ἡ δυνατότητα πειραματισμοῦ μὲ μοντερνιστικὰ στοιχεῖα. Καὶ στὰ τέσσερα παλαιὰ ἔργα ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ νὰ δοκιμάσει προσεγγίσεις καὶ σκηνακὲς ἀναγνώσεις, ἀπελευθερωμένους ἀπὸ τὸν ἄμεσο ἔλεγχο τοῦ δραματοποιῦ, ὥστε νὰ ἔρθει σὲ ἐπικοινωνία μὲ τὸ σύγχρονο κοινόν.

Στὶς ἐπιλογὲς τῶν ἔργων μποροῦν νὰ ἐντοπιστοῦν ἐπιδράσεις τῶν δασκάλων τοῦ Σπύρου Εὐαγγελάτου. Στὴ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ἐθνικοῦ ὡς σπουδαστῆς ὁ Εὐαγγελάτος εἶχε δασκάλους κορυφαῖες μορφὲς τοῦ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ. Ὁ Ἄγγελος Τερζάκης, ὁ ὁποῖος δίδασκε ἱστορίαν τοῦ θεάτρου καὶ δραματολογία, εἶναι ἕνας ἀπὸ ἐκείνους στοὺς ὁποίους ὁ Εὐαγγελάτος ἀναγνωρίζει τὸν παιδαγωγὸν καὶ τὸν κατ' ἐξοχὴν δάσκαλον στὸ θέατρο καὶ στὴν ἀκαδημαϊκὴ του ἐκπαίδευσις.⁸

Ὡστόσο, ἡ μορφή τοῦ Καρόλου Κουν πρέπει νὰ ἔχει συμβάλει στὴ διαμόρφωσις τοῦ νεαροῦ σκηνοθέτη, ἀφοῦ σὲ ἕνα ἐξομολογητικὸ κείμενον μᾶς πληροφορεῖ ὅτι θεωροῦσε καὶ ἀποκαλοῦσε τὸν ἰδρυτὴ τοῦ Θεάτρου Τέχνης ὡς τὸν «τελευταῖον

Κ. Ο. (Οἰκονομίδης), *Ἔθνος*, 24 Μαρτίου 1962· Ἄλ. Διαμαντόπουλος, *Μεσημβρινή*, 30 Ἀπριλίου 1962· Κ. Σκαλιώρας, *Αὐγή*, 5 Ἀπριλίου 1962.

Μαρία Δοξαπατρή: Β. Βαρίκας, *Τὰ Νέα*, 14 Φεβρουαρίου 1963· Κλ. Β. Παράσχος, *Ἡ Καθημερινή*, 13 Φεβρουαρίου 1962· Α. Κουκούλας, *Ἀθηναϊκή*, 15 Φεβρουαρίου 1963· Γερ. Σταύρου, *Αὐγή*, 24 Φεβρουαρίου 1963· Κοκ. (Ι. Κοκκινάκης), *Ἀκρόπολις*, 13 Φεβρουαρίου 1963· Κ. Σκαλιώρας, *Ταχυδρόμος*, 16 Φεβρουαρίου 1963· Κ. Ο. (Οἰκονομίδης), *Ἔθνος*, 12 Φεβρουαρίου 1963· Εἰρήνη Καλκάνη, *Ἀπογευματινὴ*, 22 Φεβρουαρίου 1963.

Χάσης: Ἄγγ. Τερζάκης, «Νέοι ποὺ ἀνανεώνουν», *Βῆμα* 27 Φεβρουαρίου 1964.

Θυέστης καὶ Χάσης: Β. Βαρίκας, *Τὰ Νέα*, 29 Φεβρουαρίου 1964· Ἄλ. Θρύλος, *Νέα Ἔστια*, 1 Ἀπριλίου 1964· Μπ. Δ. Κλάρας, *Βραδυνή*, 25 Φεβρουαρίου 1964· Κλ. Β. Παράσχος, *Καθημερινή*, 25 Φεβρουαρίου 1964· Ἄγγ. Δόξας, *Νίκη*, 28 Φεβρουαρίου 1964· Εἰρήνη Καλκάνη, *Ἀπογευματινὴ*, 29 Φεβρουαρίου 1964· Κ. Σκαλιώρας, *Ταχυδρόμος* 29 Φεβρουαρίου 1964. Οἱ περισσότερες κριτικὲς συγκεντρωμένες στὴν ἐκδοσὴ *Νεοελληνικὴ Σκηνακὴ: Κύκλος ἐργασίας 1962-1964*, Ἀθήνα 1965, σσ. 6-25. Εὐχαριστῶ πολὺ τὴν θεατρολόγον Κωνσταντῖνα Σταματογιαννάκη ἀπὸ τὸ ΕΛΙΑ γιὰ τὴν προμήθεια ἀρχεῖακοῦ ὑλικοῦ.

8. «Γιὰ τὰ ἑλληνικὰ μέτρα ἦταν ἕνας μεγάλος λογοτέχνης καὶ ἕνας μεγάλος θεατρικὸς συγγραφέας. Γιὰ τὰ παγκόσμια μέτρα ἦταν ἕνας μεγάλος δάσκαλος καὶ μιὰ ἀναντικατάστατη πνευματικὴ καὶ ἠθικὴ φυσιογνωμία – μιὰ ἀπ' τὶς ἐλάχιστες “νησίδες” τῆς Εὐρώπης»: Σ. Εὐαγγελάτος, «Ὁ Δάσκαλος», *Νέα Ἔστια* 1283 (Χριστούγεννα 1980), 121.

δάσκαλο».⁹ Μέσα από αυτή την προοπτική ίσως δεν είναι τυχαίο ότι όπως ο Κούν ξεκίνησε τη Λαϊκή Σκηνή το 1934 με κρητικό έργο, την *Ερωφίλη*, έτσι και ο Εύαγγελάτος επιλέγει τον *Φορτουνάτο*.

Στην επιλογή των δραμάτων θα πρέπει να έπαιξε ρόλο και η καταγωγή του: ο πατέρας Κεφαλονίτης, η μητέρα από την Κρήτη. Μέσα από τα έργα του Κατσαίτη και του Φώσκολου ο Εύαγγελάτος μήπως αναζητάει και τον έαυτό του, τις δικές του ρίζες;

Τα αίτήματα της ομάδας διατυπώνονται στο κείμενο με τον τίτλο «Ξεκίνημα» που υπάρχει στο Πρόγραμμα της πρώτης παράστασης. Το κείμενο είναι εξαιρετικά άμεσο, δεν διαβάζουμε εξαγγελίες και υποσχέσεις, αλλά αντιλαμβανόμαστε τη διάθεση και την αγωνία των νέων ήθοποιων που πλησιάζει η στιγμή να εισέλθουν στο επάγγελμα. Ός προς τις αναζητήσεις τους είναι ξεκάθαροι: «Η επιστροφή στην παράδοση. Το αναβάπτισμα στις μεγάλες δυνάμεις του Νεοελληνικού μας πολιτισμού. Μονάχα αυτό θα μάς δικαιώνει. Το να γινόμαστε κι εμείς παρεξηγημένη απήχηση της ευρωπαϊκής πρωτοπορείας δε θα είχε κανένα νόημα. Μοντέρνοι θα μπορούσαμε να ονομαζόμαστε μόνο αφού δημιουργικά αφομοιώσουμε τα δικά μας καλλιτεχνικά συστατικά.» Το σχήμα δημιουργήθηκε μέσα από μια ανάγκη καλλιτεχνικής έκφρασης, ως υπαρκτική υπόθεση και όχι μέσα από μία αποστολική πρόθεση σωτηρίας του θεατρικού χώρου.

Αυτή η «τρέλλα», όπως έχει χαρακτηρίσει την παρουσία της Νεοελληνικής Σκηνης ο ίδιος ο Σπύρος Εύαγγελάτος,¹⁰ θεωρώ ότι είναι αυτή η «αναρχική αίσθηση» που λέει ο Γιάννης Βαρβέρης¹¹ που φέρει ο καλλιτέχνης, όταν διαθέτει άτομικό όραμα. Σήμερα, μιλώντας με όρους της ιστορίας του θεάτρου ή διδασκαλία αγνώστων έργων είναι συνέχεια της αναβίωσης ξεχασμένων δραμάτων που ξεκίνησε στον Μεσοπόλεμο με τον Φώτο Πολίτη και τη *Θυσία του Άβραάμ* (Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1927-Εθνικό Θέατρο, 1933), τις σκηνοθεσίες του Κούν με τον *Στάθη* (Κολέγιο Αθηνών) και την *Ερωφίλη* (Θίασος Λαϊκής Σκηνης) στη δεκαετία του 30.¹²

9. «Ο Κάρολος Κούν ήταν (παρόλο που ούδέποτε υπήρξε μαθητής του) ο τελευταίος πια για μένα σκηνοθέτης που αποκαλούσα «Δάσκαλο» Σ. Ευαγγελάτος, «Για τον Κάρολο Κούν», *Η Λέξη* 62 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1987), 108.

10. «Αυτό που έκανα εγώ μόνο ένας τρελός το κάνει. Άλλα αισθανόμουν ότι αυτό έπρεπε να κάνω. Η κίνησή μου αυτή προξένησε μεγάλο ενδιαφέρον σε ένα λογότερο κοινό, κριτικούς και λογοτέχνες». Και πώς τον αντιμετώπισαν οι «προοδευτικοί» καλλιτεχνικοί κύκλοι της εποχής; «Μάλλον παραξενεύτηκαν και είπαν, δεν μάς ενοχλεί εμάς, άσε τον τρελό να κάνει ό,τι θέλει. Δύσκολο να θεωρήσει κάποιος κακό την αναβίωση ενός έργου της Κρήτης σε Ιταλική κατοχή». Πηγή: <http://www.lifo.gr/guide/cultureblogs/theaterblog/29105> (Συνέντευξη στον Χρήστο Παρίδη «Σπύρος Εύαγγελάτος» 13 Ιουνίου 2013).

11. Γ. Βαρβέρης, «Θέατρο και κριτική - Ένα ευχολόγιο», *Πλατεία θεάτρου. Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνης*, Αθήνα 1994, σ. 176.

12. Για το θέμα αυτό βλ. Άρετή Βασιλείου, «Η αναβίωση του κρητοεπτανησιακού θεάτρου στο Μεσοπόλεμο», στον τόμο *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα: Πρακτικά του*

Ἡ ἐναρκτήρια παράσταση τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς τὸ 1962 πραγματοποιεῖται σὲ μία περίοδο σκηνηκῆς ἑξάρσης γιὰ τὸ κρητικὸ θέατρο. Πράγματι, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1961 ἡ ἑβδομάδα κρητικῶν θεάτρων ποὺ εἶχε ξεκινήσει ἄτυπα, καθιερώνεται τὸ 1962, γεγονός ποὺ χαιρετίζεται μὲ ἐνθουσιασμό. Ὁ *Φορτουνάτος* παίζεται ἀνάμεσα σὲ δύο ἄλλες παραστάσεις κρητικῶν ἔργων ποὺ ἀνεβάζει τὸ Ἐθνικό. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ *Ἐρωφίλη* σὲ σκηνοθεσία Ἀλέξη Σολομοῦ 25 Αὐγούστου 1961 (Ὡδεῖο Ἡρώδου Ἀττικοῦ) καὶ ἡ δεύτερη 18 Ἰουλίου τοῦ 1962 (Ὡδεῖο Ἡρώδου Ἀττικοῦ) ὅταν παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ ὁ *Βασιλέας Ροδολίνος* σὲ σκηνοθεσία καὶ πάλι Ἀλέξη Σολομοῦ. Μὲ τὸν *Φορτουνάτο*, λοιπόν, ἡ Νεοελληνικὴ Σκηνὴ συντονίζεται μὲ τὸ πνεῦμα τῶν καιρῶν ποὺ ἀξιώνει ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο νὰ ἐπιτελέσει τὴν ἀποστολὴ του, ὅπως διατυπώνεται στὸ καυστικὸ κείμενο τοῦ περιοδικοῦ *Θέατρο*¹³ ὅταν ἀνακοινώνεται ἡ παράσταση τοῦ *Βασιλέως Ροδολίνου* σὲ ἐπιμέλεια τοῦ κειμένου ἀπὸ τὸν Μανούσο Μανούσακα. Παράλληλα, ἡ ἴδια ἐποχὴ διακρίνεται γιὰ τὶς ζυμώσεις στὴν ἐπιστημονικὴ κοινότητα γύρω ἀπὸ τὰ ζητήματα τοῦ κρητοεπτανησιακοῦ θεάτρου. Ἡ περίοδος κατὰ τὴν ὁποία ἐμφανίζεται ἡ ὁμάδα τῶν νέων καλλιτεχνῶν εἶναι ιδιαίτερα γόνιμη ἐπιστημονικά: μία χρονιὰ πρὶν, τὸ 1961, ἔχει ξεκινήσει τὸ πρῶτο κρητολογικὸ συνέδριο στὸ ὁποῖο τὸ θέατρο ἦταν ἓνας βασικὸς ἄξονας τῶν ἀνακοινώσεων. Ὁ Λίνος Πολίτης τὸ '61 δημοσιεύει τὸν πρῶτο κατάλογο χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης, ὅπου συμπεριλαμβάνονται κώδικες μὲ κρητικὰ δραματικὰ κείμενα. Στὸν ἐκδοτικὸ χῶρο ἔχουν ἐμφανιστεῖ νέες ἐκδόσεις. Ὅταν οἱ Beatles ἔχουν γίνει ἤδη γνωστοὶ τὸ 1962 τυπώνεται τὸ πρῶτο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Θησαυρίσματα* στὴ Βενετία, ἐνῶ τὸ περιοδικὸ *Θέατρο* τοῦ Κώστα Νίτσου ἀνοίγει τὸ θέμα τῆς κρητικῆς δραματοποιήσεως. Στὸ ἴδιο περιοδικὸ πρωτοδημοσιεύονται ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν κωμωδία *Κατζοῦρμπος*. Τὸ 1963 ἐντοπίζεται ἓνα χειρόγραφο τοῦ κρητικοῦ ἔργου *Γύπαρις*, τὸ 1964 θὰ δημοσιευθεῖ ὁ *Κατζοῦρμπος* ἀπὸ τὸν Πολίτη¹⁴ καὶ τὴν ἴδια χρονιὰ τὸ περιοδικὸ *Θέατρο* σὲ εἰδικὸ ἀφιέρωμα γιὰ τὸ ἐπτανησιακὸ δράμα δημοσιεύει μὲ περηφάνεια τὸ νέο ἀπόκτημα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου τὴν *Εὐγένια* τοῦ Μοντσελέζε σὲ ἐπιμέλεια Μάριο Βίττι.

Ἀντέξαμε ἓνα χρόνο

Τὸ 1963, χρονιὰ ποὺ ἀνεβαίνει ἡ *Μαρία Δοξαπατρῆ* ἀπὸ τὴ Νεοελληνικὴ Σκηνὴ κλείνουν σχεδὸν ἑβδομήντα χρόνια ἀπὸ τὸ 1895, ἀπὸ τὸ πρῶτο ἀνέβασμα τῆς *Φαύστας* τοῦ Βερναρδάκη. Ὅπως καὶ στὴν περίπτωση τοῦ *Φορτουνάτου* ἡ ὁμάδα προτίθεται νὰ μάθει στὸ κοινὸ ἓναν ἄγνωστο πρωτοπόρο δραματοποιό, ἀφοῦ

Α' Πανελληνίου Θεατρολογικοῦ Συνεδρίου, ἐπιμ. Ἰ. Βιβιλάκης, Ἀθήνα 2002, σσ. 275-288· Γ. Σιδέρης, «Τὰ κρητικὰ θεατρικὰ ἔργα. Ἡ παρουσία τους στὴ νέα ἑλληνικὴ σκηνή», *Θέατρο* 4 (1962), 24-29.

13. «Χειροκροτοῦμε ἀνεπιφύλακτα», *Θέατρο* 4 (1962), 5.

14. «Ἀνακοίνωση Λίνου Πολίτη. Ἡ ἀνέκδοτη κρητικὴ κωμωδία *Κατζοῦρμπος*», *Θέατρο* 17 (1964), 7-17.

δημιούργησε σε μιὰ ἐποχὴ χωρὶς ἰδιαίτερη δραματουργικὴ παράδοση. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἐπισημαίνεται στὸ πρόγραμμα τῆς παράστασης: «Τὰ νιάτα μὲ τὴν πίστη τους, τὸ θάρρος καὶ τὶς ἐλπίδες τους μᾶς παρέχουν κι ἐφέτος, ὅπως περίσου μὲ τὸν Φορτουνάτο τὴν εὐκαιρία ἐνὸς διδακτικοῦ ξαναγυρίσματος στὰ παλιά, στὰ στερημένα ἀπὸ πείρα χρόνια τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου».

Ὁ συγγραφέας, ὁ ὁποῖος στηρίζεται στὴ βυζαντινὴ ἱστορία μὲ τὸ βλέμμα στραμμένο στὸ ὑπόδειγμα τοῦ Σαίξπηρ θεωρεῖται ὁ εἰσηγητὴς τοῦ σαιξπηρισμοῦ στὸ ἑλληνικὸ δράμα, ὡστόσο ἡ καθαρεύουσα τοῦ ἔργου δημιουργεῖ ἓνα σοβαρὸ ἐμπόδιο στὸ ἀνεβάσμα, καὶ αὐτὸ ὀδήγησε στὴ λήθη αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῆς δραματουργίας.

Ὅμως, ἤδη ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1940 δημοσιεύθηκε μιὰ ἔμμετρη μετάφραση τῶν ἔργων τοῦ Βερναρδάκη ἀπὸ τὸν Θεοδόσιο Δουβαλατέλλη (*Μερόπη, Μαρία Δοξαπατρῆ, Φαύστα*, 1948), δὲν ἄργησαν νὰ ἐμφανιστοῦν οἱ ὑποστηρικτὲς τῶν ἔργων αὐτῶν (Δημήτρης Μυράτ, Ἀλέξης Σολομός, Πέλος Κατσέλης), καὶ τὸ 1960 ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος εἶναι ὁ ἡγέτης τῆς ομάδας ποὺ πιστεύει ὅτι ἔργα γραμμένα στὴν καθαρεύουσα ἀξίζει νὰ παρασταθοῦν.¹⁵ Μάλιστα, ὁ Εὐαγγελάτος θὰ ἀνεβάσει πέντε χρόνια ἀργότερα στὸ Κρατικὸ Βορείου Ἑλλάδος ἐκ νέου τὴ *Μαρία Δοξαπατρῆ* καὶ θὰ μπορέσει νὰ διατυπώσει μιὰ ἄποψη ποὺ βασιζέται στὸν μεταμοντερνισμό.¹⁶

Ὅυσιαστικά, τὸ δράμα τοῦ Βερναρδάκη ποὺ ἔχει ὡς πλαίσιο τὴ φραγκοκρατία τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Ἀρκαδία, δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ τεθεῖ ἀπὸ τὸν Εὐαγγελάτο τὸ ζήτημα τῆς ἀμεσότητος τοῦ σκηنيκοῦ λόγου μέσα ἀπὸ μιὰ συζήτηση ποὺ ἀνοίγεται στὸ περιοδικὸ *Θέατρο*.¹⁷ Ἡ ἄποψη τοῦ νέου σκηνοθέτη εἶναι ὅτι πρέπει νὰ μεταγλωττιστεῖ στὴ δημοτικὴ τὸ δράμα τοῦ Βερναρδάκη καὶ τολμᾷ νὰ προχωρήσει στὴ διαμόρφωση ἐνὸς κειμένου γιὰ τὴν παράσταση. Τὸ ἐγχείρημα ἀξιολογεῖται θετικὰ ὡς ἀνάγκη, ὅταν ἡ παράσταση ἀπευθύνεται σὲ ἓνα εὐρύτερο κοινὸ, ἐνῶ ὀδηγεῖ σὲ «ἀναπόφευκτη νοθεία» ὅταν ἡ παράσταση παίζεται σὲ κοινὸ εἰδικό, ἀκόμη καὶ ὅταν εἶναι πλήρως ἐπιτυχημένη ἢ μετάφραση, ὅπως ἡ συγκεκριμένη.¹⁸

15. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Οἱ παραστάσεις τῶν “ἀποκηρυγμένων”»: ἔργα τῆς καθαρεύουσας στὸ μεταπολεμικὸ θέατρο», *Πρακτικὰ Διεθνούς Επιστημονικοῦ Συνεδρίου πρὸς τιμὴν τοῦ Νικηφόρου Παπανδρέου: Σκηνικὴ πράξις στὸ μεταπολεμικὸ θέατρο. Συνέχειες καὶ ρήξεις*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, Τμῆμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 30 Σεπτεμβρίου – 3 Οκτωβρίου 2010, Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 485-496.

16. Ριτσάτου, *ὁ.π.*, σ. 488.

17. Σ. Α. Εὐαγγελάτος, «Λίγα λόγια γιὰ τὴ μεταγλώττιση», στὸ πρόγραμμα τῆς παράστασης *Μαρία Δοξαπατρῆ*, 1963· «Στίχοι στὴν καθαρεύουσα προκαλοῦν τώρα ἰλαρότητα», *Θέατρο* 9 (1963), 73. Γιὰ τὶς ἀπόψεις τοῦ Εὐαγγελάτου στὴ δραματουργία τοῦ Βερναρδάκη βλ. ἀκόμη Σ. Εὐαγγελάτος, «Τὰ “παλιά” ἔργα στὴ σύγχρονη σκηνή», *Πρόγραμμα τῆς παράστασης Μαρία Δοξαπατρῆ*, Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, 1968-1969, σσ. 12-16· ὁ ἴδιος, «Πρέπει νὰ μεταγλωττίζονται τὰ ἔργα τοῦ Δημητρίου Βερναρδάκη;» (περίληψη) στὸν τόμο *Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*. Πρακτικὰ ἡμερίδας, Ἀθήνα 2009, σσ. 181-182.

18. Β. Βαρίκας, *Τὰ Νέα*, 14 Φεβρουαρίου 1963.

Σε μία περίπτωση ύμνολογείται ή παράσταση, σκηνοθεσία, υποκριτική, μουσική, κοστούμια, αλλά ο συντάκτης δυσφορεί για το «απαράδεκτο έργο».¹⁹

Ο *Θυέστης* του Κατσαΐτη και ο *Χάσης* του Γουζέλη παρουσιάζονται σε μία παράσταση την Κυριακή 23 Φεβρουαρίου 1964, ώρα 11.00 το πρωί. Με αυτά τα δύο δράματα το αθηναϊκό κοινό γνωρίζει το έπτανησιακό θέατρο του 18ου αιώνα. Υποστηρικτής στο έγχείρημα της Νεοελληνικής Σκηνης ο φιλόλογος Έμμανουήλ Κριαράς, ο πρώτος εκδότης των έργων του Πέτρου Κατσαΐτη.

Το κοινό που παρακολούθησε την παράσταση ήταν θεατές ενημερωμένοι για τη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματοουργία, και σε αυτό το συμπέρασμα μάς οδηγεί η μνεία του Γιάννη Σιδέρη όταν λέει ότι ο *Χάσης* «παίχθηκε τελευταία στην Αθήνα, μιιά-δυο φορές, άρεσε στους ίδιους που χειροκροτούν τον Ιονέσκο και, ποιός ξέρει πότε θα ξαναδει τα φώτα του προσκηνίου».²⁰

Βασικοί συνεργάτες στις παραστάσεις της Νεοελληνικής Σκηνης είναι ο συνθέτης Δημήτρης Τερζάκης, οι σκηνογράφοι-ένδυματολόγοι Ρένα Γεωργιάδου, Πέτρος Ζουμπουλάκης, Έλλη Σολωμονίδου, Χρήστος Τσάγκας, ή χορογράφος Βίκη Τούντα.

Στην επιμέλεια προγραμμάτων, παρατηρούμε τις προδιαγραφές μιιάς πρακτικής που συνεχίζεται στο Άμφι-Θέατρο: Κάθε παράσταση συνοδεύεται από ένα πρόγραμμα με ειδικό εισαγωγικό σημείωμα από πανεπιστημιακούς καθηγητές ή μελετητές: Γεώργιος Ζώρας, Έμμανουήλ Κριαράς, Διονύσιος Ρώμας, Γεώργιος Κουρνούτος.

Η ύποδοχή της κριτικής

Παρόλο που οι παραστάσεις ήταν ελάχιστες μαγνήτισαν σύσσωμη την κριτική και έχουν διασωθεί οι πολύτιμες απόψεις των αυτοπτών μαρτύρων που δημοσιεύθηκαν σε εφημερίδες και περιοδικά.²¹ Οι πληροφορίες αυτές είναι σημαντικές αφού προσφέρουν από πρώτο χέρι τη γέυση που άφησαν οι παραστάσεις, πέρα από συναισθηματισμούς και προσωπικές αναμνήσεις των συντελεστών.

Πρώτα απ' όλα δικαιώνεται ή έμμονή στην παράδοση με την προβολή άγνωστων νεοελληνικών έργων, προκειμένου να αναζωογονηθεί το θέατρο. Η επιλογή αυτή έγκωμιάζεται αφού ανταποκρίθηκε σε μία ύπαρκτη ανάγκη, καλύπτοντας ένα κενό. Για παράδειγμα, ο Μάριος Πλωρίτης που γνώριζε εξαιρετικά καλά το θεατρικό τοπίο της εποχής και το έχει αποτυπώσει με έντονα χρώματα, ενώ θεωρεί ανώτερα κείμενα τον *Ερωτόκριτο* και τη *Θυσία του Άβραάμ* από τον *Φορτουνατό* θα χαρακτηρίσει το κρητικό έργο ως «χαριτωμένο» το όποιο «άδικα έμεινε

19. «Κ' έτσι που έντυπωσιαζόμαστε από την επιτυχή σκηνοθεσία του Σπύρου Εύαγγελάτου – όλοένα μεγάλωνε ή δυφορία μας και ή άπορία μας: Γιατί όλα αυτά τα άριστα στοιχεία διετέθησαν στην παράσταση ενός τόσον ανάξιου και τόσον απαράδεκτου έργου;» (Κοκ. = Ι. Κοκκινάκης), *Άκρόπολις*, 13 Φεβρουαρίου 1963).

20. Γ. Σιδέρης, «Το έπτανησιώτικο θέατρο», *Θέατρο* 15 (1964), 76.

21. Για τις δημοσιεύσεις των κριτικών που αναφέρονται στο έξηξ βλ. παραπάνω τη σημ. 7.

ἀνεκμετάλλευτο τόσους καὶ τόσους καιρούς, τὴν ὥρα ποὺ ἡ αὐτὴ τοῦ θεάτρου μας διψάει τραγικά...». Μὲ ἀφορμὴ τὴν παράσταση τῆς *Μαρίας Δοξαπατρῆ* ὁ Γεράσιμος Σταύρου βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ στιγματίσει τὴν τάση τῆς ἐποχῆς πρὸς τὸν μιμητισμό: «μπροστὰ στὶς χοντροκομμένες καὶ “σουσουδίζουσες” μιμήσεις ξένων προτύπων, πάντα κάτι περισσότερο ἔχει νὰ ὠφεληθεῖ κανεὶς φροντίζοντας νὰ γνωρίσει πρῶτα τὶς δικές του ρίζες καὶ ν’ ἀντλήσει ἀπὸ κεῖ ὅ,τι βιώσιμο ὑπάρχει». Ὁ Ἄλκης Θρούλος εἶχε ἀρχικὰ ἀντιρρήσεις γιὰ τὸ ἀνέβασμα παλαιῶν ἔργων ὅταν εἶδε τὸν *Φορτουνάτο*. Εἶναι «ματαιοπονία» γράφει «νὰ ἐπιδιώκεται ἡ θεατρικὴ ἀνάσταση ἔργων πολὺ ρυτιδωμένων, πολὺ μαραμμένων, ποὺ δὲν ἔχουν πιὰ παρὰ μόνον ἱστορικὴ σημασία καὶ ποὺ ἔτσι δὲν ἔχουν ἀντοχὴ γιὰ τὴ θεατρικὴ δοκιμασία». Ὅμως, ἄλλαξε γνώμη ὅταν εἶδε τὸν *Χάση*: σημειώνει τὰ ἀξιόλογα προσόντα τοῦ Σπύρου Εὐαγγελάτου ὡς σκηνοθέτη καὶ τὴ μαγεία ποὺ δημιούργησε, τὴ δροσιά καὶ τὸ κέφι τῆς παράστασης, ἐνῶ πλέκει τὸ ἐγκώμιο τῶν ἠθοποιῶν.

Ἡ πρώτη παρουσίαση τοῦ *Φορτουνάτου* σὲ γενικὲς γραμμὲς ἀξιολογεῖται ὡς καλὴ παράσταση ἀπὸ τὴν ὁποία φεύγουν οἱ κριτικοὶ χαρούμενοι καὶ αἰσιόδοξοι.

Πιὸ συγκεκριμένα, οἱ κριτικοὶ τὴν ἐκτιμοῦν ὡς «φροντισμένη, μελετημένη, κεφάτη», «δροσερή», ἓνα «διασκεδαστικὸ γοργὸ παιχνίδι» (Εἰρήνη Καλκάνη), διακρίνεται γιὰ τὴν «ὀρμὴ καὶ σοβαρότητα» (Αλέξης Διαμαντόπουλος), τὴν ἐπιμέλεια καὶ τὴν εὐσυνειδησία (Μάριος Πλωρίτης), «θέρμη καὶ εἰλικρίνεια» στὶς ἐπιδιώξεις τῆς ὁμάδας (Κωστῆς Σκαλιόρας), θεωρεῖται «ὑπεύθυνη προσπάθεια» (Κ. Οἰκονομίδης) καὶ ὡς «προσπάθεια τῶν μελῶν τῆς νὰ δημιουργήσουν σύνολο» (Αλέξης Διαμαντόπουλος)· αὐτὴ ἡ διαπίστωση τῆς συλλογικότητος διατρέχει τὶς κριτικὲς. Καὶ ὡς σύνολο «ἡ παράσταση ἀκτινοβολοῦσε ἀπ’ τὴν ἔξαρση τῆς νιότης» (Γεράσιμος Σταύρου). Τὸ γεγονός ὅτι οἱ συντελεστὲς εἶναι νέοι ἀμέσως κάνει τὸν Πλωρίτη νὰ χαρακτηρίσει τὴν παράσταση τοῦ *Φορτουνάτου* ὡς «συμπαθητικὴ», ἀλλὰ στὸν λόγο αὐτὸ προσθέτει πὼς ἡ δουλειὰ ποὺ ἔχει γίνεῖ ἦταν εὐσυνείδητη καὶ ὅτι ἀποκαλύφθηκε «ἓνα ἀπὸ τὰ παραγνωρισμένα κειμήλια τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου». Ἡ νεαρὴ ἡλικία καὶ τὸ πάθος τῶν ἠθοποιῶν μαλακώνουν τὶς διατυπώσεις τοῦ Γεράσιμου Σταύρου γιὰ ὀρισμένες ἀδυναμίες ποὺ παρατήρησε ποὺ δὲν εἶχαν μεγάλη σημασία καὶ τὶς ἀποδίδει στὴ θεατρικὴ ἐκπαίδευση. Ἡ λύση, ὅπως θὰ πεῖ βρίσκεται στὴ σκηνικὴ ἐμπειρία: «Ἡ ἄσκηση στὸ λόγο κ’ ἡ σκηνικὴ πείρα, ὅταν οἱ δραματικὲς μας σχολὲς παρουσιάζουν τὶς γνωστὲς ἀδικαιολόγητες ἐλλείψεις, θὰ κατακτηθοῦν στὴ πράξη, φτάνει νὰ ὑπάρχει πάντα τέτοια ὄρεξη γιὰ σοβαρὴ δουλειά».

Στὴ δευτέρη παράσταση μὲ τὴ *Μαρία Δοξαπατρῆ* τίθεται τὸ ζήτημα τῆς γλώσσας, ὅπως εἶδαμε καὶ παραπάνω. Εἶναι θεμιτὸ νὰ μεταφραστεῖ στὴ δημοτικὴ ἓνα καθαρευουσιάνικο δράμα; Ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος εἶδε ὡς μονόδρομο τὴ μετάφραση στὴ δημοτικὴ καὶ ὅπως ἐξηγεῖ στὸ Πρόγραμμα στὴ μεταγλωττιστὴ ὁδηγήθηκε ἐπειδὴ «δραματικὲς κασταστάσεις ἔντονες μπορεῖ νὰ προκαλέσουν ἰλαρότητα» ὅταν ἀκουστοῦν σὲ μία γλώσσα ποὺ εἶναι ξένη πρὸς τὸ σύγχρονο κοινό. Ἡ κριτικὴ διχάζεται. Ὀρισμένοι μιλοῦν γιὰ νοθεΐα (Βαρίκας) ἄλλοι ὑποστηρίζουν τὸ ἐγχείρημα, ὅπως ὁ Κλέων Παράσχος ποὺ πιστεύει ὅτι «δὲν ζημιώνεται τὸ ἔργο». Ὅλοι, ὅμως ἐπαινοῦν καὶ πάλι τὴν ἐργατικότητα καὶ τὴν

ύπευθυνότητα τῶν ἠθοποιῶν καὶ ἐξαίρουν τὴ σκηνοθεσία, ὅπως καὶ τὴ μουσικὴ τοῦ Τερζάκη καὶ τὴ σκηνογραφία τοῦ Πέτρου Ζουμπουλάκη. Στὶς κριτικὲς καταγράφεται καὶ ἡ ἀποψη ὅτι τὸ μὲν ἔργο εἶναι ἀπαράδεκτο, ὅμως ἡ σκηνοθεσία, ἡ ὑποκριτικὴ, ἡ μουσικὴ καὶ τὰ κοστούμια εἶναι χάσμα (Ι. Κοκκινάκης).

Ἡ ἐπιμονὴ τῆς ομάδας νὰ στρέφεται σὲ λησμονημένα ἔργα εἶναι ξεκάθαρη μὲ τὴν τρίτη παράσταση ποὺ περιλαμβάνει μία τραγωδία καὶ μία κωμωδία, τὸν *Θυέστη* καὶ τὸν *Χάση*. Ὁ *Χάσης* ἐνθουσιάζει τοὺς κριτικούς, ἐνῶ γιὰ τὸν *Θυέστη* ὑπάρχει μία ἐπιφυλακτικότητά ὡς πρὸς τὴν ποιότητα τοῦ ἔργου.

Ἐναλλακτικὴ πρόταση

Οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ ἐργάστηκαν στὶς παραστάσεις εἶναι 38, οἱ περισσότεροι ἔχουν διακριθεῖ μὲ τὴ δική τους πορεία στὸ θέατρο, καὶ εἶναι οἱ ἑξῆς: Γιάννης Ἀργύρης, Σάββας Γεωργιάδης, Χρῆστος Γεωργόπουλος, Κίμων Δημόπουλος, Σπύρος Εὐαγγελάτος, Δημήτρης Ἰωακειμίδης, Βαγγέλης Καζάν, Νάσος Κατακουζηνός, Γιάννης Κοντούλης, Θάνος Μαρτίνος, Βασίλης Μητσάκης, Σωτήρης Μουστάκας, Χρῆστος Νέγκας, Θεοδωρῆς Ντόβας, Χάρης Παναγιώτου, Τίμος Περγλέγκας, Νίκος Σκιαδάς, Χρῆστος Τσάγκας, Νικήτας Τσακίρογλου, Νίκος Φάμπιος, Φραντζέσκα Αλεξάνδρου, Ἀντιγόνη Γλυκοφρύδη, Ἀφροδίτη Γρηγοριάδου, Ἄρτεμις Θεοδωρακοπούλου, Εἰρήνη Καλτσᾶ, Χριστίνα Κουτσουδάκη, Μαρία Μπονέλου, Ἄννα Πολίτη, Μύρτα Πολύζου, Ἐφη Ροδίτη, Κλεάνθη Σηφάκη, Κλεὸ Σκουλούδη. Μαθηταί: Ἀντώνης Γκαργκασούλας, Ἡλίας Μενεξές, Ἀντιγόνη Παπαδοπούλου, Ἡλίας Παρασκευόπουλος, Δημήτρης Στεφανόπουλος, Κική Τσίφα.

Ἐχωρίζουν οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ εἶναι φρέσκοι ἀπόφοιτοι, καὶ στὶς κριτικὲς ἐπισημαίνεται ὁ ἐνθουσιασμὸς καὶ ἡ πίστη στὴν ἐργασία τους, ἡ πειθαρχία καὶ ἡ ὄρεξη. Μάλιστα, ὁ Ἀλέξης Διαμαντόπουλος προτείνει ἡ ομάδα νὰ ἐπιδοτηθεῖ ἀπὸ τὸ κράτος καὶ νὰ παρουσιάσει τὴ δουλειά της στὴν ἐπαρχία: «Ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος καὶ οἱ συνεργάτες του ἔχουν αὐτὸ τὸ κρᾶμα αἰσιόδοξης ὀρμῆς καὶ σοβαρότητας, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι τόσο ἀποδοτικό. Θὰ εὐχόμεον νὰ μποροῦσαν ν' ἀποτελέσουν μιὰ ομάδα ἀνεξάρτητη ἀπὸ ἄλλες ἐπαγγελματικὲς ὑποχρεώσεις καὶ νὰ ξεκινοῦσαν μὲ κρατικούς πόρους ἔξω στὴν ἐπαρχία, σὲ ἐδάφη πιὸ παρθένα ἀπὸ τὸ ἀθηναϊκό. Θὰ ἄξιζε νὰ τολμᾷ τὸ κράτος ν' ἀναθέτῃ τὴ λειτουργία ἐπαρχιακῶν θεάτρων σὲ νέους ἀνθρώπους ποὺ δίνουν ἐχέγγυα σοβαρότητας».

Σὲ παρόμοια συμφραζόμενα ὁ Γεράσιμος Σταύρου προτείνει νὰ ὑποστηριχθεῖ ἡ ομάδα καὶ νὰ συνεργαστεῖ μὲ Δήμους ἐκτὸς Ἀθηνῶν, προκειμένου νὰ δείξει τὴ δουλειά της. Στὴν Ἀθήνα τοῦ '62 ὁ θίασος τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς φαίνεται ὡς μιὰ ἐναλλακτικὴ πρόταση σὲ σχέση μὲ τὰ κυρίαρχα σχήματα. Σὲ αὐτὴ τὴ διαπίστωση μᾶς ὁδηγεῖ ἡ σκέψη τοῦ Σκαλιόρα ὅταν προτείνει τὴν οικονομικὴ συνδρομὴ τῆς ομάδας: «Ἄν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀρμοδίων ἦταν πραγματικὰ ἀγρυπνο, ἡ Νεοελληνικὴ Σκηνὴ θᾶπρεπε νὰ φύγῃ σὲ λίγο σὲ μιὰ ἐπιχορηγούμενη περιοδεία καὶ νὰ τριγυρίσῃ τὴν Ἑλλάδα παίζοντας τὸ *Φορτσუნάτο*. Γιατὶ καλὸ εἶναι βέβαια τὸ Φεστιβάλ τῆς Ἀθήνας ἢ τῆς Ἐπιδαύρου. Καλὸ εἶναι ὅ,τι δροσιζεῖ μιὰ διφασμένη

γῆ. Ἄλλὰ δὲν εἶναι οἱ τοπικὲς βροχὲς ποὺ κάνουν τὶς μεγάλες ἐσοδεῖες». Αὐτὴ τὴν ἀνάγκη νὰ δεῖ τὶς παραστάσεις ἕνα μεγαλύτερο κοινὸ διατυπώνει καὶ στὴ δεύτερη παράσταση τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς ἢ Εἰρήνη Καλκάνη «ὥστε νὰ γνωρίση τὶς ρίζες τοῦ θεάτρου μας». Ἡ Καλκάνη, μάλιστα, στὴν τρίτη παράσταση ἐπισημαίνει τὴ χρησιμότητα τῶν παραστάσεων γιὰ τοὺς φοιτητὲς τῆς φιλολογίας καὶ γιὰ τοὺς φιλόλογους.

Ἀκόμη, στὶς κριτικὲς ἐπισημαίνεται τὸ θερμὸ χειροκρότημα τοῦ κοινοῦ ποὺ ἐκτίμησε «τὴν προσφορὰ ἐνὸς ἀπαιχτοῦ ἔργου ποὺ ἔχει μιὰ θέση στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου μας, καὶ τὴ μελέτη καὶ τὴ φαντασία, ποὺ συνεργάστηκαν [οἱ συντελεστὲς] γιὰ νὰ γίνῃ ὁ Φορτουνάτος τοῦ σπάνιου βιβλίου μιὰ θεατρικὴ πραγματικότητα» (Ἀλέξης Διαμαντόπουλος). Σὲ ὅλες τὶς κριτικὲς μεταφέρεται ἕνα αἶσθημα εὐεξίας ποὺ πλημμύριζε τοὺς θεατὲς κατὰ τὴ διάρκειά τῆς παράστασης.

Στὴ Μαρία Δοξαπατρῆ διακρίνεται ὁ Νέγκας, ὁ Τσακίρογλου, ἡ Γρηγοριάδου καὶ ἡ Κουτσουδάκη. Στὸν Χάση ὁ Νέγκας, ὁ Μουστάκας, ὁ Βαγγέλης Καζάν. Σὲ ἀρκετὲς ἀπὸ τὶς κριτικὲς ἔχουμε μιὰ καλὴ ἐνημέρωση γιὰ τὸν ἠθοποιὸ Σπύρο Εὐαγγελάτο: Σημειώνεται ἡ «πληθωρικὴ ἐρμηνεία» ὡς Τζαβάρλας στὸν Φορτουνάτο καὶ πὼς ἦταν «ἕνας εὐφάνταστος καὶ διασκεδαστικώτατος μίλες γκλορίζους» (Λέων Κουκούλας, *Ἀθηναϊκὴ*, 26 Μαρτίου 1962). Στὴ Μαρία Δοξαπατρῆ στὸ ρόλο τοῦ Καμπανίτη (φράγκος κατακτητῆς τοῦ Μωριᾶ) ἀξιολογεῖται ἀπὸ τὸν Κ. Οἰκονομίδη ὅτι «παίζει μὲ σιγουριά πεπειραμένου ἠθοποιοῦ», ἐνῶ προβλέπει ὅτι ὁ μόλις 22 ἐτῶν νέος «μὲ στερεὸ ὑπόβαθρο σπουδῶν στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ φαίνεται προωρισμένος γιὰ μεγάλες δραματικὲς πτήσεις».

Στὶς κριτικὲς αὐτὲς ἐξαιρεται ἡ σημασία τοῦ σκηνοθέτη καὶ τῶν ἐπιλογῶν του. Ἔτσι, γιὰ τὸν Φορτουνάτο συμφωνοῦν οἱ κριτικοὶ ὅτι μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι τὸ κορυφαῖο ἔργο τῆς κρητικῆς δραματουργίας, ὡστόσο περιέχει ἀξιόλογα στοιχεῖα (πλοκή, κωμικοὶ τύποι, ρυθμὸς, εὐτράπελοι τόνοι), ἐπάνω στὰ ὅποια ὁ Εὐαγγελάτος ἔστησε τὴν παράσταση. Ὁ Γεράσιμος Σταύρου θὰ ἐπισημάνει γιὰ τὸν Εὐαγγελάτο: «Ἐργάστηκε μεθοδικά, ἐπίμονα κι ἐμπνευσμένα». Θὰ σταθεῖ στὴ κομῆντια ντελ ἄρτε ποὺ διατηρήθηκε μὲ «διακριτικότητα» γιὰ νὰ περάσει στὴ γλώσσα λέγοντας «μὲ ἄνεση ἀντιμετωπίστηκε κι ὁ δεκαπεντασύλλαβος ὁμοιοκατάληκτος στίχος». «Σβέλτο, κεφάλτο καὶ ζωηρό» θὰ πεῖ γιὰ τὸ ἀνέβασμα ὁ Κωστής Σκαλιόρας. Ὁ Σκαλιόρας ὅταν μιλάει γιὰ τὸν γοργὸ ρυθμὸ τῆς παράστασης ἐπισημαίνει τὴ συνέχεια τῆς «κωμικῆς ἐφευρετικότητος τῶν Ἀρλεκίνων» στὸν κινηματογράφο καὶ θέτει στὴ συζήτηση τὴν ἐνδεχόμενη ἐπίδραση τοῦ κινηματογράφου στὸ θέατρο, ἀναφέροντας ὡς παράδειγμα τὸν Ροζέ Πλανσόν.

Ἡ παράσταση τοῦ Χάση χαρακτηρίζεται «λαϊκὸ πανηγύρι» μὲ κέφι, ζωντάνια καὶ ρυθμὸ. Μάλιστα, ἐπισημαίνονται οἱ ἀρετὲς τῆς παράστασης: «ἀέανα ἐπινοητικότητα, ζωηρότητα καὶ τόλμη», «οἱ σκηνογραφίαι καὶ τὰ κοστούμια τῆς Σολωμονίδου μὲ τὰ σταράτα, ἔντονα χρώματα καὶ τὴ γελοιογραφικὴ εὐρηματικότητα» (Σκαλιόρας).

Αὐτὸ ποὺ συγκινεῖ τοὺς κριτικοὺς εἶναι ἡ ἀγνότητα τῶν μελῶν τοῦ θιάσου, ἡ ἀνυστεροβουλία καὶ ὁ μόχθος ποὺ κατέβαλε ἡ ὁμάδα μὲ ἀποκλειστικὸ κίνητρο

τὴν ἀγάπη γιὰ τὸ θέατρο γιὰ τόσο περιορισμένο ἀριθμὸ παραστάσεων. Ἡ πρώτη παράσταση μὲ τὸν Φορτουνάτο προσλαμβάνεται ὡς ἓνα πρωτοποριακὸ γεγονός ποὺ ἀνανεώνει τὴ θεατρικὴ πρακτικὴ. Ὁ Σκαλιώρας εἶναι χαρακτηριστικὸς μὲ ἀφορμὴ τὸν Φορτουνάτο: «Μακάρι πολλὰ θέατρα, τὴ μέρα τῆς σχολῆς τους, νὰ παραχωροῦσαν τὴ σκηνὴ τους σ' ἓνα τόσο ἀμόλυπτο θίασο. Θ' ἀνάπνεαν λιγάκι τὰ σανίδια, θὰ ἀερίζονταν οἱ αἶθουσες, θὰ καθάριζε ἡ ἀτμόσφαιρα ἀπὸ τὶς χιλιάδες συμβατικὲς φράσεις καὶ χειρονομίες, ποὺ μαζεύτηκαν μὲ τὰ χρόνια καὶ ποὺ αἰωροῦνται, θάλλεγες, ἀνάμεσα στὸ δάπεδο καὶ στὴν ὀροφὴ». Ὁ Λέων Κουκούλας τὴν ἐπόμενη χρονιὰ βλέπει στὶς προσπάθειες τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς τὸ ἐνδεχόμενο «νὰ διαμορφωθῆ ἓνα ἀναγεννητικὸ κίνημα ποὺ θ' ἀναταράξῃ τὰ θολὰ καὶ λιμνάζοντα νερὰ τῆς θεατρικῆς μας ρουτίνας».

Σὲ αὐτὸ τὸ τοπίο ὅπου κυριαρχεῖ ἀπὸ τὴ μιὰ ἢ ἰδέα τοῦ καινούργιου ποὺ συνήθως ἔρχεται ἐκτὸς Ἑλλάδος καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἓνα κατεστημένο ποὺ προκαλεῖ πόνο, ἐπειδὴ ἐπικρατεῖ ἡ ἐμπορευματοποίηση τῶν πάντων καὶ θεωρεῖται «φαινομενικὰ πυρετώδης ἡ δραστηριότητα»²² τοῦ θεάτρου, ἡ Νεοελληνικὴ Σκηνὴ ἐπιλέγει νὰ πάει ἐμπρὸς μὲ ἓνα ἄλλα πρὸς τὰ πίσω. Τὸ νόημα τοῦ θεάτρου ἀναζητεῖται στὴν ἱστορία. Τὴν ταυτότητά της τὴν ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν ἱστορία. Ὅμως αὐτὴ ἡ ἐπιστροφή δὲν εἶναι πορεία πρὸς τὰ πίσω. Δὲν εἶναι λατρεία τοῦ παρελθόντος. Δὲν εἶναι ὑπερτονισμὸς μίας ἱερῆς δραματικῆς παράδοσης. Ἄν ἦταν ἔτσι τὸ ἐγχείρημα θὰ ἀφοροῦσε ἐλάχιστους. Καὶ ὄχι βέβαια τοὺς ζωντανούς ἀνθρώπους τοῦ παρόντος. Ἡ Νεοελληνικὴ Σκηνὴ δὲν ἐπιλέγει παλαιὰ ἔργα ἐπειδὴ ἀρνεῖται ἢ σνομπάρει τὰ σύγχρονα ἢ γιὰ νὰ δείξει τὴν ἀνωτερότητα τῶν παλαιῶν δραμάτων σὲ σχέση μὲ τὰ νέα. Τὰ συγκεκριμένα ἔργα ἂν ἔχουν κάτι γνήσιο, ἐὰν διασώζουν μιὰ ἀλήθεια τότε εἶναι μελλοντικά. Ἄρα, στὴν περίπτωσι αὐτὴ ἔχουν ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ παρόν. Καὶ ἐδῶ ἔρχεται ἡ διακινδύνευση. Δὲν ὑπάρχει ἐκ προοιμίου καμία βεβαιότητα. Χρειάζεται νὰ οἰκοδομηθεῖ μία σχέση. Καὶ σὲ αὐτὴ τὴ σχέση ὁδηγεῖ ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος.

Αὐτὸ ποὺ θὰ συμβεῖ στὸ Ἄμφι-θέατρο εἰκονίζει ἡ Νεοελληνικὴ Σκηνὴ. Μὲ ἄλλα λόγια: τὸ Ἄμφι-θέατρο προετοιμάστηκε ἀπὸ τὴ Νεοελληνικὴ Σκηνὴ. Οἱ λειτουργίες εἶναι ἴδιες: ὡς πρὸς τὸ ρεπερτόριο μὲ τὴν ἀνάδειξη παλαιότερων ἀγνώστων κειμένων καὶ ὡς πρὸς τὴ σκηνοθετικὴ προσέγγιση ἔλλειψη σοβαροφάνειας καὶ ἀπελευθερωμένο πνεῦμα.

Σκηνοθέτης-δραματογράφος

Σὲ αὐτὸ στὸ σημεῖο, ἐπιτρέψτε μου νὰ ἀναφερθῶ σὲ μία, τουλάχιστον, ἄδικη ἐκτίμηση γιὰ τὸ ἔργο τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν σεβαστὸ καθηγητὴ Θεόδωρο Χατζηπανταζῆ, ὅταν ἀναφέρει στὸ πρόσφατο βιβλίο του γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου ὅτι «ἡ ἀναβίωσι τῆς παράδοσης

22. Μ. Πλωρίτης, «Χορὸς πάνω σὲ ἠφαιστειο. Μικρὴ κωδικοποίηση τῶν πληγῶν τοῦ θεάτρου μας», *Θέατρο* 11 (1963), 20-22.

θά πραγματοποιιοῦνταν τελικὰ μὲ πολὺ παράτολμους καὶ αὐθαίρετους ἐκσυγχρονιστικοὺς ὄρους». Γιὰ νὰ ἐξηγήσει στὴ συνέχεια: «Στὴν οὐσία, τὰ κείμενα τῶν παλιῶν δραματοργῶν δὲ θὰ ἀξιοποιοῦνταν παρὰ μονάχα σὰν πρώτη ὕλη, σὰν στοιχειώδη οἰκοδομικὰ ὑλικά ἀποσπασμένα ἀπὸ κτίρια ποὺ ἔχουν ἐρειπωθεῖ καὶ καταρρεύσει, προκειμένου νὰ ἐνσωματωθοῦν τώρα σὲ σύγχρονες κατασκευές. Προκειμένου τὰ μάρμαρά τους νὰ μεταβληθοῦν σὲ ἀσβέστη γιὰ τὸ κονίαμα νέων οἰκοδομῶν. Ὁ μαθητευόμενος σκηνοθέτης ὄχι μόνον δὲν διστάζει νὰ κόψει καὶ νὰ ράψει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὰ ἔργα τῶν παλιῶν μαστόρων, ἀλλὰ ἐπιχειρεῖ ἐπιπλέον νὰ γράφει καινούριες ἐκτεταμένες σελίδες διαλόγου, νὰ προσθέσει δικές του σκηνές σὲ ἐπίπλαστη ἰδιωματικὴ τάχα γλώσσα, καὶ γενικὰ νὰ συμπεριφερθεῖ σὰν ἀπρόσκλητος ἰσότιμος συνεργάτης τῶν ποιητῶν τοῦ παρελθόντος, ἂν ὄχι καὶ σὰν ὁ βασικὸς καὶ κυρίαρχος ἐταῖρος μιᾶς ἀνισόβαρης σύμπραξης».²³ Δυστυχῶς, δὲν μαθαίνουμε ποῦ βασίζεται ὁ ἔλεγχος αὐτὸς γιὰ τὴν ἐργασία τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς. Καὶ το σημαντικότερο δὲν ὑπάρχει κάπου ἡ πληροφορία ἐὰν ὁ γράφων εἶδε κάποια παράσταση ἢ ἂν βασίζεται σὲ σχετικὰ δημοσιεύματα, ἀφοῦ ἀπουσιάζει κάθε σχετικὴ βιβλιογραφικὴ ἔνδειξη. Ἀκόμη, δὲν μᾶς μιλάει γιὰ τίς παραστάσεις ὡς καλλιτεχνικὰ γεγονότα, δὲν κάνει κριτικὴ στὴ σκηνοθεσία τοῦ Εὐαγγελάτου, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ προσθέτει μία ἰσχυρὴ δόση συναισθήματος: ὁ θεατρικὸς συγγραφέας εἶναι ἀδικημένος, ὁ ἴδιος δὲν μπορεῖ νὰ ὑπερασπιστεῖ τὸ ἔργο του ἀπὸ τὸν δυνάστη σκηνοθέτη. Ἡ ἄποψη αὐτὴ διακρίνεται ἀπὸ ἕναν λογοκεντρισμό, λὲς καὶ ἡ σκηνοθεσία ὀφείλει νὰ ὀπτικοποιήσει τὸ κείμενο, δίχως νὰ ἐρευνηθεῖ τί ὑποβάλλει τὸ κείμενο στὴν ἐποχὴ μας.

Ἡ λέξη κλειδί γιὰ τὴ δηλητηριώδη ἐκτίμηση τοῦ Χατζηπανταζῆ εἶναι ἡ λέξη «ἀναβίωση». Τὰ παλαιὰ δράματα εἶναι ἐρείπια καὶ ἀντὶ ὁ σκηνοθέτης νὰ τὰ ἀναστηλώσει μὲ ὄρους ποὺ ἀρμολογῶν στὴν ἱστορία τους τὰ λεηλατεῖ, τὰ καταστρέφει γιὰ νὰ τὰ ἀνακυκλώσει σὲ μία νέα οἰκοδομὴ. Τὸ νέο κείμενο ποὺ δημιουργεῖται δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ πρωτότυπο ἔργο ἀφοῦ εἶναι αὐθαίρετο καὶ ὑπακούει στὴ λογικὴ τῆς «κοπτοραπτικῆς». Ἐπιπλέον, στηλιτεύεται ἡ προσθήκη σκηνῶν ἢ φράσεων ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη αὐτὸν τὸν «κυρίαρχο ἐταῖρο μιᾶς ἀνισόβαρης σύμπραξης».

Τὸ θέμα τῶν ὀρίων τῶν ἐπεμβάσεων τοῦ σκηνοθέτη στὸ κείμενο ποὺ θίγει ὁ Χατζηπανταζῆς εἶναι σοβαρό, ὡστόσο τὰ συμπεράσματα ποὺ διεκδικοῦν ἀντικειμενικότητα δὲν μαθαίνουμε πῶς ἐξάγονται. Ὁ προσεκτικὸς θεατῆς τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς Κωστῆς Σκαλιόρας ἀναφέρεται στὸ θέμα τῶν ἐπεμβάσεων, ὅμως λέει πῶς «οἱ συντμήσεις ποὺ μαθαίνουμε πῶς ἔγιναν θ' ἀπαιτοῦσαν μιὰ προσεκτικὴ παραβολὴ μὲ τὴ μοναδικὴ καὶ δυσεύρετη ἔκδοση τοῦ Ξανθοῦδίδου. Ἡ ἀφαίρεση τῶν Ἰντερμεδίων ποὺ εἶναι ἄσχετα μὲ τὴ δράση, μᾶς φαίνεται πάντως θεμιτὴ». Μέχρι σήμερα, ἀπὸ ὅσο γνωρίζω, ὑπάρχει μία καὶ μόνη μελέτη ποὺ ἀσχολεῖται συστηματικὰ μὲ τὸ φαινόμενο τῶν ἐπεμβάσεων τοῦ Σπύρου

23. Θ. Χατζηπανταζῆς, *Διάγραμμα ἱστορίας τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου*, Ἡράκλειο 2014, σ. 565.

Εὐαγγελάτου στὸ πρωτότυπο κείμενο. Ὁ συνοδοιπόρος τοῦ Εὐαγγελάτου γιὰ μίαν εἰκοσαετία στὸ Πανεπιστήμιο Βάλτερ Ποῦχνερ²⁴ εἶχε τὴν ὑπομονὴ νὰ μελετήσει τὸ κείμενο τῆς παράστασης τῆς Ἐρωφίλης τοῦ Ἀμφι-Θεάτρου καὶ νὰ τὸ συγκρίνει μὲ τὴν ἔκδοση ποὺ χρησιμοποιήθηκε, τοῦ Στυλιανοῦ Ἀλεξίου. Τὸ συμπέρασμα: «ὁ συμβιβασμὸς Χορτάτση καὶ Εὐαγγελάτου ἦταν τίμιος καὶ ἀξιοπρεπής». Ὁ Ποῦχνερ θὰ καταλήξει ὅτι γιὰ νὰ μείνει ζωντανὸς ὁ Χορτάτσης στὸ σημερινὸ θέατρο δὲν ὑπάρχει ἄλλη ἐπιλογὴ ἀπὸ τὴν προσαρμογὴ τοῦ κειμένου.

Πῶς διαχειρίζεται, τελικά, τὸ κείμενο ὁ Εὐαγγελάτος; Ὑπάρχει κάποιον σκεπτικὸ στὴν ἀντιμετώπιση τῶν δραματικῶν κειμένων ποὺ ἀνεβάζει μὲ τὴ Νεοελληνικὴ Σκηνή; Ὅταν δραστηριοποιεῖται μὲ τὴ Νεοελληνικὴ σκηνὴ εἶναι γνωστὴ ἡ ἀποψη γιὰ ἀπόλυτο σεβασμὸ τῶν θεατρικῶν ἔργων (Ζὰν Βιλάρ), ὅμως ὁ ἴδιος δείχνει νὰ λειτουργεῖ περισσότερο μὲ τὴ λογικὴ ὄχι τῆς ἀποδόμησης καὶ ἀνασύστασης, ἀλλὰ μὲ τὴν εὐαισθησία τοῦ θεατρανθρώπου τῆς ἐποχῆς του ποὺ ἀντιλαμβάνεται τὴν παράσταση μὲ βασικὸ κριτήριον τὸ κοινὸ. Προτεραιότητα εἶναι νὰ ἐξασφαλιστεῖ ἓνας δῖαιλος ἐπικοινωνίας μὲ τοὺς θεατῆς, μὴ γέφυρα ποὺ νὰ συνδέσει παρελθόν-παρόν καὶ ὄχι νὰ ἀναστηλώσει ἀκαδημαϊκὰ ἓνα παλαιὸ ἔργο. Αὐτὸ εἶναι ὁρατὸ ὅταν διαρκῶς ἀναφέρεται στὶς δυσκολίες ποὺ παρουσιάζονται στὴ διαχείριση τῶν παλαιῶν κειμένων καὶ αὐτὲς οἱ δυσκολίες κατευθύνουν στὴ δημιουργία ἐνὸς νέου κειμένου παράστασης, ποὺ θὰ εἶναι μίαν «ἐλεύθερη ἀνασύνθεση» γιὰ νὰ μπορέσει νὰ σταθεῖ στὸ παρόν. Τὸ πιστεύω του καταγράφεται καὶ ὅταν σκηνοθετεῖ ξανὰ τὸν Φορτουνάτο στα δεκάχρονα τοῦ Ἀμφι-Θεάτρου τὸ 1985: τὸν ἐνδιαφέρουν οἱ τρόποι ἔκφρασης ποὺ διασώζονται στὰ παλαιὰ ἔργα, δηλαδὴ «ἡ προσπάθεια προσανατολίζεται στὸ νὰ γίνῃ ἡ παράδοση βιωμένο “κέρδος”, ἀπ’ ὅπου θὰ ξεκινήσουμε γιὰ τὴν κατάκτηση ἐνὸς σύγχρονου νεοελληνικοῦ ἐρμηνευτικοῦ ὕφους, σχετικὰ μὲ τὴν ἀναβίωση τῶν κειμένων αὐτῶν».²⁵ Μὲ ἄλλα λόγια ὑποστηρίζεται τὸ σκηρικὸ γεγονός τὸ ὁποῖο διακρίνεται ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ ἐνασχόληση.

Πάντως, στὴν Ἑλλάδα τὸ 1962 ἤδη ὑπῆρχε ἡ ἐμπειρία στὴν ἀναβίωση κλασικῶν δραμάτων. Ὁ Ἀλέξης Σολομὸς τὸ 1961 ἐκδίδει τὸν *Ζωντανὸ Ἀριστοφάνη* καὶ ἡ τάση ποὺ ἔχει ἐπικρατήσει εἶναι ὅτι ἡ ἀρχαιολογικὴ προσέγγιση τῶν παλαιῶν δραμάτων δὲν ὀδηγεῖ κάπου καὶ δὲν εἶναι ἐφικτὸ νὰ παίζονται τὰ ἀρχαῖα ἔργα ὅπως στὴν κλασικὴ Ἀθήνα. Τὴν ἴδια περίοδο στὴν Εὐρώπη κυκλοφοροῦν ιδέες γιὰ τὴ σχέση κειμένου καὶ σκηνῆς ποὺ ὑπερβαίνουν τὴν ἀντίληψη τοῦ Βιλάρ ὅτι ὁ σκηνοθέτης εἶναι «ἐργαλεῖο τοῦ συγγραφέα». Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ Πλανσὸν ποὺ ἤρθε στὴν Ἀθήνα τὸ 1962 ὑποστήριζε τὴν ἰσοδυναμία τοῦ παραστασιακοῦ λόγου μὲ τὸ γραπτὸ κείμενο τοῦ συγγραφέα. Καὶ τὰ δύο εἶναι ἐξίσου σημαντικὰ γιὰ τὴ σκηνοθεσία.²⁶

24. Β. Ποῦχνερ, «Ἡ διασκευὴ τῆς Ἐρωφίλης τοῦ Γεωργίου Χορτάτση ἀπὸ τὸ Ἀμφι-Θέατρο στὸ Δημοτικὸ Περιφερειακὸ Θέατρο Κρήτης 1996...», *Δάφνη. Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν Σπύρο Α. Εὐαγγελάτο*, ἐπιμ. Ἰ. Βιβλιάκης [Παράβασεις-Μελετήματα 1], Ἀθήνα 2001, σσ. 289-302.

25. Σημείωμα στὸ Πρόγραμμα τῆς παράστασης τοῦ Φορτουνάτου ἀπὸ τὸ Ἀμφι-Θέατρο, 1985.

26. Yvette Daoust, *Roger Planchon: Director and Playwright*, Νέα Υόρκη 1981, σ. 14 ἔξ.

Από όσα γνωρίζω, καταλήγω στην άποψη ότι ο Εύαγγελάτος λειτουργεί όχι απλώς ως σκηνοθέτης αλλά με την ειδικότητα του κριτή που ελέγχει το κείμενο, το τροποποιεί και το επεξεργάζεται, αν χρειαστεί το διασκευάζει ή προσθαφαιρεί τμήματα, μπορεί να αλλάξουν σειρά οι σκηνές, να κοπούν κουραστικές επαναλήψεις και ενδιαφέρεται για την πυκνωση και τη συνοχή του κειμένου που θα μεταμορφωθεί σε σκηνικό λόγο. Μιλᾶμε δηλαδή για τον δραματολόγο ή δραματοουργό, ο οποίος ανήκει στο δυναμικό ενός θιάσου και συνδέεται ἄμεσα με τον σκηνοθέτη. Βεβαίως, είναι ένας ρόλος που μπορεί να αναλάβει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, όπως συμβαίνει συχνά στη Γερμανία. Η διάσταση αυτή είναι σήμερα αποτυπωμένη στην ἔξοχη σειρά των βιβλίων-προγραμμάτων του Ἀμφι-Θεάτρου. Ἐκεῖ, ἐμφανίζεται ἡ τεκμηρίωση και ἡ ἔρευνα που ἔχει προηγηθεῖ ἀπὸ τὴν παράσταση και εἶναι ὁρατὰ τὰ κριτήρια ἐπιλογῆς τοῦ ἔργου. Ὅλοι γνωρίζουμε ὅτι πρὶν ἀπὸ τὸ κείμενο στὸ δεύτερο μέρος τῶν Προγραμμάτων τοῦ Ἀμφι-Θεάτρου βρίσκεται πάντοτε ἕνα σημείωμα που ἐξηγεῖ τὶς ἐπεμβάσεις και τὶς ἐπιλογές που ὀδήγησαν στὴν τελικὴ μορφή τοῦ κειμένου. Ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης-δραματοουργὸς δὲν ἀποκρύπτει τὰ ἐργαλεία του. Θεωρῶ ὅτι αὐτὴ ἡ στάση λύνει κάθε ἀπορία γιὰ τὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ σκηνοθέτη που ἀναλαμβάνει ὅλη τὴν προεργασία τοῦ τελικοῦ κειμένου τῆς παράστασης.

Τὸ τελευταῖο ἐρώτημα που με ἀπασχολεῖ εἶναι ἂν ἄσκησε κάποια ἐπίδραση ἡ Νεοελληνικὴ Σκηνή. Μὲ δεδομένο τὶς λίγες παραστάσεις τῶν ἔργων δὲν μπορούμε νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἐπηρέασε πλῆθη κοινού. Ἡ ἐνθουσιώδης, ὡστόσο, ὑποδοχὴ τῆς κριτικῆς δείχνει ὅτι ἡ ἐργασία τῶν νέων ἠθοποιῶν με ἐμψυχωτὴ τὸν Σπύρο Εὐαγγελάτο εἶχε ἀντίκτυπο, δὲν πέρασε ἀπαρατήρητη ἀλλὰ προκάλεσε ἐλπίδες και καλλιέργησε ὑψηλές προσδοκίες στοὺς συστηματικὸς θεατές, σὲ ἐιδικοὺς εἴτε ἀπὸ τὸν χῶρο τῶν διανοουμένων εἴτε τὸν χῶρο τοῦ θεάτρου.

Συμπέρασμα

Ἀπὸ ὅσα ἀναφέρθηκαν παραπάνω οἱ ἀναζητήσεις τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς διαμόρφωσαν μία πρόταση γιὰ τὸ μέλλον τῆς θεατρικῆς πρακτικῆς που εἶναι εὐδιάκριτη, ἐνῶ ταυτόχρονα συνέβαλαν στὴ θεατρικὴ παιδεία, καθιερώνοντας ἔργα ἀντιεμπορικὰ και ἄγνωστα στὴ σκηνή. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ προσωπικὴ μαρτυρία τοῦ ἐκδότη τοῦ *Φορτουνάτου* Alfred Vincent: «Οἱ παλαιότεροι μελετητές δὲν φαίνεται νὰ ἐκτιμοῦσαν ἰδιαίτερα τὶς θεατρικὲς δυνατότητες τοῦ *Φορτουνάτου*. Στὴ δεκαετία ὅμως τοῦ 1960, ὅταν ἄρχισα νὰ ἀσχολοῦμαι με τὴν κρητικὴ λογοτεχνία, ἡ κατάσταση εἶχε ἀρχίσει νὰ ἀλλάζει. Μελετητές ὅπως ὁ Μανοῦσος Μανούσακας και ὁ Στυλιανὸς Ἀλεξίου τόνισαν τὴ ζωντάνια και τὴ θεατρικότητα τοῦ ἔργου, και οἱ σκηνικὲς του δυνατότητες προβλήθηκαν ἔμπρακτα σὲ πλῆθος θεατρικῶν παραστάσεων, με ἀφετηρία μιὰ νεανικὴ παρουσίαση ἀπὸ τὸν Σπύρο Εὐαγγελάτο τὸ 1962».²⁷ Ἐπιπλέον, ἡ Νεοελληνικὴ Σκηνή κατάφερε νὰ

27. A. Vincent, «Συγγραφέας-ἀντιγραφέας. Τὰ χειρόγραφα τοῦ Μαρκαντώνιου Φώσκολου»,

πείσει ότι τὸ ἐπτανησιακὸ δρᾶμα εἶναι ἓνα διακριτὸ κεφάλαιο στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου. Ὁ Εὐαγγελάτος κατάφερε νὰ ὑποστηρίξει πειστικὰ τὴν ἄποψη ὅτι στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου τὸ ἐπτανησιακὸ θέατρο ἔχει μιὰ ξεχωριστὴ θέση, ὅπως τὸ κρητικὸ θέατρο. Ἡ ἐπιστροφή στὴν παράδοση ἦταν μελλοντικὴ.

Ὁ κύκλος τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς ἔκλεισε τὸ 1964, μὲ τὴν ὑπόσχεση ὅτι τὴν ἐπόμενη χρονιὰ θὰ παρουσιαζόταν ἓνα σύγχρονο θεατρικὸ ἔργο. Ἡ ὑπόσχεση αὐτὴ δὲν ἐκπληρώθηκε τὸ 1964. Ἡ ἴδια ἡ ομάδα στὸν ἀπολογισμό της εἶναι πλέον βέβαιη ὅτι εἶναι μέρος μίας εὐρύτερης συζήτησης γιὰ τὴν ἔρευνα τοῦ παλαιοῦ θεάτρου. Ἔχει συνειδητοποιηθεῖ πλέον ὅτι «Ἡ γνώση τῆς παράδοσός μας εἶναι πιά μιὰ ἀνάγκη. Σημασία ἔχει νὰ ξέρομε ποιοὶ εἴμαστε» (πρόγραμμα παράστασης *Θυέστης - Χάσης*).

Ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος μὲ τὴν ἐργασία του στὴ Νεοελληνικὴ Σκηνὴ μὲ πρωταρχικὸ τὸ αἶτημα τῆς ἐπιστροφῆς στὶς ρίζες ἀφυπνίζει τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ ξεχασμένα δραματικὰ κείμενα τὰ ὁποῖα τὰ ἀντιμετωπίζει ὡς ζωντανοὺς ὀργανισμοὺς, τὰ θεωρεῖ κλασικὰ δρᾶματα καὶ ὄχι μουσειακὰ ἀντικείμενα. Ἀκριβῶς γιὰ αὐτὸ δὲν τὸν ἀπασχολεῖ ἡ ἱστορικῆς ἀκρίβειας ἀναστήλωση ἀλλὰ κάτι ποὺ μπορεῖ νὰ φαίνεται περισσότερο βέβηλο: ὁ πειραματισμὸς μὲ τὴ γλῶσσα καὶ τὸ ὄψος.

Μὲ τὴν τριετὴ ἐνασχόλησή του ἔσπειρε τὸν σπόρο τὸν καλὸ γιὰ τὶς ἐπόμενες γενιές: ἐπενδύοντας στὴ θεατρικὴ δυναμικὴ τους, ἀγκάλιασε καὶ καθιέρωσε τέσσερα δραματικὰ ἔργα μέσα ἀπὸ τὴ σκηνικὴ δοκιμασία τους στὴ θεατρικὴ συνείδηση τῆς ἐποχῆς του, τοποθετώντας τὸν Φώσκολο, τὸν Κατσαῖτη, τὸν Γουζέλη καὶ τὸν Βερναρδάκη ὡς πυλώνες τῆς νέας ἐλληνικῆς δραματουργίας. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἐπιλογή ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ γίνεῖ ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, τὸ ὁποῖο, ὡστόσο, δὲν τόλμησε νὰ ἐντάξει στὸ δραματολόγιό του τὰ ἔργα αὐτὰ τῆς ἐθνικῆς θεατρικῆς παράδοσης.

Τὸ 1964 ἓνας κύκλος ἔκλεισε μὲ τὶς παραστάσεις αὐτὲς γιὰ τὸν θίασο τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς καὶ ἓνας κύκλος γιὰ τὸν ἴδιο τὸ Σπύρο Εὐαγγελάτο ὡς ἠθοποιό. Τὸ 1965 ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος ἀποκτᾶ τὸ πτυχίό τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς. Μέσα ἀπὸ τὴν ὀλιγόχρονη παρουσία τοῦ σχήματος τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς διαγράφεται τὸ προφίλ τοῦ νέου σκηνοθέτη: ἓνας ἐνθουσιώδης καλλιτέχνης-ἐρευνητὴς ἀφιερωμένος στὴ διδασκαλία, τὴ θεατρικὴ παιδεία καὶ τὴ θεατρικὴ δημιουργία. Μὲ τὸ κλείσιμο τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς τὸ ἐλληνικὸ θέατρο κερδίζει τὸν Εὐαγγελάτο σκηνοθέτη ποὺ θὰ διακριθεῖ στὸ ἐλεύθερο θέατρο, στὶς κρατικὲς σκηνές, καὶ θὰ κρατήσῃ σταθερὰ τὸ τιμὸν τοῦ Ἄμφι-Θεάτρου, ἐνῶ χάνει τὸν Εὐαγγελάτο ἠθοποιό. Μέχρι νὰ φθάσουμε στὴν ἴδρυση τοῦ Ἄμφι-Θεάτρου, δέκα χρόνια μετὰ, ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος πρόσφερε τὶς ὑπηρεσίες του στὸ ἐλεύθερο θέατρο καὶ στὶς κρατικὲς σκηνές (σκηνοθέτησε ὡς τὸ 1975, ὅποτε παρουσίασε τὸν *Ἐρωτόκριτο* 50

Κωδικογράφοι, συλλέκτες, διασκευαστὲς καὶ ἐκδότες. Πρακτικὰ Συνεδρίου (23-26 Μαΐου 2002, Ἰνστιτούτο της Δανίας στὴν Αθήνα), ἐπιμ. D. Holton – Τίνα Λεντάρη – U. Moennig – P. Vejleskov, Ἡράκλειο 2005, σ. 71.

έργα)²⁸ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, δίχως, ωστόσο, ο ίδιος να ενσωματωθεί σε κάποιο σχήμα ή θεατρικό οργανισμό. Λίγα χρόνια μετά, στη δεκαετία του 1980 έγινε μέλος της πανεπιστημιακής κοινότητας. Όσοι βρεθήκαμε στα έδρανα της Φιλοσοφικής Σχολής να τον παρακολουθούμε να διδάσκει θυμόμαστε τα μαθήματα του μεσημεριού στα κατάμεστα άμφιθέατρα, όπου ο ένθουσιασμός του μεγάλου δασκάλου με τη βιωμένη γνώση της σκηνης και το άσυναγώνιστο χιούμορ μας κρατούσαν σε έτοιμότητα για να μας αποκαλυφθεί στη διάρκεια του έξαμήνου ο μοναδικός έρωτας του καθηγητή μας με την κρητοεπτανησιακή δραματολογία.

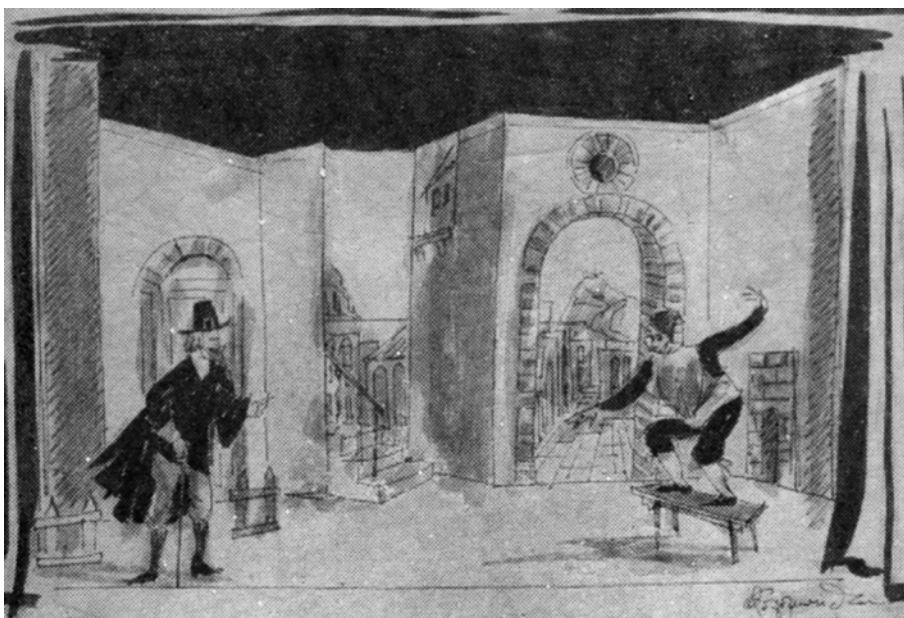
Η έναρκτήρια παράσταση του Άμφι-Θεάτρου με τον *Ερωτόκριτο* το 1975, άμέσως μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας μια «στροφή προς τη μέσα Ελλάδα, είναι ή επανασύνδεση με ένα γλωσσικό ύφος και ένα ήθος ζωής, μια επιβεβαίωση της ταυτότητάς μας»²⁹ είναι άδιανόητη δίχως την προεργασία της Νεοελληνικής Σκηνης. Στην άφετηρία ή Νεοελληνική Σκηνή στη συνέχεια το Άμφι-Θέατρο είναι οί ουσιαστικοί χώροι άυτονομίας και άδέσμευτης δράσης του Σπύρου Εύαγγελάτου, τὰ δύο έργαστήρια πειραματισμοῦ και θεατρικής δημιουργίας. Έχει στα δύο σπίτια του διαμορφώθηκε ή προσωπική όπτική του σκηνοθέτη για τὸ έρμηνευτικό ύφος, εκεί όπου άπερίσπαστος δούλεψε με τὰ εργαλεία του, ως έρευνητής και καλλιτέχνης, άφοσιωμένος σταθερά στη σκηνική πράξη και την έπικοινωνία με τὸ σύγχρονο κοινό.

28. Βλ. Ί. Βιβιλάκης, «Έργογραφία Σπύρου Ά. Εύαγγελάτου», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τὸν Σπύρο Ά. Εύαγγελάτο*, έπιμ. Ί. Βιβιλάκης, [Παράβασεις-Μελετήματα 1], Αθήνα 2001, σσ. 22-24.

29. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Έρωτόκριτος», *Κλειδιά και κώδικες τοῦ θεάτρου ΙΙ. Έλληνικό θέατρο*, Αθήνα 1984, σ. 158.



Εικ. 1. Δραματική Σχολή Ἐθνικοῦ Θεάτρου, 1958. Γιώργος Ζώρας, Σπύρος Ἄ. Εὐαγγελάτος, Χρῆστος Τσάγκας, Νικήτας Τσακίρογλου, Ἀφροδίτη Γρηγοριάδου, Εὐαγγελία Τριγωνοπούλου (Φωτίου).



Εικ. 2. Σκίτσο τῆς Ἑλλης Σολομωνίδου ἀπὸ τὸν Φορτουνάτο.



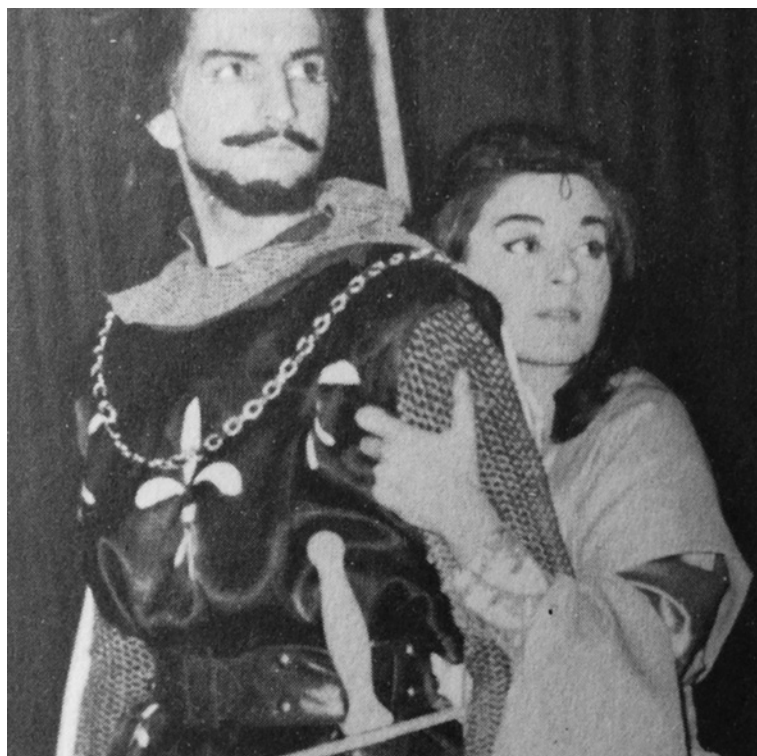
Εικ. 3. Φορτουνάτος. Σπ. Εύαγγελάτος, Χρ. Γεωργόπουλος.



Εικ. 4. Φορτουνάτος. Σπ. Εύαγγελάτος, Κλ. Σκουλούδη.



Εικ. 5. Μαρία Δοξαπατρή. Όλος ό θίασος.



Εικ. 6. Μαρία Δοξαπατρή. Σπ. Εὐαγγελάτος, Ά. Γρηγοριάδου.



Εικ. 7. Θυέστης. Χ. Παναγιώτου, Β. Μητσάκης.



Εικ. 8. Χάσης. Όλος ό θίασος.



Εικ. 9. Χάσης. Χρ. Νέγκας, Ν. Σκιαδάς.



Εικ. 10. Χάσης. Σπ. Ά. Εὐαγγελάτος, Κλ. Σκουλούδη, Γ. Κοντούλης.

*Μια ανανεωτική πρόταση για τη διεύθυνση των Κρατικών Σκηνών.
Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος στο «τιμόνι» του Κ.Θ.Β.Ε.*

«**Η** ΥΠΟΥΡΓΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ έβλαψε το Κ.Θ.Β.Ε. αλλά και γενικότερα την πολιτιστική ζωή του τόπου και επιβάλλεται η άμεση επανεξέταση του θέματος που δημιουργήθηκε».¹ Η τοποθέτηση των βουλευτών του Κ.Κ.Ε. εσωτερικού Λεωνίδα Κύρκου και Μπάμπη Δρακόπουλου αναφέρεται στην άκομψη αποπομπή του καθηγητή Νίκου Χουρμουζιάδη, προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, από τον υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών Κωνσταντίνο Τρυπάνη. Τα άλλα μέλη του Δ.Σ. καθώς και ο γενικός διευθυντής του θεάτρου Μίνως Βολανάκης,² αρνούμενοι να αποδεχθούν τις υπουργικές μεθοδεύσεις, παραιτούνται σε ένδειξη συμπαράστασης, επτά μήνες πριν από τη λήξη της θητείας τους. Ο διορισμός των νέων προσώπων του Συμβουλίου³ δημιουργεί σειρά αντιδράσεων. Ο Σύλλογος Ηθοποιών του θεάτρου κάνει λόγο για «ένταση των φασιστικών προκλήσεων και της φασιστικής επάνδρωσης των μηχανισμών»

1. «Να επανεξετασθεί το θέμα Κ.Θ.Β.Ε.», *Τα Νέα*, 22 Μαρτίου 1977.

2. Για την πρώτη διευθυντική θητεία του Βολανάκη στο Κ.Θ.Β.Ε. βλ. Γιάννα Τσόκου, «Η πολυδιάστατη παρουσία του Μίνου Βολανάκη στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Ζητήματα Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, επιμ. Έφη Βαφειάδη – Νικ. Παπανδρέου, Ηράκλειο 2007, σσ. 353-361· Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης, Το προνόμιο της παρουσίας*, Αθήνα 2009, σσ. 130-136.

3. Το νέο Δ.Σ. αποτελούν οι καθηγητές του Α.Π.Θ. Ν. Κονομής (Πρόεδρος), Ν. Μουτσόπουλος (Αντιπρόεδρος) και Χ. Χειμωνάς, ο καθηγητής της ΠΑΣΠΕ Κ. Χατζηγιαννάκης, ο γενικός διευθυντής της Δ.Ε.Θ. Ρ. Τσελέπογλου, η ζωγράφος Κλ. Νάτση, ο νομικός Β. Σκουβάκης (Γ. Γραμματέας), ο αρχιτέκτονας Απ. Θωμαΐδης, ο βιομήχανος Γ. Φιλίππου και οι δημοσιογράφοι Χ. Λαμπρινός και Γ. Δώσσας. Η θητεία του συμβουλίου λήγει στις 26 Σεπτεμβρίου 1977, ημερομηνία κατά την οποία ολοκληρωνόταν η θητεία του Δ.Σ. που παραιτήθηκε (Υπουργική Απόφαση Α/14362/15.3.1977, τεύχος Ν.Π.Δ.Δ. της Εφημερίδας της Κυβερνήσεως 68/15.3.1977). Με νέα υπουργική απόφαση ανανεώνεται η θητεία του για μια τριετία με μόνη αντικατάσταση του Γ. Φιλίππου από τον Ηλ. Βαφειάδη (Υ.Α. 52255/26.9.1977, τεύχος Ν.Π.Δ.Δ. της Εφημερίδας της Κυβερνήσεως 240/27.9.1977).

καταγγέλλοντας «την επάνδρωση του νέου Δ.Σ. του θεάτρου από ανθρώπους με δράση στη δικτατορία». Οι διανοούμενοι της Θεσσαλονίκης τοποθετούνται, επίσης, εναντίον των κυβερνητικών επιλογών, αποδίδοντας ευθύνες στα αθηναϊκά κέντρα εξουσίας, που προσπαθούν να κηδεμονεύσουν ή να υπονομεύσουν την καλλιτεχνική δραστηριότητα της πόλης.⁴ Ο Βάιος Παγκουρέλης μιλά για «κυβερνητικό πραξικόπημα» και η Σούλα Αλεξανδροπούλου για «χαμένη θεατρική άνοιξη».⁵

Μέσα σ' αυτήν την εκρηκτική ατμόσφαιρα, η επιλογή προσώπου για την ανάληψη της γενικής διεύθυνσης μοιάζει με άθλο. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο ότι για μεγάλο διάστημα το δεύτερο κρατικό θέατρο της χώρας παραμένει ακέφαλο, αφού κανείς δεν έχει τη διάθεση να θεωρηθεί φερέφωνο της νεοδημοκρατικής κυβέρνησης, έχοντας απέναντί του σύσσωμο τον αντιπολιτευόμενο τύπο, την πνευματική ηγεσία της συμπρωτεύουσας και το δυναμικό του θεάτρου. Τα μέλη του νέου Δ.Σ. καλούνται να βρουν το πλέον κατάλληλο πρόσωπο, που θα βγάλει το Κ.Θ.Β.Ε. από το αδιέξοδο. Σύμφωνα με το Ν.Δ. 48/1974, άλλωστε, ο γενικός διευθυντής εκλέγεται απ' ευθείας από το συμβούλιο με ψηφοφορία και ο υπουργός εγκρίνει, απλώς, την επιλογή και προχωρεί στο διορισμό. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο οποίος εμφανίζεται ως ο πιθανότερος υποψήφιος για τη θέση, απών στη Μόσχα για τις παραστάσεις του *Ερωτόκριτου* με το Αμφι-Θέατρο, δεν έχει δώσει οριστική απάντηση. Λόγω ανειλημμένων καλλιτεχνικών υποχρεώσεων ως τον Οκτώβριο, μάλιστα, προτείνει για τη θέση τον Θεσσαλονικιό συγγραφέα Νίκο Μπακόλα,⁶ ο οποίος εμφανίζεται απρόθυμος ν' αναλάβει τη διεύθυνση. Τελικά, παρά τους ενδοιασμούς του, πλειοψηφεί και διορίζεται Γενικός Διευθυντής στις 13 Μαΐου,⁷ μια ενδιαφέρουσα επιλογή επειδή, μέχρι τότε, η κυβερνητική πολιτική έκλινε προς ωριμότερους, ηλικιακά, καλλιτέχνες για την διεύθυνση των κρατικών σκηνών.

Η νέα διοίκηση αναλαμβάνει το έργο της μέσα σ' ένα κλίμα δυσπιστίας και καχυποψίας. Ο Δημήτρης Μαρωνίτης αναφέρεται, με επιθετικό ύφος, σε «πρόσωπα ουδετέρου ή διαβλητού πολιτικού βίου και άσχετης προς το θέατρο παιδείας

4. Γ. Κ. Πηλιγός, «Θεσσαλονίκη. Το πνευματικό πρόσωπό της...», *Τα Νέα*, 6-20 Ιουνίου 1977.

5. Β. Παγκουρέλης, «Κρατικές Σκηνές: Κρίση ήθους-θεσμών», *Το Βήμα*, 3 Οκτωβρίου 1979· Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος: Η χαμένη θεατρική άνοιξη», *Η Καθημερινή*, 16 Απριλίου 1977. Εξ ίσου αιχμηρό σχόλιο γράφει και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θεσσαλονίκη Α', Πρόλογος σε κάθε μελλοντικό διορισμό», *Το Βήμα*, 23 Μαρτίου 1977.

6. «Αδιέξοδο στο Κ.Θ.Β.Ε.», *Το Βήμα*, 3 Μαΐου 1977.

7. Ο Ευαγγελάτος πήρε 7 ψήφους έναντι 4 του Πέλου Κατσέλη και μιας λευκής. Δεν συγκέντρωσε τις απαιτούμενες 9 ψήφους αλλά σύμφωνα με το νόμο ο Υπουργός Πολιτισμού μπορούσε να εγκρίνει την εκλογή του. Ο Κατσέλης δήλωσε ότι δεν έθεσε υποψηφιότητα, εάν όμως δεν υπήρχε άλλη λύση θα δεχόταν ν' αναλάβει τη διεύθυνση για να βγει το θέατρο από το αδιέξοδο, «Ο Σπύρος Ευαγγελάτος Γεν. Διευθυντής Κ.Θ.Β.Ε.», *Τα Νέα*, 7 Μαΐου 1977. Η θητεία του νέου Γενικού Διευθυντή λήγει στις 26.9.1977, ημερομηνία κατά την οποία έληγε η θητεία του παραιτηθέντος Μ. Βολανάκη (Υ.Α. 25807/13.5.1977, τεύχος Ν.Π.Δ.Δ. της Εφημερίδας της Κυβερνήσεως 124/14.5.1977) και ανανεώνεται για μια τριετία (Υ.Α. 54473/11.10.1977, τεύχος Ν.Π.Δ.Δ. της Εφημερίδας της Κυβερνήσεως 257/13.10.1977).

καθώς και στην αναρρίχηση ενός νέου “επιτυχημένου” ανθρώπου της θεατρικής πιάτσας, που οι σκηνοθετικές του φιλοδοξίες καρποφόρησαν στα χρόνια της δικτατορίας, δημιουργώντας στους πολιτικά υποψιασμένους δίκαιες απορίες». ⁸ Με ανάλογη εμπάθεια σχολιάζει και ο Κώστας Νίτσος τις υπουργικές επιλογές, στο *Θέατρο*, στη στήλη του «Αστερίσκοι»: «έντεκα πολιτικά αδιάβλητοι και υπάκουοι σύμβουλοι και ένας μεγαλεπήβολος Γενικός Διευθυντής». ⁹

Οι τιμητές του νέου διευθυντή αγνοούν, παραποιούν ή αποσιωπούν εσκεμμένα τη θεατρική του εμπειρία πριν από τη δικτατορία. Ο Ευαγγελάτος ασχολείται επαγγελματικά με το θέατρο από το 1962, όταν δημιουργεί τη «Νεοελληνική Σκηνή». Τα επόμενα χρόνια σκηνοθετεί παραστάσεις στο ελεύθερο θέατρο ¹⁰ και παράλληλα ανταποκρίνεται σε προσκλήσεις εκτός Ελλάδος. Οι σχέσεις του με το Κ.Θ.Β.Ε. ξεκινούν το 1964, την περίοδο κατά την οποία ο διευθυντής του Σωκράτης Καραντινός δίνει την ευκαιρία σε νεαρούς καλλιτέχνες να προβάλλουν την δουλειά τους. Η σκηνοθετική του παρουσία εντός και εκτός κρατικών σκηνών είναι συνεχής και εντονότατη. Τα επιχειρήματα των επικριτών του μαρτυρούν μια ιδεολογικά κατευθυνόμενη επίθεση, μέσα στην πολιτικοποιημένη ατμόσφαιρα της εποχής.

Η απαξίωση των καινούργιων μελών του Δ.Σ. καθώς και του Γενικού Διευθυντή επιτείνεται με κακόπιστα σχόλια για την προσέλευση των θεατών στην καλοκαιρινή περιοδεία αφού «η “μαγιά” κοινού, που είχε παντού δημιουργηθεί με μόχθο τόσων χρόνων, αποκαρδιώθηκε από τις σκανδαλώδεις ανωμαλίες του τελευταίου χειμώνα [και] δεν “πιστεύει” πια στην ικανότητα των διορισμένων του κ. Τρυπάνη». ¹¹ Το αρνητικό πλαίσιο, που επιχειρούν να διαμορφώσουν ορισμένοι πολιτιστικοί παράγοντες, δεν αποθαρρύνει τη νέα διοίκηση ούτε επηρεάζει την ενεργητικότητά της. Η ανακοίνωση του προγράμματος της χειμερινής περιόδου 1977-1978 δίνει το στίγμα της και αποκαλύπτει τον ενθουσιασμό και τις φιλοδοξίες προθέσεις της. «Με το δραματολόγιο εκφραζόμαστε για πρώτη φορά σαν διοίκηση του θεάτρου» δηλώνει ο καθηγητής Νικόλαος Μουτσόπουλος. ¹²

Ο Ευαγγελάτος, γνωρίζοντας από την προηγούμενη συνεργασία του με το Κ.Θ.Β.Ε. τις δυσλειτουργίες, τη δημοσιούπαλληλική νοοτροπία και την άρνηση

8. Πηλιχός, «Θεσσαλονίκη...», *Τα Νέα*, 6 Ιουνίου 1977.

9. Κ. Νίτσος, *Αστερίσκοι β΄. Χωρίς φόβο αλλά με πάθος*, «Κ.Θ.Β.Ε., πληγή ανοιχτή με... Τρυπάνη», Αθήνα 1998, σσ. 182-183.

10. Οι σκηνοθεσίες του Σ. Α. Ευαγγελάτου στο ελεύθερο θέατρο πριν από την ανάληψη της Γενικής Διεύθυνσης του Κ.Θ.Β.Ε. είναι: *Θέατρο «Γιώργου Παππά»*: Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, Χ. Ίφεν, *Η κυρά της θάλασσας* (8.10.1964), Κλ. Σπάακ, *Τρεις φορές το φως* (3.12.1964), Π. Χάμιλτον, *Εφιάλτης* (16.2.1965)· Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο Μάνου Κατράκη, Γκ. Ωντζιό, *Εγκαρνάδα* (14.8.1965)· Θέατρο «Αλάμπρα»· Θίασος Νίκου Κούρκουλου, Σλ. Μρόζεκ, *Τάνγκο* (18.10.1972)· Θέατρο «Αθηνά»· Θίασος Γιάννη Φέρτη – Ξένιας Καλογεροπούλου, Π. Κόχουτ, *Φτωχέ φονιά* (12.10.1973) και Θέατρο «Αμιράλ»· Θίασος Σμαρούλας Γιούλη, Καλντερόν, *Η γυναίκα στοιχειό* (13.10.1976).

11. Οτθολεφίης, «Τι γίνεται με το ΚΘΒΕ;», *Τα Νέα*, 8 Σεπτεμβρίου 1977.

12. Από τη συνέντευξη τύπου του Διοικητικού Συμβουλίου, *Το Βήμα*, 20 Σεπτεμβρίου 1977.

για τολμηρές αλλαγές, δεν πτοείται και είναι πρόθυμος ν' αναμετρηθεί μαζί τους αφού, όπως δηλώνει, δεν τον ενδιαφέρει, απλώς, η «καλλιτεχνική διεκπεραίωση». Στους άμεσους στόχους της νέας διεύθυνσης είναι:

1. Η επαναλειτουργία της Νέας Σκηνης με ένα ιδιαίτερο ύφος, με σύγχρονο δραματολόγιο, ελληνικό και ξένο. Στο χώρο αυτό θα ανεβεί και η παράσταση του πρώτου βραβείου του διαγωνισμού θεατρικού έργου, που θα προκηρύξει το Κ.Θ.Β.Ε.

2. Η δημιουργία ενός κύκλου παραστάσεων όπερας σε συνεργασία με την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης.

3. Η ίδρυση Παιδικής Σκηνης με παραστάσεις πρωινές (Κυριακές και αργίες) και προαπογευματινές.

4. Η δημιουργία μόνιμου κλιμακίου Θράκης που θα καλύπτει τη βορειοανατολική Ελλάδα.

Με τη δημιουργία καινούριων σκηνών θα αξιοποιηθεί όλο το καλλιτεχνικό δυναμικό του θεάτρου ενώ η συνεργασία με τους φορείς της πόλης αλλά και γενικότερα του βορειοελλαδίτικου χώρου θα συντελέσει στο μεγαλύτερο άνοιγμα του θεάτρου στις τοπικές κοινωνίες.¹³ Το θεατρικό κοινό, παρά τα αντίθετα σχόλια, υποστηρίζει αυτές τις επιλογές. Ο Τάσος Λιγνάδης εντυπωσιάζεται, μάλιστα, από τις «δυο κατάμεστες από κόσμο σκηνές, με εναλλασσόμενο πρόγραμμα... κι όλα αυτά σε αφάνταστα σύντομο χρονικό διάστημα. Γεγονός που πρέπει να βάλει σε σκέψη ακόμα κι εκείνους που μωρολογούν με την ευκολία της ανευθυνότητας».¹⁴ Τα απρόβλεπτα φυσικά φαινόμενα, όπως ο μεγάλος σεισμός της Θεσσαλονίκης, τον Ιούνιο του 1978, δεν επηρεάζουν τον προγραμματισμό του θεάτρου ούτε την προσέλευση των θεατών μολονότι διατυπώνονται ενστάσεις για έργα «που δεν ανταποκρίνονται σε καμιά ανάγκη του σημερινού Έλληνα και ιδιαίτερα του σειμοπαθή Θεσσαλονικιού».¹⁵

Οι καινοτομίες της νέας διεύθυνσης είναι:

Νέα Σκηνή

Η Νέα Σκηνή επαναλειτουργεί και δίνει την ευκαιρία στο κοινό να έλθει σε επαφή με νέους και, συχνά, άγνωστους σε αυτό Έλληνες και ξένους δημιουργούς, που

13. Αναλυτικά στοιχεία για όλες τις παραστάσεις και τους συντελεστές τους υπάρχουν στην ιστοσελίδα του Κ.Θ.Β.Ε. (ημερομηνία πρόσβασης 1 Σεπτεμβρίου 2016):

Περίοδος 1977-1978 http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=23&sf_p10=33&pg=1

Περίοδος 1978-1979 http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=23&sf_p10=34&pg=1

Περίοδος 1979-1980 http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=23&sf_p10=35&pg=1

Ευχαριστώ τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Κ.Θ.Β.Ε. Γιάννη Αναστασάκη για τη χορήγηση άδειας χρήσης των εξωφύλλων των προγραμμάτων των παραστάσεων και την κυρία Δήμητρα Βαλεοντή, υπεύθυνη του Αρχείου του θεάτρου για τη βοήθειά της.

14. Τ. Λιγνάδης, «Μπρεχτ: Ο κύκλος με την κιμωλία», *Επίκαιρα* 493 (1978), σ. 64.

15. Α. Χ., «Μια “ξένη” περιπέτεια», *Ριζοσπάστης*, 26 Αυγούστου 1978.

«θεματογραφικά ή από άποψη φόρμας ανήκουν στην πειραματική ή πρωτοποριακή μερίδα της θεατρικής παραγωγής».¹⁶ Στην διεύθυνση Βολανάκη, όπως γράφει ο Ν. Χουρμουζιάδης, το θέατρο που χρησιμοποιείται, δεν «ικανοποιούσε στοιχειώδεις προϋποθέσεις για την προετοιμασία των ηθοποιών».¹⁷ Η λύση, που προκρίνεται από τη νέα διεύθυνση, είναι ενδιαφέρουσα. Πάνω και μέσα στη σκηνή της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (Ε.Μ.Σ.), σύμφωνα με το σημείωμα του προγράμματος της πρώτης παράστασης, «η διευθέτηση των θέσεων των θεατών αμφιθεατρικά γύρω από το χώρο που παίζουν οι ηθοποιοί» αποτελεί μια τολμηρή πρόταση για το σκηνικό χώρο. Το 1979 η Νέα Σκηνή θα στεγασθεί σ' έναν νέο διαμορφωμένο χώρο, στο Υπερώο, στον 5ο όροφο του κτηρίου της Ε.Μ.Σ. Με αυτόν τον τρόπο παύει να ισχύει το επιχείρημα ότι ο διαχωρισμός των δύο σκηνών είναι μόνον θεωρητικός αφού, πλέον, θα μπορούν να λειτουργήσουν παράλληλα και οι δύο αίθουσες.

Στο χώρο αυτό γίνεται η πρώτη γνωριμία των θεατών με συγγραφείς, όπως ο Γιώργος Μανιώτης, του οποίου το έργο *Τα παθήματα* (9.2.1978), αποτελεί και την εναρκτήρια παράσταση και ο Βέλγος Μισέλ ντε Γκελντερόντ με τα μονόπρακτα *Γιορτές στην κόλαση* και *Εσχοριάλ* (28.2.1980). Ο Ευαγγελάτος, ακολουθώντας το παράδειγμα του Καραντινού, θα αφήσει χώρο για πειραματισμούς σε μια νεότερη γενιά συνεργατών ενώ θα τούς προτείνει και μια συλλογική σκηνοθεσία, μια τολμηρή απόφαση για κρατική σκηνή, στην παράσταση *Ο Βικτόρ ή Τα παιδιά στην εξουσία* του Ροζέ Βιτράκ (9.2.1978).



16. «Η Νέα Σκηνή και οι Στόχοι της», Πρόγραμμα της παράστασης Γ. Μανιώτη, *Παθήματα*, Κ.Θ.Β.Ε., 1978.

17. Επιστολή του Ν. Χουρμουζιάδη προς τον Υπουργό Κ. Τρυπάνη, *Θέατρο* 57-58 (1977), 72.

Στη Νέα Σκηνή ανεβαίνουν, επίσης, τα έργα που κέρδισαν το πρώτο βραβείο στους ετήσιους διαγωνισμούς θεατρικού έργου, τους οποίους προκήρυξε η νέα διοίκηση του Κ.Θ.Β.Ε. με διαφορετική κριτική επιτροπή κάθε χρονιά. Στόχος είναι η προβολή της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας σ' ένα ευρύτερο κοινό. Το *Ευχαριστώ τον ιατροδικαστή* του Γρηγόρη Σίμου, ενός φοιτητή ιατρικής από τη Θεσσαλονίκη (10.3.1978) και οι *Δύο φάκες* του ροδίτη Γιάννη Οικονομίδη (14.12.1979) δίνουν την ευκαιρία στους συγγραφείς τους να δουν πώς λειτουργεί το κείμενό τους ως παραστασιακό γεγονός καθώς και την υποδοχή του από τους θεατές.

Όπερα Θεσσαλονίκης

Η λειτουργία λυρικού θεάτρου αποτελούσε μόνιμο αίτημα των κατοίκων της συμπρωτεύουσας, οι αργοί γραφειοκρατικοί ρυθμοί της δημόσιας διοίκησης, ωστόσο, σε συνδυασμό με το υψηλό κόστος συντήρησης μιας όπερας, ανέβαλλαν την ίδρυσή της.¹⁸ Εάν στις ιστορικές εξελίξεις, σύμφωνα με την Margaret MacMillan, «at certain moments it really does matter who is in the driver seat or who is making the plans»,¹⁹ έτσι και στον πολιτισμό ο αποτελεσματικός τρόπος δράσης μιας προσωπικότητας, που τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή βρίσκεται στο κέντρο λήψης αποφάσεων, μπορεί να επιλύσει ένα χρονίζον ζήτημα. Οι εύστοχοι χειρισμοί του Σπύρου Ευαγγελάτου στη διαχείριση του προβλήματος καταλήγουν στη δημιουργία μιας ακόμα σκηνής στο Κ.Θ.Β.Ε., της Όπερας Θεσσαλονίκης.²⁰



18. Μόλις τον Μάιο του 1977, ο Διευθυντής της Λυρικής Δημήτρης Χωραφάς δηλώνει ότι συντάσσεται μελέτη για το λυρικό θέατρο στη Θεσσαλονίκη που θα κατατεθεί στον υπουργό Βορείου Ελλάδος.

19. Margaret MacMillan, *History's People: Personalities and the Past*, Λονδίνο 2016, σ. 3.

20. Την περίοδο αυτή δημοσιεύεται σειρά άρθρων στην εφημερίδα *Μακεδονία* για την ανάγκη δημιουργίας όπερας στην πόλη. Χ. Α. «Η ίδρυση λυρικού θεάτρου. Μπορεί η Θεσσαλονίκη να έχει μόνιμη σκηνή», 6 Ιανουαρίου 1978, «Ίδρυση Λυρικού Θεάτρου. Οι σποραδικές προσπάθειες στα τελευταία 30 χρόνια», 20 Ιανουαρίου 1978.

Στις παραστάσεις συμπράττουν καλλιτέχνες που μετακαλούνται από το εξωτερικό, σολίστ, που δεν ανήκουν στη Λυρική Σκηνή καθώς και το καλλιτεχνικό δυναμικό της πόλης. Η συνεργασία με το Δήμο Θεσσαλονίκης αναδεικνύει τη διάθεση του Γενικού Διευθυντή να συνεργασθεί με την τοπική αυτοδιοίκηση για την υλοποίηση των στόχων του. Η επιτυχία του εγχειρήματος είναι ιδιαίτερα σημαντική αν αναλογισθεί κάποιος ότι δεν υπάρχει καμία διάθεση κρατικής επιχορήγησης. Είναι, μάλιστα, χαρακτηριστική μιας νοοτροπίας η δήλωση του προέδρου του Δ.Σ. της Λυρικής, του ζωγράφου Σπύρου Βασιλείου, ότι «επίσημα χείλη μάς είπαν ότι είμαστε πολυτέλεια. Δεν μπορεί όμως ένα κράτος να θέλει να κάνει κουλτούρα χωρίς να ξοδεύει».²¹

Η έναρξη με τον Φιντέλιο του Μπετόβεν (20.1.1978) στην Ε.Μ.Σ. αποτελεί μια συγκινητική στιγμή. «πραγματικά κάτι το ιδιαίτερο»,²² όπως δηλώνει αργότερα ο Ευαγγελάτος απόλυτα ικανοποιημένος από την πρεμιέρα. Οι παραστάσεις, όμως, φιλοξενούνται σε χώρους που δεν πληρούν πάντοτε τις απαραίτητες προδιαγραφές για την Όπερα. Δεν αρκεί, επομένως, ο ενθουσιασμός και ο προσωπικός μόχθος για την απρόσκοπτη συνέχιση της λειτουργίας της και την επαφή του κοινού της περιφέρειας με το λυρικό θέατρο. Η συνεχιζόμενη αδιαφορία των αρμοδίων φορέων από όλον αυτό το σχεδιασμό προβληματίζει κάνοντας να ακούγονται προφητικές οι σκέψεις του Νίκου Συνοδινού για την ένταξή του στο Κ.Θ.Β.Ε.: «στο μέλλον θα του δημιουργήσει τόσες υποχρεώσεις και προβλήματα που θα είναι αδύνατο να τα αντιμετωπίσει».²³

Κλιμάκια Θράκης-Ανατολικής Μακεδονίας

Το πρόβλημα της θεατρικής αποκέντρωσης αντιμετωπίζεται επιφανειακά από το Υπουργείο με τη λειτουργία ενός ακόμη φορέα, όπως είναι το αδρά επιχορηγούμενο Άρμα Θέσπιδος. Οι καλλιτεχνικές ανάγκες της περιφέρειας, όμως, απαιτούν διάλογο και ευρύτερες συνεργασίες με τις τοπικές κοινωνίες, χωρίς προκατασκευασμένες απόψεις. Η Ελένη Βαροπούλου θεωρεί ότι η λύση του προβλήματος βρίσκεται στη δημιουργία δημοτικών θεάτρων στην επαρχία και στις συνοικίες των μεγαλουπόλεων καθώς και στην ενθάρρυνση της ερασιτεχνικής θεατρικής έκφρασης από ομίλους και σωματεία.²⁴

Ο Ευαγγελάτος δεν απορρίπτει τη συμμετοχή ατόμων και θεατρικών ομάδων, που δραστηριοποιούνται στις περιοχές αυτές για μια αποτελεσματικότερη επικοινωνία με τις απαιτήσεις κάθε τύπου. Εκτιμά, όμως, ότι η διαδικασία για

21. «Πολυτέλεια η Λυρική για το κράτος», *Τα Νέα*, 12 Μαΐου 1978.

22. Χ. Σουγιουλτζής, *35 χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος: 1961-1996*, Αθήνα 1999, σσ. 34-36.

23. Ν. Ι. Συνοδινός: «Τι συμβαίνει στα Κρατικά Καλλιτεχνικά Ιδρύματα; IV. Τα Κρατικά Θεάτρα», *Θέατρο* 61-63 (1978), 113.

24. Ελένη Βαροπούλου, «Για ένα καινούργιο περιεχόμενο της θεατρικής αποκέντρωσης», *Αυγή*, 13 Νοεμβρίου 1977.

τη μύηση του κοινού της περιφέρειας στη θεατρική πράξη πρέπει ν' αρχίσει από έναν επιχορηγούμενο οργανισμό, που έχει τη δυνατότητα να υποστηρίξει διοικητικά και καλλιτεχνικά τις παραγωγές. Με αυτό το σκεπτικό, λειτουργεί άμεσα το Θέατρο Θράκης (12.11.1977) με έδρα την Ξάνθη και την Κομοτηνή και δυο χρόνια αργότερα το κλιμάκιο Ανατολικής Μακεδονίας (29.12.1979) με έδρα τις Σέρρες και Διοικητικούς Υπευθύνους αντίστοιχα τον Πάνο Παπαϊωάννου και τον Γιάννη Βογιατζάκη.

Η απόφαση αυτή, όμως, δημιουργεί ποικίλα σχόλια. Διατυπώνεται η άποψη ότι τα δύο κλιμάκια είναι «θίασοι που εδρεύουν στη Θεσσαλονίκη και που δεν έχουν την παραμικρή οργανική σύνδεση με τις κοινότητες προς τις οποίες απευθύνονται και τις οποίες υποτίθεται ότι εκπροσωπούν». ²⁵ Οι τοπικές εφημερίδες, με προκατειλημμένες απόψεις για την πρόσληψη των παραστάσεων από τους θεατές, σημειώνουν ότι «όλα τα είχε η θεατρική άγνοια της επαρχίας τής έλειπε ο κοσμοπολίτης Τερέντιος» ²⁶ για το *Κορίτσι από την Άνδρο* ενώ ο *Γυάλινος Κόσμος* «άφησε πολλά κενά στους θεατές των τελευταίων σειρών... τον λαουτζίκο». ²⁷



Η αμφισβήτηση του ρεπερτορίου αποτελεί μάλλον μια υπερβολή του τύπου παρά μια συνειδητή αντίδραση των τοπικών κοινωνιών. Δεν είναι, βεβαίως, όλες οι παραστάσεις καλλιτεχνικά η εισπρακτικά πετυχημένες. Τις περισσότερες φορές, όμως, οι

25. Θ. Κρητικός, «Η επαρχιακή σκηνή», *Πρωινή*, 11 Μαρτίου 1980.

26. Ηρώ Βακαλοπούλου, «Ένα λατινικό κοσμοπολίτικο αφρόλουτρο», *Θεσσαλονίκη*, 4 Αυγούστου 1980.

27. Ο Θεατράνθρωπος, «Ο Γυάλινος κόσμος (χωρίς το γυαλί)», *Φωνή Ξάνθης*, 7 Φεβρουαρίου 1978.

θεατές υποστηρίζουν την προσπάθεια, και όπως διαπιστώνει η Μαλβίνα Κάραλη, για το κλιμάκιο της Ανατολικής Μακεδονίας: «το θέατρο γεμίζει όχι μόνο τα Σαββατόβραδα αλλά ακόμα και τις μέρες που προβάλλονται τα πλέον ένδοξα ελληνικά σήριαλς. Φαίνεται πώς τα όρια της Τέχνης “για τον λαό” όπου νάναι αναθεωρούνται».²⁸

Παιδική Σκηνή

Το Κ.Θ.Β.Ε. είναι το πρώτο κρατικό θέατρο που δημιουργεί Παιδική Σκηνή. Η αίθουσα της Ε.Μ.Σ., βεβαίως, δεν ενδείκνυται για θεάματα αυτού του είδους επειδή είναι αρκετά μεγάλη και στερεί από τον μικρόκοσμο την άμεση επικοινωνία με τα δρώμενα επί σκηνής, αποτελεί, όμως, ένα πρώτο θετικό βήμα προς την κατεύθυνση



της γνωριμίας του ανηλίκου κοινού με το θέατρο. Η έναρξη με τη *Βασίλισσα του χιονιού*, το παραμύθι του Χάνς Κρίστιαν Άντερσεν, διασκευασμένο για το θέατρο από τον Γεβγένι Σβάρτς (25.12.1977), δίνει στην πλατεία την εικόνα μιας προσπάθειας χωρίς ερασιτεχνισμούς αλλά και δίχως τολμηρές προτάσεις. Την επόμενη χρονιά το *Ταξίδι του τυχερού Πέτρου* του Στρίνμπεργκ (2.12.1978) κάνει πρεμιέρα στη Νάουσα και συνεχίζει την περιοδεία σε πόλεις της Δυτικής Μακεδονίας φέρνοντας τα παιδιά της περιφέρειας σε επαφή με τον κόσμο της σκηνής και δημιουργώντας πυρήνες μελλοντικών ενηλίκων θεατών.

Η διεύθυνση του θεάτρου κατανοεί ότι μια κρατική σκηνή οφείλει να παρουσιάζει παράλληλα με τους γνωστούς μύθους και καινούρια ελληνικά έργα χωρίς μονοδιάστατους χαρακτήρες και απλουστευτικές λύσεις. Θεωρεί σωστό, λοιπόν,

28. Μαλβίνα Κάραλη, «Ήταν όλοι τους παιδιά μου», *Επίκαιρα* 612 (1980), 26.

στο πλαίσιο του Διεθνούς Έτους Παιδιού, ν' αφιερώσει τον τρίτο διαγωνισμό θεατρικού έργου στη συγγραφή έργου για παιδιά δίνοντας την ευκαιρία στη νεότερη γενιά ν' ασχοληθεί με το συγκεκριμένο είδος. Οι προτάσεις που κατατέθηκαν, όμως, δεν ανταποκρίνονται στις προσδοκίες της επιτροπής κρίσης και δεν δίνονται πρώτα βραβεία. Παρά τις καλές προθέσεις, λοιπόν, το θέατρο δεν παρουσιάζει μια νέα παραγωγή με σύγχρονη θεματολογία.

Ποντιακό Θέατρο

Η ένταξη του Ποντιακού Θεάτρου στο ρεπερτόριο μιας κρατικής σκηνής μαρτυρεί το ενδιαφέρον της διεύθυνσης για τις θεατρικές προτάσεις μεγάλου τμήματος της τοπικής κοινωνίας. Αποτελεί, μάλιστα, καινοτομία γιατί θεατρικά έργα, που ανεβάζουν ερασιτεχνικοί θίασοι, στο πλαίσιο πολιτιστικών εκδηλώσεων των σωματείων τους παίζονται, πλέον, και στην Ε.Μ.Σ. Κείμενα στην ποντιακή διάλεκτο, τα οποία διαθέτουν τη δική τους ταυτότητα, ανεβαίνουν με επαγγελματικές προδιαγραφές προσελκύνοντας μεγάλο αριθμό θεατών χωρίς ιδιαίτερη, μέχρι τότε, επαφή με το συγκεκριμένο χώρο. Δημιουργείται, λοιπόν, μια δυναμική επικοινωνία μ' ένα διαφορετικό κοινό και το ιδιωματικό θέατρο κερδίζει μια θέση στο δραματολόγιο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος.

Η εναρκτήρια παράσταση *Τα σκοτάδια ή Ο Λαζάραγας* του Γεωργίου Φωτιάδη (10.2.1979) κινητοποιεί τα ποντιακά σωματεία της συμπρωτεύουσας, τα μέλη των οποίων σπεύδουν να γεμίσουν το θέατρο εκπλήττοντας, με τη συμπεριφορά τους, ακόμα και τους κριτικούς. «Σπάνια έχω δει κοινό που να συμμετέχει τόσο πολύ στα όσα διαδραματίζονται στη σκηνή, που να διασκεδάζει μ' όλη του την ψυχή... *Τα Σκοτάδια* ήταν το φωτεινότερο στοιχείο στο βορειοελλαδίτικο μου διήμερο»,²⁹ σημειώνει ο Σπύρος Παγιατάκης. Αυτή ακριβώς η επιτυχία οδηγεί τη διεύθυνση στο ανέβασμα ενός ακόμη έργου της *Προξενείας* του Γεωργίου Φωτιάδη (1.3.1980), με το οποίο θα κλείσει ο πρώτος κύκλος του ποντιακού θεάτρου.

Περιοδείες-Φεστιβάλ

Το Κ.Θ.Β.Ε., στη διάρκεια αυτής της τριετίας, ανταποκρίνεται πλήρως στο σκοπό της ίδρυσής του, όπως ορίζεται στο Ν.Δ. 4370/1964, για την προαγωγή «της θεατρικής τέχνης, ειδικότερον εις την περιοχόν της Βορείου Ελλάδος». Εκτός από την ίδρυση των δύο κλιμακίων Θράκης και Ανατολικής Μακεδονίας, συνεχίζονται οι περιοδείες σε πόλεις και χωριά της Δυτικής Μακεδονίας ενώ παραστάσεις ανεβαίνουν και σε νησιά, στη Σαμοθράκη, τη Λέσβο και τη Χίο. Η εξωστρεφής πολιτική, που είχε ξεκινήσει τα προηγούμενα χρόνια, δεν διακόπτεται. Ο *Εξηναβελώνης* και η *Αντιγόνη* κάνουν πρεμιέρα στη Λευκωσία, ο *Ιούλιος Καίσαρ* περιοδεύει στην Κύπρο, οι *Πέρσες* παίζονται στο Βουκουρέστι και σε πόλεις της Σοβιετικής Ένωσης και οι *Νεφέλες* στο Βουκουρέστι..

29. Σ. Παγιατάκης, «*Τα Σκοτάδια* το φωτεινότερο στοιχείο του Κ.Θ.Β.Ε.», *Απογευματινή*, 28 Μαρτίου 1979.

Παράλληλα, το Κ.Θ.Β.Ε. συμμετέχει στα Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Ολύμπου και Δωδώνης ενώ η Όπερα Θεσσαλονίκης συμμετέχει στα Δημήτρια. Καθοριστικός είναι ο ρόλος του Γενικού Διευθυντή στο Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου, αφού, όπως δηλώνει ο ίδιος, «ένα Φεστιβάλ τοπικού ενδιαφέροντος, ηλεγχόμενο από το Κ.Θ.Β.Ε., απέκτησε πανελλήνιο ενδιαφέρον».³⁰ Από το 1978 στο πρόγραμμα εντάσσονται και άλλα συγκροτήματα (Εθνικό Θέατρο, Θέατρο Τέχνης, Αμφι-Θέατρο, Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο Λεωνίδα Τριβιζά και Ελληνικό Χορόδραμα Ραλλούς Μάνου), οπότε οι θεατές γνωρίζουν και διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον καβαλιώτη Αντώνη Κούφαλη, «στον Ευαγγελάτο οφείλουμε την ιδεολογική εξέλιξη του φεστιβάλ των Φιλίππων αλλά και την ταυτοποίηση του ως ένα ανοιχτό, πολυσημικό εκθετήριο απόψεων και ιδεολογικών ρήξεων».³¹ Σε μια χρονική περίοδο κατά την οποία ο συνδυασμός των πολιτιστικών δραστηριοτήτων με τη στρατηγική διαχείρισης και προβολής της εικόνας μιας πόλης δεν αξιοποιείται στον ελλαδικό χώρο, ο Ευαγγελάτος πετυχαίνει, με τις επιλογές του, να συμβάλλει στην πολιτιστική αναζωογόνηση της περιοχής.

Ρεπερτόριο-Συνεργάτες

Το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο του θεάτρου είναι ιδιαίτερα ευρύ, με συγγραφείς κλασσικούς και σύγχρονους ενώ επανέρχονται τα λογοτεχνικά πρωινά, όπου παρουσιάζονται αναλυτικά τα έργα και οι δημιουργοί τους. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται



30. Φίλιπποι. Το θέατρο - Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος 1957-2007, επιμ. Όλγα Μάμαλη, Καβάλα 2007, σ. 97.

31. Αντ. Κούφαλης, «Ημερολόγιο ζωής», Φίλιπποι, ό.π., σ. 91

στο νεοελληνικό έργο και η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (Ε.Ε.Θ.Σ.) «συγχαίρει και ευχαριστεί το Δ.Σ. και τον καλλιτεχνικό Διευθυντή του Κ.Θ.Β.Ε. για το ενδιαφέρον που έδειξαν για την ελληνική δραματολογία».³² Στην προσπάθεια συνομιλίας, κυρίως στο Θέατρο Θράκης, με θεατές από διάφορες κοινωνικές ομάδες, υπάρχει μια κατεύθυνση σε ηθογραφίες και κωμωδίες με οικεία θέματα και αναγνωρίσιμους χαρακτήρες. Παράλληλα γίνεται και μια απόπειρα διαφοροποίησης από το παρελθόν με την εισαγωγή του ρωμαϊκού θεάτρου, γνωστού ήδη στην πόλη από το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης του Κυριαζή Χαρατσάρη. Τέλος στο ρεπερτόριο περιλαμβάνονται και μουσικοχορευτικά θεάματα, που παραπέμπουν στο μιούζικαλ και την επιθεώρηση, για την καλοκαιρινή σκηνή στο Θέατρο Κήπου.

Ο Ευαγγελάτος συνεργάζεται με καταξιωμένους αλλά και νεότερους δημιουργούς, στους οποίους δίνει την ευκαιρία να παρουσιάσουν δείγματα της καλλιτεχνικής δουλειάς τους. Στην Ε.Μ.Σ., ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, μετά από δώδεκα χρόνια καλλιτεχνικής απουσίας από την ελληνική σκηνή, κάνει την πρώτη του σκηνοθεσία σε κρατικό θέατρο (Σαίξπηρ, *Ημέρωμα της στρίγγλας*, 16.11.1978 και Τσέχωφ, *Τρεις αδελφές*, 22.11.1979). Ο πρώτος διευθυντής του Κ.Θ.Β.Ε. Σωκράτης Καραντινός (Κ. Οικονόμου, *Ο Εξηναταβελώνης*, 6.7.1977),³³ ο Ντίνος Γιαννόπουλος, με μεγάλη εμπειρία και στο λυρικό θέατρο (Αριστοφάνης, *Σφήκες*, 30.7.1977), ο δάσκαλος του Ευαγγελάτου, στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, Τάκης Μουζενίδης (Σίλλερ, *Έρωτας και ραδιουργία*, 30.12.1978 και ο Μ. Σκουλούδης, *Ηλίθιος*, 31.1.1980), ο Γιώργος Θεοδοσιάδης (Αλ. Λιδωρίκης, *Οι Ξεριζωμένοι*, 18.1.1979) και ο Γιάννης Βεάκης (Α. Πιραντέλλο, *Η Ηδονή της τιμιότητας*, 24.11.1979) βάζουν τη σκηνοθετική σφραγίδα τους στις παραστάσεις. Ο ίδιος ο Ευαγγελάτος, εκτός από τις σκηνοθεσίες του στην όπερα, ανεβάζει, μεταξύ άλλων, και δύο παραστάσεις σε πανελλήνια πρώτη (Σενέκας, *Μήδεια*, 14.7.1979 και Γκολντόνι, *Καυγάδες στην Κιότσα*, 13.3.1980). Να σημειωθεί, επίσης, η συνεργασία με κυπρίους καλλιτέχνες όπως ο διευθυντής του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου Εύης Γαβριηλίδης (Ίψεν, *Έντα Γκάμπλερ*, 23.3.1978), ο Βλαδίμηρος Καυκαρίδης (Δ. Μπόργης, *Αρραβωνιάσματα*, 12.11.1977) και ο Νίκος Χαραλάμπους (Τ. Ουίλιαμς, *Καμίνο Ρεάλ*, 6.12.1979).³⁴

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η πρόσκληση νεαρών ηλικιακά καλλιτεχνών,³⁵ με εμπειρία σε σκηνές του εξωτερικού για να συνεργαστούν με το θέατρο. Έτσι, για πρώτη φορά σε κρατική σκηνή βρίσκονται οι σκηνοθέτες Νίκος Περέλης (Μπρεχτ,

32. «Η Ε.Ε.Θ.Σ. συγχαίρει», *Αυγή*, 17 Νοεμβρίου 1977. Από τα 15 έργα που ανεβαίνουν την περίοδο 1977-1978 τα 7 είναι ελλήνων συγγραφέων.

33. Αυτή είναι και η τελευταία σκηνοθεσία του Καραντινού, ο οποίος πεθαίνει το 1979.

34. «Πλούσιο πρόγραμμα», *Μακεδονία*, 20 Σεπτεμβρίου 1977.

35. «Για πρώτη ίσως, φορά, στη σύντομη ιστορία του Κ.Θ.Β.Ε. είδαμε τόσους νέους να βρίσκουν... τόπο εκφράσεως. Είκοσι, περίπου νέοι σκηνοθέτες παρουσιάστηκαν τα τελευταία δύο χρόνια στο Κρατικό του Βορρά», Μαλβίνα Κάραλη, «Η κόλαση της καλοσύνης», *Επίκαιρα* 560 (1980), σ. 26.

Ο κύκλος με την *κιμωλία*, 15.12.1977), Γιώργος Ρεμούνδος (*Παθήματα*), Γιάννης Χουβαρδάς (*Ευχαριστώ τον ιατροδικαστή*), Θόδωρος Τερζόπουλος (Σλ. Μρόζεκ, *Ένα ευτυχές γεγονός*, 23.11.1978) και Κωνσταντίνος Χέλμης (*Οι δύο φάκες*). Δίνεται, επίσης, η ευκαιρία σε νέους σκηνοθέτες που εργάζονται στη Βόρεια Ελλάδα, όπως ο Πάνος Παπαϊωάννου και ο Παύλος Παγανόπουλος, από τα ιδρυτικά στελέχη της «Θρακικής Σκηνής» στην Ξάνθη να δώσουν δείγματα της δουλειάς τους. Στο χώρο της σκηνογραφίας, πρωτοεμφανίζεται σε κρατική σκηνή ο Δαμιανός Ζαρίφης (*Ο Κύκλος με την κιμωλία*) ενώ η Λαλούλα Χρυσικοπούλου (*Παθήματα*) και ο Σάββας Χαρατσίδης (*Έντα Γκάμπλερ*) συνεργάζονται για πρώτη φορά με το Κ.Θ.Β.Ε. Ανάλογη εμπειρία έχουν οι συνθέτες Χριστόδουλος Χάλαρης (*Αισχύλος, Πέρσες*, 5.8.1978), Γιάννης Μαρκόπουλος (*Πλάυτος, Η τσουκάλα με το χρυσάφι*, 24.6.1978) και Ελένη Καραϊνδρου (*Μ. Ρώτα, Τα τρία αδέρφια και η γοργόνα*, 23.12.1979) καθώς και η χορογράφος Λία Μελετοπούλου (*Σοφοκλής, Αντιγόνη*, 19.6.1980).

Προβλήματα

Ο Ευαγγελάτος αντιμετωπίστηκε με δυσπιστία γιατί θεωρήθηκε εκλεκτός μιας συντηρητικής κυβέρνησης και, για αντιπολιτευτικούς λόγους, η επιλογή αυτή ήταν αρκετή για τη στοχοποίησή του. Οι σχέσεις του, ιδιαίτερα με τους συνδικαλιστές και το ΣΕΗ, δεν είναι ανέφελες καθώς κατά καιρούς κατηγορείται για παραβίαση του απορρήτου της αλληλογραφίας και για αστυνόμευση των ηθοποιών στο Θέατρο Θράκης ενώ ο ίδιος κάνει λόγο για φαιδρά μυθεύματα.³⁶ Αργότερα, με τη γνωστή μεταπολιτευτική ρητορική, επικρίνεται για την μη ανανέωση των συμβάσεων, για εσφαλμένο καταμερισμό εργασίας και για εντατικοποίηση της δουλειάς.³⁷ Το καλοκαίρι του 1979, πάντως, ενώ η διοίκηση του Εθνικού θεάτρου έρχεται σε πλήρη ρήξη με την Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος Ακροάματος, στο Κ.Θ.Β.Ε. διατηρούνται χαμηλοί τόνοι και οι ισορροπίες τηρούνται. Με αφορμή το γεγονός αυτό, μάλιστα, ο Βάιος Παγκουρέλης, παρά τις προκαταλήψεις του, ομολογεί ότι «το οπωσδήποτε πιο φιλελεύθερο πνεύμα της Θεσσαλονίκης (με το “προοδευτικό” πανεπιστήμιο, κ.λπ.), σε συνδυασμό με την –αν και συντηρητική– εύκαμπτη ηγεσία του Θεάτρου, οδήγησε στην υποβάθμιση των εσωτερικών συγκρούσεων, για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. (Εδώ δεν πρέπει να αρνηθεί κανείς την θετική συμβολή –παρ’ όλες τις άλλες αδυναμίες του– του γεν. διευθυντή του Σπ. Ευαγγελάτου)».³⁸

36. «Καταγγέλλονται όργανα του Κ.Θ.Β.Ε. ότι ανοίγουν γράμματα ηθοποιών», *Τα Νέα*, 7 Δεκεμβρίου 1977· «Κατάπληκτο το Σ.Ε.Η. από την ανακοίνωση του Σπ. Ευαγγελάτου», *Αυγή*, 14 Δεκεμβρίου 1977· «Συνέλευση του ΣΕΗ», *Ριζοσπάστης*, 7 Δεκεμβρίου 1978· «Το ΣΕΗ απαντά στον κ. Ευαγγελάτο», *Το Βήμα*, 9 Δεκεμβρίου 1978.

37. «Το Κ.Θ.Β.Ε. δεν ανανέωσε τα συμβόλαια 10 ηθοποιών», *Ριζοσπάστης*, 4 Αυγούστου 1979.

38. Παγκουρέλης, «Κρατικές Σκηνές».

Σημαντικό πρόβλημα δημιουργείται με τα πνευματικά δικαιώματα για την παραγωγή του έργου οι Δούλες του Ζενέ (15.12.1978).³⁹ Η διεύθυνση του θεάτρου επικρίνεται γιατί δεν μερίμνησε έγκαιρα για την εξασφάλιση των δικαιωμάτων. Ακολουθεί ανταλλαγή επιστολών μεταξύ του πρώην και του νυν γενικού διευθυντή και η παράσταση, τελικά, κατεβαίνει μετά από παρέμβαση της ΣΟΠΕ (Εταιρεία Προστασίας Συγγραφικού Δικαιώματος). Η λύση δίνεται από τον συγγραφέα, ο οποίος επιβεβαιώνει ότι είχε στείλει ο ίδιος την άδεια από τις 10 Δεκεμβρίου αλλά, λόγω των απεργιών στη Γαλλία, η επιστολή του δεν έφθασε έγκαιρα. Η παράσταση επαναλαμβάνεται αλλά οι παρασκηνιακές κινήσεις, που προηγήθηκαν, μαρτυρούν ότι δεν έχουν αμβλυωθεί οι διαφορές και αναζητούνται αφορμές για να αμφισβητηθεί η διοικητική επάρκεια της νέας διεύθυνσης.

Οι κρατικές επιχορηγήσεις αποτελούν ένα συνεχές σημείο τριβής με το Υπουργείο αφού πάντοτε υπολείπονταν των πραγματικών αναγκών του θεάτρου. Εξαιτίας της αυξημένης δραστηριότητας στην περιφέρεια, μάλιστα, την άνοιξη του 1980 δεν μπορούν να γίνουν οι πολιτιστικές ανταλλαγές με το Εθνικό Θέατρο. Η διεύθυνση επιλέγει να συνεχισθεί ο κύκλος παραστάσεων στην επαρχία, υπηρετώντας την αποστολή του Κ.Θ.Β.Ε.⁴⁰ Οι συγκριτικές προκρίσεις του Υπουργείου εξακολουθούν να κλίνουν υπέρ του Εθνικού Θεάτρου.

Επιλογικά

«Η οι εν γένει συνθήκες θα μού επιτρέψουν να χαράξω αποφασιστική πορεία ή θα φύγω»⁴¹ δήλωσε ο Ευαγγελάτος όταν ανέλαβε τη διεύθυνση του θεάτρου. Οι προτάσεις του έβαλαν τις βάσεις ενός δημιουργικού διαλόγου με την καλλιτεχνική κοινότητα και το κοινό, αποδεικνύοντας ότι η ικανότητα των προσώπων ξεπερνά μικροπολιτικά συμφέροντα και ιδεοληπτικές αμφισβητήσεις. Λίγους μήνες, μάλιστα, πριν από τη λήξη της θητείας του, ο Γιώργος Πηλιχός, επανερχόμενος στο θέμα της πολιτιστικής άνοιξης της Θεσσαλονίκης, την οποία διέκοψε «αδικαιολόγητα και ξαφνικά η σκανδαλώδης επέμβαση της κυβέρνησης Καραμανλή», αισθάνεται την ανάγκη να ξεχωρίσει τον «εξαιρετο» Σπύρο Ευαγγελάτο, ο οποίος τελικά αποδείχτηκε «στο δύσκολο αυτό ρόλο του, αν όχι καλύτερος, τουλάχιστον ισάξιος του προκατόχου του Μ. Βολανάκη».⁴²

Στη διάρκεια της τριετίας 1977-1980, ο Σπύρος Ευαγγελάτος όχι μόνο ανατρέπει το δυσμενές κλίμα, που είχε δημιουργηθεί σε βάρος του εξαιτίας των κυβερνητικών αστοχιών αλλά και με την επιλογή των καταλλήλων συνεργατών πιάνει τον παλμό της πόλης και δίνει νέα ώθηση στο θέατρο. Φαίνεται, λοιπόν, ότι

39. Βλ. μεταξύ άλλων: «Χωρίς άδεια ανέβασε το ΚΘΒΕ τις Δούλες του Ζενέ», *Το Βήμα*, 22 Δεκεμβρίου 1978· «Για τις Δούλες», *Μακεδονία*, 22 Δεκεμβρίου 1978· «Γράμμα του Ζενέ», *Μακεδονία*, 26 Ιανουαρίου 1979.

40. «Μας ενδιαφέρει η επαρχία», *Τα Νέα*, 22 Μαρτίου 1980.

41. Πηλιχός, «Θεσσαλονίκη...», *Τα Νέα*, 20 Ιουνίου 1977.

42. Γ. Κ. Πηλιχός, «Κρατικά Θέατρα. Ως τότε θα είναι φέουδα;», *Τα Νέα*, 12 Φεβρουαρίου 1980.

το σπινθηροβόλο πνεύμα, η επιστημονική γνώση και η νεανική ορμή όταν συνδυάζονται με καλλιτεχνικό όραμα και κυρίως συστηματική δουλειά μπορούν να υπερκεράσουν τις παθογένειες ενός δημόσιου οργανισμού και να αναδείξουν τις δυνατότητες των στελεχών του. Η παρουσία του στο «τιμόνι» του Κ.Θ.Β.Ε. αποδεικνύεται η ορθότερη επιλογή του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών των πρώτων μεταπολιτευτικών κυβερνήσεων.

Στρογγυλή τράπεζα
Από τη Νεοελληνική Σκηνή στο Αμφι-Θέατρο

Συμμετέχουν

Μαρίνα Ασλάνογλου
Θανάσης Κουρλαμπάς
Δημήτρης Λιγνάδης
Μιχάλης Μητρούσης
Τζίνη Παπαδοπούλου
Πάνος Σκουρολιάκος
Νικήτας Τσακίρογλου

Συντονιστής

Πλάτων Μαυρομούστακος



*Η Ιφιγένεια εν Ληξουρίω του Αμφι-Θεάτρου
(Αρχείο Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου)*

Στρογγυλή τράπεζα: Από τη Νεοελληνική Σκηνή στο Αμφι-Θέατρο
https://youtu.be/j__Lz1QGves

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

*Εισαγωγή στο στρογγυλό τραπέζι με θέμα
«Από τη Νεοελληνική Σκηνή στο Αμφι-Θέατρο»*

ΘΑ ΞΕΚΙΝΗΣΩ ΛΕΓΟΝΤΑΣ κάτι που με έχει εκπλήξει τα τελευταία χρόνια: υπάρχει ένα άθλημα που λέγεται Τρίαθλον. Θα σας δώσω μια συνοπτική περιγραφή για να καταλάβετε γιατί με εκπλήσσει: οι αθλητές που λαβαίνουν μέρος στους αγώνες του Τρίαθλου θα πρέπει συνεχόμενα να κολυμπήσουν περίπου 4 χιλιόμετρα, αμέσως μετά να διανύσουν μια απόσταση 180 χιλιομέτρων με ποδήλατο και τέλος να τρέξουν έναν τυπικό μαραθώνιο 42 χιλιομέτρων. Όταν το πρωτοάκουσα σκέφτηκα ότι στην εποχή μας αρχίζει ίσως να δημιουργείται αν όχι ένα νέο, ένα δυσεύρετο πάντως είδος ανθρώπου. Φαντάζομαι πως αν ο Σπύρος Ευαγγελάτος αντί να αφιερωθεί στο θέατρο αποφάσιζε να ασχοληθεί με κάποιο άθλημα δεν θα εύρισκε καταλληλότερο πεδίο για να εκτονώσει την ενεργητικότητά του.

Τα επιτεύγματά του στο χώρο της επιστημονικής έρευνας αναφέρθηκαν ήδη, η επιτυχία του στη διοίκηση μεγάλων θεατρικών οργανισμών αλλά και ακαδημαϊκών τμημάτων είναι νομίζω σε όλους γνωστή, τέλος το θέμα που απασχολεί αυτό το συνέδριο είναι η τεράστια σκηνική παραγωγή του, πρωτοφανής για την Ελλάδα όσο και σπάνια για την παγκόσμια σκηνή. Σκηνοθέτησε 220 περίπου παραστάσεις πετυχαίνοντας στο δρόμο κάποια ακόμη ρεκόρ: περί τις 45-50 παραστάσεις αρχαίου δράματος, άλλες τόσες παραστάσεις όπερας, 24 παραστάσεις έργων του κρητικού, επτανησιακού και του παλαιότερου θεάτρου, σκηνοθέτησε τα περισσότερα σαιξπηρικά έργα από οποιονδήποτε άλλο έλληνα σκηνοθέτη.

Αν οι αθλητές του Τρίαθλου είναι ίσως ένα νέο είδος ανθρώπου ο Ευαγγελάτος σίγουρα είναι ένας νέος τύπος σκηνοθέτη για την ελληνική σκηνή.

Προφανώς δεν μου επιτρέπεται να αποτιμήσω το σύνολο της συμβολής του στην ανάπτυξη της ελληνικής σκηνης ή στη ιστορία του ελληνικού θεάτρου, και ούτε αυτός είναι ο στόχος μου, αφού ξέρω πολύ καλά πως η σπορά του Ευαγγελάτου στην ελληνική σκηνή θα αποτελεί για πολύ καιρό τα επόμενα χρόνια πηγή από την οποία θα αντλήσουν θέματα θεατρολογικής μελέτης πολλοί νεότεροι από όλους εμάς που βρισκόμαστε εδώ αλλά θα ήθελα να σημειώσω μερικές σκέψεις

που έκανα τα 25 χρόνια που περάσαμε μαζί στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και κάπως κωδικοποίησα αυτές τις μέρες που ετοιμάζαμε το συνέδριο.

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος έχει εξαιρετικά υψηλό επίπεδο κατάρτισης τόσο στις επιστημονικές όσο και τις καλλιτεχνικές σπουδές του: κάτοχος διδακτορικού με ένα θέμα ιστορίας του ελληνικού θέατρου, είναι απόφοιτος μιας ιστορικής σχολής ηθοποιών και έκανε σοβαρές μεταπτυχιακές σπουδές σε σημαντικές δραματικές σχολές της Ευρώπης. Παράλληλα τροφοδοτεί τη σκηνική του αντίληψη με επιτεύγματα της προσωπικής του έρευνας ή της μελέτης της βιβλιογραφίας του θεάτρου κατά τρόπο τέτοιο που ασφαλώς τον ξεχωρίζει από τους ομότεχνούς του. Ο σκηνοθετικός του τρόπος, ο τρόπος που κατασκευάζει την εικόνα της σκηνής και οι επιλογές του σφραγίζουν την ιστορία του ελληνικού θεάτρου και τον καθιστούν όχι μόνο έναν από τους πιο σημαντικούς έλληνες σκηνοθέτες αλλά και του δίνουν μια ξεχωριστή θέση στην ιστορία του μεταπολεμικού μας θεάτρου ιδιαίτερα μετά τη δεκαετία του 1970.

Αναρωτήθηκα συχνά τι είναι αυτό που χαρακτηρίζει τη σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου, τι τον διαφοροποιεί. Υπάρχει μια φράση που επανέρχεται στο δημόσιο λόγο του σκηνοθέτη Σπύρου Ευαγγελάτου: «Εγώ, στα μεγάλα έργα που ο Θεός μου έδωσε τη χαρά και τη δύναμη να σκηνοθετήσω, προσπάθησα να μη μιμούμαι τον εαυτό μου». Αυτή η φράση που απαντάται με παραλλαγές σε αρκετές συνεντεύξεις του νομίζω ότι αποτελεί ένα μικρό κλειδί που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε πως ο Ευαγγελάτος πάντα προσπάθησε να διατηρήσει για τον εαυτό του τη θέση ενός ερευνητή της σκηνικής φόρμας: πιο πολύ από το να πλησιάσει τα έργα με μια ειλημμένη απόφαση για να επιβάλει ένα αισθητικό πρότυπο το οποίο συγκρότησε με την πολυετή εργασία του στο θέατρο οδηγείται προς τον σχεδιασμό των σκηνικών του προτάσεων από ερωτήματα, υποθέσεις σκηνικής έρευνας. Πιο πολύ ίσως από το να δημιουργήσει μια σχολή προτίμησε έναν πιο επίπονο δρόμο που χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια να διερευνά τρόπους συγκερασμού διαφορετικών ακόμη ίσως και αντικρουόμενων σχολών. Είναι πολύ διαφωτιστική η δήλωσή του: «Έμμεσους δασκάλους μου θεωρώ τον Πίτερ Μπρουκ, τον Φράνκο Τζεφινέλι και, βεβαίως, τον Στρέλερ. Από Έλληνες, τον Φώτο Πολίτη, τον Δημήτρη Ροντήρη, τον Κάρολο Κουν, τον Αλέξη Μινωτή. Άμεσοι δάσκαλοί μου είναι ο Τάκης Μουζενίδης και ο Σωκράτης Καραντινός». Αυτή η εξομολογητική δήλωση αποτελεί νομίζω το δεύτερο στοιχείο που χαρακτηρίζει τη δουλειά του σκηνοθέτη: ο Ευαγγελάτος αντί να ενταχθεί σε μια συγκεκριμένη σχολή, παρά την παράπλευρη και κάπως παιγνιώδη δήλωσή του «Εγώ είμαι παιδί του Εθνικού», ενσωματώνει επιρροές από πολλές πηγές προκειμένου να συγκροτήσει μια αντίληψη που προϋποθέτει ότι κάθε έργο, ασχέτως αν ανήκει σε ένα είδος είναι ένα διαφορετικό πρόβλημα που απαιτεί τη δική του διαφορετική λύση. Το γεγονός αυτό εξασφαλίζει μια μεγάλη ποικιλία ύφους που αντανακλάται στη σκηνική εικόνα. Αυτή η αντίληψη του επιτρέπει να συνδυάζει άλλοτε στοιχεία που συναντούμε π.χ. στον Πολίτη ή στον Ροντήρη, τον στοχαστικό σχεδιασμό του πρώτου ή αλλού την επισιμότητα

του δεύτερου, άλλοτε τη λαϊκότητα του Κουν, κάπου την καλλιγραφημένη εικόνα του Τζεφιρέλι ή ακόμη την αρχιτεκτονική της σκηνης του Στρέλερ.

Είπα πριν από λίγο ότι ο Ευαγγελάτος ίσως δεν ήθελε να δημιουργήσει μια σχολή και τώρα που το ξανασκέφτομαι νομίζω πως δεν έχω δίκιο. Υπάρχει μία σχολή στη οποία μυήθηκαν οι θεατές των παραστάσεών του στα περισσότερα από πενήντα χρόνια που προσφέρει σκηνικές εμπειρίες: η σχολή του χαρακτηρίζεται από τον εκλεκτικισμό του ερευνητή από τη μια και την πολυσυλλεκτικότητα της δημιουργικής περιέργειας του καλλιτέχνη που σκόπευε να γίνει μάστρος και τελικά έγινε σκηνοθέτης.

Η σημερινή στρογγυλή τράπεζα είναι αφιερωμένη στους συνεργάτες του Σπύρου Ευαγγελάτου: συνεργάτες του στο Αμφι-Θέατρο, το οποίο στα 36 χρόνια λειτουργίας του υπηρέτησε με συνέπεια ένα ρεπερτόριο μεγάλου κρατικού θέατρου, με ένα σύνολο 95 παραγωγών, αλλά και στους κρατικούς οργανισμούς και τις άλλες σκηνές που σκηνοθέτησε. Συμμετέχουν ηθοποιοί που προέρχονται από διαφορετικές γενιές οι οποίοι συνεργάστηκαν μαζί του άλλοι για πολλά χρόνια και άλλοι λιγότερο συχνά. Όλοι ανταποκρίθηκαν στην πρόσκλησή μας με μεγάλη χαρά και φιλική αμεσότητα. Διαπιστώνω ότι μαζί μας βρίσκονται και κάποιοι από τους συνεργάτες του που προσπαθήσαμε να βρούμε αλλά δεν το κατορθώσαμε και άλλοι που προσπαθήσουμε να πείσουμε να συμμετάσχουν στη συζήτηση αλλά μας δήλωσαν πως δυσκολεύονται πολύ να λάβουν μέρος σε ένα πάνελ. Το ότι είναι εδώ μας ευχαριστεί ιδιαίτερα αφού τελικά θα δοθεί η ευκαιρία να πάρουν και εκείνοι το λόγο. Είναι ίσως η στιγμή να θυμηθούμε μια ακόμη δήλωση του Σπύρου Ευαγγελάτου: «[...] ο σκηνοθέτης, πρέπει να μπορεί να παίζει, γιατί, ... όταν τελειώνει η θεωρία, πρέπει να παίρνει θέση το συναίσθημα».

Κατάλογος Συνέδρων

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Αλεξία Αλτουβά, Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Ρήγας Αξελός, Ηθοποιός
Μαρίνα Ασλάνογλου, Ηθοποιός
Νάσος Βαγενάς, Ομότιμος καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Ιωσήφ Βιβιλάκης, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Δέσποινα Ερ. Βλάσση, Φιλολόγος, Βιβλιοθηκονόμος Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας
Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Κώστας Γεωργουσόπουλος, Φιλολόγος, Κριτικός θεάτρου, Επίτιμος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Αντώνης Γλυτζουρής, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Ελένη Δ. Γουλή, Διδάκτωρ Θεατρολογίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Άγγελος Δεληβορριάς, Ακαδημαϊκός, Ομότιμος καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Μελέτιος-Αθανάσιος Δημόπουλος, Καθηγητής, Πρύτανης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Ελένη Δουνδουλάκη, Διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Αγγελική Α. Ζάχου, Διδάκτωρ Θεατρολογίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Γρηγόρης Ιωαννίδης, Επίκουρος καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Στάθης Κακκαβάς, Ηθοποιός
Ελένη Καραμαλέγκου, Καθηγήτρια, Κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Λουκάς Καρυτινός, Αρχιμουσικός

Θανάσης Κουρλαμπάς, Ηθοποιός
Ιλιάς Λαμπρίδου, Ηθοποιός
Δημήτρης Λιγνάδης, Ηθοποιός
Ηλίας Λογοθέτης, Ηθοποιός
Άννυ Λούλου, Ηθοποιός
Χρύσα Μαλτέζου, Ακαδημαϊκός, Ομότιμη καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Πλάτων Μαυρομούστακος, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Μιχάλης Μητρούσης, Ηθοποιός
Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Χαρά Μπακονικόλα, Ομότιμη καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Κώστας Μπάσης, Ηθοποιός
Νίκος Μπουσδούκος, Ηθοποιός
Τζίνη Παπαδοπούλου, Ηθοποιός
Ελένη Παπάζογλου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Νικηφόρος Παπανδρέου, Ομότιμος καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Κυριακή Πετράκου, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Βάλτερ Πούχνερ, Ομότιμος καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Μαρία Σεχοπούλου, Διδάκτωρ Θεατρολογίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Ρίκα Σηφάκη, Ηθοποιός
Πάνος Σκουρολιάκος, Ηθοποιός
Μιχαήλ Σταθόπουλος, Ακαδημαϊκός, Επίτιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών, π. Πρύτανης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Εύα Στεφανή, Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Μάνος Στεφανίδης, Αναπληρωτής καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Ευανθία Στιβανάκη, Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Άννα Ταμπάκη, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Νικήτας Τσακίρογλου, Ηθοποιός

Ο ΤΟΜΟΣ
ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
ΣΚΗΝΗ ΚΑΙ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΣΠΥΡΟ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟ
ΑΘΗΝΑ 7-9 ΜΑΡΤΙΟΥ 2016

ΕΚΔΟΣΗ
ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΣΕ 80 ΑΝΤΙΤΥΠΑ
ΤΟΝ ΑΠΡΙΛΙΟ ΤΟΥ 2018
ΣΤΟ ΑΤΕΛΙΕ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
«ΣΤΟΙΧΕΙΑΓΡΑ» - Α^{οοι} ΕΜΜ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ ΕΠΕ
ΔΕΡΒΕΝΙΩΝ 7, 106 80 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ.: 210 3631 298, FAX: 210 3600 145
ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ
ΓΩΓΩΣ ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ ΚΑΙ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΥ



ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΟ ΑΡΧΑΪΚΟΥ

• ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ •

• ΑΣΚΗΣΕΙΣ •

Επιμέλεια κειμένου από τον
ΚΩΣΤΗ Α. ΣΙΑΤΡΑΚΑΤΟ

Σ.Σ. ΜΑΡΤΙΝΙ
1975

Α. Μ. ΜΑΡΤΙΝΙ 20/5/75

- 1175 -