

Τρεις μεσοπολεμικοί *Κύκλωπες**

ΜΑΝΩΛΗΣ ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ

Ο *Κύκλωπας* του Ευριπίδη είναι από τα έργα της αρχαίας δραματικής ποίησης που παίζονται σχετικά σπάνια. Έτσι η σύμπτωση τριών ελληνικών ανεβασμάτων στις αρχές της δεκαετίας του 1930 γεννά εύλογα ερωτηματικά κατά πόσο είναι τυχαία, ποια ήταν τα κίνητρα των τριών σκηνοθετών και πού αποδίδεται το ενδιαφέρον τους για τον *Κύκλωπα*. Αν συνυπολογιστούν μάλιστα και οι επαναλήψεις των παραπάνω παραστάσεων, το έργο γνωρίζει κατά τη δεκαετία του 1930 μια σπάνια για την σχετικά ισχνή καριέρα του δημοτικότητας, που μας οδηγεί να εξετάσουμε επιπλέον μήπως τα αλληπάλληλα αυτά ανεβάσματα –ή γενικότερα οι παραστάσεις του *Κύκλωπα* το 19^ο και τον 20^ο αιώνα– συντελούν στη δημιουργία μιας ξεχωριστής παράδοσης αναβίωσης του σατυρικού δράματος ως είδους πλάι στην αρχαία κωμωδία και τραγωδία.

Οι πενιχρές μας πηγές

Ο Βασίλης Ρώτας ανεβάζει το έργο στο Παγκράτι στις αρχές Ιούλη του 1930 στο θέατρο που έχει παραλάβει από το «Θίασο των Νέων» την ίδια χρονιά και έχει μετονομάσει σε Λαϊκό Θέατρο Αθηνών. Ο *Κύκλωπας* αποτελεί το εναρκτήριο έργο του θιάσου μαζί με το δραματοποιημένο μανιφέστο *Πρόλογος στο Προσκήνιο*. Στα

* Το κείμενο αποτελεί εμπλουτισμένη μορφή της ομότιτλης εισήγησης στο Δ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο που οργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πάτρας το Μάιο του 2011 με θέμα «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του». Ευχαριστώ από τη θέση αυτή τους διοργανωτές για την ευκαιρία συμμετοχής σε μια τόσο σημαντική διοργάνωση. Πολλές αστοχίες της πρώτης εκφώνησης έχουν απαλειφτεί εδώ χάρη στις παρατηρήσεις του ανώνυμου αναγνώστη-κριτή της *Αριάδνης*, ενώ κάποιες επιπλέον βελτιώσεις οφείλονται στη φροντίδα του καλού φίλου Κώστα Αποστολάκη. Θεμέλιες ευχαριστίες και στους δυο.

1933 ο Κάρολος Κουν ανεβάζει το έργο με μαθητές του στο Αμερικανικό Κολλέγιο Αθηνών, όπου διδάσκει Αγγλικά. Την παράσταση ξανανεβάζει το 1935. Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι η μόνη από τις τρεις παραστάσεις όπου το έργο παίζεται χωρίς να συμπληρώνει άλλο την ίδια βραδιά. Τέλος ο *Κύκλωπας* είναι η τελευταία σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη στο Εθνικό Θέατρο το 1934, με επαναλήψεις μετά το θάνατο του σκηνοθέτη στα 1936 και 1937. Και οι τρεις σκηνοθεσίες βασίζονται στη μετάφραση του Αλέξανδρου Πάλλη που δημοσιεύεται από το 1903 και εξής στο *Νουμά*,¹ έχει εκδοθεί αυτοτελώς το 1906² και έχει περιληφθεί με μικρές αλλαγές στον τόμο *Κούφια Καρύδια* το 1915.³

Ως εναρκτήριο έργο ενός θιάσου πρόζας, σε μια χρονιά απόλυτης κυριαρχίας των αντίστοιχων μουσικών θιάσων, ο *Κύκλωπας* στην παράσταση του Ρώτα τράβηξε αυτόματα την προσοχή των κριτικών, οι οποίοι όμως αναφέρονται περισσότερο στις φιλόδοξες εξαγγελίες του θιασάρχη περί ενός λαϊκού θεάτρου τέχνης και λιγότερο στην παράσταση καθαυτή. Μεγαλύτερα προβλήματα έλλειψης πηγών αντιμετωπίζουμε με τη σκηνοθετική δουλειά του Κουν στο Κολλέγιο που έχει αφήσει λίγα μόνο σημάδια της στα μαθητικά έντυπα του σχολείου, ένα σκίτσο από το πρόγραμμα⁴ και μια φωτογραφία.⁵ Τα προβλήματα έλλειψης πηγών δεν λύνονται ούτε με το ανέβασμα στο Εθνικό. Το έργο παιζόταν σε ενιαία παράσταση με τους *Πέρσες* του 1934 και η σκιά της σημαντικής αυτής δουλειάς του Φώτου Πολίτη έπεσε τόσο βαριά, που σκέπασε με άνεση έναν *Κύκλωπα*. Παρά τις ισχνές αυτές μαρτυρίες, οι τρεις *Κύκλωπες* σχολιάζονται με άνεση

1 Πάλλης 1903, Πάλλης 1904, Πάλλης 1905α, 1905β, 1905γ.

2 Πάλλης 1906.

3 Πάλλης ²1988, 1-42.

4 *Νεοελληνικά Γράμματα*, 26.12.1936: 9.

5 *The Athenian*, 26.2.1935: 5, 24.4.1935: 4, 5.6.1935: 8. Θα ενδιέφερε ιδιαίτερα να μάθουμε το σκεπτικό με το οποίο ο Κουν επέλεξε το συγκεκριμένο έργο, το μόνο που γνωρίζουμε ωστόσο είναι ότι υπήρχε στο Κολλέγιο ένα εξαμηνιαίο πρόγραμμα δημιουργικής απασχόλησης των μαθητών με θεματικό άξονα την ομηρική εποχή και διευθυντή τον καθηγητή Kent, με συνεργάτες πέντε ακόμη καθηγητές, ένας από τους οποίους ήταν ο Κουν. Οι περισσότερες δραστηριότητες είχαν θεατρικό χαρακτήρα. Αναφέρεται επίσης παράσταση της τελευταίας ραψωδίας της *Οδύσσειας*. Καραμάνος 2001, 225.

στις περιπτώσεις που αποτιμάται η σκηνοθετική ταυτότητα των τριών παραπάνω δημιουργών ή οι θεατρικές εξελίξεις στη δεκαετία του 1930.

Έτσι, τρεις σύγχρονοι μελετητές υποκύπτουν στο γοητευτικό κριτικό λόγο του Φώτου Πολίτη⁶ και αποδέχονται ότι η παράσταση του Ρώτα στο Λαϊκό Θέατρο εμφανίζει τον Κύκλωπα ως δράκο των παραμυθιών και τους σάτυρους ως καλικάντζαρους.⁷ Φαίνεται ωστόσο ότι ο Πολίτης γράφει στην κριτική αυτό που θα ήθελε να δει και στην παράσταση κι όχι αυτό που πραγματικά είδε. Με εξαίρεση μια φευγαλέα χρήση της λέξης «δράκος» στο περιοδικό *Πρόσωπα και Μάσκες*,⁸ καμιά άλλη κριτική δεν συμβάλλει στη διασταύρωση της πληροφορίας, αντίθετα η εφημερίδα *Ημερήσιος Τύπος* σημειώνει ότι «ο παμπόνηρος Οδυσσέας παρουσιάστηκε με μορφή Χριστού», λίγο πριν ο κριτικός της με το ψευδώνυμο Συρανό εκτροχιαστεί και παρομοιάσει τον Κύκλωπα με τον άσπρο γίγαντα από «την ρεκλάμα των ελαστικών αυτοκινήτων Μισελέν».⁹ Η κριτική του Πολίτη στην *Πρωία* άλλωστε εξηγεί παρακάτω πόσο ελεύθερα οδηγείται ο συντάκτης της σ' αυτό το συμπέρασμα¹⁰ και συνοδεύεται από ένα σκίτσο του Μιμ Πάμ (Δημήτρης Παπαδημητρίου) που δικαιώνει περισσότερο τον αρθρογράφο του *Ημερήσιου Τύπου* και καθόλου τους σύγχρονους θεατρολόγους.¹¹



6 Γλυτζουρής 2001, 575. Βασιλείου 2005, 285. Γεωργοπούλου 2008:1, 184.

7 Πολίτης 1930α, 2. Πολίτης 1930β, 21-22.

8 *Πρόσωπα και Μάσκες* 1, 15.

9 Συρανό 1930, 2.

10 «Ο Κύκλωπας εμφανίστηκε λοιπόν υπερμέτρως ψηλός, αληθινό θηρίο, με θηριώδη μάσκα, σα ζώο ανθρωπόμορφο ή σαν ελέφας ή βούβαλος τριχωτός ή μάλλον σαν γιγάντιος γορίλλας [...] Κ' οι Σάτυροι μαυρίστηκαν σαν τα τσιλικρωτά στις καπνοδόχες»: Πολίτης 1930α, 2.

11 Πολίτης 1930α, 2.

Αυτό που μας ωθεί μάλλον παραπλανητικά να αποδεχτούμε την εικασία του Πολίτη είναι ίσως η κοινή στράτευση κριτή και κρινόμενου στις γραμμές ενός μαχόμενου λαογραφικού δημοτικισμού, όπως αποκρυσταλλώνεται στο ύφος της μεταφραστικής δουλειάς του Ρώτα στον Σαίξπηρ, για παράδειγμα. Όταν στα 1928 ο Ρώτας είχε μεταφράσει το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, ο Πολίτης σημείωνε:

«Ο κ. Ρώτας έχει μαθητεύσει στη σχολή του ασύγκριτου μεταφραστού κ. Πάλλη στον οποίο αφιερώνει άλλωστε και το *Όνειρό* του. Εξετίμησε την περίφημη *Ιλιάδα*, τον υπέροχο *Κύκλωπα*, τον *Έμπορο της Βενετίας* [...] Ένωσε πόση σημασία έχει για τη ζωή ενός έργου το βάφτισμά του στο εθνικό χρώμα [...] οι μαστόροι του είναι θαρρείς σύγχρονοί μας, συμπατριώτες μας, ρωμαίικα συνάφια, “άνθρωποι δικοί μας”».¹²

Η χρήση στίχων από τα χριστουγεννιάτικα κάλαντα για να μεταφραστούν τα ξόρκια του Όμπερον φαντάζει στα μάτια του Φ. Πολίτη ως μεταφραστική πρακτική όχι απλώς νόμιμη αλλά επιβεβλημένη. Η άποψη φανερώνει επίσης μια πολύ συγκεκριμένη οπτική του κριτικού για τη σχέση κλασικού θεάτρου και εθνικής λαϊκής παράδοσης. Όλα αυτά δεν προσφέρουν πάντως καμιά βεβαιότητα ότι η αναφορά του σε δράκους και καλικαντζάρους απηχεί υπαρκτό σκηνικό εύρημα της παράστασης του Λαϊκού Θεάτρου το 1930. Επιμένοντας πεισματικά στη μικρή αυτή λεπτομέρεια δεν θέλουμε σε καμιά περίπτωση να αμφισβητήσουμε το λαϊκότροπο χαρακτήρα της παράστασης του Ρώτα. Θέλουμε αντίθετα να τον προσδιορίσουμε με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια, όσο μας βοηθούν οι πενιχρές μας πηγές, για να κατανοήσουμε πώς χρησιμοποιούσε σκηνικά την έννοια «λαός» ο κάθε σκηνοθέτης, όταν ετοιμάζε την παράστασή του. Γιατί, αν αποδειχτεί ότι η φράση του Πολίτη για δράκους και καλικάντζαρους δεν περιγράφει τελικά την παράσταση του Ρώτα, αλλά προσπαθεί να την περιχαρακώσει στο στρατόπεδο ενός ορθόδοξου λαογραφικού δημοτικισμού, θα πρέπει να δούμε επίσης ποια είναι τα καινά δαιμόνια που εισάγονται αυτή την περίοδο και τα

12 Πολίτης 1928, 2.

οποία θέλει να ξορκίσει ο Πολίτης. Άλλωστε προσπάθεια τέτοιας οικειοποίησης δεν εμφανίζεται πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο. Στην κορύφωση της διαμάχης για το Γλωσσικό Ζήτημα, λίγες μέρες μετά τα Ευαγγελικά, η κριτική του *Σκριπ* για την *Άλκηστη* του Ευριπίδη στη Νέα Σκηνή σημείωνε για τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο: «...ο απ' έξω ελθών, έκαμε μίαν μετάφρασιν την οποίαν ο στρατός των μη σχολαστικών δημοτικιστών πρέπει να περισφίγξη εις την παλάμην ως νέον όπλον. Οι σχετλιασμοί του κειμένου του Ευριπίδου έγιναν αγνότατα δημοτικά μοιρολόγια».¹³ Μια ματιά στο κείμενο της μετάφρασης της *Άλκηστης* ή στις υπόλοιπες κριτικές για την ίδια παράσταση δείχνει πόσο αυθαίρετο ήταν το συμπέρασμα και ποια ανάγκη είχε οδηγήσει στην εξαγωγή του. Ταυτόχρονα, μας υποδεικνύει την ανάγκη να ξαναδούμε προσεκτικά τις πηγές, πριν θεωρήσουμε ενιαία και ομοιόμορφη τη χρήση του λαογραφικού υλικού στις τρεις σκηνοθεσίες που εξετάζουμε εδώ.

Ένα πολύπαθο πρωτοποριακό κείμενο

Για να μελετήσουμε τις τρεις μεσοπολεμικές παραστάσεις του *Κύκλωπα* στραφήκαμε σ' ένα στοιχείο αμφίβολης επίσης αξιοπιστίας, χρήσιμο ωστόσο σε σημαντικό βαθμό, αφού χρησιμοποιήθηκε και στις τρεις: τη μετάφραση του Αλέξανδρου Πάλλη. Από τις πρώτες σελίδες συνειδητοποιούμε ότι φέρει τη σφραγίδα της περιόδου που έχει γραφτεί και της εντονότατης διαμάχης γύρω από το Γλωσσικό Ζήτημα, υπηρετώντας την παράταξη του μαχόμενου δημοτικισμού.¹⁴ Δύο σημαντικοί ιδεολογικοί αντίπαλοι του Πάλλη, ο Γεώργιος Χατζιδάκις και ο Γεώργιος Μιστριώτης, σατιρίζονται ήδη από τον κατάλογο των δρώντων προσώπων. Αλλά και στο κείμενο, όταν θα χρειαστεί το αντίστοιχο μυθολογικών μορφών όπως ο Ραδάμανθυς [στ. 273], ο Πάλλης θα αδιαφορήσει για την επιτυχία της αντιστοιχίας και θα προκρίνει την ανάγκη να σατιριστούν ξανά οι αντί-

13 *Σκριπ* 2255, 24.11.1901: 1.

14 Είναι χαρακτηριστικό το σημείωμα που στέλνει στο *Νουμά*: «Επειδής τελευταία συζητάτε βλέπω, ποια η κατάλληλη μεταφραστική γλώσσα των αρχαίων δραμάτων, αποφάσισα κι εγώ να πω τη γνώμη μου, όπως συνειθίζω, μ' ένα παράδειγμα, και καταπιάστηκα με τη μετάφραση του 'Κύκλωπα': Πάλλης 1903, 1.

παλοί του.¹⁵ Πέρα από την απόφασή του να αποδώσει έμμετρα τα χορικά αλλά σε πεζό λόγο τα επεισόδια,¹⁶ θα μπορούσε κανείς να διακρίνει τρεις κατηγορίες λύσεων που δίνουν στη μετάφραση του Πάλλη τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της:

- α. ριζοσπαστικές δημοτικιστικές προτάσεις
 όπως η απόδοση του σχήματος στροφή – αντιστροφή – επωδός με τους όρους γύρος – ανάγυρος¹⁷ – στερνοτραγουδο. Ο Οδυσσεάς γράφεται Δυσσεάς, ενώ εντυπωσιάζει η ορθογραφική πρόταση για κατάργηση των διψήφων φωνηέντων (λεφκαστράγαλες, χορέβει, Εβριπίδης)
- β. προσαρμογές του αρχαίου κόσμου στα καθ' ημάς με καταφυγή σε λαογραφικό υλικό, όπως παροιμίες («ρώτα και τον μάρμπα μου τον ψεύτη» [στ. 273]) και στερεότυπες φράσεις («της αρέσουν τα ξινόμηλα»)¹⁸. Οι δόμοι της Αλθαιάς του αρχαίου κειμένου γίνονται ο πύργος της Μολόχας [στ. 39], ο Μάρων μετονομάζεται Χουζούρης [στ. 141 κ.α.], για την Ελένη ακούγεται το υποκοριστικό Λενάκι [στ. 177]. Δε λείπουν επίσης αναχρονιστικές αναγωγές στη χριστιανική (φιλάω σταβρό, τον ξέρω τίμιο σαν Τελώνη, αμήν αν λέω ψεφτιές) και τη δημοτική παράδοση της υπαίθρου: τα σατυρόπουλα τραγουδούν το «Κάτω στου Βάλτου τα χωριά» και χτυπούν το τσαρούχι – εικόνα που δύσκολα παραπέμπει σε καλικάντζαρους. Ο Σιληνός θυμάται για

15 «Χατζηδακίς [=ψευτιές] μου λέτε» θα μεταφράσει τη φράση «τοῦ Ῥαδαμάνθου μᾶλλον πέποιθα». Στο πρώτο απόσπασμα της μετάφρασης που δημοσιεύτηκε στο *Νουμά* οι αναφορές στους δυο άντρες ήταν ακόμα πιο αυθαίρετες: «Ἰστ! Εκεί μην πας / Ἰστ! Στη δροσερή πλαγιά / Πέτρα ορέ θα φας. / Πρόγγα ορέ προστάρη / του Μιστριώτη-Πάρη / πρόγγα νάχεις για!»: Πάλλης 1903, 1. Και στο ίδιο: «Τον πιστό σου έλα σώσε στρατιώτη / που με τράγου προβιά, / σκλάβος είναι σκαπάνα Μιστριώτη / και τη μύτη βουλώνει, / μην τον πνίξει η φριχτή μουροδιά / π' όλα γύρω φλομώνει».

16 Η πρώτη παράσταση του έργου στα 1868 ήταν ολόκληρη σε πεζό, έτσι η επιλογή δύσκολα μπορεί να θεωρηθεί καινοτομία: Μεταξάς 1872.

17 Στην πρώτη δημοσίευση αποσπάσματος από το συγκεκριμένο Χορικό οι δυο όροι αποδίδονται ως «Γύρισμα» - «Ξαναγύρισμα»: Πάλλης 1903, 1.

18 Ο Πάλλης δεν κρύβει την αξιοποίηση υλικού από τις εργασίες του Νικολάου Πολίτη. Βλ. Πάλλης²1988, 37.

το ευτυχισμένο παρελθόν τους: «με λαγούτα και τσακίσματα μου σαίρνате τον καλαματιανό» [στ. 40]. Τον ίδιο χορό θα σύρουν πάλι οι Σάτυροι όταν καλούν τον Βρόμιο.

γ. σατιρικοί αναχρονισμοί

Ο Πάλλης, μ' ένα σύντομο σημείωμά του στο *Νουμά*,¹⁹ τους δικαιολογεί εκμεταλλεόμενος την ορθογραφία της εποχής για το επίθετο «σατυρικός» (χρησιμοποιόταν και για τη σάτιρα και για τους Σάτυρους), που προδίδει σαφώς και μια σχετική σύγχυση ανάμεσα στους δυο ηχητικά και οπτικά όμοιους όρους, ή τουλάχιστον μια ατελή διαφοροποίησή τους. Στην κατηγορία αυτή έχουμε αναφορές στον Χατζιδάκι και τον Μιστριώτη, στις μεγαλοϊδεατικές κορώνες εκ του ασφαλούς («Με τις φωνές εγώ ως και στη Σόφια σε παγαίνω»), στην απαλλαγή στράτευσης που έπαιρναν με διάφορα μέσα οι οικονομικά και κοινωνικά ισχυρότεροι («απαλλαγέντες» ή «κουραμπιέδες» [στ. 642]), στα διπλώματα ή τα αξιώματα που αποκτούσαν με τον ίδιο τρόπο άλλοι²⁰ [στ. 260], στην ανυπακοή των Ρωμιών σε οποιοδήποτε νόμο [στ. 120], ενώ κάπου ακούγεται ως τραγούδι του κεφιού κι ο Εθνικός Ύμνος [στ. 664] τον οποίο επαναλαμβάνει σιγοτραγουδώντας ο Κύκλωπας.²¹ Ο τελευταίος χαρακτηρίζεται «γκαρίστρα σαν Πλάκας αηδόνι» [στ. 490], οι φλυαρίες καταδικάζονται ως «λόγια παχιά, ρητορικές Βουλής» [στ. 317].

19 «Το δράμα είναι σατυρικό και μου φαίνεται τέτοια σατυρικά δράματα νοστιμίζουν αρκετά όταν αλλάζουν τα ονόματα των προσώπων. Έτσι ο Πολύφημος γίνεται Μιστριώτης σύμφωνα με τις ιδέες του μακαρίτη Βασιλειάδη (δες τη “Γαλάτειά” του) κι ο Σιληνός γέρος ξαναμωραμένος κι αφίλιωτος, οχτρός της αλήθειας γίνεται Κασίδακис. Οι Σάτυροι γίνονται Δασκαλάκια»: Πάλλης 1903, 1.

20 Ο υπαινιγμός ίσως στρέφεται στα μέλη της βασιλικής οικογένειας. Η κατηγορία διατυπώνεται με σαφήνεια στον Τύπο την περίοδο που προηγήθηκε του κινήματος στο Γουδί το 1909, η συζήτηση ωστόσο για τα κακώς κείμενα στο στράτευμα και τις διάφορες κατακριτέες πρακτικές της βασιλικής οικογένειας πρακτικά έχει ξεκινήσει αμέσως μετά την ήττα του 1897.

21 Οι ελευθέριες παρεμβάσεις του Πάλλη παρουσιάζονται για πρώτη φορά και κρίνονται θετικά στο *Νουμά* ήδη πριν από την έκδοση της μετάφρασης σε βιβλίο. Βλ. Ταγκόπουλος 1906.

Αν στα παραπάνω προστεθεί μια σειρά τολμηρών στοιχείων που ανήκουν στον Ευριπίδη κι όχι στον Πάλλη, όπως οι αναφορές στην πολυγαμικότητα της Ελένης [στ. 181], στις αέριες γαστρικές κενώσεις του Κύκλωπα [στ. 326] και κυρίως οι στίχοι 580-590 όπου ο Κύκλωπας αποφασίζει να χρησιμοποιήσει τον Σιληνό σαν ερωτικό αντικείμενο, όπως ο Δίας το Γανυμήδη,²² μπορούμε ευκολότερα να καταλάβουμε τους λόγους που από τη μια έκαναν το κείμενο αυτό να μείνει αναξιοποίητο για ένα τέταρτο του αιώνα και από την άλλη δεν επέτρεψαν να δημιουργηθεί ξεχωριστή παράδοση αναβίωσης του σατυρικού δράματος. Γιατί η μετάφραση του Πάλλη, με τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε, συγκρουόταν δυναμικά με ανάλογα προβλήματα που έθετε μια άλλη παράδοση παραστάσεων, η αναβίωση του Αριστοφάνη, ανοίγοντας μάλιστα καινούργιους δρόμους στην κατεύθυνση της επίλυσής τους.²³ Η τόλμη των εκσυγχρονιστικών μεταφραστικών του λύσεων, κυρίως των σατιρι-

22 Παρά τη μεταφραστική τόλμη του Πάλλη, στο σημείο αυτό έχουμε σαφή προσπάθεια άμβλυνσης της τραχύτητας της εικόνας που παρουσιάζει τις ομοφυλοφιλικές διαθέσεις που αναδύθηκαν στον Κύκλωπα κατά τη διάρκεια της μέθης του. Ο Κύκλωπας του Πάλλη δεν αναφέρει το Γανυμήδη αλλά μέσα στη ζάλη του βλέπει τον Σιληνό σαν την Αφροδίτη. Οι στίχοι απουσίαζαν από τη μετάφραση που είχαν χρησιμοποιήσει οι φοιτητές το 1868 (Μεταξάς 1872) και προφανώς και από την παράσταση. Ο Ταγκόπουλος (1906, 2) έχει μόνο θετικά σχόλια για την επιλογή αυτή του Πάλλη: «Ένας πρωτόπαιρος αλήθεια θα κατακυλούσε σ' αυτή την κατηγορία, μα ο Πάλλης κρατήθηκε γερά και παληκαρία κι άφισε να κατακυλίσουνε στο γκρεμό οι πέντε κατοπινοί στίχοι, που δε στέκονται πια μια και φεύγει ο Γανυμήδης από τη μέση». Το πρόβλημα δεν ήταν βέβαια αν θα καταλάβαιναν οι αναγνώστες το αστείο μετά την αντικατάσταση του Γανυμήδη από την Αφροδίτη αλλά κυρίως η φράση των στίχων 584-585: «ἤδομαι δέ πως τοῖς παιδικοῖσι μᾶλλον ἢ τοῖς θήλεσι» που δηλώνει σαφέστατα τις ομοφυλοφιλικές τάσεις του Κύκλωπα. Σε αντίστοιχη περικοπή αναγκάστηκε να προχωρήσει ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος στη μετάφραση των *Εκκλησιαζουσών* το 1904 παρά τη δεδηλωμένη αντίθεσή του σε οποιαδήποτε προσπάθεια αφυδάτωσης του αρχαίου κωμικού κειμένου με τον εξοβελισμό τολμηρών φράσεων. Ο Πάλλης δείχνει εδώ πάντως πιο σεμνόντυφος από τον Δημητρακόπουλο, αφού έχει «εξομαλύνει» και τους στίχους 168-169 και 439.

23 Ο πρώτος που αναγνώρισε τον πρωτοποριακό ρόλο του Πάλλη στην κατεύθυνση αυτή με τη μετάφραση του *Κύκλωπα* είναι, όσο γνωρίζουμε, ο Κλέων Παράσχος. Βλ. Μαυρογένη 2006, 329.

κών αναχρονισμών, είχε το αντίστοιχό της, σε ασύγκριτα μικρότερη κλίμακα πάντως, στην παράφραση του *Πλούτου* από τον Μ. Χουρμούζη μισό περίπου αιώνα πριν. Ακόμα πιο δειλές αναχρονιστικές προτάσεις είχαν υποβληθεί από τον Ιωάννη Ραπτάρχη, αλλά κι από τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή κατά τη διάρκεια των μεταφραστικών τους εργασιών σε κωμωδίες του Αριστοφάνη.²⁴

Μεταφραστικές ρήξεις και συνέχειες

Οι τρεις μεταφραστές των μέσων του 19^{ου} αιώνα στόχευαν μάλλον προς το αναγνωστικό και λιγότερο προς το θεατρικό κοινό, αφού πίστευαν ότι δεν μπορούσαν να έχουν προσδοκίες μακράς σταδιοδρομίας των έργων τους στη σκηνή. Πράγματι, καμιά από τις τρεις παραπάνω απόπειρες δεν έχει να επιδείξει μεγάλο αριθμό παραστάσεων στον καιρό της. Η μετάφραση του Πάλλη στόχευε κι αυτή στο αναγνωστικό κοινό. Στην εποχή της λειτούργησε, όντως, μόνο σαν μαχητικό ανάγνωσμα σε ένα λογοτεχνικό έντυπο με εξαιρετικά περιορισμένη κυκλοφορία.²⁵

Αντίθετα με τη μεταφραστική δουλειά του Πάλλη και τις απόπειρες του Ραπτάρχη, του Ραγκαβή και του Χουρμούζη, οι *Νεφέλες* σε μετάφραση Γεωργίου Σουρή και οι *Εκκλησιάζουσες* σε μετάφραση Πολύβιου Δημητρακόπουλου που φιλοτεχνήθηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, βρέθηκαν στη σκηνή ενώ ήταν ακόμη νωπή η μελάνη των μεταφραστών τους: οι *Νεφέλες* σε μια σειρά παραστάσεων στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών με τεράστια απήχηση από τις 26 Οκτωβρίου του 1900 και οι *Εκκλησιάζουσες* στη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου από τις 11 Αυγούστου του 1904.

Οι Σουρή και Δημητρακόπουλος απέφυγαν συνειδητά τη χρήση σατιρικών αναχρονισμών και συγκεκριμένων λεκτικών αναφορών στο σύγχρονό τους κόσμο, διέκοπταν επομένως μια παράδοση εκσυγχρονισμού που έτεινε να δημιουργηθεί στην αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας. Τα αίτια της ρήξης αυτής θα πρέπει να αναζητηθούν στο γενικότερο κοινωνικό και θεατρικό κλίμα της

24 Ριτσάτου 2011, 298-304.

25 Mackridge 2006, 245.

εποχής των Ευαγγελικών και Ορεσσειακών. Η αμφιλεγόμενη παράδοση αναβίωσης αρχαίων ελληνικών δραμάτων από το πρωτότυπο αποτελούσε στα 1900 ένα πολύ ισχυρό πόλο της θεατρικής μας ζωής με τις παραστάσεις του Γεωργίου Μιστριώτη και της Εταιρείας του Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Ελληνικών Δραμάτων. Η άρνηση χρήσης σατιρικών αναχρονισμών εντάσσεται στην ιδιαίτερη ατμόσφαιρα που είχαν δημιουργήσει οι παραστάσεις του Μιστριώτη από το πρωτότυπο, με την ιδιαίτερη φροντίδα για το κείμενο και την εκφορά του λόγου. Αυτό βέβαια δε σημαίνει συνολική αποδοχή της οπτικής του Μιστριώτη από το μεταφραστή των *Νεφελών*.

Γιατί, παρά την προθυμία του Σουρή να μην εκσυγχρονίσει κανένα απολύτως σατιρικό εύρημα του Αριστοφάνη και παρά την προθυμία του Μιστριώτη να συνδράμει τις *Νεφέλες* με δωρεάν παραχώρηση του βεστιαρίου της Εταιρείας του,²⁶ μια παράσταση του αρχαίου κωμικού σε σύγχρονη γλώσσα φάνταζε –και έτσι λειτούργησε τελικά– σαν αντίπαλο δέος, αν όχι σαν πράξη συνειδητής αντίθεσης, στις παραστάσεις του Μιστριώτη στα αρχαία ελληνικά. Ωστόσο οι δυο διαφορετικές ομάδες παραστάσεων στο γύρισμα του αιώνα δεν έκρυβαν την κοινή πρόθεσή τους να οικοδομηθεί μια γέφυρα συνέχειας από το αρχαίο παρελθόν στο νεοελληνικό παρόν.²⁷ Οι παραστάσεις των φοιτητών πάντως έμοιαζαν να υπερτονίζουν την άφθαστη ανωτερότητα του αρχαίου κόσμου. Με την ακατάληπτη από το ευρύ κοινό γλώσσα τους έμοιαζαν να υποδεικνύουν το μακρύ και δύσβατο δρόμο που περιμένει όποιον θελήσει να πλησιάσει τις πνευματικές του αξίες. Αντίθετα η παράσταση του Σουρή, με όπλο το γέλιο και μια ρέουσα καθημερινή γλώσσα, κατέβαζε τους αρχαίους θεούς, ήρωες και ένδοξους θνητούς από τα βήθρα τους και τους επέτρεπε να περπατούν ζωντανοί ανάμεσα στους Αθηναίους του 1900. Οι τελευταίοι ένιωθαν τόσο κολακευμένοι από τη σύνδεση, όσο κι από τα ευρήματα μιας ανασκαφής.²⁸

26 «Εδώ κι εκεί», *Σκριπ* 1863, 23.10.1900: 1.

27 Π[απαντωνίου] Ζ[αχαρίας]; 1900β, 1.

28 Π[απαντωνίου] Ζ[αχαρίας]; 1900α, 1. «Η πένα –εσκέφθην– η οποία έγραψε τιαούτην μετάφρασιν, δεν είχε σκαπάνη ανοίξασα την γην και αποκαλύψασα

Στη συγκεκριμένη λειτουργία της παράστασης δεν συνέβαλαν σατιρικοί αναχρονισμοί, αλλά μια αίσθηση πνευματικής συγγένειας του Σουρή με τον Αριστοφάνη εδραιωμένη στο κοινό κυρίως από τη δράση του σατιρικού στο *Ρωμηό*, συμπληρωματικά όμως και μια μεγάλη σειρά αντικειμένων καθημερινής χρήσης, κοινών και στις δύο εποχές, που χρησιμοποιήθηκαν στην παράσταση.²⁹ Θεωρώ εξαιρετικά πιθανό η τελευταία αυτή έμπνευση να ανήκε στον Νικόλαο Πολίτη που μαζί με το Γεώργιο Σουρή και το Νικόλαο Λάσκαρη επιμελήθηκαν τη σκηνοθεσία. Η ανάμιξη του Πολίτη βοηθούσε ακόμη περισσότερο να δημιουργηθεί αντιθετικό δίπολο ανάμεσα στις *Νεφέλες* του Σουρή και τις παραστάσεις του Μιστριώτη.

Οι *Εκκλησιάζουσες* στη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου στη μετάφραση του Πολύβιου Δημητρακόπουλου, παρά την απουσία σατιρικών αναχρονισμών στο κείμενο, είχαν μια ακόμη πιο ολοκληρωμένη οπτική της «συνέχειας» μεταξύ αρχαίου και νέου ελληνικού κόσμου και αρκετές ομοιότητες με τη μετάφραση του *Κύκλωπα* από τον Πάλλη.³⁰ Η προετοιμασία των δυο μεταφράσεων γίνεται σχεδόν ταυτόχρονα και είναι πολύ δύσκολο να διαπιστώσει κανείς ποιος ακολουθεί ποιον. Πάλλης και Δημητρακόπουλος ήταν ωστόσο ενταγμένοι σε δυο εντελώς διαφορετικά στρατόπεδα του γλωσσικού ζητήματος. Για πολλούς μάλιστα αποτέλεσε μεγάλη έκπληξη το γεγονός ότι ο «σιαμαίος φιλολογικός αδερφός του Μιστριώτη»,³¹ ο υποτιθέμενος ευνοούμενός του κατά τις κρίσεις των δραματικών διαγωνισμών, Πολύβιος Δημητρακόπουλος, είχε μεταφράσει την κωμωδία του Αριστοφάνη σε μια καθημερινή ρέουσα γλώσσα, όταν με αφορμή τους *Ίσαυρους* του Κλέωνα Ραγκαβή, που

εις το φως απειρίαν αρχαίων αγαλμάτων; Υπάρχουν πολλοί σοφοί αρχαιολόγοι ωσάν τον ποιητήν του Φαλήρου;».

29 «Εδώ κι εκεί», *Σκριπ* 1863, 23/10/1900: 1.

30 Η πρεμιέρα ακολουθεί με εννέα μήνες διαφορά τη δημοσίευση ενός πρώτου μικρού αποσπάσματος της μετάφρασης του *Κύκλωπα* στο *Νουμά*, αλλά προηγείται κατά ένα περίπου χρόνο της εμφάνισης των επόμενων πιο εκτεταμένων αποσπασμάτων. Ένα ακόμη μικρό απόσπασμα της μετάφρασης του *Κύκλωπα* δημοσιεύτηκε την ίδια ακριβώς χρονιά με την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* (*Νουμάς* 114: 1), αφού είχαν όμως ολοκληρωθεί και οι επαναλήψεις της.

31 *Νουμάς* 71: 1. Βλ. Χασάπη-Χριστοδούλου 2002, 219.

είχαν ανέβει το Μάρτη της ίδιας χρονιάς στο Βασιλικό Θέατρο, πανηγύριζε γιατί η παράσταση ήταν ένας «θρίαμβος της καθαρειούσης γλώσσας».³² Ωστόσο τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στις δυο μεταφράσεις δεν περιορίζονται στο γλωσσικό ύφος. Και στη μετάφραση του Δημητρακόπουλου έχουμε αναφορές σε χορούς σαν το «συρτούλη» και τον «καλαματιανό», όταν η Πραξαγόρα δίνει την παρακάτω χαρακτηριστική εντολή στις μεταμφιεσμένες γυναίκες:

«...ένα τραγούδι βλάχικο αρχίζετε σα γέροι
και προχωρείτε ψέλνοντας με το ραβδί στο χέρι».³³

Αναχρονιστικές παρασπονδίες σαν αυτή ωστόσο μετριούνται στα δάκτυλα του ενός χεριού στη μετάφραση του Δημητρακόπουλου. Πέρα από τα δημοτικά τραγούδια που θεωρήθηκαν κατάλληλα για χορικά στις *Εκκλησιάζουσες* του 1904,³⁴ πιθανότατα αξιοποιήθηκαν επίσης ένας αμανές, για να ζωντανέψει ένα σκοπό ιωνικό, κι ένας χορός που θύμιζε ζείμπέκικο, δείχνοντας ότι η τόλμη των Δημητρακόπουλου-Χρηστομάνου ακολούθησε, ειδικά στο ζήτημα της μουσικής, αντίστοιχες κατευθύνσεις με εκείνη του Πάλλη.

Ακόμα πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη σύμπτωση απόψεων των δυο αντίθετων στρατοπέδων στο θέμα της σκηνικής μουσικής είναι η περίπτωση του γνωστού δημοτικού «Κάτω στου Βάλτου τα χωριά» που στον *Κύκλωπα* του Πάλλη τραγουδούν τα Σατυρόπουλα. Δεν το αξιοποιούν δηλαδή μόνο οι φανατικοί δημοτικιστές του *Νουμά*, όπως ο Πάλλης, και η παρουσία του δεν περιορίζεται στο μεταφρασμένο σατυρικό δράμα. Μοτίβα από το ίδιο τραγούδι αναγνώριζαν κι οι θεατές της παράστασης της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στη μουσική που είχε συνθέσει ο Ιωάννης Σακελλαρίδης για την Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων του Γεωργίου Μιστριώτη στα 1896 (επανάληψη 1900). Το γεγονός

32 Κάθε «απόπειρα εκδηλώσεως υψηλών τραγικών παθών διά της γλώσσας των οينوπωλείων αποτελεί ιερόσυλον αστειότητα και προς ταύτην ακόμη την έννοιαν του υψηλού και ωραίου»: Μαυρογένη 2006, 98.

33 Δημητρακόπουλος 1904, 22-23.

34 Υπάρχει ένδειξη πιθανής ύπαρξης ενός ακόμη παραδοσιακού χορού, για την οποία όμως οι κριτικές δεν κάνουν λόγο: «και τα δυο σου πόδια κίνα / με το Κρητικό το βήμα» (Δημητρακόπουλος 1904, 78).

όμως δεν τους γέμιζε με περηφάνια αλλά με αμφιβολίες, όχι μόνο για την αισθητική λειτουργία ενός τέτοιου μοτίβου μέσα στο αρχαίο δράμα, αλλά ακόμα και για την αμιγή ελληνικότητα ενός τέτοιου τραγουδιού.³⁵

Η παραδοσιακή μουσική φιλοδοξούσε να λειτουργήσει, με τη λογική της «συνέχειας», ως ιδανικός ενδιάμεσος σταθμός σύνδεσης από το παρόν του 1900 στο παρελθόν της κλασικής αρχαιότητας. Η σύνδεση παρέμενε ωστόσο ατελής και προβληματική. Ως παραδοσιακή γίνονταν αποδεκτή μόνο η μουσική της υπαίθρου, ενώ αποκλειόταν η αντίστοιχη αστική, μόνο η παλιότερη, ενώ αποκλειόταν η σύγχρονη, μόνο κάποιων περιοχών, ενώ αποφεύγονταν άλλες με πιο περίπλοκη μουσική παράδοση όπως η Θράκη, η Μακεδονία ή τα Επτάνησα. Το γεγονός φανερώνει τα προβλήματα μιας αγωνιώδους προσπάθειας δημιουργίας εθνικής ταυτότητας. Το βασικό πρόβλημα με την ανώνυμη λαϊκή μουσική της εποχής, αστική και αγροτική, ήταν οι ολοφάνερες επιδράσεις που είχε δεχτεί από μουσικές άλλων εθνών, κυρίως βαλκανικών, επιδράσεις τις οποίες οι φανατικότεροι οπαδοί του ιδεολογήματος της συνέχειας απέκρυπταν συστηματικά, όταν δεν απέρριπταν συλλήβδην τη μουσική αυτή. Ανάλογα προβλήματα εμφανίζονταν και στην αντιμετώπιση του υπόλοιπου λαογραφικού υλικού. Ενώ οτιδήποτε προέρχεται από την παλιότερη ζωή στην ύπαιθρο θεωρείται πολύτιμο για να χτιστεί η γέφυρα σύνδεσης με το παρελθόν, το αντίστοιχο πιο πρόσφατο υλικό από τις πόλεις προκαλεί μεγάλη αμηχανία όχι μόνο στους οπαδούς του δόγματος της συνέχειας, αλλά ακόμα και στους έλληνες εκπροσώπους της επιστήμης της Λαογραφίας, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα την περιφρόνηση του Θεάτρου Σκιών και του ρεμπέτικου τραγουδιού. Είναι λοιπόν η στιγμή να προσθέσουμε εδώ

35 Διακρίνουν «αυτούσιες δημοτικές μελωδίες, όπως η πασίγνωστη 'Κάτω στον Βάλτου τα χωριά', βυζαντινά κοντάκια, τη Μασσαλιώτιδα ανάμεικτη με στοιχεία οπερέτας του συρμού, σε σημείο που να διερωτώνται: 'ποίαν σχέσιν έχουσι με την αρχαιότητα, με τον Σοφοκλέα και το μεγαλείον των ημιθέων της τέχνης'» (Ξανθουδάκης 1999, 48). Για την ύπαρξη ακόμη και χρονογραφήματος («Σοφοκλής Βαλτινός», *Εστία* 30.4.1900) με αφορμή την παρουσία μοτίβων από το συγκεκριμένο τραγούδι στη μουσική της *Αντιγόνης* βλ. Μαυρολέων 2003, 85-6.

μια ακόμη καινοτομία της μετάφρασης του Πάλλη: σχεδόν προκλητικά προσθέτει αναφορές και στο βαλκανικό ή το ανατολίτικο πολιτισμικό μας υπόβαθρο, όπως μαρτυρούν οι φράσεις για τα σαβάρια του Πάρη, ή άλλες ανάλογες όπως «νταβούλια εδώ δεν έχει και ζουρνά και ντέφια» [στ. 205]. Τέλος η αναφορά σε «μπουζούκι σμυρναίικο» [στ. 443] και η συχνή προσαγόρευση του Διόνυσου ως «βλάμη» φέρνει στη σκηνή –εξαιρετικά πρόωρα σε σχέση με τη μετέπειτα νομιμοποίησή του – τον κόσμο, ή υπόκοσμο κατ’ άλλους, του ρεμπέτικου τραγουδιού. Θα πρέπει λοιπόν να εξεταστεί προσεκτικά, αν η υιοθέτηση της μετάφρασης του Πάλλη από τους τρεις μεσοπολεμικούς σκηνοθέτες έγινε άνευ όρων και αν παράλληλα σημαίνει και αποδοχή όλων των ιδεολογικών και αισθητικών απόψεων που απορρέουν απ’ αυτήν ή των συμβόλων τους.

Οι τρεις μεσοπολεμικές σκηνικές προσεγγίσεις

Όταν στις αρχές της δεκαετίας του 1930 ο Βασίλης Ρώτας, ο Κάρολος Κουν και ο Φώτος Πολίτης συμπίπτουν στην επιλογή του *Κύκλωπα* και της μετάφρασης του Πάλλη το κλίμα δεν είναι φυσικά ίδιο με την περίοδο που φιλοτεχνήθηκε η μετάφραση. Η εισαγωγή στοιχείων από τη νεοελληνική πραγματικότητα για την προσέγγιση του αρχαίου δράματος έχει αρχίσει να εδραιώνεται ως σκηνική παράδοση. Θεωρείται όμως άλλοτε εκσυγχρονιστικός δρόμος, υπό την επίδραση της ιδεολογικής ζύμωσης γύρω από το θέμα της ελληνικότητας και της εμφάνισης της γενιάς του ’30, και άλλοτε συντηρητική αναχρονιστική πρακτική. Το κριτήριο είναι ποιος θα χρησιμοποιήσει τους αναχρονισμούς αυτούς στη σκηνή, μέσα σε ποιο γενικότερο κλίμα, ποιοι θα τον κρίνουν και σε ποια παράταξη θα τον εντάξουν. Το Γλωσσικό Ζήτημα επανερχόταν άλλωστε με ιδιαίτερη ένταση. Ο θάνατος του Ιωάννη Ψυχάρη στα 1929 και η εκλογή του Κωστή Παλαμά ως προέδρου της Ακαδημίας Αθηνών σηματοδοτούσαν το τέλος μιας εποχής,³⁶ όπου μια μετριοπαθέστερη δημοτική κέρδιζε συνεχώς μεγάλες νίκες, όχι όμως και τη θέση της επίσημης γλώσσας του κράτους σύμφωνα με το Σύνταγμα. Οι αντιδράσεις των εκπρο-

36 Mackridge 2009, 293-98.

σώπων της καθαρεύουσας, αν και δεν είχαν εκλείψει, είχαν χαλαρώσει σε ένταση καθώς προείχε η ανάγκη γλωσσικής αφομοίωσης των νέων πληθυσμών που εντάχτηκαν στο ελληνικό κράτος. Επομένως, η παλιότερη πόλωση των Ευαγγελικών και Ορεσטיακών, δεν είχε εξαλειφθεί. Μάλιστα, η δυναμική είσοδος της Αριστεράς στη διαμάχη, της έδωσε νέα διάσταση.³⁷

Στο χώρο του θεάτρου τα σημάδια αυτής της πόλωσης γίνονται πιο ευδιάκριτα κυρίως σε δυο περιπτώσεις: στις συζητήσεις γύρω από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, που ήταν θεσμός αυτονόητα σημαντικός για τη διαμόρφωση του γλωσσικού οργάνου και, λίγο νωρίτερα, στον απόηχο των Δελφικών Γιορτών με τη διεθνή ακτινοβολία τους. Οι τελευταίες, αν και είχαν ένα ομιχλώδη ιδεολογικό προσανατολισμό πιο κοντά στο νεορομαντισμό, συνδέονταν στη σκέψη πολλών διανοητών με τις παλιότερες προσπάθειες του Μιστριώτη, κυρίως εξαιτίας της αρχαιολατρίας τους, της κοινής χρήσης βυζαντινής, υποτίθεται,³⁸ μουσικής αλλά και της πρόθεσης που εκδήλωσε

37 Στα 1927 ο *Ριζοσπάστης* εκδίδει για τελευταία φορά φύλλο του σε καθαρεύουσα γλώσσα, ενώ δυο χρόνια αργότερα ο Δημήτρης Γληνός θα υποστηρίξει από τις σελίδες του περιοδικού *Αναγέννηση* σημαντικές ορθογραφικές απλοποιήσεις στη χρήση της δημοτικής (Mackridge 2009, 291-92), που κινούνται στην ίδια ακριβώς κατεύθυνση με τις επιλογές του Πάλλη κατά την εκτύπωση της μετάφρασης του *Κύκλωπα*. Ας σημειωθεί εδώ ότι στην κριτική του για την παράσταση του Ρώτα από τον Πολίτη οι «λεφκαστράγαλες» Νυφούλες είχαν διορθωθεί σε «λευκαστράγαλες». Πολίτης 1930α, 2.

38 Ο χώρος δεν είναι φυσικά ούτε επαρκής, ούτε κατάλληλος για να λύσουμε μια τόσο μεγάλη παρεξήγηση. Όπως υποστηρίχτηκε πειστικά πρόσφατα, η μουσική στις Δελφικές Γιορτές ήταν ευρωπαϊκή και δεν είχε μεγάλη σχέση με τη βυζαντινή (Capellari 2012). Η επιθυμία της Εύας Πάλμερ ήταν, εντούτοις, να έχει και στις δυο παραστάσεις στους Δελφούς μονόφωνη βυζαντινή μουσική κι αυτός είναι και ο λόγος της τελικής της ρήξης με τον Κωνσταντίνο Ψάχο. Αντίθετα, για τον Μιστριώτη μουσικό ίνδαλμα ήταν ο Μέντελσον και η μουσική του για την *Αντιγόνη*, αδυνατούσε όμως να τη χρησιμοποιήσει για τα χορικά καθώς ήταν γραμμένη πάνω σε γερμανικούς στίχους, οπότε δεν μπορούσε να προσαρμοστεί στο πρωτότυπο ελληνικό κείμενο. Η επιλογή της μουσικής του Ιωάννη Σακελλαρίδη με τις άφθονες επιδράσεις από τη βυζαντινή μουσική –στην τετράφωνη έστω εκδοχή της– ήταν επομένως για τον Μιστριώτη λύση ανάγκης: Βλέπε *Πρωία* 1391, 22.4.1900. Ας σημειωθεί ότι το όνομα του Ιωάννη Σακελλαρίδη είχε προταθεί στην Εύα Πάλμερ για τη σύνθεση βυζαντινής μουσικής για τις Δελφικές Γιορτές (Γλυτζουρή 2001, 540).

κάποια στιγμή η Εύα Πάλμερ για παράσταση του *Προμηθέα* στα αρχαία ελληνικά.³⁹ Την ίδια στιγμή οι Γιορτές δέχονταν και τις επιθέσεις των αντιπάλων του δημοτικισμού για την τελική επιλογή της «μαλλιάρης» ή «αλβανικής» μετάφρασης του Ιωάννη Γρυπάρη «διά της οποίας ο Αισχύλος εμφανίζεται με τσαρούχια».⁴⁰

Όταν δυο χρόνια μετά το τέλος τους ο Φώτος Πολίτης σκηνοθέτησε τη *Βαβυλωνία* στο Εθνικό Θέατρο, επέλεξε για μουσική υπόκρουση στη δράση του Σοφολογιότατου εκκλησιαστική ψαλμωδία. Δεν ξέρουμε αν με τον τρόπο αυτό θέλησε να σατιρίσει μόνο τις προσπάθειες του Μιστριώτη ή αν επιθυμία του ήταν να συνδεθούν οι παλιότερες παραστάσεις και με τις τωρινές των Σικελιανών.⁴¹ Πολίτης και Ρώτας είχαν πάντως συστρατευθεί στην πολεμική κατά των πρώτων Δελφικών Γιορτών, όταν ο πρώτος είχε συντάξει τρία άρθρα με αρνητικές κρίσεις για την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* –χωρίς να την έχει δει– άρθρα που απαντούσαν σε αντίστοιχο επικριτικό δημοσίευμα του δεύτερου. Η επιλογή ενός σατυρικού δράματος έμοιαζε άλλωστε κι αυτή σα μια υπενθύμιση προς τους διοργανωτές των Δελφικών Γιορτών και τους ομοϊδεάτες τους για το πόσο λειψή φάνταζε μια αναπαράσταση του αρχαίου κόσμου που δεν περιλαμβάνει το Γέλιο σαν στοιχείο έκφρασής του.

Με τη λογική αυτή όμως θα περίμενε κανείς ότι το εναρκτήριο έργο του Ρώτα ή μια από τις προτάσεις του Πολίτη στο Εθνικό θα ήταν μια αριστοφανική κωμωδία. Ο χαρακτήρας όμως που είχαν πάρει οι παραστάσεις του αθηναίου κωμικού στα χέρια των μίμων-μεταμορφωτών στη δεκαετία του 1920 είχαν βυθίσει τον Αριστο-

39 Γλυτζουρή 2001, 573-74: «η ιδέα της συνέχειας και η χρήση βυζαντινής μουσικής συνδέουν την εργασία της Σικελιανού με την αρχαιολατρία του Μιστριώτη [...] Είναι χαρακτηριστική άλλωστε η επιθυμία της να δοθεί ο *Προμηθέας* στο πρωτότυπο».

40 *Καθημερινή* 10.5.1930.

41 Αν και η μουσική στις Δελφικές Γιορτές δεν ήταν βυζαντινή, όπως εξηγήσαμε πρόχειρα μόλις παραπάνω, η σύνδεση Μιστριώτη-Σικελιανού μέσω της μουσικής μπορούσε να λειτουργήσει, αφού η πλειοψηφία των θεατών της παράστασης της *Βαβυλωνίας* διάβαζε στις εφημερίδες για την πρόθεση της Πάλμερ να αξιοποιήσει τη βυζαντινή μουσική και δεν είχε παρακολουθήσει τις παραστάσεις στους Δελφούς, για να έχει δική της γνώμη.

φάνη σε ανυποληψία, για την απόσειση της οποίας χρειάστηκαν δεκαετίες.⁴² Έπειτα ο Πολίτης είχε υποστηρίξει –με αφορμή τους *Όρνιθες* στην Ελευθέρα Σκηνή το 1929– ότι ο Αριστοφάνης μόνο διασκευασμένος μπορεί να παίζεται κι εκείνος φαίνεται να μην είχε ιδιαίτερα εκτιμήσει τη διασκευή του Χουρμούζη στον *Πλούτο* που ανέβασε την ίδια περίπου περίοδο στο Κολλέγιο Αθηνών ο Κάρολος Κουν.

Με άλλα λόγια, οι τρεις μεσοπολεμικοί Κύκλωπες είχαν να λύσουν προβλήματα που ανακύπτουν έντονα κυρίως στο αριστοφανικό ανέβασμα, αλλά εμφανίζονται ως ένα βαθμό και στο σατυρικό δράμα. Ο τρόπος αντιμετώπισής τους έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Έτσι, ο Ρώτας αφαιρεί τους στίχους 580-590 που αναφέρονται στη γανυμηδική αγγαρεία του Σιληνού,⁴³ κρατά πάντως τους σατιρικούς αναχρονισμούς, ακόμα και παλαιωμένους επί 25 χρόνια. Οι αντιδράσεις που συναντάμε στις κριτικές,⁴⁴ αναφέρονται περισσότερο σε φραστικές ακρότητες, προφανώς στις λύσεις του Πάλλη που περιγράψαμε ήδη. Δεν μας παραδίδεται δηλαδή κανένα σκηνοθετικό εύρημα που να τις συμπληρώνει, να τις δραματοποιεί ή να τις υπογραμμίζει. Αντίθετα η ύπαρξη «αρχαϊκής» μουσικής υπόκρουσης εκτελεσμένης με όμποε και κόρνο,⁴⁵ μας κάνει να δυσπιστούμε για την αντιστοιχία του ύφους της εκτέλεσης και κυρίως της ενορχήστρωσης με το «συρτούλη», τον «καλαματιανό», τον τσάμικο και το σμυρναίικο μπουζούκι που είχε προβλέψει ο Πάλλης.

Όσον αφορά τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης μια κριτική αναφέρεται με σαφήνεια σε χρήση μάσκας από το Χορό.⁴⁶ Μάσκες στο Χορό θα χρησιμοποιήσει κι ο Κουν στο Κολλέγιο χωρίς να

42 Tsirimocou 1977. Van Steen 2000. Μαυρογένη 2006.

43 Συρανό 1930, 2.

44 «Και η μετάφρασις δεν έκαμε καθόλου καλή εντύπωση με “τους απαλλαγέντας” το “κάτω στο Βάλτο”, το “σμυρνέικο μπουζούκι” τον “σταυρό” το “καλαματιανό” και μερικές άλλες λέξεις» (Ροδάς 1930). «Ο κ. Ρώτας παρεσύρθη από τη σατυροποίηση της σατύρας του Ευριπίδου υπό του Πάλλη διά να φθάση εις υπερβολάς»: RED 1930. Βλ. και Θρύλος 1977, 318-20.

45 Δόξας 1930, 219. Άλλη κριτική της αποδίδει «αρχαϊκοεξωτικό χρώμα». Μ.Μ. 1930, 169.

46 Δόξας 1930, 219.

αποφύγει κι εκείνος τις αντιδράσεις, τόσο για τη σύζευξη αρχαίου και νέου κόσμου όσο και για την τόλμη του να διατηρήσει τους αναχρονισμούς του Πάλλη και να τους ενισχύσει με εικόνα και ήχο:

«Τα κρητικά και δημοτικά τραγούδια που τραγουδούσαν οι σάτυροι, η παράξενη σκηνογραφία, τα κομπολόγια, δώσαν στο έργο μια παράξενη ατμόσφαιρα που θα μας έκανε να αμφιβάλουμε για την αρχαιότητά του αν δεν υπήρχε ο φοβερός “Κύκλωπας” να μας το θυμίζει συνεχώς [...] Το έργο μας θύμιζε πιο πολύ τον ελληνικό Καραγκιόζι παρά την Αρχαία Τέχνη»

έγραφαν οι μαθητές στο έντυπό τους, διατυπώνοντας στη συνέχεια ακόμα πιο ανοιχτά τη διαφωνία τους με την οπτική του δασκάλου.⁴⁷ Η υπεράσπιση της εκλαϊκευτικής οπτικής του Κουν μερικές μέρες αργότερα από τον μαθητή του Αλέξη Σολομό έχει οπωσδήποτε ξεχωριστή σημασία, αφού μερικά χρόνια αργότερα θα σκηνοθετήσει κι εκείνος το έργο στο Εθνικό Θέατρο:⁴⁸

«Η παράσταση του *Κύκλωπα* του Ευριπίδη φάνηκε τόσο στο ανέβασμα όσο και στο παίξιμο, αρκετά ανώτερη από τις παλιότερες του Αριστοφάνη. Το έργο είναι γιομάτο κίνηση και σάτιρα και μονάχα σ' ένα δυο μέρη ο διάλογος καταντά λιγάκι μονότονος. Μερικούς τους σκανταλίσανε τα διάφορα “απροσδόκητα” όπως πχ το να χορεύουν οι ναύτες τον καλαματιανό και να τραγουδούν αμανέδες κ.λ. Σ' αυτό τίποτ' άλλο δε φταίει παρά η νοοτροπία του μεταφραστή και του σκηνοθέτη. Η μετάφραση του μακαρίτη του Πάλλη καθώς κι η παράλληλη σκηνοθεσία του κ. Κουν προσπαθούν να ξεφύγουν από τη στερεότυπη σχολαστική παράδοση της διδασκαλίας των αρχαίων δραμάτων. Ίσα-ίσα που κάνει τον καθένα να τα νιώσει και να τα ζήσει, γιατί κι απ' αυτούς που προσποιούνται τώρα πως τα

47 Μακρίδης 1935, 1.

48 Ο Αλέξης Σολομός θα σκηνοθετήσει τον *Κύκλωπα* στο Εθνικό Θέατρο το 1959 σε ενιαία παράσταση με τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, κρατώντας επίσης τη μετάφραση του Πάλλη αλλά και σοβαρές αποστάσεις από την αισθητική του δασκάλου του που υπερασπίζεται εδώ.

νιώθουν και τα καταλαβαίνουν, είναι σίγουρο πως οι μισοί
λένε ψέμματα». ⁴⁹

Ο τρόπος χρήσης της παράδοσης από τον Κουν είναι, όπως παρατηρεί ο Σολομός, σε αρμονία με την αισθητική της μετάφρασης του Πάλλη. Θα προσθέταμε ότι είναι η μόνη σκηνοθεσία που όχι απλώς υπηρετεί τη μετάφραση αλλά που προωθεί τις καινοτομίες της ένα βήμα πιο πέρα. Η «καραγκιόζικη» ματιά του Κουν για την αρχαία κωμωδία, ⁵⁰ που επηρέασε βαθιά σχεδόν όλες τις ελληνικές μεταπολεμικές παραστάσεις Αριστοφάνη, διαμορφώνεται και δοκιμάζεται εξίσου και με το ανέβασμα του *Κύκλωπα* στο Κολλέγιο. Η τόλμη του Κουν να μην οδηγήσει τη σύνδεση του χθες με το σήμερα σε ένα χωροχρονικά αόριστο εξιδανικευμένο λαογραφικό περιβάλλον με δράκους και καλικαντζάρους, που όπως είδαμε δεν υπάρχουν στη μετάφραση, αλλά στο μεσοπολεμικό λαϊκό παρόν, με κομπολόγια, αμανέδες, ναύτες και καλαματιανό, μετέτρεπε την παράσταση του *Κύκλωπα* σε ένα πείραμα θεατρικής εφαρμογής του μοντερνισμού, με βασικές αιχμές μια άλλη «λαϊκότητα» και «ελληνικότητα», με κυρίαρχη και απτή την αισθητική του Καραγκιόζη και του ρεμπέτικου, στοιχείων δηλαδή που οι υπόλοιποι δύο σκηνοθέτες θα περιορίσουν σε φευγαλέες λεκτικές αναφορές στις δικές τους παραστάσεις, παρά το θαυμασμό που πρόσκαιρα εξέφρασαν γι' αυτά, ως μορφές λαϊκής τέχνης.

Έτσι, η παράσταση του *Κύκλωπα* που ο Φώτος Πολίτης σκηνοθέτησε στο Εθνικό και που συνόδευε τους *Πέρσες* το 1934, σε αντίθεση με την προηγούμενη, δεν συνάντησε αντιδράσεις. Με σκηνικό που παρέπεμπε συνειδητά σε αρχαία αγγεία ⁵¹ και με χορό Σατύ-

49 Καραμάνος 2003, 29-30.

50 Η φράση προέρχεται από συνέντευξη του Κουν, βλ. Μαυρογένη 2006, 363.

51 Η χρήση των αγγείων ως πηγή άντλησης έμπνευσης για τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία κατά τις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος φαίνεται ότι εγκαινιάστηκε από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο. Είναι πολύ πιθανή η αξιοποίησή τους ήδη από την *Άλκηστη*, με μεγαλύτερη ασφάλεια μπορούμε όμως να μιλήσουμε για την περίπτωση των *Εκκλησιαζουσών* του 1904, όπου χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διαδικασία αναβίωσης του αρχαίου κώδικα. Είναι πάντως εντυπωσιακό ότι η κριτική της εποχής (1904) προτείνει στους συντελεστές της παράστασης να εγκαταλείψουν τα αρχαία αγγεία ως πηγή και να

ρων ημίγυμνους χορευτές με κορυφαίο το δάσκαλό τους Άγγελο Γριμάνη,⁵² το αρμονικό, πειθαρχημένο σύνολο κέρδισε μόνο επαίνους. Μέχρι και η μετάφραση του Πάλλη περνάει απαρατήρητη από την κριτική ή δέχεται τα θερμότερα των συγχαρητηρίων ακόμα κι από αντιπάλους του δημοτικισμού,⁵³ την ώρα που η αντίστοιχη του Ιωάννη Γρυπάρη για τους *Πέρσες* δεν θα αποφύγει τα πυρά για τις τολμηρότητές της. Για να εξηγήσουμε το παράδοξο⁵⁴ καταφύγαμε στα βιβλία υποβολείου στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Σώζονται τέσσερα δακτυλόγραφα εκ των οποίων οι υπεύθυνοι του αρχείου δεν χρονολογούν κανένα πριν από το 1936, όταν είχαμε δηλαδή επανάληψη του *Κύκλωπα*, μετά το θάνατο του σκηνοθέτη. Με έκπληξη διαπιστώθηκε ότι όλες ανεξαιρέτως οι ιδιαιτερότητες της μεταφραστικής δουλειάς του Πάλλη που περιγράψαμε αναλυτικά στην αρχή έχουν εξαλειφθεί σε δυο φάσεις από ένα μπλε κι ένα κόκκινο κραγιόνι, με περισσότερες από τριάντα επεμβάσεις. Η υποψία για τις αλλοιώσεις στράφηκε αμέσως στο Δημήτρη Ροντήρη, το διάδοχο του Φώτου Πολίτη που επιμελήθηκε τις επαναλήψεις, ώσπου ένα άρθρο του Μανώλη Σκουλούδη, μουσικού στην παράσταση του *Κύκλωπα* του 1934, δημοσιευμένο στα *Νεοελληνικά Γράμματα* τρία χρόνια αργότερα, ήρθε να τοποθετήσει τα δεδομένα σε νέα βάση. Ο συνθέτης, περιγράφοντας το κλίμα των δοκιμών, θυμάται τους επαίνους του Πολίτη για τον Πάλλη:

στραφούν στους ευρωπαίους ζωγράφους που εμπνεύστηκαν από τον Αριστοφάνη. Μετά την εμφάνιση της εμπνευσμένης αλλά σκανδαλιστικής δουλειάς του Ωμπρεν Μπήρντολεϋ πάνω στο θέμα και μετά την υπερεκτεταμένη και επιτυχή χρήση τους για τη χορογραφία της τραγωδίας στις Δελφικές Πιορτές, τα αρχαία αγγεία αποδεικνύονταν ιδανικός τρόπος σύνδεσης με μια καθαρή από νεώτερες βέβηλες προσμίξεις αρχαιότητα. Θυμίζω ότι την ίδια βραδιά με τον *Κύκλωπα* είχαν παιχτεί οι *Πέρσες*, των οποίων η σκηνοθεσία χρωστούσε πολλά στα αρχαία ανάγλυφα.

52 Ο Χορός στελεχώθηκε από μαθητές τόσο από τη Δραματική Σχολή του Εθνικού όσο και από την ιδιωτική σχολή του χορογράφου.

53 ΑΛΚ. 1934, 617-18.

54 Το παράδοξο εντόπισε πρώτη η Γουλή (2008:1, 90) δίνοντας μια πρώτη εξήγηση: «Η μετάφραση του Αλέξανδρου Πάλλη, παρά τη δημοτικιστική της στράτευση, δεν ενόχλησε λόγω του σατιρικού χαρακτήρα του έργου».

«Ο *Κύκλωπας* στα χέρια του έγινε μια αληθινή συμβολική σύγκρουση του εθνικού λυτρωτικού φιλελευτερισμού προς το ρουτινιάρικο και τυραννικό πνεύμα του Μιστριωτισμού [...] Με κρύα καρδιά ψαλίδιζε το κείμενο απ' όλες εκείνες τις εκφράσεις που έδιναν την ευκαιρία στον Πάλλη να προσανατολίσει τον αρχαίο τραγικό προς τον αγώνα της ιδεολογίας του, ειδικεύοντας τα πλατιά και πανανθρώπινα λυτρωτικά του σύμβολα. Ανησυχούσε ακόμη και για τις λέξεις «συρτούλη και καλαματιανό» που κάθε τόσο ο Πάλλης βάνει στο στόμα του Χορού. Έτσι μονάχα τη βραδιά της πρώτης του έργου δέχτηκε τελικά να μην τις αφαιρέσει από τους ηθοποιούς. Η ανησυχία του για το πώς θα 'βλεπε το κοινό έναν συγχρονισμένον Ευριπίδη "οπαδό του ... δημοτικιστή Πάλλη" τον έκανε να μου δίνει σύστασες για τη μουσική:

— Ν' αποφύγεις τις μοντέρνες τεχνοτροπίες. Πρόσεξε ακόμα μην μου παρουσιάσεις κι εσύ κανέναν καλαματιανό απάνω στη σκηνή».⁵⁵

Αν δώσουμε βάση στη μαρτυρία του συνθέτη, έχουμε όχι μόνο το όνομα του αυτουργού της επέμβασης αλλά και μια ικανοποιητική εξήγηση για τις αντιφάσεις κατά την υποδοχή της παράστασης του 1934. Οι κριτικές που αφήνουν αιχμές για τη μετάφραση φαίνεται ότι προέρχονται από συντάκτες που έχουν παρακολουθήσει την πρεμιέρα, όπου πιθανότατα παρέμειναν για μια τελευταία βραδιά μερικά από τα ευρήματα του Πάλλη. Αντίθετα, ο Πολύμερος Μοσχοβίτης που είδε την παράσταση μια μέρα μετά, χαρακτηρίζει τη μετάφραση «ρέουσα και χωρίς ακρότητας».⁵⁶ Την υπόθεση

55 Σκουλούδης 1937, 1-2.

56 Μοσχοβίτης 1934, 2. Η κριτική της *Εστίας* πάντως που δημοσιεύεται την ίδια ημερομηνία με την προηγούμενη διαμαρτύρεται και για τη λέξη «κοκορέτσι» που στο δακτυλόγραφο του Εθνικού έχει διαγραφεί, ίσως μετά τη δημοσίευση. Οι εκπλήξεις όμως με τα βιβλία υποβολείου του Εθνικού δεν σταματούν εδώ. Τα υπόλοιπα βιβλία στο αρχείο του Εθνικού που συνδέονται με τις επόμενες παραστάσεις του, όχι μόνο παραμένουν ψαλιδισμένα από τα ευρήματα του Πάλλη, αλλά φέρουν ακόμα σοβαρότερες επεμβάσεις που λογοκρίνουν τον ίδιο τον

έρχονται να στηρίξουν τα γραπτά του Πολίτη μερικά χρόνια πριν, όταν δηλαδή είχε ανέβει η παράσταση του Ρώτα. Παρόλο που είχε χαρακτηρίσει τη μετάφραση του Πάλλη «θαύμα θαυμάτων [...] κι ένα από τα λαμπρότερα πετράδια της νεοελληνικής λογοτεχνίας»⁵⁷ σημειώνει:

«Ο κ. Αλέξανδρος Πάλλης δε φοβάται τους αναχρονισμούς. Είμαστε βέβαια κατ' αρχήν εναντίον τέτοιων μεθόδων, που σπάζουν την εσωτερική ενότητα ενός έργου».⁵⁸

Τα κριτικά σημειώματα για το ανέβασμα του έργου στο Παγκράτι από το Ρώτα και η σκηνοθεσία του *Κύκλωπα* στο Εθνικό –ακόμη και οι επεμβάσεις στο κείμενο– φαίνεται να προδίδουν σοβαρές αντιφάσεις του Πολίτη. Πρέπει ωστόσο να κατανοήσουμε ότι αυτές εντάσσονται σε ένα κλίμα γενικότερων ζυμώσεων στο χώρο της μεσοπολεμικής διάνοησης στο πλαίσιο αναζήτησης της περίφημης ελληνικότητας και λαϊκότητας. Ακόμη και στη συνείδηση των φανατικότερων δημοτικιστών εξελίσσεται στα χρόνια αυτά μια διεργασία απαγκίστρωσης από τον ρωμαίικο εθνοκεντρισμό και την ψυχαρακή μονολιθικότητά του. Αυτό δεν αποκλείει την επαφή με τις ρίζες και τη συνέχιση του γλωσσικού αγώνα, αναζητούν ωστόσο ένα ελληνικό καλλιτεχνικό επίτευγμα για να το αντιτάξουν στις αντίστοιχες ευρωπαϊκές κατακτήσεις.⁵⁹ Από την άποψη αυτή ο *Κύκλωπας* στη μετάφραση του Πάλλη αποτελούσε ιδανικό συνδυασμό των δύο

Ευριπίδη. Έτσι φαίνεται ότι όχι μόνο στην επανάληψη του έργου το 1937 αλλά και στα νέα ανέβασματα το 1959 σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και το 1974 σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου οι διαφορές με το κείμενο τόσο του Πάλλη όσο και του Ευριπίδη είναι τέτοιες που η χρήση του ονόματος τόσο του μεταφραστή όσο και του αρχαίου τραγικού για την πατρότητα του έργου καταλήγει παραπλανητική, από την άλλη όμως φωτίζει και τον αμφιλεγόμενο όρο «πάρδοση του Εθνικού».

57 Πολίτης 1930α, 2.

58 Πολίτης 1930α, 2. Στη συνέχεια βέβαια αισθάνεται την ανάγκη να υπερασπιστεί τον ομοϊδεάτη του: «Αλλά όταν, όπως στον *Κύκλωπα*, οι αναχρονισμοί τινάζονται με γούστο, με κέφι σα γέλιο πληθωρικό ποιος θάχρη το σχολαστικισμό να τους κατηγορήσει κατ' αρχήν»; Το κάτω-κάτω ένα καλλιτέχνημα βρίσκει μέσα του τους νόμους του κι ο *Κύκλωπας* του Πάλλη είναι πέρα και πέρα ένα θαυμαστό τραγούδι».

59 Τζιόβας 1989, 39.

κύριων στοιχείων ταυτότητας που κατεξοχήν συζητούνταν εκείνη την περίοδο, του *ελληνισμού* που διαθέτει τη μεγαλοπρέπεια μιας ιδέας και της *ρωμιοσύνης* που διαθέτει τη δηκτικότητα του οικείου.⁶⁰

Έτσι η παράσταση του Πολίτη στο Εθνικό ήταν εκείνη με τη μικρότερη παρουσία του λαϊκού στοιχείου και του νεοελληνικού βίου στη σκηνή της και με τη μεγαλύτερη απόσταση από τη μετάφραση του Πάλλη. Η παράσταση του Ρώτα στο Παγκράτι ακολουθούσε το γράμμα, η αντίστοιχη του Κουν στο Κολλέγιο το γράμμα και το πνεύμα της εργασίας του πρωτοπόρου μεταφραστή. Η κρατική σκηνή, πιστή στην αποστολή της, ερχόταν να αποκαταστήσει μια ισορροπία, ή, αν θέλετε, να αποτρέψει έναν εθνικά εσωστρεφή «λαϊκό» τρόπο ερμηνείας του αρχαίου δράματος, προκρίνοντας έναν άλλο πιο κοσμοπολίτικο. Μια παράσταση, με ένα χορό που όπως δείχνει η σχετική παρτιτούρα δεν τραγουδούσε αλλά μόνο χόρευε⁶¹ και που στην Αλεξάνδρα Λαλαούνη θύμιζε έντονα το *Απομεσήμερο ενός Φαύνου*,⁶² και μάλιστα όχι το «κλασικό» με τον Βάσλαβ Νιζίνσκι αλλά το πιο πρόσφατο τότε με τον Σεργκέι Λίφαρ, με απαγορευμένο τον καλαματιανό αλλά με σπάνιο προσόν τις ενορχηστρώσεις του Νίκου Σκαλκώτα, είναι μάλλον χαρακτηριστική για τη νέα σχέση μοντερνισμού και παράδοσης, ελληνικότητας και κοσμοπολιτισμού, ελληνοκεντρισμού και ευρωπαϊσμού, λαϊκότητας και αστισμού.

60 Τζιόβας 1989, 48.

61 Για τη μουσική της παράστασης το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε ξαφνικά από τη δουλειά του συνθέτη στη δουλειά του ενορχηστρωτή: ο μουσικολόγος Γιάννης Σαμπροβαλάκης που είδε την παρτιτούρα από το αρχείο του Εθνικού ανακάλυψε ότι πρόκειται για άγνωστη ενορχήστρωση του Νίκου Σκαλκώτα. Πέρα από το γεγονός ότι το εύρημα αλλάζει τα βιογραφικά δεδομένα για τον Σκαλκώτα, αφού ως τώρα θεωρούσαμε ότι κατά την περίοδο αυτή απείχε από κάθε δημιουργική εργασία, τόσο συνθετική όσο και ενορχηστρωτική, θα πρέπει να δούμε, μετά τη μουσικολογική ανάλυση της δουλειάς του, σε ποιο βαθμό και με ποιο τρόπο υπεισέρχονται στο έργο τα στοιχεία της εθνικής μουσικής, αν φυσικά συμβαίνει κάτι τέτοιο όπως μαρτυρεί η κριτική της Λαλαούνη: «Ο κ. Σκουλούδης ζήτησε την έμπνευσή του στο δημοτικό μοτίβο και γι' αυτό η προσπάθειά του ήταν πιο δύσκολη και πιο επικίνδυνη. Πέρασε όμως νικηφόρα το σκόπελο πρώτα χάρις στην αυθόρμητη και λεπτή έμπνευσή του κι έπειτα στη συγχρονισμένη και έξυπνη τεχνοτροπία της ενορχηστρώσεως, που όσο κι αν ήταν τολμηρή ήξερε να μείνη αρχαιοπρεπώς σεμνή» (Λαλαούνη 1934, 2).

62 Λαλαούνη 1934, 2.

«Ο Γριμάνης ανασταίνει τον αρχαίο χορό όχι αντιγρά-
φοντας τις φρίξεις και απομιμούμενος στάσεις αρχαίων
αγγείων, όπως πχ έκανε ο χορός στους ‘Πέρσας’, αλλά
αποδίδοντας εκφραστικά το κείμενο και τη μουσική...»⁶³

σημειώνει η Λαλαούνη. Αντιφάσεις δηλαδή δεν εντοπίζονταν μόνο σε κείμενα του Πολίτη από διαφορετικές περιόδους, αλλά ακόμα και σε σκηνοθετικούς δρόμους στην ίδια παράσταση.

Καθώς οι έλληνες μοντερνιστές υιοθετούσαν την παράδοση ιδωμένη από νέο πρίσμα, οι μέχρι τώρα οπαδοί της κατέφευγαν στην ασφάλεια του ευρωπαϊσμού, αντιστρέφοντας το κλασικό αντι-θετικό σχήμα. Όσο για τη λαϊκότητα, αυτή φαίνεται προκαλούσε μεγάλη αμηχανία ακόμα και στους υπερασπιστές της γλώσσας του λαού, τόσο κατά την περίοδο των Ευαγγελικών και των Ορεστειακών,⁶⁴ όσο και κατά τη δεκαετία της έναρξης λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου. Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα η λαϊκότητα αποδεικνύεται πρόσχημα, όπως δείχνουν ο σνομπισμός κι οι ελιτίστικες αντιλήψεις που εκφράζει ο Πολίτης στο άρθρο με τίτλο «Συνοικία» με αφορμή την προσπάθεια του Λαϊκού Θεάτρου με τον *Κύκλωπα*, που καταλήγει:

«Καλή η επιστροφή στο λαό, που σκέφτηκε ο κ. Ρώτας.
Μα κι ο λαός δε είναι πια λαϊκός, κι ο δρόμος της επι-
στροφής θαρρώ πώς πάρθηκε λίγο στραβά και δε θα φέρει
σ’ άκρη».⁶⁵

Μανώλης Σειραγάκης
Λέκτορας Θεατρολογίας
Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
seiragakis@phl.uoc.gr



63 Λαλαούνη 1934, 2.

64 Mackridge 2009, 243.

65 Πολίτης 1930β, 21-22.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- ΑΛΚ., 1934. «Η πνευματική ζωή, ο Κύκλωψ και οι Πέρσαι». *Εργασία*, 13/5/1934 : 617-618.
- Βασιλείου, Α. 2005. *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*. Αθήνα: Μεταίχιμο.
- Γεωργοπούλου, Β. 2008. *Η θεατρική κριτική στο Μεσοπόλεμο*. 2 τόμοι. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γλυτζουρής, Α. 2001. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γουλή, Ε. 2008. *Ο Φώτος Πολίτης και το ελληνικό θέατρο*. Διδακτορική διατριβή. 3 τόμοι. Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Δόξας, Α. 1930. Θέατρο Παγκρατίου (Θίασος Λαϊκού Θεάτρου Αθηνών) 'Ο Κύκλωπας' σατυρικό δράμα του Ευριπίδη. *Πρωτοπορία*: 219.
- Δημητρακόπουλος, Π. 1904. *Αριστοφάνους Εκκλησιάζουσαι, έμμετρος μετάφρασις Πολύβιου Τ. Δημητρακόπουλου*. Αθήνα: Σαλίβερος.
- «Εδώ κι εκεί» : *Σκριπ* 1863, 23/10/1900: 1-2.
- Θρύλος, Α. 1977. *Το Ελληνικό Θέατρο, 1, 1927-1933*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Καραμάνος, Δ. 2001. *Κολλέγιο Αθηνών 1915-2000. Σταθμοί και ορόσημα*. Ψυχικό: χε.
- _____, (επιμ.) 2003. *Αγωγή ψυχής Τέρψη Ζωής. Η πολιτιστική καλλιτεχνική παράδοση και προσφορά του Κολλεγίου Αθηνών από την εποχή του Καρόλου Κουν και του Μίνωα Δούνια μέχρι σήμερα*. Ψυχικό: χε.
- Λαλαούνη, Α. 1934. Η χθεσινή πρώτη του Εθνικού Θεάτρου, 'Πέρσαι' και 'Κύκλωψ'. *Βραδυνή*, 10/5/1934: 2.
- Μ.Μ. 1930. Ο Κύκλωπας του Ευριπίδη. *Μουσικά Χρονικά* 5-6: 169.
- Μακρίδης, Ρ. 1935. Ο 'Κύκλωπας' στο Θέατρό μας. *The Athenian*, April 24: 1.
- Μαυρολέων, Α. 2003. *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τη νεοελληνική κοινωνία: το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεσטיακά*. Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

- Αθήνα: <<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15609#page/93/mode/1up>> (προσπέλαση 23 Ιανουαρίου 2012).
- Μεταξάς, Π. 1872. *Ευριπίδου Κύκλωψ. Εκδίδεται υπό Παναγιώτου Μεταξά καθ' ην παράφρασιν διδάχθη υπό των διδαξάντων την Αντιγόνην φοιτητών προς τιμήν της Βασιλίσσης Όλγας εν τω Αρχαίω επί Ρηγίλλη θεάτρω Ηρώδου του Αττικού*. Εν Αθήναις: Τυπογραφείον Θέμιδος, Ιω. Σκλέπα.
- Μοσχοβίτης, Πολύμερος 1934. Μία περίφημος πρεμιέρα του Εθνικού. Οι 'Πέρσαι' του Αισχύλου και ο 'Κύκλωψ' του Ευριπίδου. *Ημερήσιος Κήρυξ*, 11/5/1934: 2.
- Ξανθουδάκης, Χ. 1999. Ο Γεώργιος Παχτικός και η μουσική για το αρχαίο ελληνικό δράμα. *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεώτερους χρόνους*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πάλλης, Α. 1903. Ο Κύκλωπας του Εβριπίδη. *Νουμάς* 72: 1.
- _____, 1904. Ο Κύκλωπας του Εβριπίδη. *Νουμάς* 114: 1.
- _____, 1905α. Του Εβριπίδη ο Κύκλωπας. *Νουμάς* 133: 1-3.
- _____, 1905β. Του Εβριπίδη ο Κύκλωπας. *Νουμάς* 134: 7-9.
- _____, 1905γ. Του Εβριπίδη ο Κύκλωπας. *Νουμάς* 135: 4-6.
- _____, 1906. *Ευριπίδη, Ο Κύκλωπας, μεταφρασμένος από τον Αλέξανδρο Πάλλη, Ξανατύπωμα από το 'Νουμά'*. Liverpool: The Liverpool booksellers.
- _____, ²1988. Ο Κύκλωπας μεταφρασμένος. Πάλλης Α., *Κούφια Καρύδια*. Αθήνα: Δημιουργία.
- Π[απαντωνίου] Ζ;. 1900α. Σημειώσεις Αθηναίου. *Σκριπ*, 1840, 30/9/1900: 1.
- _____, 1900β. Οι δυο ποιηταί των 'Νεφελών'. Τα όμοια και τα ανόμοια Αριστοφάνους και Σουρή. *Σκριπ*, 1865, 25/10/1900: 1.
- Πολίτης, Φ. 1928. Εντυπώσεις και Κρίσεις, 'Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας'. Μια νέα μετάφραση. *Ελεύθερον Βήμα*, 6/12/1928: 2.
- _____, 1930α. Τα θέατρα. 'Ο Κύκλωπας'. Λαϊκό Θέατρο Παγκρατίου. *Πρωία*, 4/7/1930: 2.
- _____, 1930β. Συνουκία. *Πειθαρχία*, 13/7/1930: 21-22.
- _____, 1938. *Φώτου Πολίτη, Εκλογή από το έργο του, 20 χρόνια κριτικής*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ριτσάτου, Κ. 2011. "Με των Μουσών τον έρωτα". Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Ροδάς, Μ. 1930. Από το θέατρον 'Ο Κύκλωπας'. *Ελεύθερον Βήμα*, 4/7/1930: 2.
- Σκουλούδης, Μ. 1937. Ο Κύκλωπας. *Νεοελληνικά Γράμματα* 10: 1-2.
- Συρανός, 1930. Το θέατρον. 'Κύκλωπας'. Λαϊκόν Θέατρον Παγκρατίου. *Ημερήσιος Τύπος*, 4/7/1930: 2.
- Ταγκόπουλος, Δ. 1906. Ο 'Κύκλωπας' του Πάλλη. *Νουμάς* 188: 1-3.
- Τζιόβας, Δ. 1989. *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Οδυσσεάς.
- Χασάπη-Χριστοδούλου, Ε. 2002. «Ο 'Νουμάς' και το θέατρο. Ι. Βιβλιάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών και ERGO, 213-225.
- Capellari, B. 2012. Music and the Delphic Idea (1927-1952). G. Vlastos και K. Levidou (επιμ.), *Revisiting the Past, Recasting the Present: The reception of Greek antiquity in music, 19th century to the present*, Proceedings of the Conference (forthcoming). Athens: Hellenic Music Centre.
- RED, 1930. Το λαϊκό θέατρο, μια ευγενική προσπάθεια. *Ακρόπολις* 28/7/1930: 2.
- Tsirimocou, E. 1977. *La place d' Aristophane dans le theatre Grec contemporain*. Paris : Université de Paris I–Pantheon–Sorbonne.
- Van Steen, 2000. *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.



MANOLIS SIRAGAKIS

**Staging Euripides' *Cyclops*
during the Interwar period in Greece**

Abstract

THIS ARTICLE examines the presence of the folk element in three different and significant stage productions of Euripides' *Cyclops*: Vasilis Rotas' direction in 1930 in Laiko Theatro Athinon (Athens Folk Theatre), Karolos Koun's direction in 1932 in Athens College, and, finally, the production of the play in the National Theatre of Greece in 1934, directed by Photos Politis. All the above mentioned directors used the adaption of Alexandros Pallis. His avant-gardism was not so easily accepted not only by the critics of his time, but also by the three directors, 25 years later. As Pallis' work was closer to a new version than to a simple translation of the play, the way that the three directors faced the text and used it for the performance indicates a procedure of fermentation that was taking place in Greece during the Interwar period, involving the formation of national identity in the Greek Theatre.

