

Ο ηθοποιός στην εγχώρια δραματουργία της Μπελ επόκ*

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ

Ο ΒΕΝΤΕΤΙΣΜΟΣ pláι στο φόβο του Φεμινισμού, τα διλήμματα του Αισθητισμού μαζί με τις εγχώριες απόπειρες για Πρωτοπορία, η έκκληση για προσγείωση στο φτωχό κι ανεπιτήδευτο σανίδι με ζωηρό ηθογραφικό ενδιαφέρον, η *Κυρία του Μαξίμ* του Φεντώ, με το προσωπείο του αστικού κομπορμισμού· ετερόκλητοι πειραματισμοί σε διαφορετικά είδη του δραματικού λόγου (Επιθεώρηση, Διάλογος, Μονόλογος, Αστική Κωμωδία) με ένα κοινό παρονομαστή: την ανάδυση του προβληματισμού γύρω από τη φύση και τη θέση του καλλιτέχνη της σκηνής, την αναζήτηση των ορίων, αλλά και των όρων ύπαρξης της εγχώριας υποκριτικής τέχνης της Μπελ επόκ. Αυτό το πολύχρωμο μωσαϊκό τάσεων και επιδράσεων, ρευμάτων και ειδών συναντά ο μελετητής, ο οποίος θα καταπιαστεί με τα πρώτα έργα του εγχώριου δραματολογίου που τοποθετούν έναν ηθοποιό ανάμεσα στους χαρακτήρες τους· με τα πρώτα κείμενα που αποτυπώνουν έναν πρωτοβάθμιο διάλογο των δραματουργών με την τέχνη του ηθοποιού, αλλά και των ηθοποιών με τη δραματουργία, αναζητώντας να προσδιορίσουν τη σχέση της σκηνικής τέχνης με τη ζωή, καθρεφτίζοντας ταυτόχρονα τις γέφυρες και τις ρήξεις που δημιουργούνται μεταξύ τους. Στο *Λίγο απ' όλα* (1894) του Μίκιου Λάμπρου, στο *Αι υπαίθριοι Αθήναι* των Ηλίας Καπετανάκη και Νικόλαου Λάσκαρη (1894), στην *Καλλιτέχνηδα* (1895) του Γρηγορίου Ξενόπουλου, στον *Ηθοποιό* (1896/1899) του Ευάγγελου Παντόπουλου και στην *Αντιπεθερίνη* (1909) των Νικόλαου

* Η εργασία οφείλει πολλά στις πάντα γόνιμες συζητήσεις με τον Θ. Χατζηπανταζή, τον οποίο ευχαριστώ και από τούτη τη θέση. Επίσης ευχαριστώ το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών και την Κ. Γεωργιάδη που διευκολύνει την πρόσβαση στο αρχείο του προγράμματος Θεατρολογίας.

Λάσκαρη και Μιχαήλ Γιαννουκάκη συναντούμε τις αυτοαναφορικές ή μετα-θεατρικές, αν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε τους όρους της σύγχρονης Θεατρολογίας,¹ ανησυχίες που αρθρώνονται για πρώτη φορά στην εγχώρια δραματουργία του fin de siècle και της ανατολής του 20ού αιώνα. Η εργασία χαρτογραφεί –χωρίς να εξαντλεί– το πεδίο, παρακολουθώντας παράλληλα την ‘ιδιότυπη’ παρουσία μιας διάσημης θεατρίνας στο ιστορικό δράμα (*Ιουστινιανός και Θεοδώρα*, 1884, του Αντωνίου Αντωνιάδη, *Θεοδώρα*, 1884, του Κλέωνος Ραγκαβή και ξανά *Θεοδώρα*, 1908/1909, του Γεωργίου Τσοκόπουλου) αλλά και μερικές όψεις του ζητήματος στην πεζογραφία («Καλλιτέχνης έρωσ», 1885, του Παύλου Νιρβάνα και *Θεατρίνα*, 1912, επίσης του Τσοκόπουλου) ή ακόμα και σε θεατρικά έργα που ανέβηκαν στο σανίδι αλλά δεν έχουν σωθεί (*Το πρώτον πυρ*, 1895, του Μ. Λάμπρου). Και αποπειράται να ερμηνεύσει τη σημασία της ανάδυσης των σχετικών προβληματισμών.

Ο ήρωας του Αλέξανδρου Δουμά (πατέρα) –δραματουργικό πορτρέτο του διάσημου ηθοποιού του αγγλικού θεάτρου Edmund Kean (1787-1833)– στο έργο *Κην ή αταξία και μεγαλοφυΐα* (1836), προσπαθεί να πείσει την Άννα, να αποβάλει το θαυμασμό της για τη σκηνή και να κατασβέσει τη φλογερή επιθυμία της να γίνει θεατρίνα, καθώς οι απέραντες δυσκολίες του επαγγέλματος πολλαπλασιάζονται όταν πρόκειται για ηθοποιό θηλυκού γένους.² Αν στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα οι κοινωνικές συντεταγμένες δυσκόλευαν ακόμα την πρόσβαση των γυναικών στο ευρωπαϊκό σανίδι (Σακελλαρίδου 2011, 36-40), τα πράγματα ήταν απείρως δυσκολότερα στο νεοσύστατο βασίλειο της Βαλκανικής, όπου ακόμα και το ‘ισχυρόν’ φύλο συναντούσε ανυπέβλητα εμπόδια για τη στερέωση της επαγ-

1 «Μεταθέατρο: Θέατρο, του οποίου η προβληματική εστιάζεται στο ίδιο το θέατρο, που ‘μιλά’ κατά συνέπεια για τον εαυτό του κι ‘αυτοπαρουσιάζεται’», (Pavis 2006, 306).

2 «Είστε διατεθειμένη να εμπορευθείτε τον έρωτά σας προκειμένου να στολίξετε όπως θα το απαιτούν οι περιστάσεις;» Την ερώτηση απευθύνει ο Κην στην Άννα προσπαθώντας να της υποδείξει το ‘αντίτιμο’ που θα της εξασφαλίζει τα θεατρικά της κοστουμια, (Dumas 1999, 50).

γελματικής ταυτότητας του ηθοποιού.³ Χρειάζεται να φτάσουμε στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1860 για να ευοδωθούν σε ένα βαθμό οι αγώνες του Παντελή Σούτσα, και να προχωρήσουμε στο καλοκαίρι του 1876, μετά την επιστροφή των εξόριστων για μια τετραετία αυτοδίδακτων θεατρίνων, για να μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η Αθήνα διαθέτει τρεις τουλάχιστον οικογενειοκρατούμενους επαγγελματικούς θιάσους (Χατζηπανταζής 2012, Β1: 125-143). Δεν μπορούμε λοιπόν να περιμένουμε από τους έλληνες δραματουργούς αυτής της πρώιμης περιόδου να ακολουθήσουν το παράδειγμα του Δουμά και να μεταφέρουν στο χαρτί τα πραγματικά πρόσωπα της ουσιαστικά νεογέννητης ακόμα εγχώριας υποκριτικής τέχνης.⁴ Θα ήταν μάλλον παράδοξο να αναζητούμε ηθοποιούς, άνδρες και γυναίκες, ανάμεσα στους χαρακτήρες των κωμωδιών που δοκιμάζουν να καθρεφτίσουν τη σύγχρονή τους πραγματικότητα, αλλά ταλαντεύονται αδέξια μεταξύ του ηθοπλαστικού διδακτισμού του Μολιέρου και των ατελέσφορων αριστοφανικών πειραματισμών (Χατζηπανταζής 2004, 25-70).

Κοντά στα μέσα της δεκαετίας του 1880 όμως, ανάμεσα στα πρόσωπα των πρωτότυπων ιστορικών δραμάτων που φέρνουν στη σκηνή τους ήρωες και τις προσωπικότητες των διαφόρων φάσεων του ελληνισμού, κάνει την εμφάνισή της η «μιάς» Θεοδώρα, ως κεντρική φιγούρα σε μια σειρά έργων (Χατζηπανταζής 2006, 161-162, 173, 180-185, κ.α.).⁵ Τα πιο σημαντικά από τα δράματα αυτά ανασύρουν από τη βυζαντινή ιστορία του 6ου μ.Χ. αιώνα, τον ανάρμοστο γάμο του Ιουστινιανού και της Θεοδώρας, για να διατυπώσουν εθνικά ιδεολογικά ζητούμενα του ύστερου 19ου και των αρχών του 20ού: η Θεοδώρα του Κλέωνος Ραγκαβή, το *Ιουστινιανός και Θεοδώρα* του Αντωνίου Αντωνιάδη, και η Θεοδώρα του Γεωργίου

3 Για τις δυσκολίες πρόσβασης των γυναικών στην αθηναϊκή σκηνή, βλ. Χατζηπανταζής 2001, Α1: 49, 52-53 και 64-66.

4 Η πληροφορία για παράσταση του συγκεκριμένου έργου του Δουμά σε μια αρκετά προχωρημένη εποχή, το 1877, στη Σύρο, με πρωταγωνιστή τον Δημοσθένη Αλεξιάδη (Dumas 1999, 9) δεν επιβεβαιώνεται στο Παραστασιολόγιο της μελέτης του Χατζηπανταζή 2012, Β2.

5 Για τη σημασία της θεατρικής τέχνης της θεατρίνας Θεοδώρας, βλ. Σακελλαρίδου 2011, 32-33.

Τσοκόπουλου, συμπληρώνουν ένα ενδιαφέρον τρίπτυχο στη δραματουργία της Μπελ επόκ.⁶ Ακριβώς την ώρα που πυκνώνει, όπως θα δούμε παρακάτω, το ενδιαφέρον γύρω από την εγχώρια υποκριτική τέχνη και στερεώνεται η θέση του Έλληνα ηθοποιού, η περιβόητη χορεύτρια του βυζαντινού Ιπποδρόμου, η ανυπόληπτη θεατρίνα που σκανδάλισε τα ήθη του καιρού της, θα αναλάβει τον κεντρικό ρόλο στη σκηνή της Ιστορίας, θα γίνει το εθνικό σύμβολο που συμφύρει ελληνισμό και χριστιανισμό και θα κλείσει τον κύκλο των παραστάσεων του Βασιλικού Θεάτρου (η *Θεοδώρα* του Τσοκόπουλου το 1908).⁷ Το πιο χαρακτηριστικό για το θέμα μας, είναι το έργο του Αντωνιάδη, το μοναδικό που στον κατάλογο των προσώπων δηλώνει ότι η Θεοδώρα είναι «ηθοποιός εν τω Ιπποδρόμω» (σ. 206).⁸ Η έναρξη του δράματος τοποθετείται στον Ιππόδρομο, ενώ η σκηνογραφία περιλαμβάνει τα πορτρέτα δύο εκλεκτών εκπροσώπων της αρχαίας τραγωδίας: της Ηλέκτρας και του Ορέστη.⁹ Από την πρώτη σκηνή μαθαίνουμε ότι η Θεοδώρα βρέθηκε στο κελί ενός μοναχού στην Παφλαγονία, ο οποίος είδε όνειρο ότι θα γίνει βασίλισσα, και τώρα η «εν πολλαίς αμαρτίαις περιπεσούσα γυνή» έχει αποφασίσει

- 6 Στη δημοσίευση της *Θεοδώρας* του Τσοκόπουλου σημειώνεται ότι το δράμα ανέβηκε στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου στις 8 Μαρτίου 1908 και στον κατάλογο των προσώπων υπάρχει η διανομή της παράστασης (σ. 1544). Βλ. την περιγραφή και τον σχολιασμό των έργων στο Παράρτημα του Χατζηπανταζή 2006, 347-350 και 417-418. Ο μελετητής αναφέρεται και σε άλλα έργα με κεντρική ηρωίδα τη Θεοδώρα, που δεν εντάσσονται όμως στη δραματουργία της Μπελ επόκ.
- 7 Την παράσταση έχει σχολιάσει ο Ξενόπουλος 1908, 374-375.
- 8 Ο Ραγκαβής και ο Τσοκόπουλος αποφεύγουν να συνοδέψουν το όνομα της Θεοδώρας με οποιοδήποτε χαρακτηρισμό. Αλλά ο πρώτος θα τοποθετήσει την αρχή του δράματος στο μέγαρο της Χρυσομαλλούς, μιας εταιράς, όπου παρέα με δύο ακόμα εταιρές, την Ινδαμώ και την Κομιτώ, συζητούν με ρωμαίους αξιωματούχους (σ. 1) και στο ίδιο πορνείο περιωπής θα κάνει την πρώτη εμφάνισή της η Θεοδώρα (σ. 13). Ο Τσοκόπουλος θα αποφύγει τέτοιου είδους κακοτοπιές και η πρώτη σκηνή του έργου του παρουσιάζει έναν ασκητή στηλίτη να συνομιλεί με μια γυναίκα του λαού (σ. 1545), καθώς ετούτη την εποχή το ιστορικό δράμα βρίσκεται σε ηθογραφικές και λαογραφικές αναζητήσεις.
- 9 Στις σκηνικές οδηγίες της πρώτης σκηνής σημειώνεται: «Ιππόδρομος εις το βάθος υψούται σκηνή εν η φαίνεται ζωγραφημένος ο Ορέστης και η Ηλέκτρα», (Αντωνιάδης 1884, 207).

να σταματήσει τους άσεμνους χορούς και να αφοσιωθεί αποκλειστικά στην παράσταση «παλαιών τραγωδιών» (σ. 212). Εξάλλου το θέατρο ήταν μια επιλογή από ανάγκη, εξαιτίας της ορφάνιας στην παιδική της ηλικία (σ. 217). Όταν στη συνέχεια του δράματος απαγγέλλει λίγους στίχους από την *Ηλέκτρα* (σε αρχαϊστική απόδοση του Αντωνιάδη, σ. 219) αποδεικνύει περίτρανα ότι είναι γνήσια Ελληνίδα και έχει κερδίσει την εύνοια ακόμη και των Συγκλητικών που δεν θα μπορούσαν να αντισταθούν στο γάμο με τον Ιουστινιανό (σ. 220). Με τη μύηση στην αρχαία τραγωδία η θεατρίνα-εταίρα έχει ξεπλύνει τις αμαρτίες της και έχει μεταμορφωθεί σε άξια γυναίκα για τον ίδιο το θρόνο του Βυζαντίου. Η εξαιρετικά φροντισμένη έκδοση της *Θεοδώρας* του Κλέωνος Ραγκαβή, η οποία κοσμείται με αξιοπρόσεκτες εικόνες που αποτυπώνουν σκηνές του έργου, προορίζεται περισσότερο για ανάγνωση, παρά για παράσταση, όπως δηλώνει στην εισαγωγή του ο συγγραφέας (σ. V-VIII). Η Θεοδώρα εδώ έχει αποστραφεί τον έκλυτο βίο της θεατρίνας και έχει αφιερωθεί στην ασκητική ζωή πριν συναντήσει τον Ιουστινιανό, δηλαδή πριν την έναρξη του έργου.¹⁰ Κι ενώ στη σκηνή του δράματος εμφανίζονται μίμοι, γελοιοποιοί, εταίρες και αυλητρίδες, η ίδια η Θεοδώρα δεν θα έχει ποτέ την ευκαιρία να αποδείξει στους θεατές τις υποκριτικές της ικανότητες, όπως συμβαίνει στο έργο του Αντωνιάδη. Θα στεφθεί βασίλισσα του Βυζαντίου, θα επιδείξει σπάνια ηγετικά προσόντα και στο τέλος του έργου θα πεθάνει με τη λέξη «Ελλάς» στα χείλη (σ. 251), αφήνοντας κληρονομιά στον Ιουστινιανό την αγάπη για την αλησμόνητη πατρίδα της. Η *Θεοδώρα* του επιθεωρησιογράφου Τσοκόπουλου, με τον πεζό λόγο και τη στρωτή καθαρεύουσα γλώσσα, έχει εγκαταλείψει τον εγχώριο Ρομαντικό Κλασικισμό για χάρη του Αισθητισμού (Χατζηπανταζής 2006, 418). Στο προλογικό σημείωμα του έργου, ο συγγραφέας δηλώνει ότι από «τον πολυκύμαντον βιον της χορευτριάς του Ιπποδρόμου» (σ. 1543), επέλεξε να μεταπλάσει δραματουργικά το επεισόδιο με τον νόθο γιο της Ιωάννη. Στην τρίτη και τελευ-

10 «Θεοδώρα: Διά παντός τον κόσμον εγκατέλειπον/ την πρώην ευφροσύνην διαχύσεων,/ και μετά ταύτης της πιστής συντρόφου μου,/ ην συνιστώ τοις πάσι, κατοικήσασα/ προ χρόνων ήδη πέραν εις το Έμβολον/ μακράν της τύρβης και του σάλου, ήρεμον/ διάγω, και θρηνώ μονάζουσα», (Ραγκαβής 1884, 13).

ταία πράξη του δράματος, όταν ο ανυποψίαστος για τη μητρότητα της Θεοδώρας, Ιουστινιανός, νομίζει ότι η βασίλισσα έχει επανακάμψει στα συναισθήματα της εταίρας και γλυκοκοιτάζει τον στασιαστή Ιωάννη, ξεδιπλώνει όλα τα αρνητικά στερεότυπα που έχουν καλλιεργήσει οι αιώνες εναντίον των ανήθικων θεατρίνων.¹¹ Προκαταλήψεις που απασχολούν τον Τσοκόπουλο και σε άλλα λογοτεχνικά είδη της ίδιας περιόδου: στη νουβέλα που τοποθετεί τη *Θεατρίνα* στον ίδιο τον τίτλο του αφηγήματος και διακρίνει αυστηρά τους καλλιτέχνες του θεάτρου από τον «άθλιον κόσμον των γυναιών».¹² Το μητρικό φίλτρο ωστόσο, και οι σωτήριες για το θρόνο επεμβάσεις, καθαγιαίνουν και σε τούτο το ιστορικό δράμα τη Θεοδώρα. Στην παράσταση του Βασιλικού Θεάτρου το 1908 τον πρωταγωνιστικό ρόλο της, μετα-

- 11 «Ιουστινιανός: Ενόμισα ότι δεν είσαι πλέον η εταίρα των Τριόδων [...], Ενόμισα ότι ελησμόνησες την κορασίδα, η οποία εχόρευε γυμνή εις τους μίμους, κ' επερνούσε την νύχτα εις τα όργια [...] Και ενεφανίσθη ο Ιωάννης διά να μου ενθυμίση ότι υπάρχει σαρξ αμαρτωλή» και η Θεοδώρα υπερασπιζόμενη τον εαυτό της, θα απαντήσει: «Όταν μ' εγνώρισες δεν ήμουν πλέον πλάσμα της χαράς και της αφροντισίας. Εκουσίως είχ' αποσυρθή», (Τσοκόπουλος 1909, 1567).
- 12 «Και μόνο απέναντι των θεατρίνων αι προλήψεις επρόβαλλαν πάντοτε ολοζώντανοι και αθάνατοι. [...] είχαν πάντοτε το μυστηριώδες του επαγγέλματος, το οποίον εδημιούργει μίαν ατμόσφαιραν περιεργείας αλλά και δυσπιστίας και τρόμου γύρω των. [...] Εις την αντίληψιν των ανθρώπων αυτών εγίνετο αξιοθρήνητος σύγχυσις των καλλιτεχνών του θεάτρου με τον ύποπτον και τον άθλιον κόσμον των γυναιών που ετραγουδούσαν εις τα καφενεία των προκουμαίων των μεγάλων λιμανιών», (Τσοκόπουλος 1912, 21). Ο τόμος περιέχει και άλλα διηγήματα, ενώ η *Θεατρίνα* καταλαμβάνει τις σελίδες 1-98. Η νουβέλα είναι απολαυστική σε στρωτή, σχεδόν δημοτική, γλώσσα και αφηγείται την επίσκεψη σε ένα νησί του Αιγαίου, του οικογενειακού θιάσου «Φρύνιχος», του Παντολέοντος Καρακλή, που παλεύει να εξασφαλίσει με την τέχνη του τον άρτον τον επιούσιον. Παρακολουθούμε τον αυτοσχεδιαστικό τρόπο με τον οποίο δίνονται παραστάσεις σε περιοχές της Ελλάδας που δεν έχουν γνωρίσει το θέατρο: τη σύσταση της επιτροπής, η οποία θα φροντίσει να διασκεύασει τη μάντρα ενός καφενείου σε θέατρο, να στήσει όπως-όπως σκηνογραφίες, να εξασφαλίσει συνδρομές, να διακινήσει τα εισιτήρια... Πρωταγωνίστρια του θιάσου είναι η «διάσημος καλλιτέχνηδα» Πελαγία Καρακλή (σ. 2) σύζυγος του θιασάρχη. Ο θιασος υποτίθεται ότι έχει δώσει παραστάσεις με θριαμβευτική επιτυχία στην Κωνσταντινούπολη, στο Κάιρο και στο Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας, αλλά στη συνέχεια της αφήγησης διαπιστώνουμε ότι τίποτα από όλα αυτά δεν ευσταθεί. Αρκετά και άκρως ενδιαφέροντα είναι τα σχόλια για πραγματικά πρόσωπα της θεατρικής ζωής, βλ. ενδεικτικά: Παρασκευοπούλου (σ. 48), Σάρα Μπερνάρ (σ. 50).

μορφωμένης σε λαμπρή Ελληνίδα, θεατρίνας, είχε αναλάβει η νεαρή Μαρίκα Κοτοπούλη, γεγονός που δεν θα την αποτρέψει να υποκριθεί μια ανυπόληπτη σαντέζα, μια θεατρίνα ελαφρών ηθών, τη Μάνια της *Αντιπεθερίνης*, την αμέσως επόμενη χρονιά, όπως θα δούμε στις επόμενες σελίδες της εργασίας. Οι διάφορες Θεοδώρες του εγχώριου δραματολογίου της Μπελ επόκ υπήρξαν στο σκοτεινό τους παρελθόν θεατρίνες-εταίρες (Ριτσάτου 2011, 24-45). Όταν όμως με τον έναν ή τον άλλο τρόπο μεταμορφώνονται στις συμβολικές γιγάντιες μορφές της διασταύρωσης του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού με την ορθοδοξία, μια διασταύρωση που γεννά τη νέα εθνική ταυτότητα, τότε δεν έχουν καμιά σχέση με τη σκηνή. Αποποιούνται την επαγγελματική υπόσταση της κακόφημης θεατρίνας, χωρίς να καταξιώνονται ως ευυπόληπτες καλλιτέχνιδες, κατακτούν τη σκηνή της Ιστορίας αλλά απομακρύνονται για πάντα από το αμφιβόλου ηθικής ποιότητας σανίδι.

Αν μετακινηθούμε από τον χώρο του ιστορικού δράματος και προσεγγίσουμε το πεδίο της κωμωδίας θα παρατηρήσουμε ότι οι δραματουργικές επιδιώξεις της ίδιας εποχής ακολουθούν πολύ διαφορετικούς δρόμους. Πριν όμως από τους κωμωδιογράφους, οι έλληνες ηθοποιοί διαπίστωσαν πόσο θελκτικό είναι, για τους θαμώνες του θεάτρου αλλά και για τους ίδιους, ένα μετα-θεατρικό παιχνίδι, η υπονόμευση εκ των έσω της ψευδαίσθησης, μια αυτόνομη πράξη θεάτρου εν θεάτρω, που μπερδεύει ευχάριστα θεατές και επαγγελματίες της υποκριτικής τέχνης, καταλύοντας τη βασική θεατρική σύμβαση, τουλάχιστον για εκείνη την εποχή: τον διαχωρισμό της σκηνής από την πλατεία. Αυτή τη σκερτσόζικη σχέση, που μπορούν να αναπτύξουν οι ηθοποιοί με το κοινό τους, συναντάμε σε μια «γελωτοποιία», ένα κωμικό σκετσάκι που παίζεται με τον τίτλο *Το σκάνδαλον*, ως συμπλήρωμα της βραδιάς μετά την τραγωδία (*Ρήγας Θεσσαλός* του Ιωάννη Ζαμπέλιου) στην Ερμούπολη, την άνοιξη του 1868, από τον νεοσύστατο τότε θίασο των Παντελή Σούτσα και Διονυσίου Ταβουλάρη.¹³ Αργότερα το ίδιο έργο εξακο-

¹³ *Ερμούπολις*, 2-5-1868. Το έργο σχολιάζεται για πρώτη φορά από τον Σπάθη

λουθεί να συμπληρώνει το πρόγραμμα αλλά εμφανίζεται με εναλλακτικούς τίτλους: *Το σκάνδαλον εν τω θεάτρω* ή *Η αναστάτωσις του θεάτρου*, ή *Το διεθνές θέατρον και οι ηθοποιοί του*, κ.ά.¹⁴ *Το σκάνδαλον* «προυξένησεν ουκ ολίγην έκπληξιν εν αρχή, τραπέισαν έπειτα εις άσβεστον γέλωτα, ένεκα του προς πολλούς απροσδοκήτου της επινοίας: του να λαλώσιν οι ηθοποιοί, άλλοι μεν από των θεωρείων, εις τα οποία επίτηδες επήγον, άλλοι δε από της σκηνης και άλλοι από της πλατείας –διά κωμικώς εμβριθούς ύφους και τρόπου φιλονοικούντες προς αλλήλους και διαπληκτιζόμενοι επί τινα ώραν».¹⁵ Πρόκειται για ένα σύντομο διάλογο που ξετυλίγεται γύρω από μια μάλλον κοινότοπη ερωτική ιστορία, ο οποίος όμως δεν αποτελεί πρωτότυπη δραματική παραγωγή αλλά μετάφραση-διασκευή του ομώνυμου ιταλικού έργου.¹⁶ Η νεότερη έρευνα υποστηρίζει εύστοχα ότι οι αυτοδίδακτοι ηθοποιοί δεν εντόπισαν το έργο στις προθήκες

2004, 197-206, τον οποίο ευχαριστώ για την προθυμία να απαντήσει στις ερωτήσεις μου.

- 14 Χατζηπανταζής 2001, Α2: 652, 892, 996, 997, 1074 και του ίδιου 2012, Β2: στο CD που περιλαμβάνει το ημερολόγιο παραστάσεων. Στο Παραστασιολόγιο της μελέτης το έργο εμφανίζεται ξανά στην Ερμούπολη από τον θίασο του Αλεξιάδη την άνοιξη του 1873 με τον τίτλο *Το θέατρον και οι ηθοποιοί* (ο μελετητής εκφράζει κάποια επιφύλαξη για το αν πρόκειται για το ίδιο έργο) και από τον ίδιο θίασο στην Κωνσταντινούπολη τον Φλεβάρη του 1875 με πρωταγωνίστρια την Πιπίνα Βονασέρα. Τον επόμενο χειμώνα θα παρουσιαστεί ξανά στην Κωνσταντινούπολη αυτή τη φορά με τον τίτλο *Η αναστάτωσις του θεάτρου*, από τον θίασο Μένανδρο με πρωταγωνίστρια τη Σοφία Ταβουλάρη και θα συνεχίσει να εμφανίζεται στο ρεπερτόριο των θιάσων με διάφορους τίτλους, το 1881, το 1886 και το 1891.
- 15 *Ερμούπολις*, 2-5-1868, το παράθεμα από την εργασία του Σπάθη 2004, 203.
- 16 Ο Σπάθης (2004, 203-204) διαπιστώνει ότι πρόκειται για μετάφραση του ιταλικού έργου *Uno scandalo in teatro*, το οποίο έχει κάνει πολλές ιταλικές εκδόσεις –αχρονολόγητες οι περισσότερες– και συνοδεύεται από τον χαρακτηρισμό «*Scherzo comico in un atto*». Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή ακολούθησαν πολλές μεταφράσεις ελληνικές, άλλες τυπωμένες και άλλες χειρόγραφες, η πληρέστερη ανάμεσά τους είναι η χειρόγραφη απόδοση του Αλεξιάδη που σώζεται στη Θεατρική Βιβλιοθήκη της Αθήνας με τίτλο *Το Σκάνδαλον εν τω θεάτρω* αντιγραμμένη από το χέρι του θιασάρχη με την ένδειξη «εν Οδησώ τη 11 Μαΐου 1869». Η παρούσα έρευνα δεν εντόπισε τυπωμένες μεταφράσεις του έργου και δυστυχώς δεν μπορεί να μελετηθεί τώρα ούτε το χειρόγραφο, καθώς δεν έχουμε πλέον πρόσβαση στο Θεατρικό Μουσείο. Στην εργασία του Σπάθη όμως παρατίθεται η υπόθεση του μονόπρακτου.

των βιβλιοπωλείων, αλλά το υιοθέτησαν όταν το είδαν να παίζεται από περιοδεύοντες στην Ελλάδα ιταλικούς θιάσους (Σπάθης 2004, 204). Η θεατρική πρακτική σ' αυτή την περίπτωση δείχνει το δρόμο στη δραματουργία.

Ο σύγχρονος καλλιτέχνης της σκηνής ωστόσο, και συγκεκριμένα η ηθοποιός, χωρίς τις ιστορικές συνδηλώσεις της Θεοδώρας, κάνει την παρθενική της εμφάνιση στο τοπίο της εγχώριας πεζογραφίας τουλάχιστον μια δεκαετία πριν από τη δημοσίευση των θεατρικών κειμένων που μας απασχολούν.¹⁷ Μια εποχή εξαιρετικά πρώιμη για την ανατολή των καλλιτεχνικών ανησυχιών που θα κατακλύσουν λίγο αργότερα τους κύκλους των ελλήνων νεορομαντικών συγγραφέων (Μαθιόπουλος 2005, 33-105). Ο στενός φίλος του Ξενόπουλου, ο Πέτρος Αποστολίδης, κατοπινός Παύλος Νιρβάνας, δημοσιεύει στα 1885 το πρώτο του διήγημα «Καλλιτέχνηςδος έρωτος» (Αποστολίδης 1885, 102-110).¹⁸ Μέρος της υπόθεσης ξετυλίγεται στο Φρενοκομείο της Νάπολης, όπου ανάμεσα στους ασθενείς βρίσκεται μια κόρη, «καλλιτέχνις εκ των καλλίστων» (Μαθιόπουλος 2005, 178). Η Αίμα Ιωαννίνη, κατοπινή Αίμα Αυλίδου, πριν από δυο χρόνια «διέπρεπεν εν Ρώμη ως ηθοποιός και εθαυμάζετο επί πολυμαθεία και καλλονή. Έτρεφεν έρωτα προς την σκηνήν έκτακτον» (σ. 588). Όταν η νεαρή γυναίκα οδηγήθηκε από τον πατέρα της σε γάμο με έλληνα καλλιτέχνη, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη σκηνή και τότε ανέπτυξε την αρρώστια, τη μόνη «μανία» που την έχει κυριέψει: «να υποκρίνεται μεγάλων τραγωδιών θαυμαστά μέρη και ν' απαγγέλλη ωραίους στίχους. Εν τη παραφορά της θαυμασία» (σ. 587).¹⁹ Σε μια εποχή μεγάλου θορύβου στον τύπο της Αθήνας γύρω

17 Η παρούσα έρευνα δεν έχει επεκταθεί στο πεδίο της πεζογραφίας, όπου δεν είναι απίθανο να υπάρχουν και άλλα παραδείγματα πέρα από αυτό που εξετάζουμε ενδεικτικά εδώ.

18 Το κείμενο αναδημοσιεύεται στα *Άπαντα* του Νιρβάνα 1968, 4: 587-589 και στο τέλος του διηγήματος σημειώνεται: «Εν Πειραιεί, Αύγουστος 1884». Τα παραθέματα που ακολουθούν είναι από τα *Άπαντα*.

19 Ο αφηγητής του διηγήματος αντικρίζει την πάσχουσα νέα την ώρα που εκείνη βρίσκεται σε μια από τις αγαματώδεις στάσεις που χαρακτήριζαν την τραγική υποκριτική τέχνη της περιόδου: «ήτο κατακεκλιμένη επί τινος ανακλίντρου, ευμελής ως αρχαίον τι άγαλμα» και καθώς η Αίμα αντιλαμβάνεται τον επισκέπτη

από τις τεχνικές δεξιότητες που προϋποθέτει η ενσάρκωση των σαιξπηρικών ρόλων, η Αίμα, ως μοιραία Δεισδαιμόνα, απαγγέλλει στίχους από τον *Οθέλο* και ο διευθυντής του Φρενοκομείου υποστηρίζει πως ουδείς καλλιτέχνης υποκρίθηκε «θαυμασιώτερον» τον Σαίξπηρ (σ. 588). Δεν είναι βεβαίως χωρίς σημασία το γεγονός ότι στο διήγημα του Νιρβάνα η άτυχη ηθοποιός είναι μια Ιταλίδα, όχι περιπλανώμενη ιέρεια της τέχνης από εκείνες τις ‘δευτεροκλασάτες’ που κατέφθαναν στην Αθήνα, αλλά καταξιωμένη στην πατρίδα της, την πάλα ποτέ πρωτεύουσα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Ακόμα όμως και η ευρωπαϊκή της ταυτότητα δεν την απαλλάσσει από τα μαρτύρια που περιμένουν μια γυναίκα, όταν επιχειρεί να απολαύσει τον «Πλατώγειον έρωτα προς την τέχνην, έρωτα αποπνιγέντα εν έρωτι υλικώ και ανθρωπίνω» (σ. 588). Ο ζακυνθινός συγγραφέας του δραματικού διαλόγου της *Καλλιτέχνης* προφανώς έχει υπόψη του την ηρωίδα του Π. Αποστολίδη, αλλά χρειάστηκε να περάσουν δέκα χρόνια για να δώσει σε μια Ελληνίδα τη δραματουργική της υπόσταση.

Ο απεριόριστος θαυμασμός του αφηγητή για την υποκριτική τέχνη της Αίμας, στο διήγημα του Νιρβάνα, αποτυπώνει τις σύγχρονες απόψεις του ίδιου του συγγραφέα, τις οποίες θα βιαστεί να δημοσιεύσει στον αθηναϊκό τύπο με το ενυπόγραφο άρθρο του «Σύγχρονοι Έλληνες υποκριταί» (Αποστολίδης 1886, 170-177).²⁰ Ο εικοσάχρονος εκκολαπτόμενος νεορομαντικός συγγραφέας «οικτίρει» εδώ χωρίς περιστροφές, «την νοσολογικήν μάλλον εικόνα», το «άρρωστον σώμα της ελληνικής υποκριτικής», την «αθλιότητα της τάξεως των παρ’ ημίν υποκριτών», «ή ηθοποιών κατά την ομιλουμένην έκφρασιν, τάξις αυτόχθων διά την Ελλάδα, δημιουργηθείσα αφ’ εαυτής, αναφυσείσα ως οι αμανίται εν τη λιπαρότητι του παρ’ ημίν αισθητικού εδάφους και ζωογονηθείσα υπό του επί δικαίους και αδίκους ανατέλλοντος Ηλίου της ελληνικής δημοσιογραφίας» (Νιρβάνας 1968, 3: 544-545).²¹ Ο Νιρβάνας δεν εναντιώνεται βεβαίως στην «κατ’ εξοχήν

«λέξεις τινες εκύλησαν ως ουράνιος αρμονία από των χειλέων της» (σ. 587-588).

20 Στην υπογραφή του άρθρου η χρονολογία είναι Ιούλιος 1885. Το κείμενο αναδημοσιεύεται ολόκληρο στα *Άπαντα* του Νιρβάνα 1968, 3: 544-549, βλ. και σχόλια από τον επιμελητή στη σ. 622. Τα παραθέματα από την τελευταία έκδοση.

21 «Δεν θέλομεν να μεμφθώμεν τους Έλληνας υποκριτάς ουδέ να κατειρωνευθώμεν

λεπτή τέχνη του Υποκριτού», η οποία μπορεί να ανεβάσει τον Ρότσι δίπλα στον Σλέγκελ, δηλαδή «έναν υποκριτήν Σαιξπηρείων δραμάτων μέχρι του σοφωτέρου σχολιαστού του Σαιξπήρου» (σ. 545). Και αναγνωρίζει ότι οι προκαταλήψεις γύρω από το συγκεκριμένο επάγγελμα κυκλοφορούν ευρέως και στην Ευρώπη. Αλλά οι σύγχρονοι έλληνες ηθοποιοί, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι «ναυαγοί του κοινωνικού βίου οι πλείστοι, οι αποτυχόντες εν τη ενασκήσει πάντων των επαγγελμάτων». ²² Ο νεαρός φοιτητής της Ιατρικής δεν πρωτοτυπεί, ανακεφαλαιώνει τα χιλιοειπωμένα επιχειρήματα, με τα οποία καταδίκασε τους αυτοδιδάκτους θεατρίνους η πλειονότητα της εξευρωπαϊσμένης αθηναϊκής λογιοσύνης. Το εκτενές του δημοσίευμα διεκδικεί να πάρει μέρος στο διάλογο, να υποστηρίξει την εστίαση γύρω από την υποκριτική τέχνη, μια τάση που έχει προκαλέσει εν πολλοίς ο ερχομός του Νικόλαου Λεκατσά στην Αθήνα από τις αρχές της δεκαετίας του 1880 (Δημητριάδης 2006, 67-123). Οι επισκέψεις των ξένων αστέρων του ευρωπαϊκού θεάτρου που ακολούθησαν εντατικοποιούν την ίδια συζήτηση και συμβάλλουν αποφασιστικά προς την ίδια κατεύθυνση (Δημητριάδης 2004, 189-196· Γλυτζουρή 2004, 207-221). ²³ Από τις αρχές της δεκαετίας του 1890 οι πόλοι για τη συσπείρωση των δυνάμεων της σκηνής έχουν διαμορφωθεί και το πεδίο έχει οργανωθεί για να εμφανιστούν τα πρώτα φαινόμενα του καλλιεργούμενου και στην Ευρώπη Βεντετισμού (Δελβερούδη 1994α, 219-242· Βασιλείου 2005, 21-29). ²⁴ Οι νέοι προβληματισμοί,

της αθλιότητος των πλανοδίων τούτων όντων, των νομάδων της ελληνικής σκηνής, των φερεοίκων τούτων πλασμάτων, των μεταφερόντων μεθ' εαυτών, ως τα οστρακόδερμα τας οικίας των, των ατυχών υπάρξεων, των οποίων εστρέβλωσε μεν την φύσιν η πονηρά επιείκεια του Τύπου και εις τας οποίας έδωκε τον τύπον της αθλιότητος η αστοργία της αμορφώτου έτι Ελληνικής κοινωνίας» (σ. 544).

22 «Οι λιποτακτήσαντες από της πατρικής οικίας νέοι, τα άθλια θύματα καλής τινός ηθοποιού και κενόδοξοι τινές άεργοι, ιδού οι αυτομολούντες εις τας τάξεις των υποκριτών. Ναυαγοί σχεδόν πάντοτε του κοινωνικού βίου, προσκολλώνται επί της μιάς ή της άλλης σανίδος, αίτινες αποκαλούνται Ελληνικοί θίασοι. Οι πεινώντες άρτον ευρίσκουσιν εν αυτοίς τοιούτον και οι διψώντες χειροκροτήματα ευρίσκουσι ταύτα μεταξύ των επεικίων τάξεων του Ελληνικού κοινού» (σ. 546).

23 Την πρωιμότερη περίοδο εξετάζει η εργασία της Αλτουβά 2007, 95-104.

24 Για «επέλαση της βεντετοκρατίας» στις αρχές της δεκαετίας του 1890, κάνει λόγο ο Χατζηπανταζής 2012, Β1: 126.

που θα γεννηθούν γύρω από τη φύση και τη θέση του ηθοποιού, για τη σχέση ζωής και σκηνικής τέχνης αλλά και για την απειλή εναντίον των χρηστών ηθών που φέρνουν οι ζωηρές θεατρίνες, διατυπώνονται με διάφορες ευκαιρίες, κυρίως στις κριτικές ηθοποιών και παραστάσεων και εισχωρούν στα λίγα αλλά αξιοπρόσεκτα δείγματα της δραματογραφίας που θα εξετάσουμε αμέσως παρακάτω.

Ο σκηνικός θρίαμβος του *Λίγο απ' όλα* του Μίκιου Λάμπρου επισκίασε εξαρχής την παράσταση του έργου *Αι υπαίθριοι Αθήναι*, των Ηλίας Καπετανάκη και Νικόλαου Λάσκαρη, το καλοκαίρι του 1894 (Χατζηπανταζής και Μαράκα (επιμ.) 1977, Α2: 123-143· Μαράκα (επιμ.) 2000, 1: 163-169). Οι δύο επιθεωρήσεις προηγούνται περίπου δύο χρόνια της αποτυχημένης πρεμιέρας του *Γλάρου*, στην Αγία Πετρούπολη (17 Οκτωβρίου 1896). Την ίδια εποχή ο Τσέχωφ σημείωνε στο ημερολόγιό του: «Όταν πεθαίνει κάποιος διάσημος αστρονόμος ή πολιτικός, τυπώνουν μια νεκρολογία πέντε ίσως αράδων, αλλά αρκεί να πεθάνει ένας ηθοποιός ή ένας λογοτέχνης και τότε βροντοχτυπούν νεκρολογίες δύο στηλών, και μάλιστα με μαύρο περιθώριο στην πρώτη σελίδα».²⁵ Τηρουμένων των αναλογιών, το κλίμα, που περιγράφει ο ρώσος συγγραφέας γύρω από τη λάμψη των αστέρων της ευρωπαϊκής σκηνής, θα μπορούσε να αντιστοιχεί στα φαινόμενα που προκαλεί η παρουσία της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου ή της διάσημης αντιζήλου της, Αικατερίνης Βερώνη, στον αθηναϊκό τύπο, της δεκαετίας του 1890, όταν οι δύο βεντέτες ευθυγραμμίζονται με τις ευρωπαϊές συναδέλφους τους.²⁶ Η Αρκαντίνα (ηθοποιός)

25 Σημειώσεις από το ημερολόγιο του Τσέχωφ κατά τη διάρκεια της εργασίας του στον *Γλάρο*· το παράθεμα από την Fischer-Lichte 2012, 2: 152. Η συγγραφέας επισημαίνει, ότι η αστική εποχή λάτρευε μαζί με την οικογένεια, τη μεγάλη προσωπικότητα. Έτσι κατά το 19^ο αιώνα «ο καλλιτέχνης –και ειδικά ο αναπαραστατικός καλλιτέχνης, ο αστέρας– γινόταν συχνά η επιτομή αυτής της αιγυπτιακής μεγάλης προσωπικότητας» (σ. 129).

26 Ενδεικτικά, ο Βελλιανίτης 1893, στην υμνητική παρουσίαση της Παρασκευοπούλου, ένα χρόνο πριν την εμφάνιση της επιθεώρησης, όταν περιγράφει τις εντυπώσεις του από την παράσταση της *Γαλάτειας* του Σπ. Βασιλειάδη, σημειώνει: «Επάθαινον την ώρα εκείνη ό,τι όταν είδον προ δωδεκαετίας την Σάραν Βερνάρ [...] Η Παρασκευοπούλου ίσως είδε εις παραστάσεις τινάς την Σάρα Βερνάρ [...] εις ευτυχείς δε στιγμάς ουδόλως υπολείπεται αυτής» και παρακά-

και ο Τριγκόριν (συγγραφέας) του *Γλάρου* ωστόσο, αμαυρώνονται από την τσεχωφική πένα και σε καμιά περίπτωση δεν αποτελούν τα λαμπερά είδωλα που είχε σχεδιάσει για τους εργάτες της Τέχνης ο 19^{ος} αιώνας, αφού στόχος του συγγραφέα είναι να υπονομεύσει την αίγλη τους. Την ίδια πάνω κάτω περίοδο, το ολόφρεσκο είδος της αθηναϊκής επιθεώρησης θα σατιρίσει το φαινόμενο του Βεντετισμού και θα θαμπώσει ανάλαφρα τα αστέρια πρώτου μεγέθους του «Παρισιού της Ανατολής».

Οι δύο πρώτες επιθεωρήσεις έρχονται να ξαλαφρώσουν το αθηναϊκό κοινό από το βάρος της ιστορικής φράσης του Τρικούπη «δυστυχώς επτωχεύσαμεν», (Δεκέμβρης του 1893), συμπίπτουν όμως και με την εποχή που η νεότερη έρευνα διαπιστώνει «συναγερμό» στις τάξεις των ηθοποιών, καθώς τον αμέσως επόμενο χειμώνα, το κτίριο του Εθνικού Θεάτρου που υπόσχεται να στεγάσει τα πιο ευοίωνα όνειρά τους, εμφανίστηκε, τουλάχιστον στην εξωτερική του όψη, ολοκληρωμένο (Χατζηπανταζής 2012, Β1: 65). Τα δύο έργα ενσωματώνουν στα νούμερά τους διάσημα πρόσωπα από το εγχώριο καλλιτεχνικό στερέωμα, αποτυπώνοντας έτσι τη σημαντική πλέον παρουσία των ανθρώπων της σκηνής στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους. Αυτή ακριβώς η παρουσία είναι δείκτης, που θα πυροδοτήσει την αυτοαναφορική συζήτηση στη δραματουργία της Μπελ επόκ. Όπως επισημαίνουν οι μελετητές του είδους, στο *Λίγο απ' όλα* (από τη σκηνή Θ' και μέχρι το τέλος – συνολικά δέκα σκηνές) παρουσιάζεται μια εξαιρετικά πετυχημένη σάτιρα της θεατρικής ζωής της Αθήνας. Εύκολα διακρίνουμε πίσω από τον Φαύστο και τη Φαύστα, τον Διονύσιο Ταβουλάρη και την Ευαγ-

τω θα επεκτείνει τη σύγκριση και με άλλη βεντέτα του ευρωπαϊκού θεάτρου, την Ελεονόρα Ντούζε, για να συμπεράνει και πάλι, ότι η Μαργαρίτα Γκωτιέ, (*Κυρία με τας καμελίας* του Δουμά), της Παρασκευοπούλου δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από τις ευρωπαϊκές συναδέλφους της. Ανάλογοι παραλληλισμοί για την Αικατερίνη Βερόνη αυτή τη φορά εμφανίζονται στην *Επιθεώρηση*, 26-4, 30-8-1895, κ.ά., βλ. Μαράκα (επιμ.) 2000, 1: 165. Οι διαδηλωτές που περιστοιχίζουν την Καλλιτέχνηδα του *Αι υπαίθριοι Αθήναι* (σ. 164-165), ζητωκραυγάζουν διαδοχικά: «Είναι η Σάρα Μπερνάρ της Ελλάδος!», «Είναι η Ντούζε», «Είναι η Ραχήλ», «Είναι η Ριστόρι», «Η τέχνη της...», «Η φήμη της...», «το ταλάν της..», «Η παραφορά της...», εξισώνοντας σατιρικά την Παρασκευοπούλου με όλες τις μεγάλες ευρωπαϊές ντίβες.

γελία Παρασκευοπούλου, «το ντουέτο αυτό των εκπροσώπων της σοβαροφανούς τραγωδίας», ενώ πίσω από τη Φαυστίνα βρίσκεται η «σκανταλιάρα μικρή σαντέζα», υπαρκτό πρόσωπο «της ελαφριάς και όχι πάντα πολύ καθώς πρέπει μουσικοθεατρικής σκηνης» (Χατζηπανταζής και Μαράκα (επιμ.) 1977, Α2: 124). Στη δεύτερη επιθεώρηση που βρέθηκε, όπως είπαμε, κάτω από τη σκιά της εκρηκτικής επιτυχίας της πρώτης, στο *Αι υπαίθριοι Αθήναι*, στη σκηνή ΙΕ' εμφανίζεται η «Καλλιτέχνις», κι εδώ με το κοστουμί της Φάυστας, που δεν είναι άλλη από την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου.²⁷

Οι επιθεωρησιογράφοι σατιρίζουν την εμμονή σ'ένα παρωχημένο δραματολόγιο, εκείνο της αρχαιοπρεπούς τραγωδίας με τη βαρύγδουπη καθαρηνουσιάνικη γλώσσα, αλλά και των σοβαρών ιστορικών δραμάτων που βραβεύονται στους ποιητικούς διαγωνισμούς (*Λίγο απ' όλα*, σ. 125, 128-131).²⁸ Η παρουσία όμως τόσο του Φάυστου-Ταβουλάρη και περισσότερο της Φάυστας-Παρασκευοπούλου, η οποία εμφανίζεται και στα δύο έργα, στοχεύει κυρίως στην υπονόμευση του Βεντετισμού, τον οποίο υπηρετεί μια μάλλον παρωχημένη υποκριτική τέχνη, που δεν έχει εκσυγχρονίσει τα εργαλεία της, που παραμένει καθηλωμένη στο στόμφο (γλωσσικό-εκφραστικό-κινησιολογικό), ναρκωμένη αυτάρεσκα πάνω στις δάφνες της.²⁹ Ο λόγιος συγγραφέας, ωστόσο, Μ. Λάμπρος, δεν σατιρίζει μόνο την έπαρση που καλλιεργείται στους κόλπους των αυτοδίδα-

27 Οι παραπάνω μελετητές έχουν ερμηνεύσει λεπτομερώς τις σατιρικές βολές των επιθεωρησιογράφων, οι οποίοι καυτηριάζουν τα γεγονότα που προκάλεσαν οι δύο ταυτόχρονες παραστάσεις της *Φάυστας* του Βερναρδάκη, το Σεπτέμβρη του 1893, από τα δυο αντίπαλα θιασαρχικά σχήματα: το «Μέναδρο» με πρωταγωνιστές τη Βερώνη και τον Δ. Ταβουλάρη και την «Πρόοδο» με την Παρασκευοπούλου και τον Δημ. Κοτοπούλη. Η Καλλιτέχνις του *Αι υπαίθριοι Αθήναι* λέει: «Ω, λύσσα!...Ω, μανία θεόκλατος! [...] Ω, φέρετέ μοι την αντίζηλον εδώ με τας ροδοδακτύλους ταύτας χείρας μου να την κατασπαράξω δίκην σαρδελός!», (σ. 167), ένα καλαμπούρι που άφησε εποχή, όπως σημειώνει η Μαράκα.

28 Κι ακόμα χαρακτηριστικότερα είναι τα άκρως αρχαιοπρεπή λόγια της Καλλιτέχνιδος στο *Αι υπαίθριοι Αθήναι*, σ. 167-168.

29 Πολύ χαρακτηριστική είναι η σκηνή του *Λίγο απ' όλα*, (σ. 130), όπου ο Φάυστος-Ταβουλάρης παίζει γνωστή σκηνή του *Αμλετ*. Επίσης, ενδεικτική είναι η είσοδος της Καλλιτέχνιδος-Παρασκευοπούλου, στο *Αι υπαίθριοι Αθήναι*, (σ. 166), η οποία εισέρχεται στη σκηνή «επί φορείου»-αμαξίου που σύρεται από τους ένθερμους οπαδούς της.

κτων θεατρίνων αλλά στηλιτεύει και την ανησυχία που εκφράζει μια ηγετική μερίδα του κοινού της Αθήνας, για την «κατάπτωση» της τέχνης του θεάτρου. «Φάυστα: Βλέπεις, κύριε, ο κόσμος εκεί χειροκροτεί και εμάς μας αφήκε! Τρέχει προς το ελαφρόν και αφήνει το σπουδαιόν. Αφήνει το δράμα και θέλει το άσμα. Δεν θέλει υψηλές εννοίας, προτιμά εφήμερον απόλαυσιν. Δεν θέλει σπουδήν, θέλει γέλωτας. Και η τέχνη εξαντλείται, η τέχνη καταστρέφεται και το Ελληνικόν Θέατρον, το οποίον με τόσον κόπον ανύψωσα, καταπίπτει, κατέπεσε!» (*Λίγο απ' όλα*, σ. 128). Ο συγγραφέας του *Λίγο απ' όλα*, υπονομεύει με τα βέλη της σάτιρας τις σκέψεις που διατύπωσε δημόσια, δυο χρόνια νωρίτερα, ο Ξενόπουλος: την ίδια ώρα που ο κατοπινός ακαδημαϊκός θαυμάζει το ταλέντο και την υποκριτική τέχνη του Ευάγγελου Παντόπουλου, του απευθύνει έκκληση να ελευθερωθεί τάχιστα από τα κωμειδύλλια και βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει τον ιδεαλιστικό αποτροπιασμό του για την κατάπτωση του εγχώριου θεάτρου: «ούτε γράφεται ούτε παίζεται τίποτα αντάξιον της εθνικής σκηνής. Το αίσθημα του καλού στρεβλούται και ο σκοπός του θεάτρου παραγνωρίζεται. Δεν είνε πλέον απόλαυσις αισθητική, της οποίας ουδέ ίχνος παρέχουσι σήμερον τα θεάματα, εις τα οποία προστρέχει ευαρεστότερον ο κόσμος, αλλά γέλως χυδαίος και κνισμός διαφθείρων και καταστρέφων» (Ξενόπουλος 1892, 124). Ο προορισμός του ηθοποιού είναι να συνδράμει την «αισθητική απόλαυση» και η γέφυρα που μας μεταφέρει στα διλήμματα του Αισθητισμού, γύρω από τη φύση του καλλιτέχνη κι επομένως του ηθοποιού και τη σχέση θεάτρου - πραγματικότητας, έχει κιόλας θεμελιωθεί. Τέτοιου είδους ανησυχίες υπαγορεύουν την *Καλλιτέχνηδα* του Ξενόπουλου.³⁰ Ο ζακυνθινός κατήγορος του κωμειδυλλίου προσπαθεί να δώσει απαντήσεις με τη δέουσα σοβαρότητα, αλλά οι ομότεχνοί του εξακολουθούν να δοκιμάζουν τον ίδιο καιρό 'απαγορευμένες' επιλογές. Λίγες μέρες πριν τη δημοσί-

30 Το κείμενο αναδημοσιεύεται στα *Θεατρικά Τετράδια* 21: 31-35 και στο ανυπόγραφο προλογικό σημείωμα που το συνοδεύει σημειώνεται ότι ο προβληματισμός του Ξενόπουλου «φέρνει στο νου τον Πιραντέλλο και το Παράδοξο του Ντιντερό» (σ. 31). Στον τίτλο, κατά πάσα πιθανότητα από τυπογραφικό λάθος, ο «Διάλογος» χρονολογείται 1884. Οι παραπομπές που ακολουθούν είναι από την πρώτη δημοσίευση του Διαλόγου στην *Εικονογραφημένη Εστία* του 1895.

ευση του δραματικού διαλόγου παίζεται η δεύτερη επιθεώρηση του Μ. Λάμπρου, *Το πρώτον πυρ*, της οποίας ακόμα και τα χειρόγραφα ίχνη έχουν επί του παρόντος χαθεί (Μαράκα (επιμ.) 2000, 1: 59-60). Ο συγγραφέας είχε «ειδοποιήσει» ότι το έργο δεν έχει «φιλολογικές αξιώσεις» και μοναδική επιδίωξή του ήταν να κάνει το κοινό του να γελάσει, αλλά απέτυχε οικτρά και «απεδοκιμάσθη διά συριγμών». ³¹ Η παταγώδης αποτυχία τον απέτρεψε από μια πιθανή έκδοση και ό,τι γνωρίζουμε σήμερα προέρχεται από τον απόηχο των λίγων παραστάσεων, που όμως αποτυπώνει καθαρά τον βαθμό πρωτοτυπίας και τούτης της δοκιμής του επιθεωρησιογράφου. ³² Η επιθεώρηση περιλαμβάνει είκοσι άσματα και δεν φιλοδοξεί να είναι τίποτα περισσότερο από: «θεατρικά σκηναί συμβαίνουσαι εις τα θέατρα εις τας δοκιμάς των παραστάσεων κατά την διδασκαλίαν των έργων και άλλα παρόμοια». ³³ Στη διανομή που έχει σωθεί συναντούμε, ανάμεσα στα πρόσωπα, τη Μαρούλα που είναι ηθοποιός (Μαντίνα Πομόνη), τον διευθυντή του θιάσου (Δημοσθένης Αλεξιάδης), το μουσικοδιδάσκαλο, έναν τενόρο, τον θυρωρό του θεάτρου, τον δραματικό συγγραφέα (Χατζηπανταζής 2012, Β2: στο CD σ. 1092). Οι μετα-θεατρικοί πειραματισμοί του Λάμπρου όμως δεν βρήκαν καμιά ανταπόκριση. ³⁴ Η θορυβώδης απόρριψη της σάτιρας των ηθοποιών και των άλλων συντελεστών του θεάτρου ίσως αποτυπώνει την πολωμένη κατάσταση που έχει δημιουργηθεί ανάμεσα στις βεντέτες και τους υποστηρικτές τους, από τη μια, και την αμετακίνητα ιδεαλιστική προσέγγιση της τέχνης από τον κύκλο των νεορομαντικών, από την άλλη. Ανάμεσα στους τελευταίους βρίσκεται ο Ξενόπουλος, τηρώντας πάντα τις αποστάσεις από τις ακρότητες και παραμένοντας εργατής της ισορροπίας της μέσης οδού.

31 Γ. Β. [=Γεράσιμος Βώκος], *Ακρόπολις*, 20-6-1895.

32 *Αστυ, Επιθεώρησις, Νέα Εφημερίς, Παλιγγενεσία*, 19-6-1895 και *Εστία, Εφημερίς, Πρωία*, 19, 20-6-1895.

33 *Εφημερίς*, 19-6-1895.

34 «Το κοινόν ευτυχώς εδώ εις τας Αθήνας ήρχισε να εννοή πολύ καλά από θέατρον, το κοινόν θα δικάσῃ αμετακλήτως και θ'αποφασίῃ οριστικώς. [...] Πιθανόν ν'απατηθῇ, ἀλλ' ως ἐπὶ το πλείστον το γελοῖον δεν του διαφεύγει. Απόδειξις το *Πρώτον πυρ*, το οποίον ἀπεδοκιμάσθη μετὰ πολλῶν ἐπαίνων», Α. Σ., *Ακρόπολις*, 30-6-1895.

Πριν από τις πρώτες δραματουργικές του απόπειρες (*Ψυχοπατέρας* 1895) έχει εκφράσει το κριτικό του ενδιαφέρον για την ελληνική σκηνή, νωρίτερα ακόμα κι απ' τον περίφημο πρόλογο στην πρώτη παράσταση των *Βρικόλακων* του Ίψεν, στην Αθήνα του 1894 (Παπανδρέου 1983, 23-26).³⁵ Η κατάσταση του ελληνικού θεάτρου σε επίπεδο θιάσων και δραματολογίου, οικοδομημάτων, ανταπόκρισης του κοινού, στόχων και προοπτικών, είναι μερικά από τα ζητήματα που απασχολούν το νεαρό συγγραφέα. Κατά τη διάρκεια της εκρηκτικής άνθησης του κωμειδυλλίου διαπιστώνει ότι «διά την ελληνική σκηνή ανέτειλε νέα εποχή, εποχή υπάρξεως και χειραφετήσεως», αναγνωρίζοντας ανάμεσα στους συντελεστές αυτής της εποχής μια καινούργια γενιά ηθοποιών. Η σκληρή κριτική για την Παρασκευοπούλου και ο ανεπιφύλακτος θαυμασμός για τον Παντόπουλο δίνουν την ευκαιρία στον εκκολλαπτόμενο δραματουργό να διατυπώσει σκέψεις που κυφορούν τις ιδέες που αναπτύσσονται παραπέρα στον «Διάλογο», όπως ονομάζει ο συγγραφέας το σύντομο πόνημα που τιτλοφορείται *Καλλιτέχνις*. Ο Ξενόπουλος σε αυτή την περίοδο αποτυπώνει την υποδοχή των νεορομαντικών τάσεων, που εξαπλώνονται δυναμικά στην Ευρώπη και συμπυκνώνει, μέσα σε λίγες αράδες που ανταλλάσσουν ένας εικοσιπεντάχρονος ποιητής και μια λίγο μεγαλύτερη ηθοποιός (τα δύο πρόσωπα του έργου) ζητήματα υποκριτικής τέχνης που απασχολούν τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο της Εσπερίας, τουλάχιστον από το *Παράδοξο του ηθοποιού* του Ντιντερό και έχουν αναζωπυρωθεί με τις «θεάσεις της Μεταρομαντικής εποχής» (Diderot 1995· Taylor 2007, 677 κ.εξ.). Ο Άγγελος είναι ερωτευμένος παράφορα, αλλά βασανίζεται από αμφιβολίες, που γεννά σε κείνον η επαγγελματική ταυτότητα της αγαπημένης του, αν και η Αλεξάνδρα είναι έτοιμη ακόμα και να θυσιάσει την τέχνη της για να του αποδείξει τη γνησιότητα των συναισθημάτων της.³⁶ Πρόκειται για ηθοποιό, ζωγραφι-

35 Εκτός από το χαρακτηριστικό δείγμα γραφής, το εκτενές άρθρο «Τα κωμειδύλλια», που σχολιάσαμε παραπάνω, βλ. επίσης, Γρ. Ξ. [Ξενόπουλος] 1893.

36 «Σ' αγαπώ και θέλω ν' αφήσω τη σκηνή. [...] Σ' αγαπώ και θέλω να μαραθούν αι δάφναι μου. Σ' αγαπώ και θέλω να σιγήσουν τα χειροκροτήματα. Σ' αγαπώ και θέλω να σβύσουν τα φώτα [...] ν' αποθάνω αν είνε ανάγκη για σένα», (Ξενόπουλος 1895, 214).

σμένη με το πινέλο του ευρωπαϊκού Αισθητισμού και με ορατά τα ρομαντικά ίχνη,³⁷ «ωχρά, με μεγάλους περικομμένους οφθαλμούς, με μαύρην κόμη, αναδεδεμένη εν μικρώ κρωβύλω επί της κορυφής της κεφαλής», η οποία βρίσκεται στην «καλλιτεχνική αταξία εν τη ιδιορρύθμω διακοσμήσει» της οικίας της (σ. 206).³⁸ Το σαράκι της αμφιβολίας, που κεντά τον ποιητή, είναι «ποιητικόν πάθημα», όπως θα του προσάψει η Αλεξάνδρα και η τέχνη του θεάτρου έρχεται να εκτοπίσει την τέχνη του λόγου κι ακόμα την τέχνη των στίχων. Τι είναι λοιπόν οι ηθοποιοί; «οι εκούσιοι, οι εξ επαγγέλματος υποκριταί [...] Θα είστε ποτέ ότι αισθάνεται αληθινά ένας ηθοποιός, ότι πονεί, ότι αγαπά, ότι μισεί; [...] δεν είναι άλλο παρά μηχαναί [...] Α, επάγγελμα, καταραμένο επάγγελμα! Πώς ποτίζεις τον οργανισμό όλο με δηλητήριο! Πώς νοθεύεις την ψυχή του ανθρώπου!» (σ. 207). Τα πράγματα χειροτερεύουν όταν πρόκειται για το θηλυκό γένος, καθώς ετούτα τα χρόνια το ευρωπαϊκό γυναικείο κίνημα έχει ενεργοποιήσει την ανδρική άμυνα και η τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, με την εμφάνιση της *Σαλώμης* του Όσκαρ Ουάλντ και της Λούλου (*Το πνεύμα της γης*) του Φρανκ Βέντεκιντ, θέλει τη δαιμονική γυναίκα, τη «femme fatale», να απειλεί με εξόντωση το χαρισματικό αρσενικό (Fischer-Lichte 2012, 2: 135-136): «αι γυναίκες προ πάντων που είναι πλέον ευπαθείς, συνηθίζουν να υποκρίνονται όλα τα αισθήματα και παύουν πλέον να τα αισθάνονται αληθινά. [...] Κάμνουν την φωνήν των να τρέμη, χωρίς να υπάρχη εις την ψυχήν των τρικυμία· εκπέμπουν αστραπές από τους οφθαλμούς των, χωρίς να καίει εις το στήθος των ηφαιστειον· συσπών τους μυς εις τας φοβερωτέρας και τας πλέον απαισίας εκφράσεις [...] ή είνε ψευδείς αι δάφναι, που δρέπει η καλλιτέχνης, ή είνε ψευδές το αίσθημα, που εξομολογείται η γυνή» (σ. 207). Φαίνεται ότι αυτές οι δεξιότητες, ειδικά των γυναικών ηθοποιών, γοητεύουν –κι ίσως τρομάζουν– τον

37 Για τη σχέση του Αισθητισμού με τον Ρομαντισμό, βλ. πρόχειρα Johnson 1984, 11, 55, 71.

38 Οι λεπτομερείς και εκτενείς σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα, δεν αφήνουν αμφιβολίες ότι ο «Διάλογος» προορίζεται για τη σκηνή και μοιάζει να αποτελεί το πρώτο θεατρικό σχέδιασμα του Ξενόπουλου, πριν από την ολοκλήρωση του *Ψυχοπατέρα*, ο οποίος παραστάθηκε από το θίασο του Νικόλαου Λεκατσά τον Αύγουστο του 1895.

Ξερόπουλο, καθώς τρία χρόνια πριν από τον Διάλογο, και χωρίς το δραματουργικό προσωπείο του Άγγελου, εκφράζει ενίοτε με τα ίδια λόγια, τον απεριόριστο θαυμασμό του για «την μιμικήν» ικανότητα, της «σχετικώς αρίστης των ελληνίδων ηθοποιών», της οποίας όμως τα πολλά ελαττώματα την καθιστούν «απολύτως μετριότητα», της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου.³⁹

Η τέχνη της σκηνής απομακρύνει από τη ζωή, «τον άνθρωπον τον εφόνευσεν ο καλλιτέχνης. [...] Ποτέ δεν μαγεύει και παρηγορεί η Τέχνη, όσον πληγώνει και κακοποιεί όταν καταβαίνει από τον στυλοβάτην, από το πλαίσιον, από την σκηνήν και αναμιγνύεται με την πραγματικότητα με την ζώήν» (σ. 214).⁴⁰ Μια τέτοια «ανάμιξη» ζωής και τέχνης οδήγησε στην παραφροσύνη την Αίμα, την ηρωίδα του Νιρβάνα. Το ίδιο ετερόκλητο κράμα όμως παρατηρούν ακόμα και οι περισσότερο καλοπροαίρετοι σχολιαστές της θεατρικής ζωής του τόπου, όταν περιγράφουν την εκ του σύνεγγυς γνωριμία τους με την αθηναία ντίβα στο «πενιχρόν», μάλλον «κελλίον φυλακής», καμαρίνι της: «Η φρασεολογία της έχει προσλάβει πολύ εκ των δραματικών διαλόγων. Η καθημερινή μελέτη και η υπόδουσις των δραμάτων αφήκαν πολύ από την φρασεολογίαν των εις την γλώσσαν της, διό ακούετε λέξεις εκπεμπομένας αήθεις εν τη καθημερινή ομιλία. Τούτο είνε κοινόν πάθημα των ηθοποιών. Πολλαί παθαίνουν κάτι χειρότε-

39 «Οποία υπόκρισις, οποίος βηματισμός, οποία κινήσεις, οποία εκφράσεις! Με το σώμα της σχηματίζει πλαστικές εικόνας, αξίας γλύπτου και ζωγράφου, εις εκάστην σχεδόν σκηνήν. [...] Δεν ηξεύρει μόνον να κλαύση και να γελάση· ηξεύρει να εξογκώση τας φλέβας της, να παραμορφώση υπό σπασμού το πρόσωπόν της, να εξακοντίση κεραυνόν από των οφθαλμών της», (Ξερόπουλος 1892, 121). Τα σχόλια αποκτούν μεγαλύτερο ενδιαφέρον και αποκαλύπτουν έναν υποψιασμένο κριτικό στα επιμέρους επίπεδα της υποκριτικής τέχνης, αν διαβαστούν μαζί με όσα σημειώνει, λίγες αράδες παραπάνω, όπου η Παρασκευοπούλου καταδικάζεται για τη φωνή και τη «φρικώδη προσποίηση της ομιλίας της», (σ. 119). Υμνητικός στην υποκριτική δεινότητα της Παρασκευοπούλου στο ρόλο της Σιμόνης (*Λευκός Γάμος* του Ιουλίου Λεμαίτρ, στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1893), παρουσιάζεται ο Ξερόπουλος στην κριτική του, βλ. Μαυρομούστακος 2006, 159-170.

40 Όλα τα παραπάνω τα προσάπτει ο Άγγελος στην αγαπημένη του αλλά εκείνη θα τον πείσει στο τέλος τόσο για την επαγγελματική υποκριτική της ικανότητα, όσο και για τα αληθινά της συναισθήματα. Η αυλαία θα πέσει όταν «περιπτύσσονται αλλήλους και ανταλλάσσουν φίλημα» (σ. 214).

ρον· ενστερνίζονται τον χαρακτήρα ηρωίδος, ον υποκρίνονται και συμπεριφέρονται ως αυτή εν τω καθημερινώ βίω».⁴¹ Η τέχνη απορροφά τη ζωή και η σκηνή απλώνεται ανάρμοστα στο χωράφι της πραγματικότητας. Τον κίνδυνο διακρίνει ο Ευάγγελος Παντόπουλος κι επιχειρεί να δώσει ώθηση προς την αντίθετη ακριβώς κατεύθυνση: η πραγματικότητα πρέπει να δίνει τροφή στην τέχνη και ο καλλιτέχνης δεν έχει παρά να ασκήσει με ζήλο την παρατηρητικότητα του.

Ένα χρόνο πριν την ατιμωτική για την Ελλάδα ήττα του 1897, ο Ευάγγελος Παντόπουλος «απαγγέλει» εκτός συνόρων, στη Βραΐλα, τον μονόλογο *Ο ηθοποιός* και μόλις δύο χρόνια πριν τη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής δημοσιεύει το κείμενο στην *Ίριδα* των Αθηνών (Παντόπουλος 1899). Πρόκειται για μια κωμική σκηνή, που αποκαλύπτει ότι οι εργάτες της σκηνικής τέχνης, ειδικότερα εκείνοι της κωμωδίας, δεν μπορούν να ακολουθήσουν τους υσιπετείς προσανατολισμούς των πεπαιδευμένων του έθνους, οι οποίοι αντιλαμβάνονται τώρα την τέχνη μέσα από τα φίλτρα του νεοφερμένου Αισθητισμού κι ούτε μπορούν να κλείσουν τα μάτια και να κερώσουν τα αφτιά στα καμώματα των Σειρήνων του εγχώριου Βεντετισμού (Χατζηπανταζής 2012, Β1: 158). Ο αστέρας του Κωμειδουλίου ανέλαβε να τακτοποιήσει τα πράγματα γύρω από τη φύση και τη θέση του ηθοποιού, επιχειρώντας κατ' αρχάς την απομυθοποίηση του «ταλάν» του οιστρηλατημένου καλλιτέχνη, μιας ηχηρής διακήρυξης της εκφραστικής θεωρίας του Ρομαντισμού που αποκτά νέα βαρύτητα στο πλαίσιο των κινήματων του Νεορομαντισμού, κι ας έχει περάσει παραπάνω από ένας αιώνας από τις ορμητικές εκδηλώσεις των *Sturmmere*.⁴² Παράλληλα ζήτησε να ψαλι-

41 Ο Βελλιανίτης 1893, μιλάει πάλι για την Παρασκευοπούλου.

42 «Το *Ταλάν* όπως λέγουν... Μάλιστα μάλιστα το ταλάν... αυτό είνε εκείνο το οποίο θαυμάζεται σήμερα από την κριτική της Ελλάδος, ήτις αδιαφορεί αν δε ξέρης τι λες, αν γουρλώνης τα μάτια σου και τεντώνης τ' αυτιά σου για ν' ακούσης τον φωνασκούντα υποβολέα, αν ξελαρυγγιάζεσαι και βηματίζεις χειρονομών τραγελαφικώς διά να καλύψης την αμηχανίαν σου, όλα αυτά δεν είνε τίποτε όταν έχης *ταλάν*» (σ. 166). Για το κίνημα του Ρομαντισμού, τις πρωιμότερες εκδηλώσεις του *Sturm und Drang*, καθώς και τις θεμελιώδεις επιπτώσεις του κινήματος στις τάσεις του Συμβολισμού, του Αισθητισμού, κλπ., βλ. Hauser 1970, 3: 207-285· Beardsley 1989· Berlin 2000, 89-118 και 186-227· Abrams

δίσει την έπαρση που καλλιεργείται στους κύκλους των καλλιτεχνών του καιρού του και να υποδείξει την οδό, στην οποία πρέπει να πορευθεί ο ηθοποιός για να κερδίσει την εκτίμηση του κοινού: «Διά της φιλοπονίας, φίλτατέ μου, [...] η εργασία είναι το νόμισμα με το οποίον αγοράζεται η δόξα και η εκτίμησις [...] δεν αρκεί μόνον το *ταλάν* γυμνόν, ξηρόν και ακαλλιέργητον, χρήζει *μελέτης κοινωνικής, μελέτης αναλυτικής*, πλεονεκτήματα δηλαδή όχι *φυσικά*, αλλ' αποκτώμενα διά της εμβριθούς σπουδής εν τω μεγάλω σχολείω της φύσεως» (σ. 166-167, οι υπογραμμίσεις του συγγραφέα). Ο Παντόπουλος στρέφει την προσοχή του ηθοποιού στην παρατήρηση της πραγματικότητας με γνήσιο ηθογραφικό ενδιαφέρον (Χατζηπανταζής 2012, Β1: 159).⁴³ Θέλει την τέχνη να αντλεί τους χυμούς της από την καθημερινότητα και τον καλλιτέχνη να εργάζεται χωρίς αυταπάτες, όπως ένας αφοσιωμένος τεχνίτης, ο οποίος πρέπει να κουραστεί για να εξασφαλίσει το ψωμί του και τις προϋποθέσεις που τον καθιστούν αξιοσέβαστο. Ο απόηχος του συστήματος δουλειάς των μεγάλων ευρωπαϊών ηθοποιών φτάνει στην Αθήνα και αποκτά επιπλέον διαστάσεις, όταν τα αστέρια πρώτου μεγέθους της Εσπερίας τιμούν με την παρουσία τους την πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους.⁴⁴ Ο Παντόπουλος μαθητεύει προσεκτικά και προσαρμόζει τις νατουραλιστικές αξιώσεις των Ευρωπαίων στα εγχώρια ηθογραφικά ζητού-

2001· Furst 2001· Taylor 2007, 595-676· Αϊναλής και Παπαντωνόπουλος 2011.

43 «Η πρώτη σου δουλειά κ. υποκριτά είναι να εξετάσης την κοινωνικήν θέσιν και το επάγγελμα του ανθρώπου το οποίον θα υποκριθής και κανονίσης πρωτίστως τον τύπον δι' ου θα τον περιβάλης, κατόπιν τας περιστάσεις και τας περιπετείας μεθ' ων συνδέεται εν τω δράματι» (σ. 176).

44 Λίγους μήνες πριν την επίσκεψη της Σάρας Μπερνάρ (Απρίλης 1893) η οποία με την υποκριτική της τέχνη ξεσηκώνει θύελλα ενθουσιασμού στην Αθήνα, η *Παλιγγενεσία*, 19-10-1892, πληροφορεί τους αναγνώστες της για τον τρόπο που η μεγάλη ηθοποιός κατακτά την αμίμητη τεχνική της: για τις σκηνές θανάτου πηγαίνει στα νοσοκομεία και παρατηρεί τους ετοιμοθάνατους. Μέσα από την παρατήρηση της πραγματικότητας μελετά τους ρόλους της και η Ελεονόρα Ντούζε, σημειώνει *Το Άστυ*, 12-1-1899, όταν η ιέρεια του Ντ' Ανούντσιο αναμένεται στην Αθήνα, βλ. τις επισημάνσεις στην εργασία του Δημητριάδη 2004, 195. Στην ίδια εργασία σημειώνεται ότι οι έλληνες ηθοποιοί –πλην ελαχίστων εξαιρέσεων– παρακολουθούσαν μαζικά τις παραστάσεις των ξένων πρωταγωνιστών στην Αθήνα: τις παραστάσεις του Μουνέ Σουλλύ το 1899 παρακολούθησαν πάνω από πενήντα ηθοποιοί, *Ακρόπολις*, 1-10-1899.

μενα. Πριν ολοκληρώσει την απολαυστική κωμική, μετα-θεατρική σκηνή που μας έχει κληροδοτήσει, δεν παραλείπει να ζωγραφίσει τη βιοπάλη, την καθημερινότητα του ίδιου του ηθοποιού «με την εξυρισμένην φυσιογνωμίαν του με την μαύρην ρεδιγκόταν του και τα λουστρίνια σκαρπίνια του, τα οποία κατά τας ημέρας της αργίας του δανείζεται προσωρινώς από... και το απέριττον της περιβολής του εφ' όσον εργάζεται, συνήθεια προερχομένη ουχί εξ ελλείψεως καλαισθησίας, αλλ' εκ της αφελείας και στωικότητος μεθ' ης εσυνήθισε να αποδέχεται τας περιπετείας του επαγγέλματός του, ήτοι τας αποτυχίας και αναβολάς των παραστάσεων, προερχομένας οτέ μεν εκ της αδιαφορίας του κοινού οτέ δε εκ της ιδιοτροπίας των στοιχείων της φύσεως, άτινα καταπολεμούν το δυστυχές ταμείον του διά βροχών, λαιλάπων, τυφώνων, χαλάζης μετά τοσαύτης λύσσης, ώστε η λύσις του προαγγελθέντος δράματος ή της κωμωδίας επέρχεται προ της ενάρξεως» (σ. 177). Η περιγραφή μιας εικόνας με μύριες αντιξοότητες, εναντίον των οποίων παλεύουν ακόμα οι έλληνες ηθοποιοί, λίγο πριν εκπνεύσει ο 19^{ος} αιώνας, δεν είναι μυθοπλασία, ποιητική αδεία, του συγγραφέα σε αυτή την περίπτωση, Παντόπουλου, αλλά αποτύπωση της αμειλικτης πραγματικότητας.⁴⁵ Μια εικόνα που απαντά νηφάλια στις κατηγορίες του Νιρβάνα που είδαμε παραπάνω. Ο καταξιωμένος επαγγελματίας της εγχώριας σκηνής δεν έχει θамπωθεί από τη λάμψη που του έχει χαρίσει ο θρίαμβος του Κωμειδουλίου και της Επιθεώρησης, καθώς βρίσκεται μέσα στη δίνη για τη στέρηση της ταυτότητας του ηθοποιού. Δεν μπορεί επομένως να συμεριστεί την αγωνία του Ξενόπουλου, ο οποίος βλέπει στο πρόσωπό του έναν ταλαντούχο καλλιτέχνη να χαραμίζεται, χωρίς άξια «ρόλα». Αναγνωρίζοντας τους περιορισμούς του καιρού και του τόπου παραμένει προσηλωμένος στην ταπεινή, χωρίς ιδεοληπτικές αξιώσεις, ψυχαγωγική λειτουργία, του θεάτρου. Γι' αυτό θα απαντήσει, με αφοπλιστική απλότητα, στην έκκληση του συγγραφέα της *Καλλιτέχνης*: «εγώ δεν είμαι καλλιτέχνης είμαι παληάτσος».⁴⁶

45 «Ακόμη ο βίος του καλλιτέχνου είνε μαρτύριον γέμον στερήσεων και μόχθων», Βελλιανίτης 1893.

46 Ξενόπουλος 1892, 122. Η φράση αποδίδεται στον Ευάγγελο Παντόπουλο από μια προσωπική συνομιλία που είχε με τον συγγραφέα.

Στην πεζότητα και τη ρηχότητα του «Καλοφτιαγμένου έργου», που υπηρετεί ακριβώς αυτή την ταπεινή λειτουργία του θεάτρου και στοχεύει στο κάλεσμα ενός πλατύτερου κοινωνικού στρώματος θεατών κι επομένως ενός μεγαλύτερου αριθμού εισιτηρίων, θα δαπανήσουν τις δυνάμεις τους αρκετοί από τους νεότερους έλληνες κωμωδιογράφους στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα (Βασιλείου 2005, 118-121, κ.α). Ανάμεσα σ' αυτές τις εγχώριες κωμωδίες, γραμμένες πάνω στη συνταγή που έθεσε σε κυκλοφορία ο γενάρχης του είδους, ο Ευγένιος Σκριμπ, ξεχωρίζει για το θέμα μας η *Αντιπεθερίνη*, των Ν. Ι. Λάσκαρη και Μ. Γιαννουκάκη, ένα έργο που 'δουλεύει' στο ρυθμό της καλολαδωμένης μηχανής παραγωγής γέλιου και αποκαλύπτει μια εντελώς διαφορετική όψη της θεατρίνας στην εκπνοή πια της Μπελ επόκ.⁴⁷ Για να μπορέσουμε να διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά του νέου προφίλ της ηθοποιού (γυναίκας και σε αυτή την περίπτωση) που εικονογραφούν οι δύο συγγραφείς πρέπει να παρακολουθήσουμε εν τάχει τους βασικούς άξονες της πλοκής του έργου.

Η τρίπρακτη κωμωδία είναι γραμμένη σε ρέουσα δημοτική γλώσσα, πάνω στο στέρεο σκαρί του πρωτοβάθμιου συμβατικού Ρεαλισμού και η υπόθεσή της υποτίθεται ότι περιέχει μια «Μπόμπα!... Μπόμπα αναρχική!» (σ. 12) για την «καταστροφή της κοινωνίας, το ξερίζωμα των οικογενειών, τη διάλυση του σπιτιού» (σ. 13): τη δημιουργία μιας «Ασφαλιστικής εταιρείας κατά των πεθερών», εκ μέρους βεβαίως των κακοπαθημένων γαμβρών τους. Ο πρωταγωνιστής, ο Συριανός Δημητράκης Λάσσης, ή Γκέρπεσης –σύμφωνα με την πρώτη δημοσίευση του έργου– μηχανικός, βρίσκεται σε μεγάλη φαγωμάρα με την πεθερά του, όμως δεν είναι και πολύ «παστρικός», αλλά μάλλον άξιος της καταδίωξής της: έχει ερωμένη· κι όχι μια οποιαδήποτε γυναίκα, αλλά τη Μάνια, μια «θεατρίνα, που τραγουδάει και δείχνει τις γάμπες της» (σ. 15), που για χάρη της ανοί-

⁴⁷ Στην πρώτη δημοσίευση του έργου υπάρχει η διανομή της παράστασης, από την οποία μαθαίνουμε ότι το ρόλο της Μάνιας Φαρδίνη, της ηθοποιού της κωμωδίας, έχει η Μαρίκα Κοτοπούλη. Νεότερη έκδοση του έργου στον τόμο του Ν. Ι. Λάσκαρη, 1924, 2: 7-80. Τα ονόματα των προσώπων διαφέρουν στις δύο δημοσιεύσεις αλλά δεν αλλάζει εκείνο της ηθοποιού. Επίσης έχει τροποποιηθεί το κείμενο, όμως δεν είναι του παρόντος η εξέτασή του. Οι παραπομπές είναι από τη δεύτερη μορφή.

γουν ντουζίνες τις «μποτίλιες» του κρασιού γλεντοκοπώντας στον «Υπόγειο Παράδεισο», όπου χορεύει στο παλκοσένικο και τραγουδά άσεμνα τραγουδάκια (σ. 37).⁴⁸ Για να την ανταμώσει στην Αθήνα και να «γλεντήσουν» μαζί με μερικούς φίλους του, θα καταστρώσει ολόκληρο σχέδιο, το οποίο όμως έχει όλες τις γνωστές αληθοφανείς 'απιθανότητες' των έργων του Σκριμπ και των μαθητών του (Λαμπής, Σαρντού, Φεντώ): κυνηγητά, μεταμφιέσεις, ανταλλαγή ταυτοτήτων, μοιραίες συναντήσεις... Στην ένατη σκηνή της δεύτερης πράξης ο Λάσσης με τη ρόμπα του λυσσίατρου, βρίσκεται σε ένα ιατρείο, το οποίο πολύ γρήγορα θα μετατραπεί σε «χοροδιδασκαλείο». Ένας Πάρεδρος, ένας Ειρηνοδίκης, ένας Ψάλτης και διάφοροι άλλοι ασθενείς στήνουν κανονικό χορό, με τη Μάνια να προεξάρχει και να «άδει συνοδεία της ορχήστρας» ολόκληρο το άσεμνο άσμα: «Για να το πη/ μωρέ καλά παιδιά/ Η παπαδιά...» (σ. 47-49). Τόσο οι εκπρόσωποι της νομοθετικής-δικαστικής εξουσίας όσο και της Εκκλησίας, μαζί με αρκετούς αξιосέβαστους, κατά τα άλλα οικογενειάρχες, εγκαταλείποντας κάθε αιδημοσύνη ακολουθούν σα μαγνητισμένοι τις μαργιολιές της θεατρίνας, αν και η Μάνια θα φροντίσει σε λίγο να υπενθυμίσει ότι το κοινό προτιμά τους «μελετημένους» ηθοποιούς (σ. 67). Στην τρίτη και τελευταία πράξη εξαναγκάζεται να υποδυθεί τη νοσοκόμα που παραστέκεται στον υποτίθεται μολυσμένο από λύσσα Λάσση, για να αποτραπεί η αποκάλυψη του παράνομου δεσμού τους. Ωστόσο, λίγο πριν την κομφορμιστική λύση της κωμωδίας, όπου ο κατεργάρης σύζυγος θα γυρίσει φρόνιμα στον πάγκο του, η θεατρίνα –περισσότερο μια κυρία του Μαξίμ του Φεντώ, παρά μια καρικατούρα της γερασμένης σκιάς της Νανάς του Ζολά– επιφυλάσσει μια ουσιαστική βολή στα σαθρά θεμέλια της αγίας οικογένειας, λέγοντας στην πεθερά του εραστή της: «Έχω ξελυσσάξει εγώ παντρεμένους σαν κι αυτόν καν και καν» (σ. 66), κλείνοντας πονηρά το μάτι στο θεατή της κωμωδίας.

Ποια είναι λοιπόν η ταυτότητα τούτης της ηθοποιού; Ποια είναι τα 'επαγγελματικά' χαρακτηριστικά της Μάνιας; Τα ελαφρά της

48 Η πρώτη περιγραφή της Μάνιας (σ. 15) γίνεται από την πεθερά, ενώ η δεύτερη (σ. 37) από τους φίλους κι εραστές της.

ήθη δεν απέχουν ιδιαίτερα από εκείνα της «χορευτριάς του βυζαντινού Ιπποδρόμου», αλλά κανένα φωτοστέφανο δεν θα στολίσει τα μαλλιά της, καμιά ανάλογη της Θεοδώρας, εθνική λάμψη, δεν θα φωτίσει το πέρασμά της από τη σκηνή της Αθήνας. Προφανώς τη χωρίζει βαθύ χάσμα από τη βαθιά συναισθηματική, παράφορα ερωτευμένη, ταυτισμένη πλήρως με τις μελοδραματικές ηρωίδες που ενσαρκώνει στη σκηνή, Καλλιτέχνιδα, του Ξενόπουλου. Δεν μοιάζει καν με τη σατιριζόμενη εικόνα της αιθεροβάμονος βεντέτας Παρασκευοπούλου, στις δυο επιθεωρήσεις που εξετάσαμε παραπάνω. Δεν πρόκειται βεβαίως για τις εγχώριες αποτυπώσεις της ιέρειας του Ντ' Αννούντσιο, ούτε της μοιραίας Σαλώμης του συγγραφέα που περιφρόνησε τη ζωή για χάρη της τέχνης (Johnson 1984, 104-120). Είναι πιο κοντά στον προσγειωμένο *Ηθοποιό* του Παντόπουλου, με μια αποφασιστικής σημασίας, ωστόσο, διαφορά: διαθέτει έναν ελαστικό ηθικό χάρτη. Η Μάνια είναι μια σαντέζα, όπως έγινε αντιληπτή στην Ελλάδα του ώριμου 19^{ου} αιώνα.⁴⁹ Είναι μια Φαυστίνα (του *Λίγο απ' όλα*), δηλαδή κάτι ανάμεσα σε θεατρίνα και πόρνη, με συμφιλιωμένες μεταξύ τους τις δύο ταυτότητες. Χωρίς πρόθεση να δυναμιτίσει την καθώς πρέπει αστική οικογένεια, ακόμα κι όταν η τελευταία παρουσιάζεται να αντιδρά στην ασφυκτική παρουσία μιας αδιάλλακτης πεθεράς.

Στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα τα αιτήματα της χειραφέτησης των γυναικών, πάντα στο πλαίσιο της δραματουργίας, οδηγούν ενίοτε σ'ένα κακοφορμισμένο εγχώριο Φεμινισμό. Μερικές φορές, μάλιστα, μπερδεύονται με τα ζητήματα αυτονομίας και των δύο συζύγων –του νέου ζευγαριού– από τον ασφυκτικό κλοιό της παραδοσιακής, μη εξευρωπαϊσμένης, ελληνικής οικογένειας. Αλλά αυτό αποτελεί υλικό για μια καινούργια εργασία. Κάπου ανάμεσά τους εισχωρεί η Μάνια, ένας πειρασμός, μια μικρή σαντέζα, που με την τσαχπινιά και το μπρίο της προσφέρει ένα θαυμάσιο μοχλό για την εξέλιξη της πλοκής στη δραματουργία του απόγειου

49 «Ο γαμπρός σας, κυρία μου, προχθές το βράδυ ήταν στο καφέ-σαντάν με μια θεατρίνα», λέει ο Αστυφύλαξ (σ. 68). «Ήτανε στο καφέ-σαντάν με μια θεατρίνα που τα έκανε θάλασσα από το μεθύσι της κ' έτρεξεν η αστυνομία και τους συνέλαβε και τους δυο» (σ. 73), συμπληρώνει η πεθερά του Λάσπη.

της «ωραίας εποχής», χωρίς να προμηνύεται ακόμα καμιά ανεμοθύελλα, κανένας παγετός στην ευημερούσα αστική τάξη. Στην πρώτη παράσταση της *Αντιπεθερίνης* το ρόλο έχει αναλάβει, όπως είπαμε, η μόλις είκοσι δύο ετών Μαρίκα Κοτοπούλη, η οποία είχε διαπρέψει ως Κρεβέτ, στην *Κυρία του Μαξίμ*, μια ευρωπαϊά ομογάλακτη αδερφή της Μάνιας, δύο χρόνια πριν (Κυριακός 2009, 12-29). η νέα βεντέτα που με την επαγγελματική της δραστηριότητα θα προσδώσει νέα αίγλη και θα στερεώσει ουσιαστικά την ταυτότητα της ελληνίδας ηθοποιού (Δελβερούδη 1989, 43-66 και 1994β, 67-88· Γλυτζουρή 1994, 89-124).

Ανακεφαλαιώνοντας μπορούμε να συμφωνήσουμε, ότι στην Αθήνα της Μπελ επόκ κάποια ερωτήματα «όχι μόνο δεν μπορούσαν να απαντηθούν αλλά ορισμένα ούτε καν να τεθούν».⁵⁰ ότι η πρόσληψη των ευρωπαϊκών πρωτοποριών του Νεορομαντισμού διαμόρφωσε μια απάντηση στην 'πρώτη ακμή του κωμειδουλίου', που κινήθηκε ωστόσο «στην ανατροφοδότηση της εγχώριας ιδεαλιστικής παράδοσης του Ρομαντικού Κλασικισμού του 19ου αιώνα» (Γλυτζουρή 2009, 510). Η απομάκρυνση από την εξιδανικευμένη ιστορική φιγούρα της Θεοδώρας στο ιστορικό δράμα, και η μετακίνηση στον επίκαιρο σατιρικό κόσμο της επιθεώρησης δημιουργεί το πρώτο βήμα για τη διατύπωση ανησυχιών και προβληματισμών πάνω στο δραματουργικό χαρτί, που έψαχναν διέξοδο στη σκηνική τέχνη. Τα έργα και τα ψήγματα του δημοσιογραφικού - θεωρητικού λόγου, που εξετάσαμε, δεν αποτελούν ένα συμπαγές σώμα που μας επιτρέπει να σχηματίσουμε ένα στιβαρό ερμηνευτικό σχήμα. Συνθέτουν περισσότερο ένα μωσαϊκό και ρίχνουν επιπλέον φως στη μάλλον κατακερματισμένη εικόνα για το προφίλ του επαγγελματία ηθοποιού, ένα πορτρέτο συμβατό με την τεθλασμένη πορεία της εγχώριας υποκριτικής τέχνης. Τα τρία πρώτα κείμενα (*Λίγο απ' όλα, Αι υπαίθριοι Αθήναι, Καλλιτέχνιδα*) συνδέονται άμεσα με το φαινόμενο της πρώτης ακμής της ντόπιας Βεντετοκρατίας. Μας επιτρέ-

50 Ματθιόπουλος 2005, 19. Ο συγγραφέας μιλάει για τις εικαστικές τέχνες, αλλά το συμπέρασμα εκφράζει και τη θεατρική ζωή του τόπου.

πουν να διακρίνουμε κάποιες αντιρρήσεις, τη διάθεση μιας ήπιας σατιρικής διασάλευσης της τάξης, αλλά ταυτόχρονα την αναγνώριση της υψηλής τέχνης και των προσωπικών θυσιών που συνεπάγεται. Το βαθύ χάσμα μεταξύ ποίησης και σκηνικής πράξης, δραματουργίας και παράστασης, που άνοιξε ο Ρομαντισμός παραμένει ανοιχτό στην Αθήνα του *fin de siècle*. Η ρήξη ανάμεσα στην ιδεαλιστική προσέγγιση του δράματος και το σανίδι του θεάτρου έχει νέους στυλοβάτες, ενώ οι δυο κόσμοι, δραματουργοί και ηθοποιοί, δεν έχουν αρμονικά συμφιλιωθεί. Ο μονόλογος του Παντόπουλου, το μοναδικό –κι ως τέτοιο πολύτιμο– κείμενο που μας παραδίδει τη ματιά του ηθοποιού για τον ηθοποιό, συνδέεται επίσης με τη Βεντετοκρατία, αλλά από την ανάποδη: αποτελεί σαφώς τον αντίλογο, τη διαμαρτυρία, διαβλέπει τους σοβαρούς κινδύνους και διατυπώνει προτάσεις, δείχνει τις λύσεις: οι ευρωπαίοι αστέρες διαθέτουν τεχνική, την οποία χρωστούν στη σκληρή δουλειά και την επίπονη παρατήρηση της πραγματικότητας. Αυτά τα στοιχεία πρέπει να υιοθετηθούν από τους εγχώριους επαγγελματίες, ενώ οι τελευταίοι πρέπει να μείνουν μακριά από τις πόζες, τις υπερβολές της συμπεριφοράς στην καθημερινότητα, τα ανάρμοστα μασκαρέματα, που δεν ταιριάζουν στον πενόμενο ακόμα έλληνα ηθοποιό. Στην εκπνοή του *fin de siècle*, δύει κιόλας η πρώτη λάμψη του εγχώριου Βεντετισμού και το φαινόμενο αποτυπώνεται ακόμα και στο ευρύτερο τοπίο της εγχώριας λογοτεχνίας.⁵¹ Η *Αντιπεθερίνη* παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική όψη του επαγγελματία: είναι η θεατρίνα και όχι η καλλιτέχνη, είναι η πτώση από τον θώκο της Τέχνης στο σκαμνί

51 Στη *Θεατρίνα* του Τσοκόπουλου, όταν ρωτάνε τον θιασάρχη τι κάνει η Παρασκευοπούλου απαντά: «Πάει πια αυτή, [...]. Στον καιρό της, δε σου λέω, κάτι έκαμε. Όχι σπουδαία πράγματα, αλλά κάτι έκαμε. Από τότε όμως που βγήκαν τα νέα φυντανάκια, η Παρασκευοπούλου δεν ξεμυτίζει» (σ. 48). Όσο για την εικόνα της υποτιθέμενης βεντέτας, της πρωταγωνίστριας του θιάσου, οι περιγραφές δεν είναι διόλου κολακευτικές: «Μέσα εις τας πρώτας σκιάς της νυκτός η πρωταγωνίστρια εφαινετο όγκος σαρκός άσπρος και αποκρουστικώς κόκκινος» (σ. 24), «έδειχνε καθαρά ελέφας» (σ. 25) και οι εντυπώσεις δεν βελτιώνονται όταν εμφανίζεται στη σκηνή στο ρόλο της Δαλιδάς: «φέρουσα φόρεμα χρώματος φωτιάς, κατάλευκος από πούδραν, φρικωδώς βαμμένη, καταλαμβάουσα ολόκληρον την σκηνήν με τον όγκον της» (σ. 56).

της επιβίωσης. Το έργο αντικατοπτρίζει ένα ενδιάμεσο στάδιο, μια ύφεση ανάμεσα στα δύο κύματα του Βεντετισμού: ανάμεσα στο θόρυβο και την αίγλη των καλλιτεχνικών αντιπάλων της δεκαετίας του 1890 Παρασκευοπούλου–Βερώνη από τη μια, και του επόμενου σταθμού, του θρυλικού ‘διδύμου’ Κοτοπούλη–Κυβέλη, που θα κηδεμονεύσει το ελληνικό θέατρο, αμέσως μετά.⁵² Το γεγονός ότι και στην πρώτη και στη δεύτερη περίπτωση ο Βεντετισμός αποτελεί ένα φαινόμενο που αφορά αποκλειστικά τις γυναίκες, τις καλλιτέχνιδες και όχι τους καλλιτέχνες, είναι ένα σημαντικό ζήτημα, το οποίο όπως είπαμε αποτελεί ζητούμενο κατοπινης εργασίας.

Κωνσταντίνα Ριτσάτου
Επίκουρη Καθηγήτρια Θεατρολογίας
Τμήμα Θεάτρου
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
kritisato@thea.auth.gr



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Α. Σ., *Ακρόπολις*, 30-6-1895.
Abrams, H. 2001. *Ο καθρέφτης και το φως: Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*, μτφ. Ά. Μπερλής. Αθήνα: Κριτική.
Αϊναλής, Ζ.Δ. και Μ. Παπαντωνόπουλος 2011. *Ρομαντική αισθητική. Οι ποιητές των Λιμνών και η Σχολή της Ιένα*. Αθήνα: Κριτική.
Αλτουβά, Α. 2007. Η επίδραση της Adelaide Ristori (1822 – 1906) στην ελληνική θεατρική πρακτική: Το παράδειγμα της Πιπίνας Βονασέρα (1838 ή 1842 – 1927). *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*. Αθήνα: Ergo, 95-104.

52 Στη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου τις Κοτοπούλη–Κυβέλη θα διαδεχτούν δύο νέες βεντέτες με μικρότερη λάμψη: η Αλίκη Θεοδωρίδη και η Κατερίνα Ανδρεάδη, βλ. Βασιλείου 2005, 57-58.

- Αντωνιάδης, Α. 1884. *Τόμυρις, Λάμπρος Τζαβέλλας* (διδαχθέν το πρώτον από της εθνικής σκηνής υπό των μαθητών της δραματικής σχολής του Εθνικού Συλλόγου τη 19 Ιανουαρίου 1884) και *Ιουστινιανός και Θεοδώρα*, δράματα· έτι δε *Εις υπάλληλος κηπουρός*, κωμωδία. Αθήνα: εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, 205-331.
- Αποστολίδης, Π. 1885. Καλλιτέχνης έρωσ. *Ποικίλη Στοά*: 102-110 [=Νιρβάνας, Π. 1968. Καλλιτέχνης έρωσ. Γ. Βαλέτας (επιμ.), *Τα Άπαντα*, 4. Αθήνα: Γιοβάνης, 587-589].
- _____, 1886. Σύγχρονοι Έλληνες υποκριταί. *Ποικίλη Στοά*: 170-177 [= Νιρβάνας, Π. Η σύγχρονος ελληνική υποκριτική. Γ. Βαλέτας (επιμ.), *Τα Άπαντα*, 3. Αθήνα: Γιοβάνης, 544-549].
- Βασιλείου, Α. 2005. *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Beardsley, C.M. 1989. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ και Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Βελλιανίτης, Θ. 1893. Έλληνες ηθοποιοί - Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. *Εστία Εικονογραφημένη* 38: 184-187.
- Berlin, I. 2000. *Οι ρίζες του Ρομαντισμού*, μτφ. Γ. Παπαδημητρίου. Αθήνα: Scripta.
- Γ. Β. [=Γεράσιμος Βώκος], *Ακρόπολις*, 20-6-1895.
- Γλυτζουρή, Α. 1994. Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η 'Ελευθέρα Σκηνή'. *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη, Πρακτικά Συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου*, Αύγουστος 1994. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 89-124.
- _____, 2004. 'την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της τέχνης': Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα. Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, 18-21 Απριλίου 2002. Αθήνα: Ergo, 207-221.
- _____, 2009. *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του εικοστού αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Δελβερούδη, Ε.Α. 1989. Μαρίκα Κοτοπούλη, εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. *Σχέδιο βιογραφίας. Μνήμων* 12: 43-66.

- Δελβερούδη, Ε.Α. 1994α. Βεντετισμός ή έργα με θέση. *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*. Αφιέρωμα Κ. Θ. Δημαρά. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 219-242.
- _____, 1994β. Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης. *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά Συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 67-88.
- Δημητριάδης, Α. 2004. Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα. Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, 18-21 Απριλίου 2002. Αθήνα: Ergo, 189-196.
- _____, 2006. «Σαιξπηριστής άρα περιττός». Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Diderot, D. 1995. *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφ. Αιμ. Βεζής. Αθήνα: Πόλις.
- Dumas, A. 1999. *Κην ή αταξία και μεγαλοφυΐα*, μτφ. Ι. Φραγκιουδάκη. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- Fischer-Lichte, E. 2012. *Ιστορία ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου*, 2. Από τον Ρομαντισμό μέχρι σήμερα, μτφ. Γ. Σαγκριώτης. Αθήνα: Πλέθρον.
- Furst, L. 2001. *Η προοπτική του Ρομαντισμού: μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινημάτων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*, μτφ. Κλ. Σύρμα. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Hauser, A. 1970. *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, μτφ. Τ. Κονδύλη, 3. Αθήνα: Κάλβος.
- Johnson, R.V. 1984. *Αισθητισμός. Η γλώσσα της κριτικής*, μτφ. Ε. Μοσχονά. Αθήνα: Ερμής.
- Κυριακός, Κ. 2009. Τα έργα του Φεντώ στην ελληνική σκηνή (1901-2009). Από την ελαφρόπετρα της φάρσας στη σπουδή του κωμικού παραλόγου. *Θεατρικά Τετράδια* 53: 12-29.
- Λάσκαρης, Ν. και Μ. Παννουκάκης 1909. Ελληνικόν Θέατρον, *Η Αντιπεθερίνη*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, παρασταθείσα το πρώτον εν τω θεάτρω της 'Νέας Σκηνής' την 5 Ιουνίου 1909. Μηνιαίον Παράρτημα της εφημερίδος *Αθήναι* 10: 2159-2196 [=Λάσκαρης, Ν. 1924. *Θέατρον*, 2. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου].

- Μαράκα, Λ. (επιμ.) 2000. *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση*, «Αι υπαίθριοι Αθήνα», «Έξω φρενών», 1. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μαθιόπουλος, Ε. 2005. *Η τέχνη πετροφύει εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ποταμός.
- Μαυρομούστακος, Πλ. 2006. *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ξερόπουλος, Γρ. 1892. Τα κωμειδύλλια, *Παρνασσός* 2: 117-124.
- _____, 1893. Θεατρικά εντυπώσεις – ‘Σιμόνη’. *Εστία Εικονογραφημένη* 31: 76-77.
- _____, 1895. Καλλιτέχνες, Διάλογος, (σε δύο συνέχειες). *Εστία Εικονογραφημένη* 26 και 27: 206-207 και 214-215 αντίστοιχα [= *Θεατρικά Τετράδια* 21, 31-35].
- _____, 1908. Βασιλικόν Θέατρον: *Θεοδώρα*, δράμα εις πράξεις τρεις υπό Γ. Τσοκοπούλου. *Παναθήναια* 15: 374-375.
- Παντόπουλος, Ε. 1899. Ο Ηθοποιός. Μονόλογος αυτοσχέδιος υπό του κ. Παντόπουλου. Απαγγελθείς κατά την εσπερίδα της 24 Ιουλίου 1896, εν Βραΐλα [σε δύο συνέχειες]. *Ίρις Αθηνών* 21/22 και 23/24: 166-167 και 176-177 αντίστοιχα.
- Παπανδρέου, Ν. 1983. *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*. Αθήνα: Κέδρος.
- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*, Κ. Γεωργουσόπουλος (γενική εποπτεία), μτφ. Α. Στρομπούλη. Αθήνα: Gutenberg.
- Ραγκαβής, Κλ. 1884. *Θεοδώρα*, ποίημα δραματικών εις μέρη πέντε, μετά σημειώσεων. Λειψία: εκ της Ανατολικής τυπογραφίας Γ. Δρουγουλίνου.
- Ριτσάτου, Κ. 2011. ‘Θέλητρα εταίρος χρυσολάτριδος’: ζητήματα δραματουργικής και σκηνικής παρουσίασης της πορνείας στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα. *Σκηνή* 2: 24-45.
- Σακελλαρίδου, Ε. 2011. *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Σπάθης, Δ. 2004. Ελληνικοί και ξένοι περιοδεύοντες θίασοι τον 19^ο αιώνα. Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, 18-21 Απριλίου 2002. Αθήνα: Ergo, 197-206.
- Taylor, Ch. 2007. *Πηγές του εαυτού. Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, μτφ. Ξ. Κομνηνός. Αθήνα: Ίνδικτος.

- Τσοκόπουλος, Γ. 1909. *Θεοδώρα*, δράμα εις πράξεις τρεις. Παρεστάθη από της σκηνής του Βασιλικού Θεάτρου τη 8 Μαρτίου 1908. *Αι Αθήναι*, Μηνιαίον Παράρτημα 1: 1541-1568.
- _____, 1912. *Η θεατρίνα*. Αθήνα: εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη.
- Χατζηπανταζής, Θ. 2001. *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Α1 και Α2. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- _____, 2004. *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- _____, 2006. *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- _____, 2012. *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Β1 και Β2. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Χατζηπανταζής, Θ. και Λίλα Μαράκα (επιμ.) 1977. *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση – Λίγο απ' όλα – Κινηματογράφος 1908*, Α2. Αθήνα: Ερμής.

Ανυπόγραφα άρθρα σε εφημερίδες

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| <i>Άστυ</i> , 19-6-1895. | <i>Επιθεώρησις</i> , 19-6-1895. |
| <i>Ερμούπολις</i> , 2-5-1868. | <i>Εστία</i> , 19 και 20-6-1895. |
| <i>Εφημερίς</i> , 19 και 20-6-1895. | <i>Νέα Εφημερίς</i> , 19-6-1895. |
| <i>Παλιγγενεσία</i> , 19-6-1895. | <i>Πρωΐα</i> , 19 και 20-6-1895. |



Le comédien dans la dramaturgie hellénique de la Belle Époque

CONSTANTINA RITSATOU

Résumé

L'ARTICLE traite des expérimentations hétéroclites de la dramaturgie de la Belle Époque en Grèce, qui ont un dénominateur commun, à savoir l'émergence du personnage du comédien en tant que héros dramatique à la fin du 19^{ème}-début du 20^{ème} siècle. Il est présenté ici le dialogue primaire entre dramaturges et l'art du comédien d'une part et entre comédiens et la dramaturgie d'autre part.

Dans *Ligo apòla* (1894) de M. Lambros, *Ai ypaithrii Athinai* (1894) de I. Kapetanakis et N. Laskaris, *Kallitechnida* (1895) de G. Xenopoulos, *Ithopios* (1896/1899) de E. Pandopoulos et en fin dans *Antipèthèrini* (1909) de N. Laskaris et M. Giannoukakis on retrouve des interrogations post-théâtrales, formulées pour la première fois dans la dramaturgie hellénique.

L'article défriche le champ et en même temps suit la trajectoire *sui-generis* d'une actrice, personnage célèbre du drame historique (*Ioustinianos kai Théodora*, 1884, par A. Antoniadis, *Théodora*, 1884, par K. Ragavis, et *Théodora*, 1908/1909, par G. Tsokopoulos).

Parallèlement l'article explore certaines facettes du sujet à travers la littérature narrative (*Kallitechnidos Eros*, 1885, de P. Nirvanas et *Théatrina*, 1912, de G. Tsokopoulos) ou encore dans des pièces de théâtre, montées sur scène mais dont les textes se sont égarés (*To proton pyr*, 1895, de M. Lambros).

Le phénomène analysé par l'article présente un intérêt vif pour l'histoire du théâtre néohellénique, car il coïncide avec la consolidation de l'identité du comédien professionnel dans la société grecque de l'époque. De plus, ce même phénomène interfère avec la montée en puissance du vedettariat et de ses retombées sur l'art du comédien.

