

# ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΣΕ ΠΡΩΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ:

## Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

*Αντρέας Δημητριάδης*

203

Ανάμεσα στις πρωτογενείς πηγές της ιστορίας του θεάτρου, οι αφηγήσεις των συντελεστών της θεατρικής πράξης αποτελούν μian από τις πιο άμεσες μαρτυρίες. Ακόμα και η καταγραφή μιας παράστασης με τα πιο σύγχρονα τεχνικά μέσα αποτύπωσης εικόνας και ήχου καταλήγει σε ένα ντοκουμέντο που σπάνια κατορθώνει να διασώσει τον παλμό και την ατμόσφαιρα του ζωντανού θεάματος. Χωρίς να παραγνωρίζεται η αξία του οπτικού υλικού, οι πληροφορίες που προέρχονται από τους ίδιους τους δημιουργούς του σκηνηκού αποτελέσματος συχνά αποδεικνύονται πιο ουσιαστικές, από τη σκοπιά της ιστορικής γνώσης. Όταν μάλιστα παίρνουν τη μορφή της αυτοβιογραφίας, τότε μετατρέπονται σε ένα μέσο με πολλαπλές δυνατότητες αξιοποίησης.

Ωστόσο η θεατρική αυτοβιογραφία ως λογοτεχνικό είδος ήταν μέχρι πρόσφατα αξιοσημείωτα περιορισμένη στον ελληνικό χώρο. Οι λόγοι που δεν γνώρισε νωρίτερα άνθηση στη χώρα μας δεν είναι δύσκολο να ανιχνευθούν. Σε ολόκληρο το διάβα του 19ου αιώνα, ενώ στην Ευρώπη οι κορυφαίοι του επαγγέλματος απολάμβαναν υψηλή δημοτικότητα, γίνονταν σταδιακά αποδεκτοί ως καλλιτεχνικές και πνευματικές προσωπικότητες άξιες σεβασμού, και ταυτόχρονα αναπτυσσόταν μια ολόκληρη φιλολογία γύρω από την προσωπική τους ζωή και την τέχνη τους, στην ελληνική κοινωνία ο κώδικας συμπεριφοράς απέναντι στο θεατρικό φαινόμενο ήταν ακόμα υπό διαμόρφωση. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, οι εργάτες της σκηνής δεν είχαν πολλά περιθώρια να πλησιάσουν το αναγνωστικό κοινό. Πώς να εξιστορήσει κανείς τα βιώματά του γύρω από μια τέχνη που η άσκησή της δέχεται αδιάκοπα την αρνητική κριτική και, ακόμα περισσότερο, πώς να διηγηθεί γεγονότα της προσωπικής του ζωής, όταν αυτή θεωρείται ανυπόληπτη;

Τα πρώτα αυτοβιογραφικά κείμενα Ελλήνων ηθοποιών εμφανίζονται μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Στη συνέχεια, και για τα επόμενα πενήντα περίπου χρόνια, ενώ οι κοινωνικοί λόγοι που δυσκόλευαν την κυκλοφορία τους σταδιακά περιορίζονται, η παραγωγή παραμένει χαμηλή. Η κατάσταση αλλάζει δραστικά μετά το 1980. Έτσι, τα τελευταία είκοσι χρόνια η σχετική εγχώρια βιβλιογραφία έχει αυξηθεί σημαντικά, ενώ η συγγραφική δραστηριότητα των Ελλήνων ηθοποιών, αλλά και γενικότερα των καλλιτεχνών του θεάματος, συνεχίζεται με αμείωτο ρυθμό.<sup>1</sup>

1. Από τα εξήντα ένα συνολικά κείμενα που καταγράφονται στη βιβλιογραφία που ακολουθεί, μόνο δεκατέσσερα έχουν δημοσιευτεί πριν από το 1980, από τα οποία τα τρία προπολεμικά.

Αυτός ο αυξανόμενος πλούτος προσωπικών μαρτυριών αλλάζει και διευρύνει τους ορίζοντες της αντίληψής μας και τις δυνατότητες της γνώσης μας για την ιστορική πραγματικότητα της εποχής στην οποία αναφέρονται. Ταυτόχρονα, ενώ μέχρι πρόσφατα τα λιγοστά κείμενα των Ελλήνων ηθοποιών αποτελούσαν αξιόλογες μεν, αλλά μεμονωμένες νησίδες πληροφοριών, σήμερα ο μεγάλος αριθμός των κειμένων και, ακόμα περισσότερο, η χρονική συνάφεια των εκδόσεων της τελευταίας εικοσαετίας κάνουν φανερό πως υπάρχει επικοινωνία μεταξύ των συγγραφέων, πως αναπτύσσεται ένας ιδιότυπος διάλογος μεταξύ τους, καθώς ο καθένας καταθέτει τις αναμνήσεις του και προβάλλει τη δική του εκδοχή για γεγονότα και καταστάσεις. Η οργανική σύνδεση των κειμένων καθιστά αναγκαία τη συγκριτική μελέτη και επεξεργασία τους. Τα έργα αυτά αποτελούν για τους ερευνητές ένα αξιόλογο σώμα πηγών, που διαρκώς μεγαλώνει και που οφείλει να μελετηθεί ως σύνολο.

Παράλληλα με τις ολοκληρωμένες αυτοβιογραφίες, που προσφέρουν μια πλήρη καταγραφή της καλλιτεχνικής πορείας και της προσωπικής ζωής του συγγραφέα, έχουμε στη διάθεσή μας και ένα πλήθος από κείμενα με αυτοβιογραφικά στοιχεία, που περιέχουν επίσης τη διάσταση εκείνη της πληροφορίας που ενδιαφέρει άμεσα τον ιστορικό του θεάτρου: τις απόψεις και τις μαρτυρίες των συντελεστών της θεατρικής πράξης για το ίδιο τους το έργο και για την καλλιτεχνική ζωή του τόπου, καθώς και αναφορές σε στιγμιότυπα της προσωπικής τους ζωής που συνδέονται άμεσα με την άσκηση της τέχνης τους.

Στόχος αυτής της εργασίας, πέρα από την πρώτη δημοσίευση μιας πλήρους σχετικής βιβλιογραφίας, είναι να επισημανθούν τόσο οι δυνατότητες αξιοποίησης των κειμένων από τη θεατρολογική έρευνα, όσο και τα προβλήματα που αυτά παρουσιάζουν ως πηγές ιστορικής γνώσης. Διότι, όσο πολύτιμες και αν είναι οι αυτοβιογραφίες για τη θεατρική ιστορία, δεν παύουν να αποτελούν μια κατηγορία πηγών που απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή στη χρησιμοποίησή της, ώστε να κατορθώσει κανείς να εξαγάγει από αυτές ακριβείς πληροφορίες και αντικειμενικά συμπεράσματα μέσα από το πλέγμα υποκειμενισμού και μυθοπλασίας που συχνά τις χαρακτηρίζει.

Εννοείται πως το πρώτο που πρέπει να ερευνηθεί είναι η σχέση τους με την πραγματικότητα. Τα ιδιαίτερα όμως προβλήματα σ' αυτή τη διαδικασία δεν ξεκινούν από τις εύλογες υποψίες πως κάθε απόσταγμα μνήμης εξ ορισμού ενδέχεται να είναι ανακριβές, ειδικά όταν ανακαλεί ενέργειες και καταστάσεις απομακρυσμένες χρονικά, αλλά από το ότι σε μian αυτοβιογραφία τα όρια ανάμεσα στο αληθινό και το φανταστικό ούτε ξεκαθαρισμένα είναι, ούτε βέβαια και ευδιάκριτα.

Επιπλέον, η θεατρική αυτοβιογραφία παρουσιάζει κάποια παγκοσμίως κοινά χαρακτηριστικά, που δυσκολεύουν τον ερευνητή: τα κείμενα δεν είναι διόλου απαλλαγμένα από την προσφιλέστατη ανεκδοτολογία που χαρακτηρίζει τις παρέες των ηθοποιών. Όσοι είχαν την τύχη να ακούσουν τις διηγήσεις του Δημήτρη Χορν, βεβαιώνουν πως η γοητεία της αφήγησής του ήταν τόση, που ακόμα και όταν οι ίδιοι εμπλέκονταν προσωπικά στα γεγονότα δεν αποφάσιζαν να τον διορθώσουν, για να μην καταστρέψουν την απόλαυση της ακρόασης. Με τον τρόπο αυτό γλαφυρές διηγήσεις και ευφυολογήματα που λίγη σχέση έχουν με την πραγματικότητα πολιτογραφούνται στην παράδοση των

ηθοποιών και επαναλαμβάνονται, γραπτά ή προφορικά, με κάθε ευκαιρία.<sup>2</sup> Από την άλλη όμως, εγωκεντρικά, υπερβολικά ή μυθοπλαστικά τα ανέκδοτα, αν και συσκοτίζουν την αλήθεια, ωστόσο αποδίδουν με τον πιο παραστατικό πολλές φορές τρόπο την ατμόσφαιρα της εποχής τους.<sup>3</sup>

Αλλά δεν είναι μόνο η ανεδοτολογική διάθεση που αλλοιώνει την αλήθεια. Με την αυτοβιογραφία του ο ηθοποιός έχει την ευκαιρία να προσφέρει στο κοινό του μια χορταστική παράσταση για ένα ρόλο. Και μια παράσταση, για να είναι επιτυχημένη, χρειάζεται ανάμεσα στα άλλα ένα ενδιαφέρον έργο με αβανταδόρικους ρόλους και σπιρτόζικο διάλογο. Ο πειρασμός να επινοηθούν κάποια από τα παραπάνω στοιχεία για δημιουργία εντυπώσεων είναι ορατός. Άλλωστε, εκείνο που μετράει δεν είναι τόσο η αλήθεια, όσο η ψευδαίσθησή της: «Γιατί να θεωρείται καταδικαστέο ένα ψέμα, όταν τόσο συχνά είναι αναγκαίο; Ας κόψει το λαιμό του αυτός που σ' ακούει να καταλάβει πότε ψεύδεσαι και πότε όχι κι ας βγάλει τα συμπεράσματά του. Δημιουργία είναι και το ψέμα. Δεν υπάρχει από μόνο του. Εσύ πρέπει να το κατασκευάσεις, να του δώσεις μορφή».<sup>4</sup> Όταν διαβάσει κανείς παρόμοιες απόψεις στον πρόλογο μιας αυτοβιογραφίας, εύκολα αντιλαμβάνεται πως, αν θέλει να αξιοποιήσει ιστορικά το υλικό που ακολουθεί, πρέπει να καταβάλει κάθε δυνατή προσπάθεια για να «κόψει αποτελεσματικά το λαιμό του».

205

Για την όσο γίνεται ασφαλέστερη αξιοποίηση ενός κειμένου, αρχικά είναι σκόπιμη η ανάλυση των συνθηκών συγγραφής του, αφού μπορεί να δώσει μια πρώτη ιδέα για το βαθμό επιφυλακτικότητας που οφείλει κανείς να διατηρήσει. Θα πρέπει να προσδιοριστεί με κάθε δυνατή ακρίβεια ο χρόνος της συγγραφής του, ο οποίος δεν συμπίπτει πάντοτε με τη χρονολογία της έκδοσης. Εξίσου σημαντικό ρόλο για την εγκυρότητα των πληροφοριών παίζει και η ηλικία του συγγραφέα κατά το χρόνο που το συντάξε.<sup>5</sup>

2. Ένα από τα πιο συχνά επαναλαμβανόμενα ανέκδοτα αφορά το θάνατο του ηθοποιού Μιχαήλ Μιχαήλ. Τόσο λίγοι ήταν αυτοί που παραβρέθηκαν στη νεκρώσιμη τελετή, ώστε η Μαριάννα Άννινου σχολίασε: «Παραλίγο να κάνουμε αναβολή». Αιτία, σύμφωνα με το ανέκδοτο, ήταν η ταυτόχρονη ταφή του Αιμίλιου Βεάκη. Η σύμπτωση των δύο θανάτων κάνει την εικόνα της ερημίας στην κηδεία του Μιχαήλ πιο ανάγλυφη μόνο που οι δύο ηθοποιοί έχουν πεθάνει με αρκετά χρόνια διαφορά... (Αλέκος Χρυσοστομίδης, *Ζαννίνο. Η ιστορία ενός θεατρίνου*, Σμυρνωτάκης, Αθήνα, χ.χ., σ. 82).

3. Αρχετοί είναι αυτοί που έχουν δημοσιεύσει θεατρικά ανέκδοτα σε αυτόνομες εκδόσεις: Σπεράντζα Βρανά, *Πιπεράτα θεατρικά ανέκδοτα*, Σμυρνωτάκης, Αθήνα, χ.χ. Ευάγγελος Δαμάσκος, *Ιστοριούλες και ανέκδοτα απ' το ελληνικό θέατρο*, Δελούδης, Λάρισα 1935. Κώστας Δουράκης, *Θεατρικά ανέκδοτα και αναμνήσεις*, Προμηθεύς, Αθήνα 1955. Μιχάλης Ε. Κοφινιώτης, *Θεατρικά ανέκδοτα και αναμνήσεις*, Αθήνα 1959. Σώτος Πετράς, *Βασιλικό θέατρο-Ελληνική οπερέτα*, Καλλιτεχνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1960. Σώτος Πετράς, *Το άγνωστο θέατρο. Πίσω από την αυλαία*, Α. Μαντέλος, [Θεσσαλονίκη] 1974. Σώτος Πετράς, *Για γέλια και για δάκρυα*, Διαφημιστικό γραφείο Κήρυξ, Αθήνα χ.χ.

4. Λεωνίδας ντε Πιαν, *Εμένα κοιτάνε. Αυτοβιογραφία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 11.

5. Όταν ο Διονύσιος Ταβουλάρης γράφει τα απομνημονεύματά του «ενενηκοντούτης σχεδόν» και βασιζόμενος «μόνον εις το μνημονικόν» του, η εμπιστοσύνη του αναγνώστη στο κείμενό του δεν μπορεί παρά να είναι περιορισμένη (Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, Πυρσός, Αθήνα 1930, σ. 31-32). Αντίθετα, για τα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού, το πρώτο αυτοβιογραφικό βιβλίο του Μήτσου Μυράτ αποτελεί αισθητά πιο αξιόπιστη πηγή, αφού, όταν εκδίδεται, το 1928, ο ίδιος είναι μόνο πενήντα χρονών (Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Αθήνα 1928).

Το ζήτημα της ηλικίας του συγγραφέα και της απόστασής του από τα γεγονότα που εξιστορεί επηρεάζει τόσο την ποιότητα, όσο και το ύφος της αφήγησης. Πέρα από τα πιθανά σφάλματα που οφείλονται στην εξασθενημένη μνήμη του, το διάστημα ανάμεσα στο γεγονός και την καταγραφή του διαμορφώνει από μόνο του τον χαρακτήρα του κειμένου. Όταν οι αναμνήσεις συνεπάγονται την αναπόληση της νιότης, τότε αναπόφευκτα ελλοχεύει ο κίνδυνος του συναισθηματισμού.<sup>6</sup> Επιπλέον, το παρελθόν όχι μόνο ωραιοποιείται, και συχνά μυθοποιείται, αλλά ταυτόχρονα εκτιμάται και προβάλλεται σε άμεση σχέση με την προέκτασή του μέχρι το σήμερα.<sup>7</sup> Κανένα σχεδόν κείμενο δεν είναι απαλλαγμένο από τα παραπάνω παραμορφωτικά φίλτρα, τα οποία, χωρίς να μειώνουν αναγκαστικά την αξία του, δυσχεραίνουν ωστόσο το έργο του ιστορικού.

206

Η όλη διαδικασία καταγραφής της ζωής και της δραστηριότητας του ηθοποιού δεν έχει να κάνει μόνο με την ηλικία του, αλλά και με το στάδιο, τη διάρκεια και την ποιότητα της ίδιας του της καριέρας. Άλλο είναι το ύφος και ο στόχος μιας έκδοσης που υπογράφεται από έναν ηθοποιό εν ενεργεία, με διαγραφόμενη μελλοντική πορεία και σε σχετικά νεαρή ηλικία, και άλλο όταν ο ηθοποιός έχει αποσυρθεί από την ενεργό δράση ή τα πράγματα δείχνουν πως βρίσκεται πια κοντά στη δύση της καριέρας του.

Όσο βρίσκεται ακόμη στη σκηνή, ούτε τις δημόσιες σχέσεις παραμελεί ούτε και την άμεση αυτοπροβολή με στόχο τη διαφήμιση της δουλειάς του. Όσο η καλλιτεχνική του πορεία βρίσκεται σε εξέλιξη, τα μελλοντικά σχέδια και η πιθανή ανασφάλεια για τη συνέχεια βαραίνουν περισσότερο. Όταν όμως έχει εγκαταλείψει τον επαγγελματικό στίβο ή βρίσκεται

6. «50 χρόνια θέατρο! Έβγαλα το μεγαλύτερο Πανεπιστήμιο που μπορεί να φανταστεί κανένας. Πρώτα, πρώτα, χρόνια ολόκληρα με συντροφιά τους μεγάλους ποιητές. Μελέτη πάνω σ' αυτούς. Για να τους ερμηνεύσεις, πρέπει να τους μελετήσεις, και να διαβάσεις πολλά βιβλία, γύρω από το έργο τους. Να διαβάσεις ακόμα δεκάδες βιβλία και άρθρα γύρω από το Θέατρο. Κι ύστερα ζωντανά μαθήματα από μεγάλους ηθοποιούς, π.χ. Βεάκη, Κοτοπούλη, Αργυρόπουλο. Παίζοντας κοντά τους, να σπουδάζεις την τέχνη τους και την τεχνική τους. Μαθήματα από μεγάλους σκηνοθέτες, όπως ο Φώτος Πολίτης. Ωρες ενδιαφέρουσες, κουβέντες με θεατράνθρωπους γενικότερα. Με σκηνογράφους, όπως ο Τσαρούχης, ο Βακαλό. Να παίζεις συνεχώς μαθήματα, από έναν κόσμο που κινείται αδιάκοπα γύρω από την τέχνη. Ύστερα τα ατελείωτα ταξίδια σ' όλη την Ελλάδα. Να επηρεάζεσαι από την υπέροχη ομορφιά της. Απ' τους αρχαιολογικούς τόπους. Να γνωρίζεις χιλιάδες ανθρώπους, και να περνάς από πολλές σοφές λαϊκές κουβέντες. Ακόμα ταξίδια στην Αμερική, Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία, Αίγυπτο. Να γνωρίσεις τόσο διαφορετικούς τόπους, τόσο διαφορετικούς ανθρώπους! Έτσι ήμουνα τυχερός, και τελείωσα αυτό το μεγάλο λαϊκό Πανεπιστήμιο, που όσα κι αν πληρώσεις, δεν είναι εύκολο να φοιτήσεις σ' αυτό» (Μίμης Φωτόπουλος, *Το ποτάμι της ζωής μου*, Gutenberg, Αθήνα 1984, σ. 112-113).

7. Η τάση αυτή είναι ιδιαίτερα έκδηλη όταν ο συγγραφέας περιγράφει γνωστές προσωπικότητες στην παιδική ή τη νεαρή τους ηλικία, όσο ακόμη ήταν άγνωστοι: «Πρώτος μαθητής ήταν ο Χατζηδάκις, ένα παιδί που δεν πρόφερε καλά το ρο, παχουλούτσικο και πολύ μονόχνοτο, δεν έκανε παρέα με κανέναν, κι επειδή ήμουνα κι εγώ κάπως έτσι, τον είχα προσέξει. Ήταν ο Μάνος Χατζηδάκις» (Σπεράντζα Βρανά, *Τολμώ*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα, χ.χ., σ. 29). «Είχα τότε μια συμμαθήτρια που με εντυπωσίαζε με το ύφος της. Ήταν μια ψηλή και λυγρόκορμη κοπέλα. Την έλεγαν Άννα Συνοδινού κι είχε το λούστρο του κοριτσιού από καλή οικογένεια. Ήταν ακατάδεχτη, μ' όλη τη σημασία της λέξης. Σε κοίταζε από κάποιο ύψος. Και ξαφνικά, γινόταν πολύ φιλική, πολύ καταδεχτική μαζί σου και είχε ένα ύφος σαν να σου 'λεγε: Τώρα αποφάσισα και θέλω να γίνω ίσια κι όμοια με σένα – αλλά πάλι, ξαφνικά, σου γύριζε την πλάτη. Τέλεια η προσωποποίηση της διπλωματίας. Την παρατηρούσα και χωρίς να ξέρω γιατί, τη συνέκρινα με το μικρό Χατζηδάκι, που καθόταν μόνος του και γρατζούνιζε τα πλακάκια μ' ένα πετραδάκι...» (Βρανά, *ό.π.*, σ. 34).

κοντά στο τέρμα, η διάθεση για απολογισμό και για κλείσιμο λογαριασμών είναι κυρίαρχη<sup>8</sup>

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί το παράδειγμα του Μίμη Φωτόπουλου, καθώς είναι από τους λίγους ηθοποιούς μας που έχει εκδώσει δύο βιβλία, δίνοντας έτσι την ευκαιρία να διαπιστώσουμε την αλλαγή της διάθεσης όσο περνούν τα χρόνια στο ίδιο πρόσωπο. Το πρώτο του βιβλίο εκδόθηκε το 1958, όταν αριθμούσε 25 χρόνια καριέρας. Δεν είχε πολλά χρόνια που απολάμβανε την υψηλή δημοτικότητα που τον συνόδευε μέχρι το τέλος της ζωής του. Οι δυσκολίες του στο ξεκίνημα και η αγωνία να διατηρήσει την όχι άκοπα κατακτημένη θέση του τον έκαναν ιδιαίτερα ευαίσθητο στις αρνητικές κριτικές για κάποιες επιλογές του. Οι κριτικοί βρίσκονται τώρα στο δικό του στόχαστρο, και ειδικά ο Άγγελος Τερζάκης.<sup>9</sup>

Όταν το 1984 εκδίδει το δεύτερο αυτοβιογραφικό του κείμενο, είναι ήδη 71 ετών. Αναφορές στους κριτικούς τώρα δεν υπάρχουν. Αντίθετα, υπάρχουν εκτενείς αναφορές στη σύλληψη και τον εκτοπισμό του σε στρατόπεδο πολιτικών εξορίστων στην Ελ Ντάμπα της Αιγύπτου.<sup>10</sup> Αν και η μεταπολεμική περιπέτεια του 1946 δεν πρέπει να είχε ξεχαστεί το 1958, στην πρώτη του αυτοβιογραφία δεν υπάρχει καμιά σχετική μνεία. Δεν είναι μόνον οι πολιτικές συνθήκες που υπαγόρευσαν τη σιωπή, αλλά πιθανότατα και η διάθεση να μην δυσανεχτεί καμιά μερίδα του κοινού.<sup>11</sup>

Εκείνο πάντως που δεν πρέπει να ξεχνά κανείς είναι πως η κοινωνική ζωή του ηθοποιού είναι ακόμα και σήμερα εξαρτημένη από τις ιδιαιτερότητες του επαγγέλματός του. Η συλλογική δημιουργία, το απομονωτικό ωράριο εργασίας, η αναγκαστική συνύπαρξη στα παρασκήνια και στις περιοδείες, αλλά και το γεγονός πως κριτήριο για την αποτελεσματικότητα της δουλειάς δεν είναι μόνο η προσέλευση στο ταμείο αλλά και οι κρίσεις των συναδέλφων είναι μόνο κάποιοι από τους παράγοντες στους οποίους οφείλονται οι στενές σχέσεις, αγαθές ή μη, που αναπτύσσουν μεταξύ τους οι εργάτες του θεάτρου. Και όπως υπάρχουν ηθοποιοί, ή και θίασοι ολόκληροι, που κατηγορούνται πως τους απασχολεί περισσότερο το κοινό της προμερέρας, δηλαδή συνάδελφοι κυρίως και παράγοντες του θεατρικού χώρου, παρά το ανώνυμο πλήθος των επόμενων ημερών, έτσι και όταν ένας ηθοποιός εκδίδει τις αναμνήσεις του, οι πρώτοι αποδέκτες είναι οι άνθρωποι του επαγγέλματος.

Συνεπώς γνωρίζει καλά πως οι κρίσεις και οι αποκαλύψεις του για πρόσωπα του χώρου θα σχολιαστούν έντονα. Και δεν θα πρέπει να περιμένει κανείς συχνά συνταρα-

8. Για παράδειγμα, ο στόχος της Αλίκης Βουγιουκλάκη όταν εκδίδεται το *Εδώ... Αλίκη* το 1961 είναι, κυρίως, η διαφήμιση της δουλειάς της. Κάτι ανάλογο δεν συμβαίνει με τη Βάσω Μανωλίδου, καθώς η δική της αυτοβιογραφία εκδίδεται δεκαεπτά χρόνια μετά την αποχώρησή της από την ενεργό δράση (Βάσω Μανωλίδου, *Αναμνήσεις*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1997).

9. Μίμης Φωτόπουλος, *25 χρόνια θέατρο*, Τυπ. Τ. Περισμένη-Δ. Δεληνταδάκη, Αθήνα 1958, σ. 88-89, 94-97.

10. Μίμης Φωτόπουλος, *Το ποτάμι της ζωής μου*, ό.π., σ. 65-71.

11. Αρχικοί είναι οι ηθοποιοί που αναφέρονται εκτενώς στην πολιτική τους δράση: Μελίνα Μερκούρη, *Γεννήθηκα Ελληνίδα*, Ζάβρανος, Αθήνα 1983. Ασπασία Παπαθανασίου, *Σελίδες μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996. Καλή Καλό, *Όσα δεν πήρε ο άνεμος. Η αυτοβιογραφία μιας θεατρίνας*, Άγρα, Αθήνα 1998. Ολυμπία Βασιλική Γ. Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή-Αντίσταση-Διωγμοί*, Κ. & Π. Σμπίλιας, Αθήνα 2001.

κτικές αποκαλύψεις. Στην πλειονότητά τους οι αναφορές σε ανθρώπους του χώρου είναι θετικές, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει απαραίτητα πως αντικατοπτρίζουν αγαθές σχέσεις. Το ενδεχόμενο να είναι δέσμιες της κοινής γνώμης για πρόσωπα καθιερωμένα στο χώρο, με άλλα λόγια να μην έχει θελήσει ο συγγραφέας να εκφράσει την αντίθεσή του, δεν πρέπει να μας διαφεύγει.<sup>12</sup> Κάποιες φορές ο μόνος τρόπος να εκφράσει κανείς αρνητικά συναισθήματα είναι η σιωπή.

Όταν ένας ηθοποιός επιτρέπει στον εαυτό του να καταφερθεί εναντίον συναδέλφων, δικαιούται κανείς να συμπεράνει πως, για να αποφασίσει να κάνει κάτι τέτοιο, οι σχέσεις του με τα πρόσωπα αυτά υπήρξαν τόσο τεταμένες, ώστε ο χρόνος να μην έχει σβήσει τις δυσάρεστες εμπειρίες. Το γεγονός παρουσιάζει ιστορικό ενδιαφέρον, όχι τόσο διότι γίνονται γνωστές οι κρυφές έριδες του σιναφιού, αλλά διότι μια προσωπική διαμάχη συχνά φανερώνει ευρύτερες αντιθέσεις στο χώρο του καλλιτεχνικού στερεώματος.

Αν οι κατηγορίες που εκτοξεύονται αποδειχθούν υπερβολικές ή και ψευδείς, η μαρτυρία χάνει την αξιοπιστία της, όχι όμως και τη σημασία της. Συνεχίζει να αποτελεί στοιχείο για το πλέγμα των προσωπικών και των επαγγελματικών του σχέσεων, αλλά κυρίως για την προσωπικότητα του συγγραφέα. Έτσι κι αλλιώς κάθε κρίση που διατυπώνεται δεν χαρακτηρίζει μόνο τον κρινόμενο, αλλά και τον ίδιο τον κριτή.

Σε κάθε περίπτωση πάντως, τόσο τα γεγονότα που θα επιλεγούν όσο και ο τόνος του συγγράμματος απηχούν το βαθμό επιτυχίας που θεωρεί ο ίδιος πως είχε η καριέρα του. Δεν είναι όλα τα κείμενα το ίδιο διαφωτιστικά σε αυτό το ζήτημα. Η προσεχτική ανάγνωσή τους ωστόσο μπορεί να φανερώσει, τις πιο πολλές φορές με έμμεσο τρόπο, τη γνώμη που έχει ο καλλιτέχνης για τον ίδιο του τον εαυτό, ή έστω την εικόνα που θέλει να δώσει. Η εικόνα αυτή είναι από μόνη της μια μαρτυρία, ανεξάρτητα από το πόσο ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα: όταν διασταυρωθεί και συγκριθεί με άλλες πηγές, τότε το αποτέλεσμα μπορεί να είναι ιδιαίτερος αποκαλυπτικός.

Διατρέχοντας κανείς τη συνολική καταγραφή μιας θεατρικής καριέρας δεν αποκλείεται να διαπιστώσει χρονικά κενά, δυσεξηγήτες κινήσεις, ακόμα και οφθαλμοφανείς ανακρίβειες που δύσκολα πείθουν πως οφείλονται σε σφάλματα της μνήμης.<sup>13</sup> Στις πε-

12. Η Άννα Συνοδινού (*Πρόσωπα και προσωπεία. Αυτοβιογραφικό χρονικό*, Αδελφοί Γ. Βλάσση, Αθήνα 1998) σημειώνει πως για τη Μελίνα Μερκούρη έτρεφε «βαθιά αγάπη και εκτίμηση» (σ. 179). Ωστόσο αρκετές από τις αναφορές της δεν είναι διόλου κολακευτικές: «Η Μελίνα πηγαίνοερχόταν στο Παρίσι. Ο Αχιλλέας Μαμάκης την διαφήμιζε από τη ραδιοφωνική εκπομπή του Το Θέατρο στο Μικρόφωνο ως Ελληνο-Παρισινή πρωταγωνίστρια. Η φράση αυτή ήταν το κίτς της εποχής» (σ. 73). «Δεν είχε στεγνώσει ακόμη το μελάνι στην εφημερίδα που έγραφε πως ό,τι δεν καταδέχεται να παίξει η Μελίνα, θα το παίξει η νέα ηθοποιός Α.Σ. ...» (σ. 76). «Φθάσαμε στο Παρίσι. Η Μελίνα κατοικούσε κοντά στο ξενοδοχείο Continental. Εκεί έμεινα στο ίδιο δωμάτιο με την Τζένη Καρέζη, που μιλούσε θαυμάσια γαλλικά [...]. Πήγαμε στις Μελίνας το σπίτι δώδεκα το μεσημέρι, κοιμόταν. Μας δέχτηκε η δεύτερη γυναίκα του πατέρα της. Μας έκανε εντύπωση ότι δεν την ξύπνησε, δεν είπε επαινετικά λόγια για την Μελίνα. Έφερε τα υπέροχμα σανδάλια της, μας τα έδειξε για να εμπλουτίσει την αφήγησή της: “Μ’ αυτά χορεύει πάνω στα τραπέζια, στα κέντρα διασκέδασης, η κόρη μας, ως το πρωί και, κοιτάξτε, έχουν τα τακούνια της επένδυση, αντί δέρματος, φύλλο αληθινού χρυσού”. Αισθανθήκαμε έντονη αμηχανία και φύγαμε» (σ. 133).

13. Ο Μήτσος Μυράτ, για παράδειγμα, αναφέρεται τόσο υπαινικτικά στη διακοπή της συνεργασίας του με τη Μαρίκα Κοτοπούλη και την αναχώρησή της για την Αμερική το 1930, ώστε δεν γίνεται εύκολα αντιληπτή η με-

ριπτώσεις αυτές η διαδικασία ελέγχου των πληροφοριών δεν προσφέρει μόνο την απαραίτητη διάφευση ή επαλήθευση αλλά ταυτόχρονα ενδέχεται να οδηγήσει και στην αιτία των συγκεκριμένων αναφορών.

Όταν κάποιος αποφασίζει να δημοσιοποιήσει τη δική του γνώμη για τον ίδιο του τον εαυτό, δύσκολα μπορεί να ασκήσει αυστηρή αυτοκριτική. Σίγουρα δεν είναι εύκολο να αποφασίσει κανείς να αμαρνώσει από μόνος του την εικόνα του. Οι δυσκολίες του επαγγέλματος είναι συχνά τέτοιες, που οδηγούν έναν καλλιτέχνη σε συμβιβασμούς για τους οποίους ουδέποτε ήταν περήφανος. Δεν είναι λοιπόν καθόλου περίεργο να αισθάνεται αμηχανία απέναντι στο ίδιο του το παρελθόν.

Από τη σκοπιά αυτή λοιπόν, ό,τι αναφέρεται είναι προφανές πως θεωρείται αξιομνημόνευτο από τον συγγραφέα, ενώ κάθε παράλειψη είναι πολύ πιθανό να ισοδυναμεί με συνειδητή απόκρυψη, κάθε ασάφεια με παραποίηση της αλήθειας. Αν δεχθεί κανείς το ψέμα ως την πιο αξιόπιστη μορφή αυτοκριτικής, τότε όσο περισσότερα ψέματα διαπιστώσουμε ότι λέει ο συγγραφέας, τόσο το καλύτερο. Η δική του εκδοχή είναι ιστορικά πιο ενδιαφέρουσα από την αλήθεια, αφού έτσι έχουμε στα χέρια μας πιο χειροπιαστά τα σημεία εκείνα της καριέρας του που δεν τον κάνουν να αισθάνεται άνετα, γιαυτό και τα αποσιωπά ή τα διαστρεβλώνει. Η ψευδής εικόνα, αυτή δηλαδή που συνειδητά επιθυμεί να δώσει ο συγγραφέας, συχνά χρόνια αργότερα, δίνει με τον τρόπο της μιαν άλλη διάσταση της αλήθειας.

209

Ηθοποιοί που δεν είναι εξειδικευμένοι σε συγγραφική εργασία ενδέχεται, όταν αποφασίσουν να γράψουν την αυτοβιογραφία τους, να βρουν το έργο δυσβάσταχτο, ιδιαίτερα αν βρίσκονται σε προχωρημένη ηλικία. Στις περιπτώσεις αυτές επόμενο είναι να ζητήσουν τη βοήθεια κάποιου, που θα κληθεί να επιμεληθεί τόσο το υλικό όσο και την έκδοση.<sup>14</sup> Πρόκειται για έναν παράγοντα που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την τελική μορφή του κειμένου και που δημιουργεί πρόσθετα προβλήματα στην ιστορική αξιοποίησή του.

Κάποιες φορές είναι δύσκολο να διαπιστωθεί και η ύπαρξη του ακόμη, αφού συχνά το όνομά του δεν δηλώνεται και το έργο παρουσιάζεται ως δημιούργημα αποκλειστικά του ηθοποιού.<sup>15</sup> Όταν ο επιμελητής είναι γνωστός, τότε πρέπει να οριστεί όσο το δυνατόν ακριβέστερα η μέθοδος που ακολουθήθηκε για να συνταχθεί το τελικό κείμενο, ώστε να διευκρινιστεί ο βαθμός της δικής του παρέμβασης.

Τις πιο πολλές φορές ο επιμελητής ηχογραφεί τις διηγήσεις του ηθοποιού και καλείται στη συνέχεια να συρράψει το υλικό, ενδεχομένως και να το συμπληρώσει με δική του έρευνα.<sup>16</sup> Στο τέλος όμως παραδίδει στον αναγνώστη ένα κείμενο σε συνεχή ροή,

γάλη αυτή τομή στην καριέρα του (Μήτσος Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Πυρσός, Αθήνα 1950, σ. 200-201).

14. Προϊόν επιμέλειας αποτελούν τα απομνημονεύματα, της Μαρίκας Νέξερ, του Ντίνου Ηλιόπουλου, του Ζαννίνο, κ.ά.

15. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο *Βέμπο-Τραϊφόρος. Μια ζωή* (Σμυρνιωτάκης, Αθήνα χ.χ.). Στον πρόλογο ο Δήμος Λεβιθόπουλος, ο οποίος έχει επιληθεί σειρά παρόμοιων εκδόσεων, σημειώνει πως αρχικά ο Μίμης Τραϊφόρος είχε σκοπό να του διηγηθεί τη ζωή της Σοφίας Βέμπο, όμως τελικά τα κείμενα γράφτηκαν από τον ίδιο τον Τραϊφόρο. Ωστόσο, στη σελίδα του τίτλου δεν αναφέρεται συγγραφέας.

16. Η Φρίντα Μπιούμπι, ο Αλέξης Κομνηνός και ο Πέτρος Γεωργιάδουλος, στα βιβλία για τη ζωή της Έλλης Λαμπέτη, του Μάνου Κατράκη και του Κώστα Χατζηχρήστου αντίστοιχα, καθιστούν σαφή τη χρήση μαγνητοφώνου.

χωρίς την παρεμβολή ερωτήσεων, σχολίων, ή συνδυετικών παραγράφων. Επιπλέον, η οργάνωση του προφορικού λόγου σε γραπτό κείμενο, η τελική επιλογή του υλικού, η ταξινόμησή του και ο χωρισμός του σε κεφάλαια δεν αποφασίζονται από τον ηθοποιό. Ίσως όχι η εκδοχή των γεγονότων που αναφέρεται, το ύφος όμως της αφήγησης είναι σε μεγάλο βαθμό δημιούργημα του επιμελητή.<sup>17</sup>

Σε άλλες περιπτώσεις το βιβλίο έχει τη μορφή εκτενούς συνέντευξης.<sup>18</sup> Εδώ ο λόγος του ηθοποιού παρουσιάζεται αυτούσιος, γεγονός που διευκολύνει τη διάκριση ανάμεσα στις αναμνήσεις του και στις προσθήκες του επιμελητή. Ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση ο ρόλος του τελευταίου είναι σημαντικός, αφού οι ερωτήσεις του είναι αυτές που διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό το περιεχόμενο.

210

Εξχωριστή κατηγορία αποτελούν τα αυτοβιογραφικού περιεχομένου κείμενα που δημοσιεύονται μετά το θάνατο του συγγραφέα τους. Στις περιπτώσεις αυτές η επιμέλεια είναι, φυσικά, απαραίτητη. Αν το πρόσωπο που την ανέλαβε ανήκει στο συγγενικό περιβάλλον του ηθοποιού, είναι πιθανό να επέδειξε ιδιαίτερη ευαισθησία απέναντι στην υστεροφημία του αυτοβιογραφούμενου, προχωρώντας σε επεμβάσεις στα κατάλοιπά του.<sup>19</sup> Παρ' όλα αυτά, όταν έχουμε να κάνουμε με υλικό που δεν προοριζόταν για έκδοση, τουλάχιστον στη μορφή που μας παραδόθηκε, τότε το περιεχόμενό του μπορεί να είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό.

Είναι εξαιρετικά αμφίβολο, για παράδειγμα, αν ο Δημήτρης Ροντήρης θα αποφάσιζε ποτέ να δημοσιοποιήσει τα όσα αρνητικά καταγράφονται για τον Αλέξη Μινωτή και τον Σωκράτη Καραντινό στις *Σελίδες αυτοβιογραφίας* του που εκδόθηκαν πρόσφατα.<sup>20</sup> Το ίδιο ισχύει και για την ηθοποιό Λέλα Ησαΐα, της οποίας το προσωπικό ημερολόγιο δημοσιεύτηκε τριάντα δύο χρόνια μετά το θάνατό της, μαζί με προσωπικές της επιστολές.<sup>21</sup>

Ανεξάρτητα πάντως από το ποιος ευθύνεται για τη μορφή κάθε κειμένου, χρήσιμο είναι να επισημανθούν τα τυχόν βοηθήματα που είχε στη διάθεσή του ο συγγραφέας. Ένας ογκώδης τόμος με ημερομηνίες, ονόματα και λεπτομέρειες δεν μπορεί να έχει συνταχθεί εξ ολοκλήρου από μνήμης. Γι' αυτό και κάθε αναφορά σε προσωπικές σημειώσεις, ημερολόγια, θεατρικά προγράμματα, ή οποιουδήποτε άλλου είδους τεκμήρια θεατρικής δράσης που ο συγγραφέας είχε στην κατοχή του, πρέπει να εντοπίζεται, και η πληροφορία που παραδίδει να αξιολογείται ανάλογα. Δεν έχουν όλοι οι ηθοποιοί προσωπικό αρχείο, γι' αυτό και συχνά δεν βρίσκεται αποδεικτικό υλικό για να στηρίξει τα

17. Τα κείμενα του Δημήτρη Πιατά, *Ελήφθη... over*, Σμυρνιωτάκης, χ.χ., και της Μαρίας Αλιφέρη, *Σας αγαπώ*, Σμυρνιωτάκης, χ.χ., παρουσιάζουν ευδιάκριτες ομοιότητες, που πρέπει να οφείλονται στην παρέμβαση του επιμελητή, Δήμου Λεβιθόπουλου.

18. Ανδρέας Βουτσινάς, *Πίσω από τον καθρέφτη*, Κάκτος, Αθήνα 1997.

19. Η αυτοβιογραφία της Αλίκης Γεωργούλη, *Από τον Λένιν... στον Βερσάτσε* (Κάκτος, Αθήνα 1995), εκδίδεται λίγο μετά τον θάνατό της και προλογίζεται από τον γιο της.

20. Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας* (επιμ.-σχόλια Δημήτρη Καγγελάρη, προλ. Δημήτρη Σπάθης), Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

21. Λέλα Ησαΐα, *Το ημερολόγιο μιας θεατρίνας* (επιμ. Βασίλης Καββαθάς), Καστανιώτης, Αθήνα 1991. Τα χειρόγραφα και οι επιστολές της Λέλας Ησαΐα βρίσκονται στο Ελληνικό Λογοτεχνικό-Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.).



λεγόμενά τους. Όπου υπάρχει λοιπόν, όχι μόνο μπορεί να προσδώσει εγκυρότητα στο λόγο τους, αλλά και να αποδειχθεί πολλαπλά σημαντικό, αν χρησιμοποιηθεί στο πλαίσιο κάποιας άλλης έρευνας.<sup>22</sup>

Το είδος και η ποιότητα των πληροφοριών που παρέχονται επηρεάζεται, χωρίς αυτό να είναι απόλυτο, και από το ότι οι ηθοποιοί οργανώνουν την αφήγησή τους λίγο πολύ πάνω σε ένα αρκετά προβλέψιμο μοτίβο, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς συγκρίνοντας τη δομή ενός αριθμού κειμένων.<sup>23</sup>

Ξεκινούν συνήθως από τις πρώτες επαφές τους με τη σκηνή, σε αυτοσχέδιες παραστάσεις, μέσα στο πλαίσιο της οικογένειας, του σχολείου, ή της γειτονιάς.<sup>24</sup> Κατόπιν εξιστορούν τις αναμνήσεις από παραστάσεις που παρακολούθησαν στα νεανικά τους χρόνια. Οι πρώτες αυτές θεατρικές αναμνήσεις ερμηνεύονται και αξιολογούνται από τους συγγραφείς με βάση τις μετέπειτα εμπειρίες τους. Ο ηθοποιός φέρεται να θαυμάζει και να εκτιμά τους πρωταγωνιστές με τους οποίους στη συνέχεια συνεργάστηκε.<sup>25</sup>

Ακολουθεί η στιγμή που παίρνουν την απόφαση να ασχοληθούν επαγγελματικά με το θέατρο και οι επακόλουθες αντιδράσεις των συγγενών τους.<sup>26</sup> Αν και πρόκειται για ζητήματα από τα πλέον στερεότυπα, ωστόσο δύσκολα μπορεί να βρεθεί άλλος τρόπος

22. «Από τα νεανικά μου χρόνια, είχα την ευχαρίστηση να διαφυλάττω ζωντανές τις μνήμες, με τεκμήρια γραπτά και εικαστικά τα οποία καθιστούν αδιάβλητα τα γεγονότα» (Συνοδινού, *ό.π.*, σ. 348). Πράγματι, το βιβλίο της Άννας Συνοδινού περιέχει αποσπάσματα κριτικών, επιστολές, σχέδια κοστούμιών, μακέτες, κλπ., που το καθιστούν πολύτιμο ιστορικό εργαλείο.

23. Η ξενόγλωσση βιβλιογραφία γύρω από τις μορφές, τον τρόπο ανάγνωσης και την ερμηνεία των αυτοβιογραφικών κειμένων είναι αρκετά πλούσια. Ενδεικτικά αναφέρονται τα παρακάτω: Richard N. Coe, *Reminiscences of Childhood. An Approach to a Comparative Mythology*, Leeds Philosophical and Literary Society, Leeds 1985. Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1985. Ruthellen Josselson, *Making Meaning of Narratives. The Narrative Study of Lives*, Sage Publications, Thousand Oaks, Calif. 1999. Linda H. Peterson, *Victorian Autobiography. The Tradition of Self-Interpretation*, Yale University Press, New Haven 1986. William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography. Episodes on the History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven-Λονδίνο 1980. George Winchester Stone Jr., Philip H. Highfill Jr., *In Search of Restoration and Eighteenth-century Theatrical Biography*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles, Calif., 1976. Julia Swindels, *The Uses of Autobiography*, Taylor & Francis, Λονδίνο-Μπρίστολ PA, 1995. Ειδικά για το ζήτημα των επαναλαμβανόμενων μοτίβων στις αυτοβιογραφίες των ηθοποιών, βλ. Thomas Postlewait, «Autobiography and Theatre History», στον τόμο *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance* (επιμ. Thomas Postlewait–Bruce A. McConachie), University of Iowa Press, Iowa City 1989, σ. 248-272.

24. Οι αναμνήσεις του Διονύσιου Ταβουλάρη σχετικά με τη θεατρική κίνηση στα αρχοντικά της Ζακύνθου αποτελούν σπάνια μαρτυρία για την εποχή, παρά τις όποιες αμφιβολίες οφείλει να διατηρήσει κανείς.

25. Ο Μήτσος Μυράτ δηλώνει «ξετρελαμένος» με τον μετέπειτα πεθερό του Δημήτριο Κοτοπούλη (Μυράτ, *Η ζωή μου*, *ό.π.*, σ. 91). Ο Ζαννίνο στα νιάτα του είχε για ίνδαλμά τον Αλέκο Χρυσοστομίδη, με τον οποίο όχι μόνο συνεργάστηκε πολλές φορές στη συνέχεια, αλλά και του εμπιστεύθηκε σε χειρόγραφο τις αναμνήσεις του για να τις εκδώσει (Αλέκος Χρυσοστομίδης, *Ζαννίνο. Η ιστορία ενός θεατρίνου*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα, *χ.χ.*, σ. 23).

26. Η Καλή Καλό δεν συνάντησε ποτέ τον παππού της, ο οποίος είχε αποκληρωθεί και τη μητέρα της, διότι ακολούθησαν το επάγγελμα της ηθοποιού (Καλό, *ό.π.*, σ. 22). Η Λέλα Ησαΐα βγήκε σε προχωρημένη ηλικία στη σκηνή, όταν έπαψε να υποκρίνεται στις ηθικές αρχές της οικογένειας. Για την απόφασή της αυτή, ο αδελφός της την «καταράστηκε» (Ησαΐα, *ό.π.*, σ. 158-161, 163-164). Η Βάσω Μανωλίδου αποτελεί μάλλον σπάνια εξαίρεση, αφού ο πατέρας της ήταν αυτός που την οδήγησε στη σχολή του Εθνικού Θεάτρου (Μανωλίδου, *ό.π.*, σ. 22).

να καταγραφεί η εκάστοτε στάση της κοινωνίας απέναντι στον επαγγελματία ηθοποιό.

Το επόμενο κεφάλαιο αναφέρεται στα χρόνια της μύησης και της εκπαίδευσης. Είτε πρόκειται για εμπειρίες σε δραματική σχολή, είτε για το πρώτο τους βάπτισμα στη σκηνή ως μαθητευόμενων σε θίασο, οι σταθερές είναι οι δάσκαλοι «ιερά τέρατα» και το τρακ της πρώτης εμφάνισης.<sup>27</sup> Όταν ο ηθοποιός αρχίζει να εξιστορεί την επαγγελματική του καριέρα πια, τα μοτίβα γίνονται λιγότερο έντονα. Ωστόσο είναι πολύ συνηθισμένες οι γλαφυρές περιγραφές σχετικά με τις αρχικές δυσκολίες, τις κακουχίες στις περιόδους, τα ναυάγια των θιάσων αλλά και τις ενθουσιώδεις αντιδράσεις του κοινού ύστερα από μια σκηνική επιτυχία.<sup>28</sup>

212

Ακόμα και στις στιγμές που το περιεχόμενο της αφήγησης γίνεται πιο προσωπικό, και πάλι διακρίνονται αρκετά κοινά σημεία. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι αναφορές γύρω από τις ερωτικές περιπέτειες είναι φειδωλές.<sup>29</sup> Κάποια όχι τόσο συνηθισμένα μοτίβα μπορεί κανείς να διακρίνει σχετικά με τη λατρεία του κόσμου, ιδιαίτερα στην επαρχία,<sup>30</sup> καθώς και με τις χαμένες ευκαιρίες εξαιτίας της οικογένειας, ή αν πρόκειται για προτάσεις στο εξωτερικό, εξαιτίας της νοσταλγίας για την πατρίδα.<sup>31</sup> Σε σημεία ευρύτερου απολογισμού, διάχυτη είναι η συναισθηματική αναπόληση του παρελθόντος και η ταυτόχρονη διαπίστωση πως σήμερα δεν υπάρχει το ίδιο πάθος στις καρδιές των νέων ηθοποιών, πως είναι όλα πολύ πιο εύκολα και πως δεν υπάρχουν μεγάλα ταλέντα, όπως παλιά.

Παρά τα όσα προβλήματα ενδέχεται να συναντήσει κανείς στην προσπάθειά του να αντλήσει αξιόπιστο ιστορικό υλικό από τις αυτοβιογραφίες των καλλιτεχνών του θε-

27. Ο Μίμης Φωτόπουλος βεβαιώνει πως πριν δώσει εξετάσεις στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου είχε πάει μόνο δύο φορές σε θέατρο. Θα περίμενε κανείς λοιπόν οι καθηγητές της Σχολής να του είναι άγνωστοι. Ωστόσο περιγράφει την ημέρα των εξετάσεων ως αξέχαστη εμπειρία: «Όταν όμως έμαθα τα ονόματα της εξεταστικής επιτροπής μ' έπιασε κρύος ιδρώτας. Τι θεατρικά μεγαθήρια ήταν εκείνα; Βεάκης, Γρυπάρης, Συνοδινός, Νίκος Παπαγεωργίου, Καλογερίκος, Κούλα Πράτσικα κι άλλοι που τώρα δεν θυμούμαι. Όταν μπήκα στην αίθουσα των εξετάσεων, η καρδιά μου είχε κατεβεί στο παντελόνι μου!» (Φωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 10). Για τους δασκάλους της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου και ιδιαίτερα το Δημήτρη Ροντήρη βλ. και τα κείμενα της Άννας Συνοδινού, της Ασπασίας Παπαθανασίου και του Τίτου Βανδή (Τίτος Βανδής, *Κουβέντες με τους φίλους μου*, Προσκήνιο, Αθήνα 1999).

28. Ο Μίμης Φωτόπουλος περιγράφει με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο τις πρώτες του δυσκολίες (Φωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 26-39). Παρόμοιες καταστάσεις αντιμετώπισε και η Ελένη Ζαφειρίου από πολύ μικρή ηλικία. Γι' αυτό το λόγο ίσως οι διηγήσεις της δεν έχουν τη χιουμοριστική ελαφρότητα του Φωτόπουλου (Ελένη Ζαφειρίου, *Τι να σου πρωτοθυμηθώ βρε μάνα*, Οδός Πανός, Αθήνα 1991, σ. 10-14).

29. Στις εξαιρέσεις συγκαταλέγεται σαφώς η Σπεράντζα Βρανά και, σε μικρότερη κλίμακα, η Αλίκη Γεωργούλη.

30. Οι αναφορές στην αγάπη του κοινού είναι ιδιαίτερα συχνές στα κείμενα του Μίμη Τραϊφόρου και τη Ζωζώς Σαπουντζάκη.

31. Ο Μήτσος Μυράτ ταξίδεψε το 1900 στο Παρίσι με σκοπό να γίνει ηθοποιός, αποφάσισε όμως να επιστρέψει στην Ελλάδα για να φοιτήσει στη Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου. Το τελευταίο βράδυ πριν από την αναχώρησή του έλαβε από τον Πιερ-Λοτί το εξής γράμμα: «Κύριε Μυράτ, αναχωρώ δια την εκστρατεία της Κίνας. Σας εσωκλείω δύο συστατικές κάρτες, η μία δια την Σάρα Μπερνάρ και η άλλη δια τον Αντουάν. Εάν, Θεού θέλοντος, επανέλθω θα σας ξαναγράψω. Σας εύχομαι επιτυχίαν». Ωστόσο προτίμησε την Αθήνα, «την πόλη των ονείρων του» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, *ό.π.*, σ. 146-149). Η Σπεράντζα Βρανά επίσης αρνήθηκε να μείνει στο Παρίσι για να εμφανιστεί στο «Καζίνο ντε Παρί» (Βρανά, *Τολμώ*, *ό.π.*, σ. 282), ενώ η Ελένη Ζαφειρίου, για να μην αφήσει μόνη τη μητέρα της, αρνήθηκε υποτροφίες για σπουδές κινηματογράφου στο Παρίσι και για τη Σχολή του Ράινχαρτ (Ζαφειρίου, *ό.π.*, σ. 44-45).

άτρου, τα κείμενά τους δεν παύουν να αποτελούν ένα υπολογίσιμο και σε μεγάλο βαθμό αναξιοποίητο σήμερα ερευνητικό πεδίο. Οι πληροφορίες που περιέχουν συχνά είναι μοναδικές, καθώς, περιγράφοντας την αθέατη πλευρά της θεατρικής δραστηριότητας, φέρνουν στο φως ζητήματα τα οποία δεν καταγράφονται σε καμιάν άλλη κατηγορία πηγών.

Η διαδικασία της προετοιμασίας μιας παράστασης, η τεχνική της πρόβας, οι απόψεις των συντελεστών, η πορεία γενικότερα που οδηγεί στο τελικό σκηνικό αποτέλεσμα αποτελούν ιδιαίτερα δυσπρόσιτους τομείς της θεατρικής έρευνας, για τους οποίους οι αυτοβιογραφίες αποδεικνύονται πολύτιμες, καθώς προσφέρουν άφθονο σχετικό υλικό, πολλές φορές έμμεσα ή και ασυνείδητα.<sup>32</sup>

Επιπλέον, οι αναμνήσεις των ηθοποιών αποκαλύπτουν τι κρύβεται στο παρασκήνιο, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Είτε πρόκειται για την ατμόσφαιρα των καμαρινιών που συχνά σφραγίζει την κοινωνική ζωή των ηθοποιών, είτε πρόκειται για κινήσεις και αποφάσεις στο γραφείο παραγωγής, οι διηγήσεις όσων εμπλέκονται στα γεγονότα φωτίζουν συχνά τα αίτια που κρύβονται πίσω από σχέσεις και ισορροπίες που η δημόσια έκφρασή τους θα ήταν διαφορετικά ιδιαίτερα δυσεξήγητη.<sup>33</sup>

Η χρησιμότητα των κειμένων για τη θεατρική ιστορία, όμως, δεν εξαντλείται στις πληροφορίες που παρέχουν για την προετοιμασία και την εικόνα των παραστάσεων. Τα γραπτά των ηθοποιών μαρτυρούν πρώτα απ' όλα τη δική τους προσωπικότητα.<sup>34</sup> Όσοι έχουν ασχοληθεί με εποχές παλαιότερες όπου τα στοιχεία είναι ελάχιστα, το οπτικό υλικό είναι σχεδόν ανύπαρξο και πέρα από αναφορές ονομάτων στον Τύπο δεν γνωρίζουμε τίποτα παραπάνω για πολλούς από τους καλλιτέχνες της σκηνής, εύκολα μπορούν να καταλάβουν πόσο χρήσιμα είναι τα στοιχεία της προσωπικής ζωής των ηθοποιών. Χάρη στα κείμενά τους οι συντελεστές της θεατρικής πράξης αποκτούν σάρκα και οστά, ενώ το έργο τους φωτίζεται από νέα οπτική γωνία και αποκτά μια επιπλέον διάσταση. Μπορεί το δείγμα να είναι μικρό σε σχέση με το σύνολο των μελών του επαγγέλματος, ωστόσο σήμερα έχουμε στη διάθεσή μας μια πινακοθήκη προσώπων.

32. Οι αναμνήσεις του Μήτσου Μυράτ αποτελούν σημαντική πηγή για τον τρόπο δουλειάς της Νέας Σκηνής. Τα βιβλία του Αλέκου Χρυσοστομίδα διασώζουν επίσης πολύτιμες πληροφορίες για την οργάνωση των συνδικακών θεάτρων. Ακόμα, για την προετοιμασία των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου και πιο συγκεκριμένα τις πρόβες του Αλέξη Μινωτή, χρήσιμες είναι οι πληροφορίες που καταγράφονται από τον Βασίλη Κανάκη (*Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα 1999) και τον Ντίνο Δημόπουλο (*Ένας σκηνοθέτης θυμάται*, Προσκήνιο, Αθήνα 1998).

33. Η Σπεράντζα Βρανά, η Καλή Καλό και η Ζωζώ Σαπουντζάκη αναφέρονται συχνά στις συνεννοήσεις τους με τον θεατρικό επιχειρηματία Βασίλη Μπουρνέλη, κατά τη διαδικασία καταρτισμού των θιάσων. Επίσης, για τις παρασκηνακές διεργασίες στο Εθνικό Θέατρο σημαντική πηγή αποτελεί το βιβλίο του Βασίλη Κανάκη.

34. Όπως έχουμε πει, η Σπεράντζα Βρανά περιγράφει με ασυνήθιστη λεπτομέρεια την ερωτική της ζωή, ενώ ο Μάνος Κατράκης δεν κάνει την παραμικρή σχετική αναφορά (Αλέξης Κομνηνός, *Μάνος Κατράκης. Η ζωή του μεγάλου καλλιτέχνη όπως την αφηγήθηκε στον Αλέξη Κομνηνό*, Κάκτος Αθήνα 1984). Η Ελένη Ζαφειρίου έχει ως σταθερό σημείο αναφοράς τη σχέση με τη μητέρα της, το ίδιο και η Γκέλλυ Μαυροπούλου (Γκέλλυ Μαυροπούλου, *Όσα δεν είπαμε τότε...*, Σοφίας Μέλαθρον, Αθήνα, χ.χ.). Ο Αλέξης Μινωτής δεν έχει εκδώσει αυτοβιογραφία, αλλά αναμνήσεις από τη γνωριμία του με μεγάλες πνευματικές προσωπικότητες (Αλέξης Μινωτής, *Μακρινές φιλίες*, Κάκτος, Αθήνα 1981).

Ο μεγάλος αριθμός των αυτοβιογραφιών που έχουν δημοσιευτεί από το 1980 μέχρι σήμερα δίνει τη δυνατότητα να συγκριθούν μεταξύ τους με βάση όχι μόνο το περιεχόμενό τους αλλά και την ποιότητα της έκδοσης. Αυτές κυμαίνονται από φθηνές τσέπης μέχρι πολυτελέστατες, με σκληρό εξώφυλλο και πλήθος καλλιτεχνικές φωτογραφίες.<sup>35</sup>

Η ποιότητα του χαρτιού, οι διαστάσεις του βιβλίου, ο αριθμός των φωτογραφιών και των σελίδων, το πρόσωπο που επιλέγεται να προλογίσει το βιβλίο και τα τιμητικά κείμενα για τον ηθοποιό που φιλοξενούνται στις σελίδες του ασφαλώς αποτελούν παραμέτρους προσεχτικά επιλεγμένες.<sup>36</sup> Η όλη μορφή της έκδοσης απηχεί τόσο την επαγγελματική όσο και την κοινωνική θέση στην οποία βρίσκεται, ή επιθυμεί να καταταχθεί, ο καλλιτέχνης που την υπογράφει.

214

Πάνω απ' όλα όμως, τα κείμενα των ηθοποιών μαρτυρούν με τον πιο εύγλωττο τρόπο τις ιδέες και τις νοοτροπίες της εποχής τους.<sup>37</sup> Μπορεί ο συγγραφέας να επινοεί περιστατικά, μπορεί να διαμορφώνει στο χαρτί τόσο τον δικό του χαρακτήρα όσο και των άλλων προσώπων γύρω του, ωστόσο ακόμα και τότε η δυνατότητα ιστορικής αξιοποίησης του έργου του παραμένει. Το πρώτο χρονολογικά κείμενο, *Σαράντα χρόνια θεάτρου* του Ευτύχιου Βονασέρα, είναι περισσότερο μυθιστόρημα παρά αυτοβιογραφία.<sup>38</sup> Όμως οι διηγήσεις του σχετικά με τον σχηματισμό των θιάσων, τις ευεργετικές παραστάσεις, τις περιοδείες γύρω από την Αθήνα, την αντιπαλότητα ανάμεσα στους ηθοποιούς που είχαν πρόσβαση στα θέατρα της πρωτεύουσας και σε εκείνους που ήταν αναγκασμένοι να περιφέρονται αδιάκοπα στην επαρχία, αποκαλύπτουν στοιχεία της εποχής δυσέυρετα.

Αυτή άλλωστε είναι και η κυριότερη, μαζί και δυσαναπλήρωτη, προσφορά των αυτοβιογραφικών κειμένων: πέρα από κάθε τους ατέλεια, παρά το αναπόφευκτα προσωπικό τους ύφος, παρά τις ανακρίβειες ή τις διαστρεβλώσεις της αλήθειας, διευρύνουν το οπτικό μας πεδίο για τον κόσμο του θεάτρου, εμπλουτίζουν την εικόνα του με το πολυδιάστατο των πληροφοριών τους και, προπαντός, διασώζουν την προφορική παράδοση της θεατρικής συντεχνίας και ζωντανεύουν την ατμόσφαιρα μέσα στην οποία συντελείται η καλλιτεχνική δημιουργία.

35. Βιβλία λαϊκής κατανάλωσης μπορούν να χαρακτηριστούν του Δημήτρη Πιατά και της Μαρίας Αλιφέρη. Στον αντίποδα βρίσκονται οι ιδιαίτερα φροντισμένες εκδόσεις των αναμνήσεων της Βάσως Μανωλίδου και της Άννας Συνοδινού.

36. Το πρώτο βιβλίο του Μίμη Φωτόπουλου, το 1958, προλογίζεται από τον Γιάννη Σιδέρη. Η αυτοβιογραφία του Νικηφόρου Νανέρη από τη Λούλα Αναγνωστάκη (Νικηφόρος Νανέρης, *Πριν τα σβήσει ο χρόνος. Αυτοβιογραφία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997). Για τον αυτοβιογραφικό τόμο του Θεόδωρου Κρίτα κείμενα γράφουν ο Χαρίλαος Φλωράκης, ο Ευάγγελος Βενιζέλος, ο Προκόπης Παυλόπουλος και η Μιλένα Αποστολάκη (Θεόδωρος Κρίτας, *Τα πρώτα χρόνια*, Λιβάνης «Το κλειδί», Αθήνα 2001).

37. Βλ. για παράδειγμα τις περιγραφές του Μήτσου Μυράτ για τη μοιραία ζωή των μαθητών της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 149-161).

38. Ευτύχιος Βονασέρα, *Σαράντα χρόνια θεάτρου*, Τυπ. Χ. Μ. Σταματάκη, Νέα Υόρκη, χ.χ. [1927;], σ. 146 κ.ε. Το βιβλίο έχει εκδοθεί χωρίς χρονολογία. Ωστόσο ο θάνατος του Βονασέρα το 1927 οδηγεί στο συμπέρασμα πως εκδόθηκε νωρίτερα από εκείνο του Μήτσου Μυράτ (*Η ζωή μου*, Αθήνα 1928).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ\*

- Ευτύχιος Βονασέρας, *Σαράντα χρόνια θεάτρου*, Τυπ. Χ. Μ. Σταματάκη, Νέα Υόρκη, χ.χ. [1927;].
- Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Πυρσός, Αθήνα 1928.
- Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, Πυρσός, Αθήνα 1930.
- Θέμος Νέξερ, *Ο καλλιτέχνης, ο εθνικός ποιητής και το έργο του*, Τυπ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχαλά, Αθήνα 1949.
- Μήτσος Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Πυρσός, Αθήνα 1950.
- Δανάη Στρατηγοπούλου, *Τραγουδώντας... Σκόρπιες νότες στο πεντάγραμμο της ζωής μου*, Αετός, Αθήνα 1954.
- Άννα Φούλμαν, *Όταν χαμηλώνει το φως*, Αθήνα 1955.
- Μίμης Φωτόπουλος, *25 χρόνια θέατρο*, Τυπ. Περιμένη Δεληταδάκη, Αθήνα 1958.
- Χριστόφορος Νέξερ, *Πενήντα χρόνια Θέατρο*, Δίφρος, Αθήνα 1959.
- Αλίκη Βουγιουκλάκη, *Εδώ... Αλίκη*, Ίκαρος, Αθήνα 1961.
- Ζωρζ Σαρρή, *Κόκκινη κλωστή δεμένη*, Κέδρος, Αθήνα 1974.
- Μαίρη Γιατρά-Λεμού, *Ζωή, όνειρο και θέατρο. Χρονικό 1940-1943*, Διαμαρτυρία, Αθήνα 1977.
- Αλίκη Πωλ Νορ, *Δίψα γι' αέρα, λευτεριά...*, Καστανιώτης, Αθήνα 1980.
- Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιο. Σκηνή-Προσκήνιο-Παραδείγματα*, Δωδώνη, Αθήνα 1980.
- Αλέξης Μινωτής, *Μακρινές φιλίες*, Κάκτος 1981.
- Ελένη Χαλκούση, *Θεατρικό ημερολόγιο*, Κάκτος, Αθήνα 1981.
- Σπεράντζα Βρανά, *Τολμώ*, Σμυρνιαωτάκης, Αθήνα, χ.χ. [<1982].
- Σπεράντζα Βρανά, *Τα μπουλούκια, το θέατρο κι εγώ*, Εξάντας, Αθήνα 1982.
- Μελίνα Μερκούρη, *Γεννήθηκα Ελληνίδα*, Ζάρβανος, Αθήνα 1983.
- Φρίντα Μπιούμπι, *Έλλη Λαμπέτη: η τελευταία παράσταση. Μια προσωπική αφήγηση*, Εξάντας, Αθήνα 1983.

\* Στην παρούσα βιβλιογραφία καταγράφονται, με χρονολογική σειρά, οι αυτόνομες εκδόσεις στις οποίες ηθοποιοί, είτε αυτοπροσώπως, είτε με τη βοήθεια επιμελητή αφηγούνται γεγονότα από την καλλιτεχνική τους πορεία και την προσωπική τους ζωή. Από τις μη χρονολογημένες εκδόσεις, μόνο τα βιβλία της Μαρίκας Παλαιόστη και του Μιχαήλ Μιχαήλ έχουν δημοσιευτεί πριν από το 1980. Δεν συμπεριλαμβάνονται τα κείμενα των άλλων συντελεστών μιας θεατρικής παράστασης, εκτός και αν καταθέτουν μαρτυρίες για προσωπικές υποκριτικές εμπειρίες. Επίσης δεν αναφέρονται αυτοβιογραφικά κείμενα ηθοποιών που έχουν κατά καιρούς δημοσιευτεί σε περιοδικά και εφημερίδες, γραμμένα από το δικό τους χέρι, ή σε μορφή συνέντευξης. Παρόμοιο υλικό υπάρχει διάσπαρτο, τα τελευταία μάλιστα χρόνια ο όγκος του είναι τεράστιος, η ανεύρεση και ταξινόμηση του οποίου ξεφεύγει από τα όρια της εργασίας αυτής. Ενδεικτικά αναφέρονται τα παρακάτω: Κωστής Μπαστιάς, «Μαρίκα Κοτοπούλη. Τα ωραιότερα επεισόδια της ζωής της». *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 39 (15 Ιανουαρίου 1929) σ. 75-82, τχ. 40 (1 Φεβρουαρίου 1929) σ. 141-147, τχ. 41 (15 Φεβρουαρίου 1929) σ. 243-248. Μαρίκα Κοτοπούλη, «Η ζωή μου στο θέατρο. Αυθεντικές σελίδες από την θριαμβευτική ζωή της μεγάλης καλλιτέχνιδος», *Τα Νέα*, 20-25 Σεπτεμβρίου 1954. Αιμίλιος Βεάκης, «Μια ζωή θέατρο, σύντομη αυτοβιογραφία», *Θέατρο*, τχ. 51/52 (1976) σ. 17-20. Γιάννης Σιδέρης, «Έγκατα», *Θέατρο*, τχ. 49/50 (1976) σ. 16-21, τχ. 51/52 (1976) σ. 24-30, τχ. 53/54 (1976) σ. 62-68 (1977) σ. 36-43, τχ. 57/58 (1977) σ. 30-37.

- Αλέξης Κομνηνός, *Μάνος Κατράκης. Η ζωή του μεγάλου καλλιτέχνη όπως την αφηγήθηκε στον Αλέξη Κομνηνό*, Κάκτος Αθήνα 1984.
- Μίμης Φωτόπουλος, *Το ποτάμι της ζωής μου*, Gutenberg, Αθήνα 1984.
- Σπεράντζα Βρανά, *Επιθεώρηση... Καψούρα μου*, Γλάρος, Αθήνα 1985.
- Δανάη Στρατηγοπούλου, *Απτίκ*, Εστία, Αθήνα 1986.
- Αλέκος Χρυσοστομίδης, *Το λαϊκό θέατρο, Συμρηνιωτάκης*, Αθήνα, χ.χ. [1987].
- Αλέκος Χρυσοστομίδης, *Ζαννίνο. Η ιστορία ενός θεατρίνου*, Συμρηνιωτάκης, Αθήνα, χ.χ. [>1987].
- Φρόσω Κοκόλα, *Ήλιε ανάτειλε, ήλιε λάμπε και δώσ' μου*, Αθήνα 1989.
- Αδαμάντιος Λεμός, *Η ουτοπία του Θέσπη. Θεατρικό οδοιπορικό*, Φιλιππότη, Αθήνα 1989.
- Πέτρος Γεωργιόπουλος, *Ο Χατζηχρήστος τα λέει ... όλα. Βιογραφία του Κώστα Χατζηχρήστου*, Σμπίλιας, Αθήνα 1991.
- Ελένη Ζαφειρίου, *Τι να σου πρωτοθυμηθώ βρε μάνα*, Οδός Πανός, Αθήνα 1991.
- Λέλα Ησαΐα, *Το ημερολόγιο μιας θεατρίνας* (επιμ. Βασίλης Καββαθάς), Καστανιώτης, Αθήνα 1991.
- Ελένη Ερήμου, *Νύχτες της Ερήμου*, Π.Ρ Ο Β.Ι. (Λάμψη), Αθήνα 1992.
- Τζένη Καρέζη, *Τετράδια ζωής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993.
- Αλίκη Γεωργούλη, *Από τον Λένιν... στον Βερασάτσε*, Κάκτος, Αθήνα 1995.
- Ασπασία Παπαθανασίου, *Σελίδες μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Ζωζώ Σαπουντζάκη, *Η Βασίλισσα της Νύχτας*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1996.
- Ανδρέας Βουτσινάς, *Πίσω από τον καθρέφτη*, Κάκτος, Αθήνα 1997.
- Νικηφόρος Νανέρης, *Πριν τα σβήσει ο χρόνος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.
- Βάσω Μανωλίδου, *Αναμνήσεις*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1997.
- Μαίρη Σοΐδου, *Ταξίδι μέσα στο χρόνο: 50 χρόνια καλλιτεχνικής προσφοράς*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997.
- Ντίνος Δημόπουλος, *Ένας σκηνοθέτης θυμάται*, Προσκήνιο, Αθήνα 1998.
- Καλή Καλό, *Όσα δεν πήρε ο άνεμος. Η αυτοβιογραφία μιας θεατρίνας*, Άγγρα, Αθήνα 1998.
- Άννα Συνοδινού, *Πρόσωπα και προσωπεία. Αυτοβιογραφικό χρονικό*, Αδελφοί Γ. Βλάσση, Αθήνα 1998.
- Λουκάς Χρέλιας, *Όλη η Ελλάδα είναι ένα πατάρι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.
- Τίτος Βανδής, *Κουβέντες με τους φίλους μου*, Προσκήνιο, Αθήνα 1999.
- Ντίνος Ηλιόπουλος, *Ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος* (επιμ. Φοίξος Ηλιάδης), Άγκυρα, Αθήνα 1999.
- Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα 1999.
- Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας* (επιμ.-σχόλια Δηώ Καγγελάρη, προλ. Δημήτρης Σπάθης), Καστανιώτης, Αθήνα 1999.
- Τιτίκα Σαριγκούλη, *Το οδοιπορικό μιας θεατρίνας. Η αυτοβιογραφία μου σε μικροφίλμ*, Αθήνα 2000.
- Σπεράντζα Βρανά, *Ο οργασμός του Μπράβο*, Άγκυρα, Αθήνα 2001.
- Θεόδωρος Κρίτας, *Τα πρώτα χρόνια*, Λιβάνης «Το κλειδί», Αθήνα 2001.

- Ολυμπία Βασιλική Γ. Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή-Αντίσταση-Διωγμοί*, Κ. & Π. Σμπίλιας, Αθήνα 2001.
- Μαρία Αλιφέρη, *Σας αγαπώ* (επιμ. Δήμος Λεβιθόπουλος), Σμυρنيωτάκης, Αθήνα, χ.χ.
- Γωγώ Αντζολετάκη, *Προσωπική απόδραση*, Σμυρنيωτάκης, Αθήνα, χ.χ.
- Ρίκα Διαλυνά, *Άπιαστο όνειρο. Αυτοβιογραφία*, Σμυρنيωτάκης, Αθήνα, χ.χ.
- Γκέλλυ Μαυροπούλου, *Όσα δεν είπαμε τότε...*, Σοφίας Μέλαθρον, Αθήνα, χ.χ.
- Μιχαήλ Μιχαήλ, *Η ιστορία ενός παληάτσου*, Χαλκιοπούλος, Αθήνα, χ.χ.
- Μαρίκα Νέζεο, *Θυμάμαι Η συγκλονιστική ζωή της μεγάλης πρωταγωνίστριας* (επιμ. Δήμος Λεβιθόπουλος-Μίμης Τραϊφόρος), Σμυρنيωτάκης, Αθήνα, χ.χ.
- Μαρίκα Παλαίστη, *Αυτοβιογραφία*, Αθήνα, χ.χ.
- Δημήτρης Πιατάς, *Ελήφθη over* (επιμ. Δήμος Λεβιθόπουλος), Σμυρنيωτάκης, Αθήνα, χ.χ.
- Μίμης Τραϊφόρος, *Βέμπο-Τραϊφόρος: μια ζωή*, Σμυρنيωτάκης, Αθήνα, χ.χ.