

Τμήμα Θεάτρου
Σχολή Καλών Τεχνών
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Γιάννης Μόσχος

**Ο ΕΡΡΙΚΟΣ ΙΨΕΝ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ**

Από την πρώτη παράσταση
ως το τέλος του 20^{ου} αιώνα
(1894-2000)

Τόμος Α΄

Διδακτορική διατριβή

Συμβουλευτική επιτροπή

Νικηφόρος Παπανδρέου
Δηώ Καγγελάρη
Αντώνης Γλυτζουρής

Θεσσαλονίκη
Μάρτιος 2012

Γιάννης Μόσχος

Ο ΕΡΡΙΚΟΣ ΊΨΕΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20^{ου} αιώνα (1894-2000)



Τόμος Α΄

Διδακτορική Διατριβή

Τμήμα Θεάτρου
Σχολή Καλών Τεχνών
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Συμβουλευτική επιτροπή
Νικηφόρος Παπανδρέου
Δηώ Καγγελάρη
Αντώνης Γλυτζουρής

Γιάννης Μόσχος
Μυκάλης 4, 17123 Νέα Σμόρνη
yannihope@hotmail.com
Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2012

Στον Νικηφόρο Παπανδρέου

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	13
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1894-1910

Η πρώτη γνωριμία

1.1. Συνοπτικός απολογισμός 1894-1910.....	27
1.2. Οι πρώτοι <i>Βροκόλακες</i> από τον θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα το 1894 και τα άλλα ανεβάσματά τους έως το 1910.....	35
1.3. Η πρώτη γνωριμία με την <i>Έντα Γκάμπλερ</i> : η επίσκεψη της Ελεονώρας Ντούζε το 1899.....	41
1.4. Η πρώτη ελληνίδα Νόρα (1899) και τα άλλα ανεβάσματα του <i>Σπιτιού της κούκλας</i> έως το 1910.....	43
1.5. Η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και ο Ίψεν: <i>Η αγριόπαπια</i> 1901, <i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1902, <i>Έδδα Γκάμπλερ</i> 1903.....	48
1.6. Η πρώτη περίοδος Ίψεν του Θωμά Οικονόμου (1902-1908): <i>Τα στηρίγματα της κοινωνίας</i> 1902, <i>Η κυρά της θάλασσας</i> 1906, <i>Ρόσμερσχολμ</i> 1908.....	53

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

1911-1927

Η συντήρηση του ενδιαφέροντος και η βεντετοκρατία

2.1. Ανασκόπηση 1911-1927.....	63
2.2. Η δεύτερη περίοδος Ίψεν του Θωμά Οικονόμου (1909-1927)	74
2.2.1. Εισαγωγικά.....	74
2.2.2. Ο Οικονόμου Όσβαλντ (1909-1926).....	76
2.2.3. Ο Οικονόμου και η <i>Νόρα</i> (1911-1926)	87
2.2.4. Η <i>Αγριόπαπια</i> και ο Θωμάς Οικονόμου (1912-1915).....	91

2.2.5. Ο Οικονόμου και δύο άπαιχτα έργα του Ίψεν: <i>Ο μικρός Αϊόλφ</i> (1919) και <i>Αρχιτέκτων Σόλνες</i> (1925)	101
2.3. Η Κυβέλη και οι δύο ιψενικές ηρωίδες: Νόρα και Έντα	107
2.3.1. Η Κυβέλη Νόρα (1907-1930).....	107
2.3.2. Η Κυβέλη Έντα Γκάμπλερ (1915)	114
2.4. Η Έντα Γκάμπλερ της Μαρίκας Κοτοπούλη (1921 και 1926)	117
2.5. Συμπεράσματα 1911-1927	123

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 1928-1938

Η ώρα της αμφισβήτησης και της σκηνικής ανανέωσης

3.1. Ανασκόπηση 1928-1938.....	129
3.2. Οι παραστάσεις του εορτασμού της εκατονταετηρίδας του Ίψεν το 1928	141
3.3. Το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών του Βασιλή Ρώτα και ο Ίψεν	154
3.4. Ο Φώτος Πολίτης και ο Ίψεν στο Εθνικό Θέατρο	159
3.4.1. Εισαγωγικά	159
3.4.2. Ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν (1933)	160
3.4.3. Οι <i>Βρυκόλακες</i> (1934)	170
3.5. Ο Πέερ Γκοντ του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό	185
3.6. Άλλες παραστάσεις	203
3.6.1. Διάφορες παραστάσεις της <i>Νόρας</i> : Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη 1929 – Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929 & 1930 – Δραματικός Θίασος Σπουδή 1930	203
3.6.2. Διάφορες παραστάσεις των <i>Βρυκόλακων</i> : Οι θίασοι του ζεύγους Κροντηρά 1933-1936 – Ο Θίασος Νέων 1938	206
3.7. Συμπεράσματα 1928-1938	209

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 1939-1949 Η "Ίψενομανία"

4.1. Ανασκόπηση 1939-1949.....	217
4.2. Η πρώτη περίοδος Ίψεν του Κάρολου Κουν	232

4.2.1. Εισαγωγικά	232
4.2.2. Η Έντα Γκάμπλερ στον θίασο της Κατερίνας (1939).....	235
4.2.3. Η πρώτη Αγριόπαπια του Κουν για τον θίασο της Κοτοπούλη (1939)	245
4.2.4. Η Νόρα στον θίασο της Κατερίνας (1942)	252
4.2.5. Η Αγριόπαπια στο Θέατρο Τέχνης (1942).....	258
4.2.6. Το Ρόσμεροχολμ (Τα άσπρα άλογα) στο Θέατρο Τέχνης (1943).....	270
4.2.7. Οι Βρυκόλακες στο Θέατρο Τέχνης (1943)	279
4.2.8. Ο Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν στο Θέατρο Τέχνης (1949)	288
4.3. Άλλες παραστάσεις του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη	295
4.3.1. Εισαγωγικά	295
4.3.2. Η Κυρά της θάλασσας σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη (1939).....	297
4.3.3. Ο Μικρός Έδολφ σε σκηνοθεσία Κατερίνας (1943)	305
4.4. Δύο σκηνοθεσίες του Πέλου Κατσέλη στο Εθνικό Θέατρο.....	310
4.4.1. Εισαγωγικά	310
4.4.2. Το σπίτι της κούκλας (1944).....	311
4.4.3. Οι μνηστήρες του θρόνου (1945).....	316
4.5. Άλλες παραστάσεις	328
4.5.1. Ένας εχθρός του λαού από τον θίασο Βασιλή Αργυρόπουλου (1943).....	328
4.5.2. Η Κυρά-Ινγκερ απ' το Οστρότ από τον θίασο Κοτοπούλη (1945)	334
4.5.3. Δυο προσπάθειες εκτός Ελλάδος: Νόρα από τον θίασο Βάσως Μανωλίδου-Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν (1945) και Βρυκόλακες από τον κυπριακό θίασο του Νίνου Παστελλίδη (1946).....	340
4.6. Συμπεράσματα 1939-1949	341

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

1950-1964

Ο Ίψεν γίνεται κλασικός

5.1. Ανασκόπηση 1950-1964.....	351
5.2. Η δεύτερη περίοδος Ίψεν του Κάρολου Κουν (1950-1956)	359
5.2.1. Εισαγωγικά	359
5.2.2. Η Έντα Γκάμπλερ στον θίασο της Κατερίνας το 1950	360
5.2.3. Η Κυρά της θάλασσας για τα δεκαπεντάχρονα του θιάσου της Κατερίνας (1952)	364
5.2.4. Η Αγριόπαπια του 1956 στο Θέατρο Τέχνης.....	368
5.3. Οι Βρυκόλακες των Κατίνας Παξινού και Αλέξη Μινωτή (1950-1970)	373
5.4. Οι κρατικές σκηνές και ο Ίψεν	394

5.4.1. Η Έντα Γκάμπλερ στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη (1957).....	394
5.4.2. Δύο σκηνοθεσίες του Τάκη Μουζενίδη στο Εθνικό: <i>Ρόσμερσολμ</i> (1962) και <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> (1964).....	399
5.4.3. Ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη στο Κ.Θ.Β.Ε. (1962)	410
5.5. Δύο ανανεωτικές προσπάθειες	415
5.5.1. Η <i>Νόρα (Το σπίτι της κούκλας)</i> από τον θίασο Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παπιά-Δημήτρη Χορν 1953 σε σκηνοθεσία Μάριου Πλωρίτη.....	415
5.5.2. Η <i>Κυρά της θάλασσας</i> από τον θίασο Αντιγόνης Βαλάκου σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου 1964.....	421
5.6. Συμπεράσματα 1950-1964	428

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 1965-1984

Ανάμεσα στον ακαδημαϊσμό και την καινοτομία

6.1. Ανασκόπηση 1965-1984.....	437
6.2. Καινοτόμες αναγνώσεις της δεκαετίας του '60.....	449
6.2.1. Ένας εχθρός του λαού σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη στο Κ.Θ.Β.Ε. (1965)	449
6.2.2. Ο Πέερ Γκοντ στο Προσκήνιο του Αλέξη Σολομού (1967).....	456
6.3. Ακαδημαϊκές προσεγγίσεις των κρατικών σκηνών της Ελλάδας και της Κύπρου ...	465
6.3.1. Οι πρώτες παραστάσεις Ίπεν του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου: <i>Οι Βρυκόλακες</i> (1973) και <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> (1974).....	465
6.3.2. Το <i>Σπίτι της κούκλας</i> (1975) και η <i>Έντα Γκάμπλερ</i> (1978) στο Κ.Θ.Β.Ε.....	472
6.3.3. Ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή στο Εθνικό Θέατρο (1976).	477
6.4. Ο ακαδημαϊσμός στους θιάσους των πρωταγωνιστών	484
6.4.1. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> (1967) και <i>Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ</i> (1971) από τον θίασο της Έλσας Βεργή.....	484
6.4.2. Οι <i>Βρυκόλακες</i> από τον θίασο Γιάννη Φέρτη (1979).....	490
6.4.3. Ο <i>Αρχιμάστορας Σόλνες</i> από τον θίασο του Δημήτρη Χορν (1983).....	493
6.5. Προσπάθειες "εκτός των τειχών"	501
6.5.1. Ατυχείς προσπάθειες δύο περιφερειακών θεάτρων των Αθηνών: <i>Ένα κοκκλόσπιτο</i> από τον θίασο Μοντέρνοι Καιροί (1980) και <i>Αρχιτέκτων</i> από το Θέατρο Άσκηση (1982)	501
6.5.2. Ένας "εκλαϊκευμένος" <i>Εχθρός του λαού</i> από τον θίασο Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος (1981) και από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων (1984).....	505
6.6. Στο μεταίχμιο των αλλαγών: δύο ανόμοιες όψεις της <i>Έντας Γκάμπλερ</i> το 1984 (Θίασος Καρέζη-Καζάκου και Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης)	511
6.7. Συμπεράσματα 1965-1984	524

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7
1985-1999
Η επαναανάκτηση του Ίψεν

7.1. Ανασκόπηση 1985-1999.....	533
7.2. Η καταλυτική επίδραση μιας επίσκεψης (1985): ο <i>John Gabriel Borkman</i> σε σκηνοθεσία του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.....	549
7.3. Ανεπίδοτες απόπειρες ανανέωσης στις κρατικές σκηνές	557
7.3.1. Η <i>Αγριόπαπια</i> από την Κινητή Μονάδα του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Κούλας Αντωνιάδη (1985)	557
7.3.2. Δύο σκηνοθεσίες του Γιάννη Βεάκη: <i>Οι Βρυκόλακες</i> (Κ.Θ.Β.Ε., 1985) και <i>Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν</i> (Εθνικό Θέατρο, 1993).....	560
7.3.3. Δύο εκδοχές των <i>Βρυκόλακων</i> στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Έξαρχου (1988) και Σπύρου Ευαγγελάτου (1997).....	567
7.3.4. Ο <i>Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν</i> σε σκηνοθεσία Βασιλή Βαφέα στο Κ.Θ.Β.Ε. (1989)	576
7.3.5. Η <i>Αγριόπαπια</i> του Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου (1992)	580
7.4. Ωριμες προσεγγίσεις των επιχορηγούμενων θιάσων.....	583
7.4.1. Δύο "ανόμοιες δίδυμες": <i>Νόρα</i> και <i>Έντα Γκάμπλερ</i> από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη (χειμώνας 1988-89).....	583
7.4.2. Ο <i>Μικρός Έγιολφ</i> (1991) και η <i>Αγριόπαπια</i> (1994) από τον Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές» σε σκηνοθεσία Τάσου Μπαντή	589
7.4.3. Το <i>Ρόσμερσχαλμ</i> από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό «Φάσμα» σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα (1991)	601
7.4.4. Η <i>Έντα Γκάμπλερ</i> στο Θέατρο του Νότου σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά (1994).....	607
7.4.5. Η <i>Κορρία από τη θάλασσα</i> από τη Θεατρική Εταιρία «Πράξη» (1994) σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη.....	614
7.5. Ένα πανόραμα διαφόρων προσπαθειών	621
7.5.1. "Προσεγμένες" παραστάσεις δύο θιάσων: <i>Το σπίτι της κόκκλας</i> (<i>Νόρα</i>) (1990) από τη Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή της Κατερίνας Μαραγκού και <i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> (1994) και η <i>Έντα Γκάμπλερ</i> (1998) από το Θέατρο Εξαρχείων	621
7.5.2. Άγονοι πειραματισμοί: <i>Έντα Γκάμπλερ</i> από το Αντιθέατρο της Μαρίας Ξενουδάκη (1990) - <i>Βρυκόλακες</i> (1994) και <i>Έντα Γκάμπλερ</i> (1995) από το Πειραματικό Θέατρο της Πόλης της Μαριέττας Ριάλδη.....	633
7.5.3. Πρωταγωνιστικές φιλοδοξίες: <i>Η κορρία της θάλασσας</i> από το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο των Στέφανου Ληναίου-Έλλη Φωτίου (1990) και <i>Ο εχθρός του λαού</i> από το Μοντέρνο Θέατρο του Γιώργου Μεσσάλα (1994).....	639
7.5.4. Προσπάθειες μικρών περιφερειακών θεάτρων των Αθηνών: <i>Νόρα</i> (<i>Κουκλόσπιτο</i>) (1986) και <i>Τα πρόσωπά μου είναι εδώ</i> (1993) από το Θέατρο 3 ^{ης} Σεπτεμβρίου, <i>Βρυκόλακες</i> (1988) από τον Πολιτιστικό Σύλλογο Αθηνών «Η Πύλη», <i>Πρωτομάστορας Σόλνες</i> (1989) από το Θέατρο Βικτώρια	644

7.5.5. Ο Ίψεν στα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα: <i>Νόρα (Κουκλόσπιτο)</i> στα Ιωάννινα (1989), <i>Η αγριόπαπια</i> στην Καλαμάτα (1991), <i>Ένα κουκλόσπιτο</i> στην Βέροια (1995), <i>Ένας εχθρός του λαού</i> στην Πάτρα (1999).....	650
7.5.6. Ο Ίψεν για παιδιά <i>Πέερ Γκοντ</i> από την Παιδική Αυλαία του Γιάννη Καλατζόπουλου (1991)	655
7.5.7. Επισκέψεις δύο αλλοδαπών σχημάτων: <i>Peer Gynt</i> από τον Θίασο Kimbri (1987) και <i>The master builder</i> από το The Peter Hall Company (1995)	657
7.6. Συμπεράσματα 1985-1999	660

ΕΠΙΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

1. Η ευρεία διάδοση του Ίψεν στην Ελλάδα	671
2. Η ελληνική σκηνή και οι προτιμήσεις της	673
3. Ο Ίψεν και η μετάφραση.....	681
4. Οι καλλιτεχνικές επιδόσεις της ελληνικής σκηνής.....	685
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ	689
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΊΨΕΝ	711

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η περιπέτεια συγγραφής της διατριβής αρχίζει το 1997. Έναυσμα η διπλωματική εργασία μου στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ., που ήταν μια πρώτη απόπειρα συνοπτικής καταγραφής των ιψενικών παραστάσεων στην ελληνική σκηνή. Από το 1998, με την έγκριση του θέματος από το Τμήμα Θεάτρου, υπό την επίβλεψη του Νικηφόρου Παπανδρέου, άρχισε η συστηματική έρευνά μου για τον Ίψεν στην Ελλάδα. Στα χρόνια που ακολούθησαν, η πρακτική μου ενασχόληση με τη σκηνοθεσία αρκετές φορές υπερίσχυσε της ερευνητικής δραστηριότητας. Τη μεγάλη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας δεν πρέπει να αποδώσει κανείς μόνο στα αναγκαστικά διαλείμματα λόγω των επαγγελματικών μου υποχρεώσεων, αλλά και στον όγκο του υλικού που απαιτήθηκε να συγκεντρωθεί προκειμένου να τεκμηριωθεί η διατριβή, τεκμηρίωση που απαιτήσε εξαντλητική έρευνα και συστηματικές διασταυρώσεις των επί μέρους πληροφοριών.

Η εργασία μου δεν θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς τη συμβολή των ανθρώπων που με βοήθησαν. Ας μου επιτραπεί να τους ευχαριστήσω προσωπικά. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω καταρχάς στο προσωπικό των βιβλιοθηκών και των ιδρυμάτων που στην πλειονότητα τους υπήρξαν πολύ εξυπηρετικοί και πρόθυμοι να βοηθήσουν στη διεξαγωγή της πολύχρονης έρευνάς μου. Ευχαριστώ όλα τα στελέχη του Θεατρικού Μουσείου για την αμέριστη υποστήριξη και υπομονή τους όλους αυτούς τους μήνες που πέρασα κοντά τους και ιδιαιτέρως την Εύα Γεωργουσσοπούλου και τον Κωστή Στάβαρη, τη Ντίνα Σταματογιαννάκη από το Ε.Λ.Ι.Α., τη Βασιλική Τσιγκούνη από την Εθνική Βιβλιοθήκη, την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, τη Χρύσα Δαρβίρα από τη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, τον Χρίστο Γεωργίου από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου. Ακόμα, ευχαριστίες οφείλονται στους Θόδωρο Χατζηπανταζή, Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη και Λάκη Παπαστάθη για την ευγενή τους προθυμία να θέσουν στη διάθεσή μου στοιχεία από το προσωπικό τους αρχείο.

Από την τριμελή Συμβουλευτική Επιτροπή ευχαριστώ θερμά τον αναπληρωτή καθηγητή Αντώνη Γλυτζουρή για τις πολύτιμες παρατηρήσεις του και την ευγενή καλοσύνη του να μου διαθέσει προς μελέτη δύο πολύ χρήσιμες – αδημοσίευτες ακόμα τότε– θεατρολογικές ανακοινώσεις του με αντικείμενο τους τον Ίψεν στην Ελλάδα¹, καθώς και την επίκουρο καθηγήτρια Δηώ Καγγελάρη, που

¹ «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού Μοντερνισμού», ανακοίνωση στο θεατρολογικό συνέδριο του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ., με θέμα: *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, Θεσσαλονίκη, 1/10/2010 και «Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς ρόλους. Τα όρια του Ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα», ανακοίνωση στο συνέδριο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, για τα 20 χρόνια του Τμήματος, με θέμα: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασιλείο της σκηνής*, Αθήνα, 29/1/2011. Ενώ γίνονταν οι τελικές διορθώσεις της εργασίας μας, πληροφορηθήκαμε τη

δέχτηκε να αναλάβει την εποπτεία της διατριβής από το περασμένο φθινόπωρο έως την υποστήριξή της.

Επίσης, ευχαριστώ τον Ανδρέα Δημητριάδη για τις συμβουλές του σχετικά με την καταγραφή του υλικού και για τη συγκέντρωση σχετικών πληροφοριών από τη Βάση Δεδομένων για τη Θεατρική Δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ., την Άντρη Κωνσταντίνου για τη βοήθειά της σχετικά με τις παραστάσεις του Ίψεν στην Κύπρο και τον Γρηγόρη Ιωαννίδη που έθεσε στη διάθεσή μου το κείμενο της διατριβής του². Τέλος για τις προφορικές μαρτυρίες τους ευχαριστώ τους: Γιώργο Σαρηγιάννη, Γιώργο Μοσχίδη, Ρούλα Πατεράκη, Άννα Μακράκη, Υβόννη Μαλτέζου, Κοσμά Φοντούκη, Πέτρο Σεβαστίκογλου, Χρίστο Λύγκα, Τάσο Μπλάτζιο, Μιχάλη Παπαμιχάλη και Στέλλα Κρούσκα.

Από τους οικείους μου ξεχωριστή μνεία στους γονείς μου, Αναστασία Γιαλελή-Μόσχου και Μόσχο Μόσχο, και τον αδελφό μου, Γιώργο, για την ενθάρρυνσή τους και την οικονομική τους στήριξη προκειμένου να περατώσω την εργασία μου, που χωρίς την βοήθειά τους δεν θα είχε ολοκληρωθεί. Για το πολύτιμο "δεύτερο μάτι" στις διορθώσεις του δεύτερου τόμου ευχαριστώ τις φίλες Λίνα Σιπιτάνου και Μαρία Τσιμά, καθώς και τη Βάσω Βασιλάτου για το "χτένισμα" της αγγλικής σύνοψης. Για την ηθική τους υποστήριξη, όλα αυτά τα χρόνια της έρευνας και συγγραφής, ευχαριστώ τους αδελφικούς μου φίλους Γιώργο Γλάστρα και Ανθούλα Πανταζίδου.

Αφήνω για το τέλος τον επιβλέποντα καθηγητή μου Νικηφόρο Παπανδρέου, στον οποίο και αφιερώνω τη διατριβή αυτή. Του οφείλω ένα ευχαριστώ από καρδιάς, όχι μόνο για τις πολύτιμες επιστημονικές υποδείξεις του και τις παραινέσεις του σε περιόδους "απελπισίας" μου, αλλά και για έναν άλλο, προσωπικό λόγο: την αποκάλυψη των μυστικών του θεάτρου, από τότε που -έφηβος ακόμα- τον γνώρισα στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» και άρχισα να παρακολουθώ τις παραδόσεις του στα έδρανα της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Στον μέντορά μου -και συνεργάτη τα χρόνια που ακολούθησαν- τη θερμή μου ευγνωμοσύνη για όλα όσα μου δίδαξε με το πνεύμα και τη στάση ζωής του σ' όλα αυτά τα χρόνια της γνωριμίας μας.

Γιάννης Μόσχος

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2012

δημοσίευση του άρθρου του Αντώνη Γλυζουρή: «Henrik Ibsen, the Quest for Realism and the Rise of Greek Theatrical Modernism», στο περ. *Ibsen Studies*, τ. 12 (2012), τχ. 1, σελ. 3-26, 2012, Όσλο, 6/2012, που είναι μια αναθεωρημένη σύνθεση των δύο παραπάνω, δημοσιευτών ακόμα, ανακοινώσεών του.

² Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2005.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



Η παρούσα διδακτορική διατριβή επιχειρεί να καταγράψει και να αναλύσει τις σκηνικές τύχες των θεατρικών έργων του Ερρίκου Ίψεν³ στην Ελλάδα –και εν μέρει στην Κύπρο⁴– από την πρώτη παράσταση, το 1894, έως το τέλος του εικοστού αιώνα. Η εργασία, παρακολουθώντας την ελληνική θεατρική ιστορία, εξετάζει τις αλλαγές που επήλθαν συν τω χρόνω στη σκηνική αντιμετώπιση των ιψενικών έργων και στις αντιλήψεις των καλλιτεχνών και των θεωρητικών για τον συγγραφέα. Ασχολείται ως ένα βαθμό και με θέματα πρόσληψης, εξετάζοντας την υποδοχή που επιφύλαξαν οι άνθρωποι το θέατρο, οι διανοούμενοι και το κοινό στα έργα του Ίψεν, το κύριό της αντικείμενο όμως είναι η σκηνοθετική τους αντιμετώπιση, η σκηνική ανάγνωση των έργων και η αισθητική των παραστάσεων. Γι' αυτό και στις σελίδες που ακολουθούν είναι συστηματική και πληθωρική, η παράθεση αποσπασμάτων από την ελληνική θεατρική κριτική.

Δύο μελέτες υπήρξαν οι αρχικές πυξίδες: το βιβλίο του Νικηφόρου Παπανδρέου *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*⁵, το οποίο καλύπτει διεξοδικά την πρώτη περίοδο παρουσίας του Ίψεν στα ελληνικά πράγματα, και το άρθρο του Γιάννη Σιδέρη στη *Νέα Εστία* «Ο Ίψεν στην Ελλάδα»⁶, που αναφέρεται στις σημαντικότερες παραστάσεις έργων του Ίψεν από το 1894 ως το 1956.

Η έρευνα ξεκίνησε με μια συστηματική καταγραφή από τα θεατρικά προγράμματα που σώζονται στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (Θεατρικό Μουσείο)⁷ και στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.). Ακολούθησε η αναζήτηση των σχετικών δημοσιευμάτων του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου, αρχικά στις βιβλιοθήκες των δύο παραπάνω ιδρυμάτων και στη συνέχεια στις βιβλιοθήκες: Βουλής των Ελλήνων, Εθνική, Δημοτικές Αθηνών και Θεσσαλονίκης, καθώς και στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο. Παράλληλα ξεκίνησε και η αποθησαύριση πληροφοριών από την ελληνική βιβλιογραφία, από τις βιβλιοθήκες των παραπάνω φορέων όσο και από τα

³ Το όνομα του Henrik Ibsen μεταγράφηκε στα ελληνικά με ποικίλους τρόπους: Ερρίκος Ίψεν, Ερρίκος Ίμψεν, Ερρίκος Ίψεν, Χένρικ Ίψεν, Χένρικ Ίμψεν. Η πιο συνηθισμένη μεταγραφή υπήρξε το εξελληνισμένο Ερρίκος Ίψεν, αυτή καθιερώθηκε μέχρι τις μέρες μας και αυτή χρησιμοποιούμε εδώ.

⁴ Για την παρουσία του Ίψεν στην Κύπρο δεν έγινε η ίδια ενδελεχής έρευνα όπως για την Ελλάδα, καθώς δεν είναι το κυρίως αντικείμενο της παρούσας διατριβής. Κρίθηκε όμως σκόπιμο να καταγραφούν οι όποιες πληροφορίες υπέπεσαν στην αντίληψή μας προκειμένου να υπάρξει έστω συνοπτικά και με ελλείψεις μια πρώτη παρουσίαση της παρουσίας του συγγραφέα στην Κύπρο. Οι πληροφορίες μας αποθησαυρίστηκαν από τρεις –κυρίως– πηγές: Άντρη Κωνσταντίνου: *Το θέατρο στην Κύπρο από το 1960 έως το 1974. Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2004 (εκδόθηκε από τον Καστανιώτη το 2007), Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία του Κυπριακού Θεάτρου. Από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και τον 1986*, Λεμεσός, 1988 και Γιάννης Κατσούρης: *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α' (1860-1939) & Β' (1940-1959), Λευκωσία, 2005.

⁵ Εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1983.

⁶ Περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1538-1552.

⁷ Χάριν συντομίας θα αναφέρεται στο εξής ως Θεατρικό Μουσείο.

σπουδαστήρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ., την Κεντρική Βιβλιοθήκη του Α.Π.Θ., το Σπουδαστήριο Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ., τη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών και τη Μπενάκειο Βιβλιοθήκη. Στοιχεία αναζητήθηκαν σε βιβλία ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, συγκεντρωτικούς τόμους κριτικών σημειωμάτων, μονογραφίες, αυτοβιογραφίες, αφιερωματικούς τόμους, ετήσια θεατρικά χρονικά, λευκώματα θεάτρων και ποικίλα άρθρα και μελέτες. Στη συνέχεια το υλικό συμπληρώθηκε από τα αρχεία των κρατικών σκηνών Ελλάδας και Κύπρου (Εθνικό, Κ.Θ.Β.Ε. και Θ.Ο.Κ.), καθώς και από τα αρχεία διάφορων άλλων θεατρικών σχημάτων⁸. Τέλος, ερευνήθηκε η ιδιωτική συλλογή παλαιών περιοδικών του Λάκη Παπαστάθη και τα προσωπικά αρχεία θεατρικής κριτικής του Βάιου Παγκουρέλη και του Θόδωρου Χατζηπανταζή.

Πολύτιμο βοήθημα στην έρευνα στάθηκε και η εξέλιξη της ψηφιοποίησης στη χώρα μας. Ιδιαίτερα χρήσιμη αποδείχτηκε η δυνατότητα αναζήτησης στις εφημερίδες και στα περιοδικά που έχουν έως σήμερα ψηφιοποιηθεί. Η έρευνα στο διαδίκτυο επεκτάθηκε, πέραν των ψηφιοποιημένων φύλλων του ελληνικού Τύπου, και σε μια σειρά άλλων ηλεκτρονικών διευθύνσεων που υπήρξαν βοηθητικές για τους σκοπούς της διατριβής αυτής⁹.

Φυσικά, η έρευνά μας διευκολύνθηκε πολύ και από τον εμπλουτισμό της ελληνικής θεατρολογικής βιβλιογραφίας με σημαντικά επιστημονικά συγγράμματα που εμφανίστηκαν μέσα στην τελευταία δεκαετία¹⁰.

Η συγκέντρωση του υλικού επιβεβαίωσε την ανάγκη να καταγραφεί λεπτομερώς η παρουσία του Ίψεν στην Ελλάδα σε όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, ώστε να καλυφθεί ένα πραγματικό κενό στη σχετική βιβλιογραφία. Διάφορες καταθέσεις έχουν γίνει από μελετητές¹¹, που όμως –ως επί το πλείστον– αφορούσαν

⁸ Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα Βέροιας και Ιωαννίνων, Θέατρο του Νότου, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» και Θέατρο Εξαρχειών.

⁹ Βλ. στις «Ηλεκτρονικές διευθύνσεις» που παρατίθενται στον Β' τόμο της παρούσας εργασίας (μέρος Γ', Ι.4.).

¹⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποια συγγράμματα που υπήρξαν σημαντικά βοηθήματα για την παρούσα διατριβή: Αντώνης Γλυτζουρή: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, επανέκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011 (χρησιμοποιήσαμε την πρώτη έκδοση, οι παραπομπές σε σελίδες που αφορούν το βιβλίο του Γλυτζουρή, αναφέρονται σ' αυτήν). Αρετή Βασιλείου: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004. Άντρη Κωνσταντίνου: *Το θέατρο στην Κύπρο από το 1960 έως το 1974. Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, ό.π., 2004. Πλάτων Μαυρομούστακος: *Το θέατρο στην Ελλάδα (1940-2000). Μια επισκόπηση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005. Γρηγόρης Ιωαννίδης: *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, ό.π., 2005. Γιάννης Κατσούρης: *Το θέατρο στην Κύπρο*, ό.π., 2005. Βαρβάρα Γεωργοπούλου: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, τ. Α' & Β', εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2008 & 2009.

¹¹ Κατ' αλφαβητική σειρά μελετητή: Βαρβάρα Γεωργοπούλου: «Η πρόσληψη του Ίψεν στο Ελληνικό Θέατρο του Μεσοπολέμου», στον συλλογικό τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*,

μικρές χρονικές περιόδους και επί μέρους ζητήματα. Έλειπε μια συγκεντρωτική και λεπτομερής καταγραφή του φαινομένου Ίψεν στην Ελλάδα. Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να καλύψει το κενό αυτό. Παρόλο που αρχικό αντικείμενο της διατριβής ήταν το χρονικό διάστημα 1910-2000, στην πορεία αποφασίσαμε η καταγραφή αυτή να ξεκινήσει ήδη από το 1890. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου στο βιβλίο του¹² σχολιάζει ενδελεχώς την πρόσληψη του συγγραφέα τα πρώτα αυτά είκοσι χρόνια, αλλά δεν καταγράφει τις λεπτομέρειες της σχετικής σκηνικής και εκδοτικής δραστηριότητας, καθώς δεν ήταν στόχος της μελέτης του. Κρίθηκε λοιπόν σκόπιμο να συμπεριληφθεί και η χρονική περίοδος αυτή στην προσπάθεια καταγραφής των πληροφοριών, προκειμένου να υπάρξει μια συνολική και αδιάλειπτη εικόνα της παρουσίας του Ίψεν στην Ελλάδα από την πρώτη του εμφάνιση έως το τέλος του 20^{ου} αιώνα.

πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, επιμ. Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Ergo, Αθήνα, 2004, σελ. 303-322 και «Το σκανδιναβικό θέατρο. Ι. Νορβηγία. Ο Ίψεν», στο: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, τ. Β', εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2009, σελ. 180-188. Εύα Γεωργουσοπούλου: «Ερρίκος Ίψεν (1828-1906). Η ζωή, η τέχνη, το έργο του και η σημαντική συγγραφική του παρουσία στην ελληνική θεατρική σκηνή», στο χρονικό: *Επίλογος 2006*, εκδ. Καρανός, Αθήνα, 2006, σελ. 155-172. Αντώνης Γλυτζουρής: «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού Μοντερνισμού», ό.π., 2010 και «Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς ρόλους. Τα όρια του Ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα», ό.π., 2011. Γιάννης Ιορδανίδης: «Ο Ίψεν κάτω απ' τη στέγη των Κογκλόσπιτων της ελληνικής σκηνής», πρόγρ. *Το σπίτι της κούκλας*, Κ.Θ.Β.Ε., 1975 και «Έντα Γκάμπλερ. 75 χρόνια στο νεοελληνικό θέατρο», πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Κ.Θ.Β.Ε., 1978. Νίκος Καρανασάσης: «*Η αγριόπαπια*. Παραστάσεις από ελληνικούς θιάσους», πρόγρ. *Η αγριόπαπια*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994, σελ. 44-49. Νικόλαος Λάσκαρης: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», περ. *Παρασκήνια*, τχ. 85, 30/12/1939. Μαρία Λυμπεροπούλου: *Η πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα (1910-1940). Από τη δοκιμασία ως την αμφισβήτηση*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2000. Θόδωρος Πέρσης: «Παραστασιογραφία Ερρίκος Ίψεν», περ. *Διαβάζω*, τχ. 181, 23/12/1987, σελ. 51-53. Γιάννης Σιδέρης: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Τα παιγμένα έργα του», περ. *Νέα Αβγή*, τχ. 1, 1/1944, σελ. 6-7. «Οι Βρυκόλακες και το ελληνικό θέατρο», πρόγρ. *Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, 1950, σελ. 10-13. «Τα παιγμένα έργα του Ίψεν στην Ελλάδα και ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», πρόγρ. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Κ.Θ.Β.Ε., 1962, αναδ. πρόγρ. *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Κ.Θ.Β.Ε., 1989. «Το Σπίτι της κούκλας. Χρονικό του έργου», πρόγρ. *Το σπίτι της κούκλας*, Εθνικό Θέατρο, 1964. «Ο Εχθρός του λαού», πρόγρ. *Ένας εχθρός του λαού*, Κ.Θ.Β.Ε., 1965. «Οι Βρυκόλακες και η ελληνική σκηνή», πρόγρ. *Βρυκόλακες*, Θ.Ο.Κ., 1973. Θόδωρος Χατζηπανταζής: «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο. Το παράδειγμα των Βρυκόλακων», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκουγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 629-639. Τώνης Τσιριμπίνας: «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο (1894-1987)», πρόγρ. *Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, 1988. Ανυπόγραφα: «Ibsen in Greece», περ. *Thespis*, έκδοση του Ελληνικού Κέντρου του Ι.Τ.Ι., τχ. 2-3, 5/1965, σελ. 95-99. «Βρυκόλακες 106 χρονών», πρόγρ. *Βρυκόλακες*, Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη», 1988. «Η Έντα Γκάμπλερ στην Ελλάδα. Μερικές από τις σημαντικότερες παραστάσεις του έργου», πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο του Νότου, 1994, σελ. 18-19. «Ο μικρός Έγιολφ στην Ελλάδα», πρόγρ. *Μικρός Έγιολφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991, σελ. 17. «Το Ρόσμερσχαλμ στην Ελλάδα», πρόγρ. *Ρόσμερσχαλμ*, Θεατρικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991, σελ. 315-320.

¹² Ο Ίψεν στην Ελλάδα..., ό.π.

Το πρώτο βήμα ήταν η σύνταξη μιας αναλυτικής παραστασιογραφίας, που καταγράφει όλες (ελπίζουμε) τις ελληνικές θεατρικές παραγωγές ιψενικών έργων. Η παραστασιογραφία επεκτάθηκε στις παραγωγές κυπριακών θιάσων και στις παραστάσεις ξένων θιάσων που έπαιζαν έργα Ίψεν στην Ελλάδα. Επίσης στις συνθέσεις από αποσπάσματα έργων του, στις ελληνικές ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές παραγωγές ιψενικών έργων, καθώς και σε πρωτότυπα ελληνικά έργα με άμεση αναφορά στον Ίψεν¹³. Τέλος, σε ξένες παραστάσεις που παίχτηκαν στο εξωτερικό με τη συμμετοχή ελλήνων καλλιτεχνών.

Αφού ολοκληρώθηκε η αναλυτική αυτή παραστασιογραφία, επόμενο βήμα ήταν η καταγραφή όλων των δημοσιευμένων κειμένων στην ελληνική γλώσσα ΤΟΥ και ΠΙΑ τον Ίψεν¹⁴. Σε αυτά συμπεριλαμβάνεται όλο το φάσμα: οι μεταφράσεις των θεατρικών του έργων, κειμένων και ποιημάτων του, άρθρα και μελέτες για τον συγγραφέα σε ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, βιβλία και θεατρικά προγράμματα, και φυσικά οι κριτικές για τις παραστάσεις. Ακόμα καταγράφηκαν οι ομιλίες και εκδηλώσεις στην Ελλάδα με κεντρικό θέμα τον δραματουργό. Ακολούθως έγιναν ομαδοποιήσεις και πίνακες με βάση διάφορες παραμέτρους, προκειμένου να μπορεί κανείς να παρακολουθήσει ευκρινέστερα τόσο τη διαδρομή του συγγραφέα στην Ελλάδα, όσο και την ενασχόληση των ελλήνων καλλιτεχνών και θεωρητικών του θεάτρου μαζί του¹⁵. Ως καταληκτικό χρονικό όριο της έρευνας τέθηκε το τέλος του 20^{ου} αιώνα (31 Δεκεμβρίου 1999). Ωστόσο, επειδή η εργασία ολοκληρώθηκε μέσα στο 2012, θεωρήσαμε ότι δεν θα έπρεπε να λείπουν από τις καταγραφές και τους πίνακες τα ανεβάσματα της πρώτης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα. Έτσι, καταγράφονται και οι παραστάσεις της περιόδου 2000-2010, χωρίς όμως να γίνουν αντικείμενο έρευνας και ανάλυσης.

Κύρια πηγή πληροφόρησής μας για τις περισσότερες παραστάσεις του παρελθόντος υπήρξαν οι γραπτές μαρτυρίες: κριτικές, σχόλια και ποικίλα άλλα δημοσιεύματα. Για τις νεώτερες η μαγνητοσκοπήσή τους διασώζει ένα κομμάτι τους μόνο. Ακόμα και γι' αυτές, όμως, περισσότερο πρέπει να διασταυρώσει κανείς τις γραπτές μαρτυρίες. Μια μαγνητοσκοπήση μεταφέρει μεν την όψη μιας παράστασης, αλλά διαστρεβλώνει πολλές φορές το παραστασιακό αποτέλεσμα, κάνοντας το να φαίνεται "ψεύτικο", καθώς από τη φύση του το θέατρο έχει άλλους κώδικες από εκείνους της κάμερας. Όχι ότι οι γραπτές μαρτυρίες πρέπει να θεωρηθούν απολύτως αξιόπιστες. Πάντως, όσο μεγαλύτερος είναι ο όγκος του γραπτού υλικού τόσο πιο εύκολα μπορεί κανείς να προσεγγίσει τις παραστάσεις,

¹³ Αναφερόμαστε στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Στη χώρα Ίψεν*, μεταγραφή των *Βρυκολάκων* του Ίψεν.

¹⁴ Με το «όλων των κειμένων» δεν κυριολεκτούμε προφανώς. Καταγράφηκαν πάντως όλα τα κείμενα που καταφέραμε να εντοπίσουμε. Όσον αφορά τα κείμενα ΠΙΑ τον Ίψεν καταγράφηκαν αυτά που έχουν κεντρικό τους θέμα τον συγγραφέα και παραλείφθηκαν όσα απλώς αναφέρουν το όνομά του.

¹⁵ Για τα επιμέρους ζητήματα ταξινόμησης και οργάνωσης του υλικού βλ. την εισαγωγή του Β' τόμου.

αφού μέσα από την ποικιλία των απόψεων, τους ύμνους, τους λίβελλους, τις αντιφατικές γνώμες, μπορεί κανείς να καταλήξει σε κάποια ψύχραιμα συμπεράσματα για τη σημασία και την αξία μιας παράστασης για την εποχή της.

Αφού ολοκληρώθηκε η συγκέντρωση και η ταξινόμηση του υλικού και ήρθε η ώρα της συγγραφής, το πρώτο ακανθώδες ζήτημα που ανέκυψε ήταν τα κριτήρια αξιολόγησης των παραστάσεων. Κοντά 150 παραστάσεις –και αν προσθέσουμε και τις επαναλήψεις ο αριθμός τους προσεγγίζει τις 260– παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα (αλλά και στην Κύπρο και σε πόλεις της ελληνικής διασποράς) το χρονικό διάστημα 1894-2000. Όλες φυσικά δεν έχουν την ίδια σημασία για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Γιατί με τον Ίψεν αναμετρήθηκαν οι σημαντικότεροι έλληνες καλλιτέχνες του θεάτρου του 20^{ού} αιώνα και ιστορικά θεατρικά σχήματα της χώρας, αλλά και μπουλουκτοήδες, ηθοποιοί που αυτοχρίστηκαν πρωταγωνιστές ευκαιριακών θιάσων, βραχύβια ημειπαγγελματικά νεανικά σχήματα, κοντολογίς όλο το φάσμα των ανθρώπων που δραστηριοποιήθηκαν στο ελληνικό θέατρο μέσα στον αιώνα. Θα έπρεπε λοιπόν να παρουσιάσουμε και να σχολιάσουμε μόνο τις σημαντικότερες παραστάσεις; Ή θα έπρεπε να αναφερθούμε σε όλες; Καταλήξαμε στη δεύτερη επιλογή. Κρίναμε σκόπιμο να παρακολουθήσει ο αναγνώστης όλη τη διαδρομή του Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Όλες οι προσπάθειες που έγιναν μέσα στον περασμένο αιώνα είναι κομμάτια που συνθέτουν τη συνολική εικόνα του παζλ. Προφανώς και δεν είναι όλες εξίσου σημαντικές, γι' αυτό και σε κάποιες αναφερόμαστε εκτενώς ενώ σε άλλες αφιερώνουμε λίγες γραμμές¹⁶.

Το επόμενο κομβικό ερώτημα στο οποίο κληθήκαμε να απαντήσουμε ήταν ποιος θα ήταν ο προσφορότερος τρόπος ομαδοποίησης των παραστάσεων. Με άξονα τους δημιουργούς και τα θεατρικά σχήματα στα οποία αυτοί δραστηριοποιήθηκαν ή σύμφωνα με τη χρονολογική ακολουθία των παραστάσεων; Ή μήπως θα έπρεπε να συγκεράσουμε τους δυο αυτούς άξονες; Προκρίναμε την τελευταία αυτή, μικτή, λύση. Όσο σημαντικό είναι να παρακολουθήσουμε τη δράση των δημιουργών και των σχημάτων, αλλά τόσο είναι και να εξετάσουμε το θεατρικό τοπίο μέσα στο οποίο κάθε φορά κινούνται, δεδομένου ότι με τον καιρό επέρχονται αλλαγές στα αισθητικά ρεύματα, στις συνθήκες θεατρικής παραγωγής, αλλά και στην ίδια την αντίληψη των καλλιτεχνών. Δεν μπορεί επομένως να απομονώσει

¹⁶ Για τον ανισομερή όγκο της κριτικογραφίας από παράσταση σε παράσταση, δεν ευθύνεται η oligωρία στην έρευνα: με τον ίδιο ζήλο αναζητήθηκαν στον Τύπο δημοσιεύματα για την κάθε παράσταση ξεχωριστά. Αλλά το ανισομερές ενδιαφέρον του Τύπου ήταν και ένας πρώτος δείκτης για τη σημασία των παραστάσεων. Και δεν αναφερόμαστε βέβαια στην ανισότητα του αριθμού των δημοσιευμάτων που εκ των πραγμάτων υπάρχει λόγω της αύξησης των εντύπων όσο προχωράει ο αιώνας, αλλά στη διαφορετική αντιμετώπιση από τον Τύπο των παραστάσεων της ίδιας εποχής. Όχι ότι το πλήθος των δημοσιευμάτων που αφορούν μια παράσταση αποτελούν εχέγγυο της αξίας της, αλλά σίγουρα αποτελούν μια ένδειξη για την επίδραση που αυτή άσκησε στην εποχή της. Ας σημειώσουμε εδώ πως η κριτικογραφία παρατίθεται στο τέλος του σχολιασμού της κάθε παράστασης, προκειμένου να αποφευχθούν οι συνεχείς παραπομπές μέσα στο σώμα του κειμένου.

κάνεις τη δράση των δημιουργών από το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή πραγματοποιήθηκε.

Γι' αυτό και αποφασίσαμε να εξετάσουμε τις παραστάσεις χωρίζοντας τα 106 χρόνια παρουσίας του Ίψεν στην ελληνική σκηνή (από το 1894 έως το 2000) σε επτά χρονικές περιόδους, βάσει κάποιων τομών στη σκηνική υποδοχή του συγγραφέα. Το κάθε ένα από τα επτά κεφάλαια εστιάζει στα σημαντικά πρόσωπα και θεατρικά σχήματα της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Αναπόφευκτα, σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχουν επικαλύψεις ανάμεσα σε γειτονικά κεφάλαια, καθώς η σχέση των καλλιτεχνών με τον Ίψεν εκτείνεται σε μεγάλες διάρκειες.

Κατά τη συγγραφή των κεφαλαίων βρεθήκαμε μπροστά σε ένα δίλημμα: να αναφερθούμε συνοπτικά στη στάση της κριτικής απέναντι σε κάθε παράσταση, ή να διατρέξουμε μαζί με τον αναγνώστη μας τις κριτικές, παραθέτοντας αυτούσιες τις κρίσεις που μας φαίνονται θετικά ή αρνητικά ενδιαφέρουσες; Παρά τον κίνδυνο (ή μάλλον τη βεβαιότητα) του πλατειασμού, επιλέξαμε τη δεύτερη λύση. Για δύο κυρίως λόγους: πρώτον επειδή τα κείμενα των κριτικών αποτελούν τεκμήρια των τάσεων και των νοοτροπιών κάθε εποχής, ακόμα και με το ύφος τους και τις γλωσσικές τους επιλογές· και δεύτερον για να διευκολύνουμε επόμενους ερευνητές, που θα μελετούν όχι υποχρεωτικά τον Ίψεν, αλλά την πορεία π.χ. ενός ηθοποιού, σκηνοθέτη, σκηνογράφου, μεταφραστή κλπ., να αντλήσει από αυτά τα παραθέματα πληροφορίες και απόψεις που μπορεί να του είναι χρήσιμες και που η αυτούσια καταγραφή τους θα του επιτρέψει να κερδίσει χρόνο. Και μιλώντας για χρόνο θίγουμε έναν τρίτο, υποκειμενικό λόγο: υπήρξε τόσο κοπιαστική και χρονοβόρα η αναζήτηση και κατόπιν η λεπτομερής επεξεργασία των κριτικών σημειωμάτων, που κρίναμε ότι θα ήταν κρίμα να μην προσφερθεί αυτή η συγκομιδή στον αναγνώστη. Σκεφθήκαμε προς στιγμήν, ειδικά για τους ηθοποιούς, να περιοριστούμε στις κρίσεις για τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα, μια τέτοια λύση όμως θα ερχόταν σε αντίφαση με τη σημασία που αποδίδουμε στην έννοια του συνόλου και στο αίτημα για παραστάσεις συνόλου – είναι, ας πούμε, και ζήτημα θεατρικής ιδεολογίας. Άλλωστε, συχνά συμβαίνει οι ηθοποιοί των δευτερευόντων ρόλων να είναι δέκα χρόνια αργότερα πρωταγωνιστές.

Λόγω του μεγάλου όγκου της εργασίας αποφασίσαμε να διαρθρωθεί σε δυο τόμους: ο πρώτος περιλαμβάνει το κύριο σώμα του κειμένου και ο δεύτερος –εν είδει παραρτήματος– τις καταγραφές των στοιχείων.

Στο κυρίως σώμα της διατριβής, αποφασίσαμε να συντάξουμε στην αρχή του κάθε κεφαλαίου μια ανασκόπηση που λειτουργεί εν είδει σύνοψης της κάθε περιόδου, όπου σχολιάζεται η εν γένει παρουσία του Ίψεν και οι γενικές παρατηρήσεις μας για την πρόσληψή του στην Ελλάδα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, ενώ στο τέλος κάθε κεφαλαίου (του πρώτου εξαιρούμενου για το οποίο θα πρέπει να ανατρέξει ο αναγνώστης στο βιβλίο του Νικηφόρου Παπανδρέου¹⁷)

¹⁷ Βλ. «Επιλογικές παρατηρήσεις», στο: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 129-138.

εκθέτουμε τα συμπεράσματά μας για τη σκηνική ανάγνωση του συγγραφέα κατά την εν λόγω περίοδο. Η λύση αυτή, αν και κάπως "ανορθόδοξη", έχει, πιστεύουμε, ένα σημαντικό πλεονέκτημα: δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να διατρέξει, αν θέλει, με συντομία όλη τη διαδρομή της παρουσίας του Ίψεν στην Ελλάδα παρακολουθώντας μόνο τις εισαγωγές και τα συμπεράσματα των κεφαλαίων.

Το πρώτο κεφάλαιο της διατριβής ασχολείται εν περιλήψει με την πρώτη γνωριμία της ελληνικής σκηνης με τον Ίψεν (1894-1910), ένα θέμα το οποίο, όπως είδαμε, έχει ήδη εξεταστεί ενδελεχώς από τον Νικηφόρο Παπανδρέου. Παρόλα αυτά κρίναμε σκόπιμο να υπάρξει ένας συνοπτικός απολογισμός και αυτής της περιόδου, προκειμένου να μπορεί να παρακολουθήσει ο αναγνώστης ολόκληρη τη διαδρομή του Ίψεν στην ελληνική σκηνή, αλλά και να βρει κάποιες νέες πληροφορίες για την πρώτη περίοδο που ανακαλύψαμε κατά την έρευνά μας. Τα κομβικά ζητήματα του κεφαλαίου είναι η υποδοχή που επεφύλαξε η Ελλάδα στις πρώτες εμφανίσεις ιψενικών έργων, οι παραστάσεις Ίψεν του Χρηστομάνου, η πρώτη περίοδος ενασχόλησης του Οικονόμου με τον συγγραφέα και οι πρώτες εμφανίσεις της Κυβέλης και της Κοτοπούλη σε ιψενικούς ρόλους.

Το καταληκτικό όριο της μελέτης του Παπανδρέου (1910) μας έδωσε την πρώτη "αναγκαστική" χρονική τομή. Το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει τη χρονική περίοδο 1911-1927, με τον θάνατο του Οικονόμου (1927), ο οποίος σφράγισε με την παρουσία του την υποδοχή του Ίψεν στις αρχές του αιώνα, να μας δίνει τη δεύτερη χρονική τομή. Η ενασχόληση του Οικονόμου με τον Ίψεν είναι διαρκής στο χρονικό διάστημα αυτό και δίνει τον τόνο στη σκηνική αντιμετώπιση του συγγραφέα. Δύο άλλες σημαντικές μορφές σφραγίζουν την περίοδο αυτή με τις ώριμες ιψενικές ερμηνείες τους: η Κυβέλη και η Κοτοπούλη. Οι τρεις αυτοί δημιουργοί συντηρούν το ενδιαφέρον της ελληνικής σκηνης για τον Ίψεν, που έχει αρχίσει με το πέρασμα των χρόνων να ατονεί.

Ο εορτασμός, το 1928, των εκατό χρόνων από τη γέννηση του συγγραφέα δίνει το έναυσμα για την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον Ίψεν, αλλά και για την αμφισβήτησή του έως και το 1938. Με την περίοδο αυτή ασχολείται το τρίτο κεφάλαιο. Καθοριστικό ρόλο το διάστημα αυτό θα διαδραματίσει ο Φώτος Πολίτης με τις ανανεωτικές σκηνοθετικές του προσεγγίσεις, από την πρώτη του ενασχόληση το 1928 έως τον θάνατό του το 1934. Τα άλλα σημαδιακά γεγονότα της περιόδου είναι ο Πέερ Γκουντ του Εθνικού το 1935, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, και οι πρώτες εμφανίσεις των Παξινού και Μινωτή σε ιψενικούς ρόλους.

Η είσοδος του Κουν στο επαγγελματικό θέατρο το 1939, με τον πρώτο Ίψεν της καριέρας του, δίνει την επόμενη χρονική τομή. Έως το 1949, που κλείνει το τέταρτο κεφάλαιο, επτά σκηνοθεσίες του Κουν στον Ίψεν –με τους θιάσους της Κατερίνας, της Κοτοπούλη και του Θεάτρου Τέχνης– θα δουν το φως της ελληνικής σκηνης. Οι αντιλήψεις του Κουν θα επιφέρουν σημαντικές αλλαγές στον τρόπο σκηνικής αντιμετώπισης του συγγραφέα. Το ζωηρό ενδιαφέρον του Κουν και της

Κατερίνας Ανδρεάδη θα πυροδοτήσει την έκρηξη του ενδιαφέροντος για τον Ίψεν στη διάρκεια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου. Η "Ίψενομανία" που κατακλύζει την ελληνική σκηνή είναι στο επίκεντρο του σχολιασμού στο κεφάλαιο αυτό.

Επόμενος σημαντικός σταθμός, το 1950, είναι η επιστροφή των Μινωτή και Παξινού στο ελληνικό θέατρο με τους *Βρυκόλακες* στο Εθνικό. Η παράσταση επιδρά σημαντικά στην αντιμετώπιση του Ίψεν έως και το 1964 και συμβάλλει καθοριστικά στην καθιέρωσή του ως κλασικού συγγραφέα. Το πέμπτο αυτό κεφάλαιο απασχολούν ακόμα η δεύτερη (και τελευταία) περίοδος ενασχόλησης του Κουν, οι τελευταίες εμφανίσεις της Κατερίνας σε ιψενικούς ρόλους, οι προσπάθειες των σκηνοθετών Τάκη Μουζενίδη και Πέλου Κατσέλη στις κρατικές σκηνές με πρωταγωνίστριες όπως η Βάσω Μανωλίδου και η Άννα Συνοδινού, οι απόπειρες ανανέωσης των σκηνοθετών Σπύρου Ευαγγελάτου και Μάριου Πλωρίτη με τους θιάσους Αντιγόνης Βαλάκου και Λαμπέτη-Παππά-Χορν.

Το 1965, η οπτική Βολανάκη στον *Εχθρό του λαού* έρχεται να αμφισβητήσει τον ακαδημαϊσμό που έχει εγκατασταθεί στις κρατικές σκηνές και υποδεικνύει έναν σύγχρονο τρόπο αντιμετώπισης του Ίψεν. Έως το 1984 που εκτείνεται το έκτο κεφάλαιο, η ελληνική σκηνή θα ισορροπήσει ανάμεσα στον ακαδημαϊσμό και τις προσπάθειες ανανέωσης, με τον πρώτο να δίνει τον γενικό τόνο. Από τον απογυμνωμένο *Πέερ Γκοντ* του Αλέξη Σολομού το 1967 έως την αποδομημένη *Έντα Γκάμπλερ* της Ρούλας Πατεράκη το 1984 θα παρεμβληθούν ακαδημαϊκές παραστάσεις κρατικών σκηνών και θιασαρχικών σχημάτων, όπως του Μινωτή στο Εθνικό Θέατρο με τον *Μπόρκμαν* το 1976, και ανανεωτικές απόπειρες περιφερειακών θεάτρων των Αθηνών και της επαρχίας, με τις οποίες ασχολείται το προτελευταίο αυτό κεφάλαιο.

Η επίσκεψη ενός γερμανικού θιάσου το 1985 είναι το επόμενο ορόσημο στην σκηνική ανάγνωση του Ίψεν στην Ελλάδα. Ο *Μπόρκμαν* σε σκηνοθεσία του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν θα ασκήσει καταλυτική επίδραση στους έλληνες δημιουργούς και θα δρομολογήσει τις εξελίξεις που συντελούνται έως το τέλος του αιώνα. Σ' αυτό το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο μας απασχολεί η επανανακάλυψη του Ίψεν και οι αλλαγές στην αντίληψη για τον συγγραφέα που κυοφορούνται στα επιχορηγούμενα σχήματα. Ένα πανόραμα διαφόρων προσπαθειών, από τους ακαδημαϊκούς δρόμους των κρατικών σκηνών και των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων, τους πειραματισμούς περιφερειακών σχημάτων της Αθήνας, τις παραστάσεις των πρωταγωνιστικών σχημάτων, έως τις ώριμες προσεγγίσεις σύγχρονων ελλήνων καλλιτεχνών στα επιχορηγούμενα σχήματα.

Η εργασία κλείνει με τη διατύπωση επιλογικών παρατηρήσεων για τη συνολική παρουσία του συγγραφέα στην Ελλάδα, από την πρώτη του εμφάνιση έως το τέλος του 20^{ου} αιώνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1894-1910

Η πρώτη γνωριμία



1.1. Συνοπτικός απολογισμός 1894-1910¹⁸

Στο βιβλίο του Νικηφόρου Παπανδρέου θα πρέπει να ανατρέξει ο αναγνώστης για να έχει μια πλήρη εικόνα της πρώτης περιόδου παρουσίας του Ίψεν στην ελληνική σκηνή¹⁹. Στο πρώτο κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε μια συνοπτική ανασκόπηση, προσθέτοντας κάποιες νέες πληροφορίες που αφορούν κυρίως τις επαναλήψεις των έργων.

Η πρώτη εμφάνιση έργου του Ερρίκου Ίψεν στην ελληνική σκηνή γίνεται τον Οκτώβριο του 1894 με τους *Βρυκόλακες*²⁰ από τον θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα στην Αθήνα. «Αρκετά νωρίς», σημειώνει ο Παπανδρέου: «ας μη συγκρίνουμε με τη λογοτεχνία, όπου τα ξένα ρεύματα μεταφυτεύονται κάποτε πολύ γρήγορα. Στο θέατρο, για λόγους που σχετίζονται με τις συνθήκες παραγωγής και την ανάγκη αποδοχής από το κοινό, *hic et nunc*, των παραστάσεων, οι αλλαγές επιβάλλονται με βραδύτερους ρυθμούς»²¹.

Το όνομα του Ίψεν είναι ήδη γνωστό στην Ελλάδα από το 1890. Διάφορα άρθρα και αποσπάσματα έργων του έχουν προετοιμάσει την υποδοχή του συγγραφέα στην ελληνική σκηνή²². Οι συνθήκες είναι πλέον ώριμες, στα τέλη του

¹⁸ Όπως ήδη εξηγήσαμε στην εισαγωγή της εργασίας, συμπεράσματα έχει ήδη εξαγάγει ο Παπανδρέου στο βιβλίο του (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα...*, ό.π.). Γι' αυτό κι εδώ αντί ανασκόπησης επιχειρήσαμε να κάνουμε έναν γενικό απολογισμό της πρώτης περιόδου, που αφορά τόσο την πρόσληψη του συγγραφέα όσο και τις σκηνικές αναγνώσεις των έργων του. Αναπόφευκτα σε κάποια σημεία προκαταλαμβάνουμε για πράγματα που θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια του κεφαλαίου.

¹⁹ Ο.π.

²⁰ Οι τίτλοι των έργων του Ίψεν αναφέρονται μέσα στο σώμα της διατριβής με διάφορες παραλλαγές. Δεν πρόκειται για αβλεψία· χρησιμοποιούμε μια ενιαία γραφή του τίτλου των έργων όταν αναφερόμαστε εμείς σ' αυτά, ενώ μιλώντας για συγκεκριμένες παραστάσεις ή εκδόσεις κρατάμε τον τίτλο όπως τον χρησιμοποίησε ο κάθε θίασος ή εκδότης. Για παράδειγμα ο τίτλος του *Μπόρκμαν* που εμείς χρησιμοποιούμε είναι *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, ενώ θα συναντήσει ο αναγνώστης το έργο και ως *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* και *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* και *Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν*. Η αντί του *Αρχιμάστορα Σόλνες* θα συναντήσει κανείς τον τίτλο ως *Ο αρχιτέκτων Σόλνες*, *Ο οικοδόμος Σόλνες* και *Αρχιτέκτων*. Να σημειώσουμε εδώ ότι για τους *Βρυκόλακες* επιλέξαμε μια ενιαία ορθογραφική λύση. Σήμερα τείνει να επικρατήσει το γιώτα, ενώ παλιότερα η λέξη γραφόταν με ύψιλον. Η πλειονότητα των θιάσων και των εκδοτών χρησιμοποίησε έως το τέλος του 20^{ου} αιώνα το ύψιλον, και αυτή τη γραφή χρησιμοποιήσαμε κι εμείς.

²¹ Ο.π. σελ. 22-23.

²² Από το 1890 έως την πρώτη εμφάνιση των *Βρυκόλακων* στη σκηνή (29/10/1894) εντοπίσαμε δεκαπέντε άρθρα με αποκλειστικό τους θέμα τον Ίψεν. Το σύνολο των άρθρων μπορεί να αναζητήσει ο αναγνώστης στον Β' τόμο της διατριβής, όπου υπάρχει πλήρης κατάλογος με τα άρθρα και τις μελέτες για τον συγγραφέα που δημοσιεύτηκαν στην Ελλάδα (βλ. μέρος Β', Π.1.). Κορυφαία θέση έχει ένα εμπειριστατωμένο μελέτημα του Βιζυηνού («Ερρίκος Ίβσεν», περ. *Εστία*, τχ. 10, 8/3/1892, σελ. 153-156 και τχ. 11, 15/3/1892, σελ. 167-171), ενώ αξιοσημείωτο είναι επίσης το πρώιμο ενδιαφέρον του Ξενόπουλου για τον Ίψεν («Διατί θαυμάζουν τον Ίψεν», εφ. *Το Άστυ*, 13/11/1893). Εξάλλου, αποσπάσματα έργων του δημοσιεύονται αρκετά πριν από την πρώτη παράσταση των *Βρυκόλακων*. Στη Σμύρνη δημοσιεύονται αποσπάσματα του *Πέερ Γκοντ* ήδη από το

19^{οο} αιώνα για την εμφάνιση του συγγραφέα. Το ελληνικό θέατρο, που ήταν ακόμα στα σπάργανα, από το 1880 και μετά αρχίζει να μπαίνει σε τροχιά αλλαγών που θα δρομολογήσουν μεταξύ άλλων και την υποδοχή του Ίψεν. Σημειώνει ο Παπανδρέου:

Στον τομέα του δραματολογίου, επιβιώνει το παλιό αλλά ταυτόχρονα εμφανίζονται τα πρώτα σημάδια της ανανέωσης. Στον τομέα των παραστάσεων, εδραιώνεται ο επαγγελματισμός, λειτουργούν αξιόλογοι θίασοι (του Διονυσίου Ταβουλάρη, του Δημοσθένη Αλεξιάδη, του Μιχαήλ Αρνιωτάκη κ.ά.), εμφανίζονται ηθοποιοί με προσωπικό ερμηνευτικό ύφος (Νικόλαος Λεκατσάς, Ευάγγελος Παντόπουλος, Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, Αικατερίνη Βερώνη, Ευτύχιος Βονασέρας), πολλαπλασιάζονται οι θεατρικές αίθουσες, συστηματοποιείται η θεατρική κριτική στις εφημερίδες. Η πρώτη ιψενική παράσταση σημαδεύει μια στροφή, αλλά οι συνθήκες που την κάνουν δυνατή ετοιμάζονταν από καιρό. Το άνοιγμα του ελληνικού θεάτρου στο νατουραλισμό δε συμβαίνει τυχαία. Το έδαφος έχει προετοιμαστεί από πολλούς παράγοντες, θετικούς και αρνητικούς: νέοι αστικοί προσανατολισμοί στο επίπεδο της οικονομικής και κοινωνικής ζωής, γενικότερο ανανεωτικό πνεύμα της γενιάς του 1880, κορεσμός από το ρομαντικό και το κλασικιστικό θέατρο, ακμή και παρακμή του κωμειδύλλιου²³.

Ο ίδιος υπογραμμίζει και την ανάγκη ανανέωσης της δραματικής γραφής:

Ο Ίψεν εισβάλλει στο ελληνικό θέατρο την κατάλληλη εποχή. Τα έργα που κυριαρχούν τότε στη σκηνή ανήκουν σε είδη ξεπερασμένα, κορεσμένα. «Τραγωδίες» των ατάλαντων μιμητών του Βερναρδάκη, ανούσιες έμμετρες κωμωδίες βραβευμένες στους ποιητικούς διαγωνισμούς, φαρσοκωμωδίες διασκευασμένες «εκ του γαλλικού», μελοδράματα, πατριωτικά δράματα χωρίς θεατρική αξία. Το κωμειδύλλιο έχει εξαντλήσει τα περιθώριά του, ενώ η νεογέννητη επιθεώρηση θεωρείται από τους μορφωμένους παραθεατρική ψυχαγωγία. Οι αλλαγές, που σημειώθηκαν στη λογοτεχνία με τη νατουραλιστική στροφή, εκκρεμούσε να βρουν το αντίστοιχό τους στο θέατρο. Μέσα στη δεκαετία του 1890 αρχίζουν να παρουσιάζονται ξένοι εκπρόσωποι του ρεαλιστικού θεάτρου (Γκόγκολ, Τολστόι, Σούντερμαν), αλλά ο συγγραφέας που γίνεται γρήγορα το σύμβολο της απαραίτητης ανανέωσης είναι ο Ίψεν. Τα έργα του αποτελούν σχολείο για τους νέους δραματογράφους, συντελούν να τεθεί στους ηθοποιούς το ζήτημα ενός καινούργιου υποκριτικού ύφους απαλλαγμένου από το στόμφο, κινητοποιούν τους πρώτους Έλληνες σκηνοθέτες. Κι ακόμα συμβάλλουν, με το ρεαλιστικό τους χαρακτήρα, στην απαλλαγή του θεατρικού διαλόγου από την καθαρεύουσα²⁴.

Η εμφάνιση του Ερρίκου Ίψεν έρχεται να συναντήσει το αίτημα του ελληνικού θεάτρου (απόρροια φυσικά των αναγκών της ελληνικής κοινωνίας) για αλλαγή, για ένα θέατρο κοντότερα στην καθημερινή ζωή, για ένα θέατρο νατουραλιστικό. Την ελληνική σκηνή ενδιαφέρει ο κοινωνικός Ίψεν, ο

1892, στην εφ. *Νεολόγου Εβδομαδιαία Επιθεώρησης*, από άγνωστο μεταφραστή με τίτλο *Νορβηγικός γάμος* (Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου: *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή. Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σελ. 211). Ακόμα δημοσιεύονται αποσπάσματα του *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίου* (τέλος δεύτερης πράξης του πρώτου μέρους) στην εφ. *Άστυ*, στις 26/1/1894, σε μετάφραση Στ. Στεφάνου.

²³ Ο Ίψεν στην Ελλάδα..., ό.π., σελ. 11.

²⁴ Στο ίδιο, ό.π., σελ. 129.

αναμορφωτής που αντιπαλεύει τη σαθρότητα των υπάρχουσών κοινωνικών δομών, ο κοινωνικός επαναστάτης που στηλιτεύει την κατεστημένη ηθική, την υποκρισία, τις πρακτικές της εκκλησίας, τον θεσμό του γάμου, τον παραμερισμό της γυναίκας, που θέτει στο επίκεντρο την ευθύνη του ατόμου να αναμορφώσει τον εαυτό του προκειμένου να αναμορφώσει και την κοινωνία.

Το κοινωνικό κομμάτι της δραματουργίας του Ίψεν είναι αυτό που κυρίως αφορά την ελληνική σκηνή. Από το 1894 έως το 1910 θα παρουσιαστούν τα έργα: *Βρυκόλακες* (Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 1894), *Το σπίτι της κόκκλας* (Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος, 1899), *Η αγριόπαπια* (Νέα Σκηνή Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, 1901), *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* (Βασιλικό Θέατρο, 1902), *Ένας εχθρός του λαού* (Νέα Σκηνή Χρηστομάνου, 1902), *Ρόσμερσχολμ* (Θίασος Σμαράγδας Ησαΐα, 1902), *Έντα Γκάμπλερ* (Νέα Σκηνή Χρηστομάνου, 1903), *Η κυρά της θάλασσας* (Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1906)²⁵.

Από τα οχτώ αυτά έργα, δύο προκαλούν το εντονότερο ενδιαφέρον των δημιουργών: οι *Βρυκόλακες* και *Το σπίτι της κόκκλας*, δύο κοινωνικά έργα που έχουν συνδεθεί άρρηκτα με το κίνημα το νατουραλισμού. Οι *Βρυκόλακες*, έως και το 1910, θα ανεβαστούν από δεκατρείς θιάσους στην Αθήνα και σε όλη την ελληνική επικράτεια, το *Σπίτι της κόκκλας* από έντεκα²⁶. Αν προσθέσουμε και τις επαναλήψεις των θιάσων, ο αριθμός των παραστάσεων που δίνουν τα δυο έργα αυξάνεται σημαντικά. Τα δυο αυτά έργα είναι σκανδαλώδη για τα ήθη της εποχής, τα ζητήματα της κληρονομικότητας και της θέσης της γυναίκας που πραγματεύονται είναι ταμπού, προκαλούν τις αντιδράσεις αρκετών λογίων, αλλά και την περιέργεια του κοινού²⁷.

Το ζήτημα Ίψεν δεν θα απασχολήσει έντονα μόνο τη σκηνή, αλλά και τον Τύπο. Το ενδιαφέρον δημοσιογράφων και διανοούμενων για τον συγγραφέα είναι εκρηκτικό στα πρώτα χρόνια της πρόσληψής του. Οι εφημερίδες και τα περιοδικά

²⁵ Τα έργα πρωτοπαρουσιάζονται στην Αθήνα, με εξαίρεση το *Ρόσμερσχολμ* που ανεβαίνει στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου.

²⁶ Βλ. τη «Συνοπτική Παραστασιογραφία» στον Β' τόμο της εργασίας (μέρος Α', III.1.). Από τα άλλα έξι έργα μόνο το *Ρόσμερσχολμ* και η *Κυρά της θάλασσας* θα ξανανέβουν έως το 1910, κι αυτά μόνο μια φορά. Το *Ρόσμερσχολμ* ανεβαίνει ξανά από τον θίασο του Θωμά Οικονόμου στη Σάμο το 1908 και επαναλαμβάνεται το 1910 στην Αθήνα, η *Κυρά της θάλασσας* ανεβαίνει από τον Ελληνικό Δραματικό Θίασο με πρωταγωνίστρια την Μαρίκα Κοτοπούλη το 1907 στη Σύρο (που όμως ουσιαστικά πρόκειται για επανάληψη της παράστασης του Οικονόμου του 1906).

²⁷ «Μολονότι [...] στις κριτικές γίνεται συχνά λόγος για ένα κοινό που δεν καταλαβαίνει και πλήττει, το συχνό ανέβασμα έργων του Ίψεν αποδεικνύει ότι αυτά σημείωναν, τηρουμένων των αναλογιών, κάποια επιτυχία», παρατηρεί ο Παπανδρέου. Οι θίασοι, συνεχίζει, «ζούσαν με το άγχος του ταμείου. «Αν λοιπόν τα έργα του Ίψεν ανεβάζονται, επαναλαμβάνονται συχνά, περιλαμβάνονται και στο ρεπερτόριο των περιοδειών στην επαρχία, είναι γιατί αντιστοιχούν σε κάποια ζήτηση, σε κάποια ενδόμυχη ανάγκη. Μετά το '97, υπάρχει μια διάχυτη διάθεση για το καινούργιο, το ποιοτικό, το ριζοσπαστικό. Η ήττα καθιστά ανεπίκαιρο το μεγαλοϊδεατισμό που υποβασιάζει την καθαρευουσιάνικη τραγωδία· η χρεοκοπία των παλιών ιδανικών ανοίγει το δρόμο για ένα θέατρο ρεαλιστικότερο, κριτικότερο. Οι νέοι κοινωνικοί προβληματισμοί ευνοούν την είσοδο του Ίψεν στην ελληνική σκηνή» (σελ. 131).

κατακλύζονται από άρθρα²⁸, δημοσιεύονται ποιήματα και θεατρικά έργα του συγγραφέα, γράφονται ποιήματα προς τιμήν του²⁹, ένας ιψενικός "οργασμός". Οι διανοούμενοι της εποχής θα χωριστούν σε "ιψενολάτρες" και "ιψενομάχους", όπως γράφει ο Παπανδρέου:

Την παρουσία του Ίψεν στην ελληνική σκηνή, στα περιοδικά, στις εφημερίδες, άλλοι τη χαιρετίζουν και άλλοι τη μάχονται. Για τους πρώτους, αυτή η επαφή θα είναι γόνιμη για τα ελληνικά γράμματα· για τους δεύτερους, θα λειτουργήσει αποπροσανατολιστικά. Για τους πρώτους, τα ιψενικά δράματα προωθούν το στοχασμό πάνω στα μεγάλα ηθικά προβλήματα· για τους δεύτερους, αποτελούν, όπως και τα νατουραλιστικά μυθιστορήματα, σχολείο ανηθικότητας και κυνισμού. Για τους πρώτους, το ενδιαφέρον για τον Ίψεν αποτελεί ανάγκη για τους δεύτερους, οφείλεται σε μόδα. [...] Τον Ίψεν τον παρουσιάζουν, τον υμνούν, τον καθιερώνουν, τον εμφανίζουν ως παράδειγμα προς μίμηση οι διανοούμενοι που βρίσκονται τότε στην πρωτοπορία, και περισσότερο απ' όλους ο Παλαμάς, ο Ξενόπουλος, ο Χατζόπουλος, ο Ταγκόπουλος· επίσης κάποιοι φωτισμένοι δημοσιογράφοι, όπως ο Γαβριηλίδης και ο Κακλαμάνος. Αντίθετα, θα αντιμετωπίσουν τον Ίψεν εχθρικά, θεωρώντας τα έργα-του ακατανόητα, νοσηρά, ανήθικα και ανατρεπτικά, οι διανοούμενοι που ανήκουν γλωσσικά, αισθητικά

²⁸ Κατά την έρευνά μας εντοπίσαμε (από τις 29 Οκτωβρίου του 1894, που ανεβαίνει για πρώτη φορά έργο του στη σκηνή, έως το τέλος του 1910) πάνω από εξήντα άρθρα που αναφέρονται αποκλειστικά στον συγγραφέα (βλ. τ. Β', μέρος Β', Π.1.). Οι δε αναφορές στο όνομα του Ίψεν στον Τύπο της εποχής είναι κυριολεκτικά αναρίθμητες. Από τα άρθρα αυτά αξίζει να σημειώσουμε το ζωηρό ενδιαφέρον του Ξενόπουλου και του Νικόλαου Επισκοποπούλου, καθώς και τα άρθρα των Κωστή Παλαμά, Ιωάννη Ζερβού, Παντελή Χορν, Καλλιρόης Παρρέν.

²⁹ Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος μεταφράζει (με την υπογραφή **) στο περιοδικό *Διώνυσος* τρία ποιήματα του συγγραφέα («Πάει», τχ. 1, 20/7/1901, σελ. 55, «Αεροπάλατο» και «Μια εκκλησιά», τχ. 2, 20/8/1901, σελ. 120 και 121), ο Μ. Μαλακάσης μεταφράζει δυο ποιήματα του Ίψεν («Μόνος», περ. *Ωρες*, 1903, σελ. 78 και «Χορός» από την *Κωμωδία της ζωής*, περ. *Ζωή*, τχ. 2, 6/1903, σελ. 17), ενώ γράφει και ο ίδιος ένα ποίημα με αφορμή το *Σπίτι της κούκλας* με τίτλο «Νόρα» (περ. *Το περιοδικόν μας*, τ. Β', 1900, σελ. 197-198, αναδ. *Απαντα*, τ. Α', επιμέλεια Γ. Βαλέττας, εκδ. Alvin Redman, Αθήνα, 1964, σελ. 333). Ο Κωστής Παλαμάς λίγο μετά τον θάνατο του Ίψεν γράφει την «Ωδή στο θάνατο του Ίψεν» (περ. *Νουμάς*, τχ. 203, 18/6/1906, σελ. 1-3, αναδ. στο: *Απαντα*, τ. Ε', εκδ. Γκοβόστης, 1964, σελ. 155-163). Ακόμα ο Σαββίδης (Κ. Π. Καβάφης: *Ανέκδοτα ποιήματα 1882-1923*, επιμ. Γ.Π.Σαββίδης, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1968, σελ. 82 & 100) μας πληροφορεί πως ο Καβάφης είχε γράψει δυο ποιήματα εμπνευσμένα από τον Ίψεν που δεν σώζονται: «Ίψεν» (Μάρτιος 1896, αναφερόταν στην *Αγριόπαπια*) και «Ίψεν. Peer Gynt» (Φεβρουάριος 1897). Η πρώτη γνωστή δημοσίευση ποιήματος του Ίψεν στα ελληνικά γίνεται το 1892, ο Γεώργιος Βιζυηνός στο τέλος του άρθρου του στο περ. *Εστία* (τχ. 10, ό.π.) μεταφράζει το ποίημα «Αϊδερή». Οι μεταφράσεις των έργων του Ίψεν γίνονται όλη αυτή την περίοδο από τα γαλλικά και τα γερμανικά. Η πρώτη δημοσίευση πλήρους έργου του στα ελληνικά γίνεται το 1901 από το περιοδικό *Διώνυσος*, όπου ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος μεταφράζει το τελευταίο έργο του συγγραφέα, με τίτλο *Όταν ξυπνήσωμε νεκροί* (δημοσιεύεται σε συνέχειες, με την υπογραφή: Θ. και **, τχ. 1, 20/7/1901, σελ. 39-49, τχ. 2, 20/8/1901, σελ. 90-98, τχ. 3, 20/9/1901, σελ. 208-218, τχ. 4, 20/10/1901, σελ. 289-301). Θα εκδοθούν ακόμα, σε χωριστούς τόμους, από τον Φέξη το 1903 οι μεταφράσεις του Μιχαήλ Γιαννουκάκη των δυο πιο δημοφιλών έργων του, των *Βρυκολάκων* και του *Σπιτιού της κούκλας*, μεταφράσεων που είχαν γίνει για τη σκηνή. Το *Ρόσμερσολμ*, για τον Οικονόμου το 1908, μεταφράζει ο Ιωάννης Ζερβός, αλλά η μετάφρασή του θα εκδοθεί αργότερα, το 1915, στον Φέξη. Οι υπόλοιπες μεταφράσεις που έγιναν για συγκεκριμένα ανεβασματα δεν δημοσιεύονται και δεν σώζονται σήμερα. Τα τρία έργα της Νέας Σκηνής του Χρηστομάνου (*Η αγριόπαπια*, *Ένας εχθρός του λαού*, *Έδδα Γκάμπλερ*) παίχτηκαν σε μετάφραση Σπύρου Μαρκέλλου, το *Ρόσμερσολμ* το 1902 στην Αλεξάνδρεια σε μετάφραση άγνωστου αλεξανδρινού λογίου με τίτλο *Ο πύργος του Ρόσμερ*, την *Κυρά της θάλασσας* για τον Οικονόμου το 1906 μεταφράζει ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* μεταφράζει για το Βασιλικό το 1902 ο Σπυριδών Λάμπρος.

και ιδεολογικά στο παρελθόν: οι αρχαϊστές, οι συντηρητικοί, οι πολέμιοι των καινών δαιμονίων. Θα τον πολεμήσουν όμως επίσης, στο όνομα της ανάγκης για εθνική αυτογνωσία, και ηγετικές μορφές του δημοτικισμού (Ψυχάρης, Εφταλιώτης), πιστεύοντας ότι ο ιφενισμός υπονομεύει το αίτημα της «ελληνικότητας»³⁰.

Ο Ίψεν γίνεται λάβαρο των πρωτοποριακών διανοούμενων, αλλά και των καλλιτεχνών του θεάτρου. Το όνομα του συγγραφέα θα συνδεθεί στενά με τους δύο πρωτοπόρους σκηνοθέτες του ελληνικού θεάτρου των αρχών του αιώνα: τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και τον Θωμά Οικονόμου. Και οι δύο με σπουδές στη Βιέννη και μακροχρόνια παραμονή στο εξωτερικό κομίζουν τις ανανεωτικές ιδέες που κυκλοφορούν στην Ευρώπη³¹.

Οι δυο νέοι θεατρικοί οργανισμοί που ξεκινούν ταυτόχρονα την πορεία τους τον Νοέμβριο του 1901, Νέα Σκηνή και Βασιλικό Θέατρο, θα εντάξουν από τον πρώτο κιόλας χρόνο λειτουργίας τους τον Ίψεν στο ρεπερτόριο. Ο Χρηστομάνος στη Νέα Σκηνή θα ανεβάσει τον χειμώνα του 1901-02 την *Αγριόπαπια* και τον *Εχθρό του λαού*. Ακολουθεί, το καλοκαίρι του 1903, η *Έντα Γκάμπλερ*. Ο Οικονόμου ανεβάζει στο Βασιλικό στις αρχές του 1902 τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*³². Ο σκηνοθέτης δεν θα ασχοληθεί με άλλο έργο του Ίψεν στα χρόνια της παραμονής του στο Βασιλικό, όχι από δική του επιλογή, αλλά γιατί δεν επιλέγει ο ίδιος το ρεπερτόριο του θεάτρου. Μετά την αποχώρησή του από το Βασιλικό, τον Μάιο του 1906, θα ανεβάσει αμέσως με τον θίασο του ένα άπαιχτο έργο του Ίψεν: την *Κυρά της θάλασσας*, τον Ιούλιο του 1906. Η ενασχόλησή του με τον συγγραφέα υπήρξε έκτοτε συνεχής έως τον θάνατό του το 1927. Κατά την πρώτη ιφενική του περίοδο, ο

³⁰ Ο Ίψεν στην Ελλάδα..., ό.π., σελ. 133-134.

³¹ Με τους Χρηστομάνο και Οικονόμου έχουν ασχοληθεί εκτενώς αρκετοί μελετητές του ελληνικού θεάτρου και δεν κρίνουμε σκόπιμο να επιμείνουμε εδώ. Παραθέτουμε μόνο ένα απόσπασμα από άρθρο του Δημήτρη Σπάθη («Το θέατρο 1901-1922», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, τ. Στ', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σελ. 196-197) που συνοψίζει εύστοχα τους κοινούς ανανεωτικούς στόχους των δυο δημιουργών: κατά τον Σπάθη οι δύο άντρες επιδιώκουν τη «ρήξη με το παλιό καθεστώς, με τη ρουτίνα που κυριαρχούσε στην πρακτική των πλανόδιων θιάσων, την προχειρότητα στην προετοιμασία των παραστάσεων, με τα ακαλαιόσητα τυποποιημένα σκηνικά, την αδυναμία ανανέωσης του δραματολογίου, την προσκόλληση σε πεπαλαιωμένες τεχνικές και συνήθειες. Επιπλέον σε όλους τους παλιούς θιάσους, τον πρώτο και τελευταίο λόγο σε όλα τα κρίσιμα θέματα, στην επιλογή των έργων, στη διανομή των ρόλων, στον τρόπο και στον ρυθμό προετοιμασίας αλλά και ερμηνείας των έργων, είχε ο θιασάρχης-πρωταγωνιστής ή οι πρωταγωνιστές και βεντέτες που συνεργάζονταν στο συγκεκριμένο θίασο. Τώρα, στα δυο καινούργια συγκροτήματα, κύριος ρυθμιστής για όλα τα παραπάνω και καθοριστικός παράγων για τη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας τους είναι ο σκηνοθέτης, ο Κωνστ. Χρηστομάνος για τη Νέα Σκηνή και ο Θωμάς Οικονόμου για το Βασιλικό Θέατρο, αν και ο τελευταίος δεν είχε απόλυτη ελευθερία και δικαιοδοσία για τη λήψη αποφάσεων σε κρίσιμα θέματα. Και στο Βασιλικό και στη Νέα Σκηνή, στόχος και αποστολή του σκηνοθέτη είναι να οργανώνει την παράσταση όχι με άξονα το σολίστα-πρωταγωνιστή αλλά με την ισότιμη συμβολή όλων των ηθοποιών, με τους μεγάλους και μικρούς ρόλους, για τη διαμόρφωση μιας παράστασης συνόλου. Ο σκηνοθέτης επίσης συντονίζει όλους τους συντελεστές (σκηνικά, κοστούμια κλπ.) πάνω σε μια ενιαία αντίληψη ερμηνείας του έργου».

³² Ο Οικονόμου είναι αναμιγμένος και στη *Νόρα*, που ανεβάζει το Βασιλικό λίγους μήνες μετά, στο κλείσιμο της χειμερινής περιόδου 1901-02. Όμως ούτε το έργο φαίνεται να ήταν επιλογή του Οικονόμου, ούτε τη σκηνοθεσία πρέπει να πιστώσουμε σ' αυτόν - βλ. παρακάτω, υποκεφ. 1.4.

Οικονόμου θα σκηνοθετήσει ακόμα για τον θίασο του, στη Σάμο το 1908, το *Ρόσμερσχαλμ* και κατά πάσα πιθανότητα και τους *Βρυκόλακες*³³. Από το 1909 και μετά που ανεβαίνει και ο ίδιος στη σκηνή, θα είναι διπλή η ενασχόλησή του με τον συγγραφέα και ως ερμηνευτής μεγάλων ιψενικών ρόλων και ως σκηνοθέτης.

Τη σκηνοθετική εργασία των δύο αντρών στον Ίψεν ρύθμιζε ο νατουραλισμός³⁴. Ο Ίψεν του Χρηστομάνου θα ήταν βέβαια εμποτισμένος από τον αισθητισμό του σκηνοθέτη που είχε και τη σκηνογραφική και ενδυματολογική επιμέλεια των παραστάσεων: «Η τάση για καλαισθησία εκδηλώθηκε σ' όλα τα έργα τα οποία ανέβαζε ο θίασος και είναι αυτή που αποτελεί κατά κάποιο τρόπο τον κοινό παρανομαστή της εργασίας του στη 'Νέα Σκηνή'», παρατηρεί ο Γλυτζουρής³⁵. Ο Σιδέρης διακρίνει μια διαφορά στην αντιμετώπιση του Ίψεν από τους δυο σκηνοθέτες: ο Χρηστομάνος «ίσως να τον έβλεπε ως λιγότερο 'ποιητή'»³⁶, ενώ ο Οικονόμου είχε στη σκηνοθετική του εργασία «μια μακρυνήν απόχρωση ανθρωπεμένου ρομαντισμού, ώστε, αν μπορούμε να το πούμε, οι νατουραλιστικές του βάσεις παίρνανε μια εξύψωση, με τα φτερά, επί πλέον, της ευαισθησίας του και της τρυφερότητάς του, και μεταμόρφωνε το αίτημα της εποχής, το νατουραλισμό, τον ωμό, σε κάτι που μια ορολογία σύγχρονή μας, θα το έλεγε ίσως 'ποιητικό ρεαλισμό', αν και όχι, φυσικά, στην επιδιωκόμενη άποψη του καιρού μας»³⁷.

Όμως για το ύφος των παραστάσεων «δεν μπορούμε να ξέρουμε τίποτα με βεβαιότητα», όπως παρατηρεί ο Παπανδρέου: «Πολύτιμες θα ήταν οι πληροφορίες των κριτικών της εποχής. Αλλά, όπως συνήθως, οι κριτικοί αναλύουν δια μακρών το έργο και περιορίζονται σε γενικές, αφοριστικές κρίσεις για την παράσταση»³⁸. Για τις παραστάσεις των θιάσων από το 1894 έως την εμφάνιση των Χρηστομάνου και Οικονόμου, μπορούμε να υποθέσουμε πως αντιμετώπισαν τον Ίψεν με «μια αίσθηση ρομαντική», σημειώνει ο Παπανδρέου³⁹.

Η πρώτη αυτή περίοδος σκηνικής παρουσίας του Ίψεν, από το 1894 έως το 1910, έχει περισσότερο χαρακτήρα γνωριμίας με τα έργα του. Οι συνθήκες της εποχής δεν είναι ώριμες για καλλιτεχνικά αποτελέσματα συνόλου. Ο Χρηστομάνος, ο οποίος ορίζει αποκλειστικά τη μοίρα του θεάτρου του και έχει στη διάθεσή του νέους ηθοποιούς δεκτικούς στη διδασκαλία του, έχει τα καλύτερα αποτελέσματά συνόλου της περιόδου στον Ίψεν. Στην *Αγριόπαπια* και στην *Έντα Γκάμπλερ*, τα επιτεύγματά συνόλου είναι πρωτοφανή για το θέατρο της εποχής⁴⁰. Ο Οικονόμου στο Βασιλικό δεν μπόρεσε να ασχοληθεί με τον Ίψεν, τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*

³³ Για το θέμα των *Βρυκόλακων* βλ. παρακάτω, υποκεφ. 1.6.

³⁴ Βλ. τις παρατηρήσεις του Παπανδρέου, ό.π., σελ. 51 και 131.

³⁵ *Η σκηνοθετική τέχνη ...*, ό.π., σελ. 84.

³⁶ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1543.

³⁷ «Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 788, 1/5/1960, σελ. 596.

³⁸ Ό.π., σελ. 130.

³⁹ Ό.π., σελ. 131.

⁴⁰ Για την ενασχόληση του Χρηστομάνου με τον Ίψεν βλ. τον αναλυτικό σχολιασμό μας παρακάτω, υποκεφ. 1.5.

ανεβαίνουν πολύ νωρίς, πριν οι προσπάθειες του για ένα θέατρο συνόλου με τον θίασο του Βασιλικού αρχίσουν να αποδίδουν καρπούς. Στις εκτός Βασιλικού προσπάθειες του στον Ίψεν από το 1906 έως και το 1908, έχει να αντιπαλέψει με τις προβληματικές συνθήκες που του παρέχει το ελεύθερο θέατρο. Στην *Κυρά της θάλασσας* του 1906, έχει να αντιμετωπίσει την πρωταγωνιστική νοοτροπία της οικογένειας Κοτοπούλη με την οποία συνεργάζεται. Οι προσπάθειες του το 1908 στη Σάμο γίνονται με τον δικό του θίασο, όπου μπορεί να εφαρμόσει τα πιστεύω του, αλλά γίνονται στις άθλιες συνθήκες περιόδου της εποχής και με ένα θίασο νέων ηθοποιών, υπάκουων μεν στη διδασκαλία του, αλλά όχι πολύ ικανών υποκριτικά⁴¹.

Οι υπόλοιπες προσπάθειες στον Ίψεν υπονομεύονται από την πρωταγωνιστική ματαιοδοξία των ηθοποιών-θιασαρχών. Οι θιασαρχικοί θίασοι επιλέγουν τους *Βρυκόλακες* και το *Σπίτι της κούκλας*, αφενός λόγω της περιέργειας του κοινού για τα "απρεπή" αυτά έργα, και αφετέρου επειδή δίνουν την ευκαιρία στους θιασάρχες να παίξουν δυο φημισμένους ιψενικούς ρόλους: τον Όσβαλντ και τη Νόρα. Οι παραστάσεις των θιάσων επικεντρώνεται βέβαια στο πρωταγωνιστικό "σόλο" των ηθοποιών που αναλαμβάνουν αυτούς τους ρόλους. Οι ερμηνείες των επίδοξων πρωταγωνιστών δεν αφήνουν αποτυπώματα, και μάλλον όχι άδικα. Ιστορικοί θα μείνουν μόνο οι πρώτοι ερμηνευτές των ρόλων: ο Ευτύχιος Βονασέρας στον Όσβαλντ και η Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου στη Νόρα. Δύο είναι οι επόμενοι σημαντικοί ερμηνευτές: η Κυβέλη στη Νόρα το 1907 και ο Θωμάς Οικονόμου στον Όσβαλντ το 1909. Με τις πολύ σημαντικές αυτές ερμηνείες τους δεν θα ασχοληθούμε όμως στο παρόν κεφάλαιο. Τους ρόλους αυτούς θα τους ερμηνεύσουν για πολλά χρόνια οι δύο δημιουργοί, θα τους επαναλαμβάνουν συνεχώς έως το τέλος της δεκαετίας του '20 (Οικονόμου: 1909-1926, Κυβέλη: 1907-1930), επομένως θα ασχοληθούμε αναλυτικά με το θέμα στη συνέχεια (κεφ. 2.).

Το χρονικό διάστημα που μας απασχολεί στο παρόν κεφάλαιο, οι δύο ηθοποιοί θα ασκηθούν και σε άλλους ιψενικούς ρόλους: η Κυβέλη παίζει στον Χρηστομάνο, σε πολύ νεαρή ηλικία και με μεγάλη επιτυχία, την Έντβιγκ της *Αγριόπαπιας* (1902), καθώς και την Τέα Έλβστεντ στην *Έντα Γκάμπλερ* (1903). Ο Θωμάς Οικονόμου θα ερμηνεύσει στην επανάληψη του *Ρόσμερσχολμ* στην Αθήνα (1910) τον Μπρέντελ. Την περίοδο της πρώτης γνωριμίας με τον Ίψεν, κάνει την πρώτη της εμφάνιση σε ιψενικό ρόλο και η νεαρή Μαρίκα Κοτοπούλη, ερμηνεύοντας την Ελλίντα στην *Κυρά της θάλασσας* με τον θίασο του Οικονόμου το 1906 (επαναλαμβάνει τον ρόλο το 1907 στη Σύρο). Ακόμα, μεγάλη επιτυχία γνωρίζει η Ειμαρμένη Ξανθάκη ως Έντα Γκάμπλερ στην πρώτη ελληνική παράσταση του έργου στη Νέα Σκηνή το 1903. Είχαν προηγηθεί για την Ξανθάκη, πάντα στη Νέα Σκηνή, άλλοι δύο ιψενικοί ρόλοι: η Κυρία Σέρμπι στην *Αγριόπαπια* (1902) και η Κυρία Στόκμαν στον *Εχθρό του λαού* (1902). Σε ιψενικούς ρόλους θα

⁴¹ Για τον Οικονόμου και τον Ίψεν βλ. παρακάτω, υποκεφ. 1.6.

ασκηθούν και άλλοι σπουδαστές, καθιερωμένοι και ανερχόμενοι, ηθοποιοί της εποχής, όπως οι: Ευάγγελος Παντόπουλος, Πιπίνα Βονασέρα, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Διονύσιος Ταβουλάρης, Δημήτριος Κοτοπούλης, Εδμόνδος Φουρτ, Νικόλαος Ραυτόπουλος, Νίκος Παπαγεωργίου, Άγγελος Χρυσομάλλης, Μήτσος Μυράτ κ.ά.

Στα σημαντικά γεγονότα της σκηνής θα πρέπει να προσθέσουμε και την εμφάνιση δύο μεγάλων ξένων πρωταγωνιστριών που επισκέπτονται την Αθήνα παίζοντας δυο εμβληματικούς γυναικείους ιψενικούς ρόλους: την ιταλίδα Ελεονόρα Ντούζε ως Έντα Γκάμπλερ στην πρώτη παρουσίαση του έργου στην Ελλάδα το 1899, και τη γερμανίδα Αγνή Σόρμα ως Νόρα το 1900⁴².

Το ενδιαφέρον για τον Ίψεν στην Ελλάδα είναι λοιπόν μεγάλο από το 1894 και έπειτα. Σύντομα δε, παρά τις ισχυρές αντιδράσεις, θα καθιερωθεί ως ο σημαντικότερος σύγχρονος συγγραφέας. Ο θάνατος του Ίψεν το 1906 «συμπίπτει με την αποθέωσή του, με την οριστική του καθιέρωση» στην Ελλάδα, από τον θάνατό του και μετά γίνεται «για έναν σημαντικό συγγραφέα, ενώ προηγουμένως ήταν ο συγγραφέας, ο ανανεωτής, ο προφήτης», σημειώνει ο Παπανδρέου⁴³.

Στην πρώτη αυτή γνωριμία της Ελλάδας με τη δραματουργία του Ίψεν το όνομά του θα συνδεθεί στενά με τα αιτήματα του νατουραλισμού για κοινωνική αναμόρφωση. Η αντίληψη αυτή θα καθορίσει τον τρόπο αντιμετώπισης του στην Ελλάδα για πολλά ακόμα χρόνια. Θα χρειαστεί να περάσουν δεκαετίες για να ανακαλύψει η ελληνική σκηνή τις άλλες όψεις του συγγραφέα. Αλλά τα ζητήματα αυτά θα τα εξετάσουμε στα επόμενα κεφάλαια.

⁴² Βλ. παρακάτω, υποκεφ. 1.3. και 1.4.

⁴³ Ο.π., σελ. 65.

1.2. Οι πρώτοι *Βρυκόλακες* από τον θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα το 1894 και τα άλλα ανεβάσματά τους έως το 1910

Η πρώτη ελληνική παράσταση έργου του Ίψεν γίνεται στις 29 Οκτωβρίου 1894 με τους *Βρυκόλακες*, στο θέατρο των Κωμωδιών στην Αθήνα, από τον θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα. Οι πρώτοι "ελληνικοί" *Βρυκόλακες* παίζονται σε μετάφραση του Μιχαήλ Γιαννουκάκη με άτυπο σκηνοθέτη τον θιασάρχη Ευτύχιο Βονασέρα⁴⁴. Τους ρόλους ερμήνευσαν οι: Ελένη Αρνιωτάκη (Κυρία Άλβινγκ), Ευτύχιος Βονασέρας (Όσβαλντ), Ευάγγελος Παντόπουλος (Πάστωρ Μάντερς), Παναγιώτης Κωνσταντινόπουλος (Έγκοτραντ), Κική Αρνιωτάκη (Ρεγκίνε).

Αλλά αυτή δεν είναι η πρώτη γνωριμία ελληνόφωνου κοινού με το έργο. Οι *Βρυκόλακες* έχουν ήδη παρουσιαστεί λίγους μήνες πριν στην Κωνσταντινούπολη. Στις 6 Μαΐου 1894 ο θίασος του γάλλου σκηνοθέτη Αντρέ Αντουάν⁴⁵ παρουσιάζει το έργο στο θέατρο Μνηματακίων⁴⁶. Δρυμεία επίθεση κατά του έργου επιφυλάσσει την επόμενη μέρα ο τοπικός ελληνόφωνος Τύπος: το έργο είναι «ακατόληπτον» αποφαινεται ο αρθογράφος του *Νεολόγου* της Κωνσταντινούπολης και αναρωτιέται σε τι θα ωφεληθεί η κοινωνία από την παρουσίαση αυτού του «εξαμβλωματικού και συμμίκτου τερατουργήματος»⁴⁷.

Την ίδια εποχή βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη ο γνωστός πρωταγωνιστής και θιασάρχης Μιχαήλ Αρνιωτάκης, όπως μας πληροφορεί ο

⁴⁴ Ως άτυπο σκηνοθέτη αναφέρει τον Βονασέρα τόσο ο Παπανδρέου στο βιβλίο του (σελ. 26) όσο και ο Ξενόπουλος σε άρθρο του στη *Νέα Εστία* το 1950 («Οι βρυκόλακες χωρίς σκηνοθέτη», τχ. 561, 15/11/1950, σελ. 1475-77). Ο Ξενόπουλος στο άρθρο του αυτό μας μαρτυρεί πως και ο γνωστός πρωταγωνιστής της εποχής Ευάγγελος Παντόπουλος είχε ανάμιξη στη σκηνοθεσία: «συχνά ερμήνευε φράσεις του κειμένου, κί' οδηγούσε προπάντων τον Κωνσταντινόπουλο στον ρόλο του Έγκοτραντ» (σελ. 1476).

⁴⁵ Το πρώτο ανέβασμα του έργου από τον Αντουάν έγινε στις 30 Μαΐου 1890 στο Παρίσι. Ο σκηνοθέτης ερμήνευε στην παράσταση τον Όσβαλντ. Άλλες γνωστές περιοδείες του στο εξωτερικό με τους *Βρυκόλακες*: 11 Δεκεμβρίου 1892 στο Μιλάνο, 9 Μαρτίου 1893 στο Άμστερνταμ και τον Οκτώβριο του 1894 στο Βερολίνο (βλ. Repertoire database στον ιστότοπο www.ibsen.net).

⁴⁶ Υπάρχει όμως και μη επιβεβαιωμένη πληροφορία για παράσταση των *Βρυκόλακων* από ιταλικό περιοδεύοντα θίασο σε ελληνικό έδαφος λίγα χρόνια νωρίτερα. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος το 1906, σε άρθρο του στα *Παναθήναια* («Το έργο του Ίψεν», 15-30/6/1906, σελ. 149-153) αναφέρει ότι παίχτηκε το έργο το 1890 στην Κέρκυρα. Ο Ξενόπουλος επανέρχεται στο θέμα τέσσερις δεκαετίες μετά, σε άρθρο του στη *Νέα Εστία* («Οι βρυκόλακες χωρίς σκηνοθέτη», ό.π.), τοποθετώντας την παράσταση το 1892 ή το 1893. Ο Νικόλαος Λάσκαρης («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», περ. *Παρασκήνια*, τχ. 85, 30/12/1939) και ο Γιάννης Σιδέρης («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ.1540) αναπαράγουν την πληροφορία από τον Ξενόπουλο. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου (ό.π., σελ. 142), ο οποίος μας επισημαίνει το θέμα, δεν πιστεύει ότι ευσταθεί η πληροφορία αυτή. Η πρώτη φορά που παραστάθηκαν οι *Βρυκόλακες* από ιταλικό θίασο ήταν τον Φεβρουάριο του 1892 στο Μιλάνο· με τον μεγάλο ηθοποιό Ermete Zacconi στον ρόλο του Όσβαλντ. Άρα αδύνατο να πραγματοποιήσε ιταλικός θίασος παράσταση του έργου το 1890 στην Ελλάδα και όχι πολύ πιθανό να έγινε κάτι τέτοιο ήδη το 1892. Υπάρχει όμως πιθανότητα για το 1893.

⁴⁷ Ανυπόγραφο: «Ακροάματα και θεάματα. Θέατρο Μνηματακίων», εφ. *Νεολόγος* Κωνσταντινούπολης, 7/5/1894.

Γιάννης Σιδέρης⁴⁸. Ο Σιδέρης υποθέτει πως είδε την παράσταση και πως αυτός σύστησε το έργο στον Ευτύχιο Βονασέρα⁴⁹. Και προφανώς μετέφερε ο Αρνιωτάκης στον νεαρό θιασάρχη και τις αντιδράσεις που προκάλεσε το έργο στην Κωνσταντινούπολη.

Ο Βονασέρα, για να προλάβει τις αντιδράσεις του κοινού και της κριτικής στην Αθήνα για το "σκανδαλώδες" έργο, ζητάει από τον επίσης νεαρό τότε Γρηγόριο Ξενοπούλο να προλογίσει την πρώτη παράσταση των *Βρυκόλακων*⁵⁰. Όπως αποδεικνύεται, οι φόβοι του Βονασέρα δεν ήταν αβάσιμοι. Η υποδοχή του έργου από το μεγαλύτερο μέρος του Τύπου είναι πολύ εχθρική. Οι *Βρυκόλακες* χαρακτηρίζονται ως «προϊόν πολιτισμού λιαν ώριμου, βαίνοντας προς την σήψιν» στην *Εφημερίδα*, το έργο είναι «δύσπεπτον δια τον πνευματικόν στόμαχον του ελληνικού κοινού», αποφαινεται ο ανώνυμος κριτικογράφος⁵¹. Ο συγγραφέας κατηγορείται από τους *Καιρούς* ότι αναπτύσσει «από σκηνης όλα τα ειδεχθή, όσα περιγράφουσιν εν τοις μυθιστορήμασιν αυτών ο Τολστόι και ο Ζολάς». «Δύναται να ανατραπή εκ βάθρων ου μόνον ολόκληρον το κοινωνικόν οικοδόμημα, αλλά και παν ηθικόν και νομικόν θέμεθλον εφ' ού βασιζονται αι ιδέαι και αι αρχαί άς ζητεί να πολεμήση ο Ίψεν;», προσθέτει ο Αναστασόπουλος στη *Νέαν Εφημερίδα*.

⁴⁸ «Ο Αντουάν στην Ανατολή», περ. *Τα παρασκήνια*, τχ. 19, 17/9/1938, σελ. 1 και 5.

⁴⁹ Ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης είναι ο σύζυγος της Ελένης Αρνιωτάκη και πατέρας της Κικής Αρνιωτάκη, οι οποίες έπαιξαν την κυρία Άλβινγκ και τη Ρεγκίνε, αντίστοιχα, στην πρώτη ιστορική παράσταση του έργου λίγους μήνες αργότερα στην Αθήνα με τον θιασο του Ευτύχιου Βονασέρα. Προφανώς και είναι βάσιμη η υπόθεση του Σιδέρη.

⁵⁰ Η ιστορική αυτή ομιλία του Ξενοπούλου δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Εστία* λίγες μέρες μετά («Οι *Βρυκόλακες*, διάλεξις γενόμενη εν τω θεάτρω των Κωμωδιών την εσπέραν της 29 Οκτωβρίου, υπό του κ. Γρηγορίου Ξενοπούλου», εφ. *Εστία*, 30-31/10 και 1/11/1894). Η ομιλία αναδημοσιεύεται στα *Άπαντα* που εκδίδει ο Μπίρης το 1972 (τ. ΙΑ', σελ. 359-361), ενώ αποσπάσματα αναδημοσιεύονται και το 1950 σε άρθρο του Σιδέρη («Οι *Βρυκόλακες* και ο Ξενοπούλος», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 559, 15/10/1950, σελ. 1380-1382).

⁵¹ Να σημειώσουμε εδώ, προς αποφυγή παρεξηγήσεων, ότι όπου δεν υπάρχουν παραπομπές στο τέλος της σελίδας με τα πλήρη στοιχεία του δημοσιεύματος, απ' όπου προέρχονται τα αποσπάσματα που παραθέτουμε, ο αναγνώστης θα πρέπει να ανατρέξει στο τέλος του υποκεφαλαίου, όπου παρατίθενται τα πλήρη στοιχεία του δημοσιεύματος. Αυτό αφορά αποκλειστικά τις κριτικές που γράφονται για τις παραστάσεις και όχι τα άρθρα, αρθρίδια, θεατρικά ρεπορτάζ ή άλλα δημοσιεύματα του Τύπου, για τα οποία οι παραπομπές βρίσκονται στο κάτω μέρος της κάθε σελίδας. Στο κλείσιμο κάθε υποκεφαλαίου είναι συγκεντρωμένη η πλήρης κριτικογραφία για τις παραστάσεις που σχολιάζουμε. Πρόκειται για μια συνειδητή επιλογή που έγινε για να αποφευχθούν οι συνεχείς παραπομπές, καθώς μέσα στο κείμενο παρατίθενται διαρκώς αποσπάσματα από τα κριτικά σημειώματα που αφορούν τις παραστάσεις. Φροντίζουμε βέβαια κάθε φορά να δίνουμε ενδείξεις που να βοηθούν τον αναγνώστη να βρει τα πλήρη στοιχεία του δημοσιεύματος στο τέλος του κάθε υποκεφαλαίου. Έτσι, συνήθως αναφέρουμε το όνομα του κριτικού από τον οποίο σταχυολογούμε το απόσπασμα, ενώ στις περιπτώσεις που τα κριτικά σημειώματα είναι ανώνυμα ή υπογράφονται με αρχικά και δεν εντοπίσαμε τον συγγραφέα τους, δίνουμε το όνομα της εφημερίδας ή του περιοδικού από το οποίο προέρχονται. Η επιλογή αυτή, αν και ίσως "ανορθόδοξη", έχει πιστεύουμε, ένα σημαντικό κέρδος: την αποφυγή της κούρασης του αναγνώστη από τις συνεχείς παραπομπές.

Όπως διαπιστώνει ο Παπανδρέου: «Οι αντιρρήσεις, κυρίως ιδεολογικές: αυτό που ενοχλεί στο έργο είναι η σαφής πρόθεση κοινωνικής κριτικής»⁵².

Η εκτίμηση του Παπανδρέου⁵³ για την παράσταση είναι κοινή με αυτήν του Σιδέρη: «η ατμόσφαιρα του έργου ήταν 'ρομαντικομελοδραματική', η περιρρέουσα θεατρική αισθητική εκεί θα οδηγούσε»⁵⁴. Ο Παπανδρέου εντοπίζει μια βασική σκηνοθετική επιλογή: «κεντρικό πρόσωπο του έργου θεωρείται ο Όσβαλντ και όχι, όπως θα ήταν σωστότερο, η μητέρα του, η οποία είναι απείρως πολυπλοκότερος χαρακτήρας και αντιμετωπίζει διλήμματα οριακά οδηγώντας στην κορύφωσή της τη συγκίνηση του θεατή». Η πρώτη αυτή σκηνοτική ερμηνεία του έργου θα σφραγίσει την αντίληψη του ελληνικού θεάτρου για το έργο τα χρόνια που θα ακολουθήσουν, ο Όσβαλντ θα καθιερωθεί ως ο πρωταγωνιστικός ρόλος του δράματος. Τα δείγματα είναι πολλά: στις στήλες θεαμάτων της εποχής, οι οποίες στην πλειονότητά τους αναφέρουν μόνο τον ηθοποιό που ερμηνεύει τον ρόλο, στα σχόλια του Τύπου που επικεντρώνονται στο πρόσωπο του Όσβαλντ, αλλά και στους θιάσους που θα ξανανεβάσουν το έργο μέχρι το 1910, οι οποίοι είναι κατά κύριο λόγο θίασοι πρωταγωνιστών⁵⁵. Η "οσβαλντοκεντρική" αντίληψη για το έργο θα το ακολουθήσει για δεκαετίες ακόμα, ώσπου η παράσταση του Φώτου Πολίτη στο Εθνικό, το 1934, ν' αλλάξει οριστικά τα πράγματα.

Ο Ευτύχιος Βονασέρας θα κάνει προσωπική επιτυχία με τον Όσβαλντ και θα επαναλάβει πολλές φορές τον ρόλο με τον θίασο του: επτά επαναλήψεις έως το 1909⁵⁶ Συμπρωταγωνίστριες του υπήρξαν η μητέρα του Πιπίνα Βονασέρα το 1895, ξανά η Ελένη Αρνιωτάκη το 1897, οι Ελένη Χέλμη-Ξαβέριου και Αιμιλία Μαρίκου στο Ναύπλιο το 1904, τέλος η Ροζαλία Νίκα το 1909. Τον πάστορα Μάντερς θα επωμιστούν ο αδελφός του Ιωάννης Βονασέρας το 1895, ξανά ο Ευάγγελος Παντόπουλος το 1898, ο Αθανάσιος Μαρίκος το 1904⁵⁷.

⁵² Ο.π., σελ. 31. Για περισσότερες λεπτομέρειες ας ανατρέξει κανείς στο υποκεφάλαιο του βιβλίου του Παπανδρέου «2.1.3 Αντιστάσεις και ενθουσιασμοί», σελ. 30-33.

⁵³ Ο.π., σελ. 29.

⁵⁴ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1548.

⁵⁵ Κωνσταντίνου Βονασέρα 1896, Θεόδωρου Ποφάντη 1897, Δημητρίου Αγγελάκη 1900, Ξενοφώντος Ησαΐα 1906, Θωμά Οικονόμου 1909, Πάνου Καλογερίκου 1910.

⁵⁶ Για λεπτομέρειες των επαναλήψεων βλ. τ. Β', μέρος Α', ΙΙ.1.3.1. Η επανάληψη τον Δεκέμβριο του 1909 (10 του μηνός) έχει ένα ενδιαφέρον παρασκήνιο: ο Βονασέρας παίζει για μια ακόμα φορά τον Όσβαλντ στο Πανελλήνιον, στην Αθήνα, τέσσερις μέρες μετά από επανάληψη του ρόλου από τον Οικονόμου στο Δημοτικό θέατρο Αθηνών (6 Δεκεμβρίου). Τη χειμερινή περίοδο 1909-10 σχεδιαζόταν σύμπραξη του Οικονόμου με τους Ευτύχιο Βονασέρα και Ροζαλία Νίκα, αλλά το σχέδιο ναυαγεί, μας πληροφορεί ο Σιδέρης. Η επανάληψη του Βονασέρα γίνεται «με φανερή διάθεση να τον θίξουν κατά κάποιο τρόπο», πιστεύει ο Σιδέρης (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 268).

⁵⁷ Ας σημειωθεί εδώ η δυσκολία ανασύνθεσης των διανομών για τις παραστάσεις των οποίων δεν σώζονται τα προγράμματα. Οι ελλείψεις πληροφορίες για τις διανομές δεν οφείλονται σε ολιγωρία της έρευνας. Αναζητήθηκαν όλες οι πιθανές πηγές συμπλήρωσης των διανομών, από στήλες θεαμάτων, κριτικά σημειώματα, σχόλια του Τύπου, αλλά και από πληθώρα βιβλίων της ελληνικής βιβλιογραφίας. Συχνά όμως οι πληροφορίες που υπάρχουν είναι ισχνές, το φαινόμενο είναι ακόμα πιο οξύ όσον αφορά τις επαναλήψεις. Και όταν ακόμα αναβρέθηκαν κάποιες πληροφορίες, αυτές περιορίζονται στη σύσταση του θιάσου, χωρίς να διευκρινίζεται ποιους ρόλους ερμήνευσαν οι

Ο Ευτύχιος Βονασέρας θα παίξει τον Όσβαλντ στην Αθήνα άλλες δύο φορές στα χρόνια της πρωτοκαθεδρίας του Οικονόμου: με τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη το καλοκαίρι του 1918 (27 Ιουλίου)⁵⁸, και στην Κυβέλη το 1921 (25 Ιουλίου), στο θέατρο Διονύσια, με την Άννα Βώκου στον ρόλο της κυρίας Άλβινγκ. Παρόλη την επιτυχία του στον ιψενικό ρόλο, μόνο άλλη μια φορά θα ερμηνεύσει ήρωα του Ίψεν στη διάρκεια της καριέρας του: τον γιατρό Ρανκ στη *Νόρα* με τον θίασο της Κυβέλης, με την ίδια στον ομώνυμο ρόλο, τον Ιανουάριο του 1914, στο θέατρο του Λευκού Πύργου στη Θεσσαλονίκη.

Τα πρώτα χρόνια των *Βρυκολάκων* στην ελληνική σκηνή σφραγίζει όχι μόνο η παρουσία του Ευτύχιου, αλλά και ολόκληρης της θεατρικής οικογένειας Βονασέρα. Η Πιπίνα Βονασέρα, μεγάλη πρωταγωνίστρια της εποχής, έπαιξε την κυρία Άλβινγκ στο πλευρό και των δυο γιων της, του Ευτύχιου το 1895 και του Κωνσταντίνου το 1896⁵⁹. Αλλά και ο τρίτος της γιος, Ιωάννης, ερμήνευσε τον Όσβαλντ, στο πλευρό όμως της Αρτέμιδος Ζάμπου με τον θίασο «Μένανδρος» των αδελφών Ταβουλάρη, το 1897, στην Πάτρα. Ο Ιωάννης είχε ερμηνεύσει και τον πάστορα Μάντερς με τον θίασο του αδελφού του Ευτύχιου δυο χρόνια πριν, το

ηθοποιοί. Έτσι πολλές φορές έγινε η συμπλήρωση της διανομής βάσει λογικών υποθέσεων. Περισσότερες λεπτομέρειες για τα προβλήματα αυτά θα συναντήσει κανείς στον Β' τόμο της παρούσας εργασίας.

⁵⁸ Ο Σιδέρης αναφέρει πως στην εν λόγω παράσταση την Κυρία Άλβινγκ ερμήνευσε η «Σοφ. Ταβουλάρη» («Θέατρο. Ίψεν *Βρυκολάκες* (μετάφρ. Γιώργου Πολίτη). Εθνικό», περ. *Ξεκίνημα*, τχ. 15, 3/1934, σελ. 100-102). Πρόκειται για τη Σοφία Ταβουλάρη; Όχι, αν ισχύει η πληροφορία που δίνει ο Θεόδωρος Έξαρχος στο λεξικό του, όπου καταγράφεται ως χρονολογία θανάτου της Σοφίας Ταβουλάρη το 1916 (*Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899*, σελ. 38, βλ. αμέσως παρακάτω). Η παράσταση του Βονασέρα με τον θίασο της Κοτοπούλη πραγματοποιείται το 1918, άρα αδύνατο να ήταν η παλαιάμαχη ηθοποιός. Μήπως λοιπόν πρόκειται για τη Χαρίκλεια Ταβουλάρη; Ίσως ο Σιδέρης συμπληρώνει το μικρό της Ταβουλάρη ως Σοφ. εκ παραδρομής. Εκτός κι αν είναι λάθος η καταγραφή του Έξαρχου και όντως πρόκειται για μια από τις τελευταίες εμφανίσεις της Σοφίας Ταβουλάρη. Ο Τύπος της εποχής δεν μας διαφωτίζει για το θέμα. Η παράσταση αναφέρεται μόνος στις στήλες θεαμάτων των εφημερίδων και δεν δίνεται καμία άλλη πληροφορία για τη διανομή πέρα από τη συμμετοχή του Βονασέρα. Να σημειώσουμε ακόμα εδώ, ότι όλες οι πληροφορίες μας για τις χρονολογίες γέννησης και θανάτου των ελλήνων ηθοποιών προέρχονται από το πολύτομο λεξικό του Θεόδωρου Έξαρχου, στο οποίο και ανατρέξαμε συχνά. Γενικός τίτλος του λεξικού: *Έλληνες ηθοποιοί*. Από το 1995 έως το 2000 οι εκδόσεις Δωδώνη τύπωσαν τους τόμους: *Αναζητώντας τις ρίζες'. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899· 'Αναζητώντας τις ρίζες'. Συμπλήρωμα του Α' Τόμου με προσθήκες και διορθώσεις. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899· 'Αναζητώντας τις ρίζες'. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925, τ. Α' (Α-Μ) & Β' (Ν-Ω)· 'Η γενιά μας'. Έτος γέννησης από 1926 μέχρι 1940, τ. Α' (Α-Λ) & Β' (Μ-Ω). Ενώ το 2009 ο Γκόνης εξέδωσε το τελευταίο μέρος της εργασίας: *Έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950, τ. Α' (Α-Λ) & Β' (Μ-Ω)*.*

⁵⁹ Η Βονασέρα παίζει την Άλβινγκ με τον θίασο του γιού της Ευτύχιου στην Αθήνα το 1885. Με τον γιό της Κωνσταντίνο το 1886 (μάλλον με τον δικό του θίασο) παίζει τον ρόλο στην Καρδίτσα. Ίσως ερμήνευσε την Άλβινγκ και στο πλευρό του τρίτου της γιου Ιωάννη, στην παράσταση του θιάσου του Νικόλαου Κορδοβίλλη στον Βόλο το 1896. Για την εμφάνιση του Κωνσταντίνου στην Καρδίτσα ο Φώτης Βογιατζής (*Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περιοχή της 1881-2002*, εκδ. Δήμου Καρδίτσας, Καρδίτσα, 2003, σελ. 27-28) παραθέτει στο βιβλίο του δημοσίευμα της εφ. *Άγραφα* Καρδίτσας της 6^{ης} Δεκεμβρίου 1886, που αναφέρει πως: «Οι ευτυχήσαντες να ιδώσι των αδελφών τού κ. Βονασέρα Ευτύχιον, υποκρινόμενον αμιμήτως το πρόσωπον του Οσβάλδου, αδύνατον να μην ομολογήσωσιν ότι ο κ. Κ. Βονασέρας ανεδείχθη εφάμιλλος, αν μη ανώτερος του αδελφού». Δεν πρέπει βέβαια να θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι ισχύει ο ισχυρισμός του αρθρογράφου.

1895. Η αδελφή του, Φιλομήλα, στην ίδια παράσταση, ερμήνευσε τη Ρεγκίνε⁶⁰. Η άλλη της κόρη, Φωτεινή, ερμήνευσε επίσης τη Ρεγκίνε στην παράσταση του «Μένανδρου» το 1897. Ο γαμπρός της Θεόδωρος Ποφάντης, σύζυγος της Φιλομήλας, συγκρότησε θίασο που περιόδευσε με τους *Βρυκόλακες* στην Κύπρο το 1897, χωρίς όμως τη δική του συμμετοχή στη διανομή. Τέλος, ο γιος της Κωνσταντίνος επανέλαβε τον Όσβαλντ με τον θίασο της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου το 1898 στον Πειραιά⁶¹.

Η επιτυχία που έκανε στην Αθήνα με τον ρόλο ο Ευτύχιος φαίνεται πως στάθηκε αποτρεπτική για τους άλλους ηθοποιούς. Από το 1894 έως το 1900 δεν εμφανίστηκε άλλος Όσβαλντ στην αθηναϊκή σκηνή. Οι δυο αδελφοί του, που είναι οι αμέσως δυο επόμενοι, θα ερμηνεύσουν τον ρόλο μόνο εκτός Αθηνών.

Το καλοκαίρι του 1900 θα εμφανισθούν στην Αθήνα με απόσταση λίγων ημερών, οι "καινούργιοι" Όσβαλντ. Στις 20 Αυγούστου ερμηνεύει τον ρόλο ο Δημήτριος Αγγελάκης στο Θέατρο Νεαπόλεως με δικό του θίασο και ακολουθεί στις 5 Σεπτεμβρίου ο Γεώργιος Γεννάδης στο θέατρο Βαριετέ με τον Ελληνικό Δραματικό Θίασο της Αικατερίνης Βερώνη. Και οι δυο παραστάσεις θα περάσουν στα ψιλά του Τύπου της εποχής.

Ο Δημήτριος Αγγελάκης είχε ήδη ερμηνεύσει τον Όσβαλντ σε περιοδεία στην Κύπρο με τον θίασο του Θεόδωρου Ποφάντη τρία χρόνια πριν, το 1897, με Άλβινγκ την Αιμιλία Μαρίκου. Στην εμφάνισή του στην Αθήνα το 1900 έπαιξε στο πλευρό της Ουρανίας Καζούρη. Θα επανέλθει με τους *Βρυκόλακες* δυο μήνες μετά στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, τον Οκτώβριο του 1900, με την Αικατερίνη Λεκατσά Άλβινγκ αυτή τη φορά. Θα δώσει άλλες τέσσερις παραστάσεις το καλοκαίρι του 1901 στο Θέατρο Διονυσιάδου στον Πειραιά.

Ο Γεώργιος Γεννάδης παίζει τον Όσβαλντ στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 1900, με τον θίασο της Αικατερίνης Βερώνη, αλλά χωρίς τη συμμετοχή της ίδιας στη διανομή. Η Βερώνη πρωτοπαίζει την κυρία Άλβινγκ με τον θίασο της στο θέατρο Ωδείον της Κωνσταντινούπολης ένα χρόνο πριν (11 Μαρτίου 1899), με Όσβαλντ όμως όχι τον Γεννάδη, ο οποίος θα γίνει μετέπειτα και σύζυγός της, αλλά τον Γεώργιο Βερρή. Θα επαναλάβει τον ρόλο άλλες τρεις φορές, με Όσβαλντ και τις τρεις τον Γεννάδη: στη Σύρο το 1901, στην Κωνσταντινούπολη το 1905 και ξανά το 1907.

Οι *Βρυκόλακες* θα συμπεριληφθούν και στο ρεπερτόριο τριών θιάσων που περιοδεύουν στην Κύπρο: «Ορφεύς» το 1903 (με Άλβινγκ μάλλον την Ελένη Κουμαριώτη), Ξενοφώντος Ησαΐα το 1906 (με τους Φίλια Αγγελάκη και Ξενοφώντα Ησαΐα μάλλον στους δύο πρώτους ρόλους) και Πάνου Καλογερίκου το 1910, νεαρού ηθοποιού ακόμα τότε, ο οποίος είχε θητεύσει δίπλα στον Οικονόμου.

⁶⁰ Η παράσταση αυτή ήταν σχεδόν αποκλειστικά υπόθεση της οικογένειας Βονασέρα. Η μητέρα την Άλβινγκ, ο ένας γιος τον Όσβαλντ, ο άλλος τον Μάντερς και η κόρη της τη Ρεγκίνε.

⁶¹ Οι πληροφορίες μας για τις συγγενικές σχέσεις των ηθοποιών προέρχονται από τα αντίστοιχα λήμματα του λεξικού του Έξαρχου (*Έλληνες ηθοποιοί*, ό.π.).

Πιθανώς ο θιασάρχης Καλογερίκος να ερμήνευσε και τον Όσβαλντ.

Από την πρώτη παράσταση του θιάσου του Ευτύχιου Βονασέρα το 1894 έως το 1909, οπότε και ανεβάζει το έργο ο Θωμάς Οικονόμου με τον θίασο του στην Αθήνα (παράσταση που θα σχολιάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο), δεν θα υπάρξει άλλη σημαντική παράσταση των *Βρυκόλακων*. Ο μεγάλος αριθμός των επαναλήψεων του έργου στο διάστημα αυτό αποδεικνύει περίτρανα το ενδιαφέρον των ανθρώπων του θεάτρου, αλλά και του κοινού φυσικά, για τους *Βρυκόλακες*. Οι εχθρικές φωνές του Τύπου για το έργο δεν εισακούστηκαν.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, Αθήνα, 1894

1. Αναστασόπουλος, Δ.: «Τις ο σκοπός του συμβολικού δράματος», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 12/11/1894.
2. Πρωτεύς [Βλάσης Γαβριηλίδης]: «Οι βρυκόλακες», εφ. *Ακρόπολις*, 1/11/1894.
3. Στεφ.: «Οι βρυκόλακες», εφ. *Αστύ*, 31/10/1894.
4. Ανυπόγραφο: «Θέατρον και καλλιτεχνικά», εφ. *Εφημερίς*, 30/10/1894.
5. Ανυπόγραφο: «Διάφορα κοινωνικά. Ευτύχιος Βονασέρας», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 31/10/1894.
6. Ανυπόγραφο: «Οι βρυκόλακες», εφ. *Καιροί*, 31/10/1894.

1.3. Η πρώτη γνωριμία με την Έντα Γκάμπλερ: η επίσκεψη της Ελεονώρας Ντούζε το 1899

Το ελληνικό κοινό κάνει την πρώτη γνωριμία του με την Έντα Γκάμπλερ το 1899, με την επίσκεψη του θιάσου της Ελεονώρας Ντούζε. Η διάσημη ιταλίδα ηθοποιός έρχεται στην Ελλάδα με τρία έργα και παρουσιάζει την Γκάμπλερ στις 23 Ιανουαρίου 1899, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών⁶².

Η εμφάνισή της στην αθηναϊκή σκηνή πυροδοτεί, όπως είναι φυσικό, το ενδιαφέρον του Τύπου και του κοινού. Ένα μεγάλο κοσμικό γεγονός, που θα απασχολήσει όμως έντονα και τους λογίους της εποχής. Η επίσκεψη της Ντούζε θα σταθεί αφορμή να αναθερμανθεί η αντιπαλότητα για τον Ίψεν. Οι πολέμιοι του συγγραφέα βρίσκουν έδαφος στη "σκοτεινή" προσωπικότητα της κεντρικής ηρωίδας για να εξαπολύσουν τα βέλη τους εναντίον του⁶³. Οι ήρωες του χαρακτηρίζονται ακατανόητοι και φρενοβλαβείς, ακατάλληλοι για το ελληνικό κοινό: «Οι κοσμικοί θεατές της καλής αθηναϊκής κοινωνίας συνήθισαν να ψυχαγωγούνται με άλλου είδους θέατρο, και η κριτική κολακεύει την πνευματική τους οκνηρία», παρατηρεί εύστοχα ο Παπανδρέου⁶⁴. Από την άλλη, υπογραμμίζει ο ίδιος, οι υποστηρικτές του Ίψεν θα κομπιάσουν για το δυσνόητο του συγγραφέα και θα θεωρήσουν ως απόδειξη της αξίας του την αδυναμία του κοινού να τον κατανοήσει: «Έτσι η 'συντηρητική' και η 'προοδευτική' κριτική ταυτίζονται σ' ένα σημείο: στην υποτίμηση της νοημοσύνης του κοινού, το οποίο στην πραγματικότητα δεν έδειξε μικρό ενδιαφέρον για τον Ίψεν»⁶⁵.

Η κριτική είναι ενθουσιώδης για την υποκριτική δεινότητα της Ντούζε στις δυο εμφανίσεις της στα άλλα έργα. Όμως για την Γκάμπλερ είναι αμήχανη⁶⁶. Και, όπως διαφαίνεται από τα σχόλια του Τύπου, το ίδιο αμήχανο μένει και το κοινό. «Το φράγμα της γλώσσας έχει ίσως κάποια σχέση μ' αυτή τη δυσφορία των θεατών, επειδή βέβαια πρόκειται για ένα χωρίς θεαματική δράση έργο, όπου οι ήρωες περνούν τον καιρό τους σε ατελείωτες συζητήσεις», εξηγεί ο Παπανδρέου⁶⁷.

⁶² Τα άλλα έργα του ρεπερτορίου: *Μάγδα* του Σούντερμαν (18/1/1899) και *Σύζυγος του Κλαυδίου* του Δουμά υιού (21/1/1899). Η Ντούζε πρωτοανεβάζει την Γκάμπλερ οχτώ μήνες πριν στη Φλωρεντία, στο θέατρο Niccolini, στις 21 Μαΐου 1898. Για την επίσκεψη της Ντούζε βλ. τη μελέτη του Αντώνη Γλυτζουρή: «...Την περιπλανώμενη ταύτην ιέρειαν της τέχνης...». Μοντέρνα δραματολογία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», στον συλλογικό τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, ό.π., σελ. 207-221.

⁶³ Για τις λεπτομέρειες της αντιπαλότητας αυτής βλ. τα υποκεφάλαια του βιβλίου του Παπανδρέου «2.2.1 Έντα Γκάμπλερ, 1899», σελ. 33-36 και κυρίως «4.5 Η τέχνη για εκλεκτούς», σελ. 80-87.

⁶⁴ Ό.π., σελ. 36.

⁶⁵ Παπανδρέου, ό.π., σελ. 82.

⁶⁶ Βλ. Παπανδρέου, ό.π., σελ. 35-36.

⁶⁷ Ό.π., σελ. 36.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Compagnia Eleonora Duse, Αθήνα, 1899

1. Ξ[ενόπουλος], Γρ[ηγόριος]: «Το πέρασμα της Δούζε», περ. *Η Τέχνη*, τχ. 4, 2/1899, σελ. 93-94.
2. Π.: «Η τρίτη της Δούζε. Έντα Γκάμπλερ. Έργον-Ηθοποιός-Κοινό», εφ. *Ακρόπολις*, 24/1/1899.
3. Π[αλαμάς], Κ[ωστής]: «Η Ντούζε και ο Ντανούντσιο», περ. *Η Τέχνη*, τχ. 4, 2/1899, σελ. 95.
4. Ανυπόγραφο: «Αθηναϊκά. Η Δούζε», εφ. *Εφημερίς*, 24/1/1899.
5. Ανυπόγραφο: «Η Δούζε. Η τρίτη παράσταση της Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Το Άστυ*, 24/1/1899.
6. Ανυπόγραφο: «Η χθεσινή παράσταση», εφ. *Εστία*, 24/1/1899.

1.4. Η πρώτη ελληνίδα Νόρα (1899) και τα άλλα ανεβάσματα του Σπιτιού της κούκλας έως το 1910

Το τρίτο έργο του Ίψεν που ανεβαίνει στην Ελλάδα –το δεύτερο από ελληνικό θίασο– είναι *Το σπίτι της κούκλας*. Ο πρωτότυπος τίτλος του έργου (*Et dukkehjem*) αποδίδεται σωστά στα ελληνικά από τον Μιχαήλ Γιαννουκάκη⁶⁸, όμως πολύ γρήγορα θα αρχίσει να καθιερώνεται και ο τίτλος *Νόρα* για το έργο, βαφτίζοντας το από την κεντρική του ηρωίδα. Το ελληνικό θέατρο μέσα στον εικοστό αιώνα θα χρησιμοποιήσει και τους δυο τίτλους, κάποιες φορές και τους δυο μαζί (άλλες μεταγραφές του τίτλου: *Κούκλας σπιτικό*, *Ένα κουκλόσπιτο* και *Το κουκλόσπιτο*)⁶⁹. Τη μεταγραφή του τίτλου ως *Νόρα* πρέπει να τον αποδώσουμε αφενός στη μεγάλη δημοσιότητα που θα γνωρίσει η ηρωίδα στην Ελλάδα λόγω της τολμηρής –για τα ήθη της εποχής– φεμινιστικής της στάσης, αλλά και στην πρωταγωνιστική φιλοδοξία των ηθοποιών να ερμηνεύουν τον ομώνυμο ρόλο ενός έργου. Δεν είναι όμως αμιγώς ελληνικό φαινόμενο, ως *Νόρα* θα καθιερωθεί και στο εξωτερικό⁷⁰.

Το *Σπίτι της κούκλας* ανεβαίνει για πρώτη φορά στην Ελλάδα στις 20 Ιουλίου 1899 από τον Πανελλήνιο Δραματικό Θίασο στο θέατρο Νεαπόλεως με Νόρα την Ολυμπία Λαλαούνη⁷¹. Στους άλλους ρόλους ο Ιωάννης Βονασέρας (Χέλμερ), ο Γεώργιος Πετρίδης (Ρανκ), η Φωτεινή Βονασέρα (Λίντε), ο Γρηγόριος Σταυρόπουλος (Κρόγκοταντ). Κόπηκαν οι ρόλοι της παραμάνας Άννας-Μαρίας, της υπηρέτριας Ελένης, των τριών παιδιών της οικογένειας Χέλμερ και του Υπηρέτη. Προφανώς η επιλογή αυτή εκπορεύεται από λόγους οικονομίας, το κόστος της παραγωγής καθορίζει τις επιλογές των θιάσων. Την πρακτική αυτή θα ακολουθήσουν όλοι οι θίασοι στην Ελλάδα (εκτός των κρατικών), τόσο για το *Σπίτι της κούκλας* όσο και για άλλα έργα του συγγραφέα: τα βοηθητικά πρόσωπα των έργων κόβονται για να μειωθεί το κόστος.

Η παράσταση, όπως επισημαίνει ο Παπανδρέου, «πρέπει να ήταν ασήμαντη και δε σχολιάστηκε ιδιαίτερα»⁷². Το ενδιαφέρον του Τύπου εστιάστηκε στο φεμινιστικό μήνυμα του έργου. Η εγκατάλειψη της συζυγικής στέγης από την ηρωίδα του έργου για να "βρει τον εαυτό της" ήταν πράξη επαναστατική για τα ήθη

⁶⁸ Η μετάφραση του θα εκδοθεί τέσσερα χρόνια αργότερα από τον Φέξη, το 1903, και θα ανατυπωθεί το 1912.

⁶⁹ Ήδη από το 1901 ο θίασος του Δημοσθένη Αλεξιάδη, που ανέβασε το έργο, χρησιμοποιεί διπλό τίτλο: *Νόρα* ή *Το σπίτι της κούκλας*, ενώ όταν το έργο παίζεται στο Βασιλικό ένα χρόνο αργότερα, το 1902, χρησιμοποιείται μόνο ο τίτλος *Νόρα*.

⁷⁰ Βλ. στον ιστότοπο www.ibsen.net, όπου υπάρχει βάση δεδομένων για τις παραστάσεις Ίψεν σε όλο τον κόσμο.

⁷¹ Εμφανίζεται ακόμα με το πατρώνυμό της. Αργότερα θα παντρευτεί τον ηθοποιό Ευάγγελο Δαμάσκο και θα προστεθεί και το επώνυμο του συζύγου της: Λαλαούνη-Δαμάσκου.

⁷² Ο.π., σελ. 37.

της εποχής· η συζήτηση για τα δικαιώματα των γυναικών είναι ακόμα στα σπάργανα. Επόμενο ήταν να εστιαστεί το ενδιαφέρον κοινού και κριτικής στα φεμινιστικά μηνύματα. Το ζήτημα δεν είναι μόνο ελληνικό, θύελλα αντιδράσεων είχε ήδη συναντήσει το έργο και στην Ευρώπη. Το μένος μερίδας της κριτικής ήταν αναμενόμενο⁷³. Η Νόρα δεν μπορεί παρά να ήταν είτε φρενοβλαβής, όπως κατηγορούνταν και οι υπόλοιποι ιψενικοί ήρωες, είτε ανήθικη.

Το σκάνδαλο που προκαλεί το έργο στο πρώτο αυτό ανέβασμά του θα προκαλέσει το ενδιαφέρον του κοινού: ο Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος θα δώσει άλλες δυο παραστάσεις του έργου στις 21 και 22 Ιουλίου. Η Ολυμπία Λαλαούνη θα γίνει περιζήτητη από διάφορους θιάσους για να επαναλάβει τη Νόρα τα επόμενα χρόνια. Ξαναπαίζει τον ρόλο λίγους μήνες μετά με τον θίασο του Μιχαήλ Αρνιωτάκη στο θέατρο Βαριετέ, στις 22 Οκτωβρίου 1899. Το καλοκαίρι του 1900 επανέρχεται με τον Πανελλήνιο Δραματικό Θίασο και δίνει τρεις παραστάσεις του έργου⁷⁴. Το επόμενο καλοκαίρι (1901) η Λαλαούνη-Δαμάσκου συνεργάζεται με τον θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη στο θέατρο Διονυσιάδου στον Πειραιά και δίνει άλλες τρεις παραστάσεις. Τον χειμώνα 1901-02 η ίδια προσλαμβάνεται από το νεοϊδρυθέν Βασιλικό Θέατρο και παίζει τη Νόρα με τον θίασο του Βασιλικού στις 24 Μαρτίου του 1902, με σημαντικούς ηθοποιούς στη διανομή: Εδμόνδος Φυροστ (Χέλμερ), Κωνσταντίνος Αγγελάκης (Ρανκ), Βασιλεία Στεφάνου (Λίντε), Διονύσιος Ταβουλάρης (Κρόγκοταντ)⁷⁵.

Η Λαλαούνη-Δαμάσκου αποχωρεί από τον θίασο του Βασιλικού Θεάτρου, μετά τη λήξη της χειμερινής περιόδου 1901-02 και ακολουθεί τον θίασο του Ευάγγελου Παντόπουλου σε περιοδεία. Παίζει τον ρόλο σε Σύρο (24/4/1903),

⁷³ Για το θέμα βλ. το υποκεφάλαιο του Παπανδρέου: «2.2.2. Το σπίτι της κούκλας, 1899», σελ. 37-40.

⁷⁴ Για παραστασιογραφικές λεπτομέρειες βλ. στον Β' τόμο της εργασίας (μέρος Α', II.1.13.1.).

⁷⁵ Ο Αντώνης Γλυτζουρής (*Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σελ. 645) πιστώνει τη σκηνοθεσία της παράστασης του Βασιλικού στον Θωμά Οικονόμου και την συμπεριλαμβάνει στην παραστασιογραφία του σκηνοθέτη. Εύλογη επιλογή, καθώς ο Οικονόμου ήταν ο μόνιμος σκηνοθέτης του θεάτρου και υπεύθυνος για όλες τις παραστάσεις του Βασιλικού από την έναρξη της λειτουργίας του. Ο Παπανδρέου αναφέρει την παράσταση (σελ. 37) χωρίς όμως να δίνει καμία πληροφορία για συμμετοχή του Οικονόμου. Στο κεφάλαιο του βιβλίου του που ασχολείται με τις σκηνοθεσίες του Οικονόμου στον Ίψεν, δεν τη συμπεριλαμβάνει στις σκηνοθεσίες του. Την θεωρεί επανάληψη της αρχικής παράστασης της Λαλαούνη και όχι σκηνοθετική εργασία του Οικονόμου. Και η γνώμη μας συγκλίνει με αυτή του Παπανδρέου: ο Οικονόμου έχει μεν τη σκηνοθετική ευθύνη όλων των παραστάσεων του Βασιλικού, άρα θα συμμετείχε με έναν τρόπο και στη *Νόρα*, όμως το έργο παίζεται μόνο ένα βράδυ και στο κλείσιμο της χειμερινής περιόδου, σε αντίθεση με τις άλλες παραγωγές του Βασιλικού που δίνουν έναν αριθμό παραστάσεων. Μάλλον ο Οικονόμου δίνει την ευκαιρία στη Λαλαούνη να επαναλάβει και εντός Βασιλικού την προσωπική της επιτυχία. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Οικονόμου καλούνταν να αντιμετωπίσει τις αντιπαλότητες και τους ανταγωνισμούς των πρωταγωνιστών του Βασιλικού και προσπαθούσε να κρατήσει ισορροπίες. Πρέπει να θεωρήσουμε ότι είναι μάλλον μια τιμητική παράσταση της Λαλαούνη, υπό τη στοιχειώδη σκηνοθετική επίβλεψη του Οικονόμου, παρά μια αμιγώς σκηνοθεσία του. Αλλά και ο Τύπος της εποχής την αντιμετωπίζει ως "επανάληψη". Δεν αναβρέθηκε παρά ένα κριτικό σημείωμα του Ν.Ι. Λάσκαρη στην *Εστία* στις 25 Μαρτίου 1902, το οποίο όμως κι αυτό δεν μας διαφωτίζει για το θέμα μας.

Κωνσταντινούπολη (23/10/1903) και Ζάκυνθο (Απρίλιος 1904), με τον Ευάγγελο Δαμάσκο ως Χέλμερ⁷⁶. Ξανά στην Αθήνα στο Δημοτικό Θέατρο στις 7 Οκτωβρίου 1907, με δικό της μάλλον θίασο. Τελευταία φορά που ερμηνεύει τον ρόλο είναι με τον θίασο του Νικόλαου Πλέσσα τον Μάρτιο του 1911, στη Ζάκυνθο και την Τρίπολη, και τον Ιανουάριο του 1912 στην Καλαμάτα και την Κεφαλονιά, με τον σύζυγο της και πάλι ως Χέλμερ.

Μέχρι το 1907 που παίζει τη *Νόρα* η Κυβέλη, τον επόμενο σημαντικό σταθμό που θα σχολιάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, άλλες δυο Νόρες θα εμφανιστούν: η Ελένη Κουμαριώτη (Δραματικός Θίασος «Ορφεύς», Λεμεσός Κύπρου, 1903) και η Φωφώ Γεωργιάδη (Θίασος Μιχαήλ Αρνιωτάκη, Χίος, 1904) ερμηνεύουν τον ρόλο σε θιάσους περιοδείας, χωρίς όμως να αφήσουν τα ίχνη τους στην ερμηνεία της ηρωίδας.

Μετά την Κυβέλη, άλλες τρεις ηθοποιοί θα παίξουν την ηρωίδα, και πάλι σε θιάσους περιοδείας: η Ελεονώρα Λοράνδου το 1907 στην Κωνσταντινούπολη με τον Ελληνικό Δραματικό Θίασο των Διονύσιου Ταβουλάρη-Τηλέμαχου Λεπενιώτη (Ρανκ ο Λεπενιώτης), η Ασπασία Ιακωβίδου το 1909 στη Σαμψούντα της Μικράς Ασίας με τον θίασο του Μιχαήλ Ιακωβίδη (με τον θιασάρχη -και σύζυγο της- ως Χέλμερ)⁷⁷ και η Ροζαλία Νίκα, μάλλον με δικό της θίασο, στη Λάρισα, στο καφενείο Δασόπουλου, το 1910.

Το ελληνικό κοινό θα γνωρίσει τα χρόνια αυτά και μια "γερμανίδα" Νόρα, στην οποία αξίζει να σταθούμε⁷⁸. Η Αγνή Σόρμα, μεγάλη πρωταγωνίστρια της εποχής, στο πλαίσιο μεγάλης περιοδείας στην Ευρώπη⁷⁹, επισκέπτεται την Αθήνα με

⁷⁶ Ο Ευάγγελος Δαμάσκος, χρόνια μετά, περιγράφει και μια τραγελαφική επανάληψη της παράστασης της *Νόρας* στο Δημοτικό Σχολείο του Αγρινίου το 1906. Ο Δαμάσκος με τη σύζυγό του βρίσκονται σε περιοδεία στην Πάτρα, όπου ο θίασος γνωρίζει παταγώδη οικονομική αποτυχία. Σε οικτρή οικονομική κατάσταση, αποδέχονται την πρόσκληση του προέδρου του Ερασιτεχνικού Ομίλου του Αγρινίου να πάνε να παίξουν στην πόλη. Κατόπιν απατήσεως του προέδρου, παίζουν και τη *Νόρα*, με τη Δαμάσκου ως Νόρα και Χέλμερ τον Δαμάσκο, και με τους υπόλοιπους ρόλους να τους ερμηνεύουν τα μέλη της ερασιτεχνικής ομάδας. Μάλιστα, την κυρία Λίντε την έπαιζε άντρας! Κατά τη διάρκεια της παράστασης, το ζεύγος Δαμάσκου, βλέποντας τις αντιδράσεις του κοινού, αποφασίζει να αλλάξει την τελευταία πράξη της *Νόρας* και να παίξουν την τελευταία σκηνή άλλου έργου! Ξεκινούν με τη *Νόρα* και κλείνουν την παράσταση με το *Δικαίωμα ο έρωσ* του Max Nordau, όπου βέβαια η σύζυγος δεν εγκαταλείπει το σπίτι της. Τα ξεκαρδιστικά περιστατικά αυτής της παράστασης περιγράφει με πολύ χιούμορ ο Δαμάσκος στο περιοδικό *Το Ελληνικόν Θέατρον* το 1933 («N-Ίψεν ανομήματα», τχ. 171, 1/7/1933, σελ. 2).

⁷⁷ Αναφέρει ο Σιδέρης για τη συγκεκριμένη παράσταση: «Είναι περιεργό και χαρακτηριστικό για τη διάδοση του Ίψεν ανάμεσα στους Έλληνες ηθοποιούς το ότι παίζουν τα έργα του μερικοί άγνωστοι και με αμφίβολα τα προσόντα που χρειάζονται» (*Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τ. Β1, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990-2000, σελ. 269).

⁷⁸ Ο Παπανδρέου δεν αναφέρεται στην παράσταση, οπότε κρίναμε σκόπιμο να μπούμε σε κάποιες λεπτομέρειες. Την επίσκεψη του θιάσου σχολιάζει ο Γλυτζουρής στη μελέτη του: «...Την περιπλανώμενη ταύτην ιέρειαν της τέχνης...'. Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα» (ό.π.).

⁷⁹ Περιοδεία σε Ολλανδία (1/10/1900, Θέατρο Stadsschouwburg, Άμστερνταμ), Ιταλία (18 και 21/10/1900, Θέατρο dei Filodrammatici, Μιλάνο, 26/10/1900, Θέατρο Margherita, Γένοβα,

τον θίασο της και ερμηνεύει την ιψενική ηρωίδα στα γερμανικά, στις 8 Νοεμβρίου του 1900, στο Δημοτικό Θέατρο⁸⁰, ένα χρόνο σχεδόν μετά την πρώτη "ελληνίδα" Νόρα. Η παράσταση δεν έχει μεγάλη απήχηση στο κοινό, το θέατρο δεν γεμίζει, προφανώς λόγω της δυσκολίας κατανόησης της γλώσσας. Τη μεγάλη γερμανίδα πρωταγωνίστρια προστρέχει να παρακολουθήσει βέβαια η ελληνική - γερμανόφωνη- βασιλική οικογένεια.

Τα σχόλια του Τύπου για την παράσταση είναι ενθουσιώδη: «Θρίαμβο» χαρακτηρίζει η εφημερίδα *Άστν* την ερμηνεία της Σόρμα. Αυτό που εντυπωσιάζει ιδιαίτερα είναι η φυσικότητα της ερμηνείας της, σε μια εποχή που ακόμα βασιλεύει στο ελληνικό θέατρο ο στόμφος στην υποκριτική. Γράφει το *Άστν*: «Επιτυχίας τόσον εσωτέρας, τόσον ψυχολογικής, τόσον ανεπιδείκτου όσον είνε η εις τοιαύτην τελειότητα υπόδους του προσώπου της Νόρας, εις το αριστούργημα του Ίψεν. Η κυρία Σόρμα είνε αυτή η απλότης και η φυσικότης». Και επισημαίνει ότι ερμήνευσε «χωρίς εκρήξεις βιαίας, χωρίς χειρονομίας εξάλλους, χωρίς κραυγάς διαπεραστικάς, σιγηλά, ήσυχα και όμως περιβάλλουσα δί' απείρου τίνος τραγικότητος την ψυχήν». Συγκρίνεται μάλιστα με την Ελεονόρα Ντούζε, που επισκέπτεται την Αθήνα όπως είδαμε λίγο καιρό πριν (Ιανουάριος 1899): «τελειότεραν ενσάρκωσιν της Νόρα είναι αδύνατον να φαντασθώμεν. Εννοούσαμεν ότι η κυρία Σόρμα δεν θα είχε την τραγικήν έντασιν της Δούζε». Και προς επιβεβαίωση μας μεταφέρει τον ενθουσιασμό του κοινού: «Η Σόρμα ανεκλήθη, τρις, πεντάκις, δεκάκις επί σκηνης με παταγώδη και ατελείωτα χειροκροτήματα»⁸¹.

Η εμφάνιση αυτή της Σόρμα συμβάλει με τον τρόπο της στην ανανέωση της σκηνικής τέχνης στην Ελλάδα. Η άμεση επαφή με τα τεκταινόμενα του εξωτερικού, με ένα θέατρο που προσπαθεί να φέρει τη φυσικότητα της ζωής στη σκηνή, σίγουρα επηρεάζει τους ανθρώπους του θεάτρου που την παρακολούθησαν. Ανάμεσα σε αυτούς είναι βέβαια και ο Θωμάς Οικονόμου, ο οποίος έχει ήδη εγκατασταθεί στην Αθήνα και διδάσκει στη Βασιλική Δραματική Σχολή που μόλις έχει ιδρυθεί⁸². Ο Οικονόμου γνωρίζει προσωπικά τη Σόρμα, είχε συνεργαστεί μαζί της ως ηθοποιός τα χρόνια που σταδιοδρομούσε στη Γερμανία. Μάλιστα υπάρχουν μαρτυρίες ότι

29/10/1900, Θέατρο Rossini, Βενετία, 14/11/1900, Θέατρο Niccolini, Φλωρεντία) και Αυστρία (21/12/1900, Θέατρο Raimund, Βιέννη). Οι πληροφορίες από τον διαδικτυακό τόπο *ibsen.net*.

⁸⁰ Για την υπόλοιπη διανομή βλ. στον Β' τόμο (μέρος Α', Π.3.4.1.).

⁸¹ Για τον υπόλοιπο θίασο διίστανται οι γνώμες. Το *Άστν* γράφει για τους άλλους ηθοποιούς: «αν και σκιαζόμενοι από τόσον μεγάλον αστέρα, έπαιξαν πολύ καλά. Ιδίως εξ όλων ο υποδυθείς τον ιατρόν Ρανκ». Ο αρθρογράφος της *Ακροπόλεως* (9/11/1900) βρίσκει όμως τους υπόλοιπους ηθοποιούς «μετριότατους», εξαιρώντας κι αυτός μόνο τον ηθοποιό που ερμήνευσε τον Ρανκ (Max Bayrhammar).

⁸² Η λειτουργία της Σχολής υπήρξε βραχύβια, εγκαινιάστηκε τον Νοέμβριο του 1900 και τον Ιανουάριο του 1901 ανακοινώνεται το κλείσιμό της. Λειτουργήσε ως προπαρασκευαστική Σχολή νέων ηθοποιών για το υπό ίδρυση ακόμα Βασιλικό Θέατρο, που ξεκίνησε τη λειτουργία του τον Νοέμβριο του 1901. Δημοσίευμα της εφημερίδας *Εμπρός* μαρτυρεί ότι η Σόρμα επισκέφτηκε μια μέρα πριν την παράσταση της *Νόρας* (στις 7 Νοεμβρίου) τη Σχολή και συνομίλησε με τον Οικονόμου (Ν. Σπ.: «Μια ώρα παρά τη Αγνή Σόρμα», εφ. *Εμπρός*, 8/11/1900).

ερμήνευσαν μαζί στους *Βρυκόλακες* του Ίψεν (κάπου μεταξύ 1880 και 1890) στη Γερμανία, παίζοντας ο Οικονόμου άλλοτε τον Όσβαλντ και άλλοτε τον Έγκοτραντ, με τη Σόρμα να ερμηνεύει τη Ρεγκίνε⁸³. Η επίσκεψη της παλιάς του συνεργάτιδας με τη *Νόρα* έρχεται να υπενθυμίσει στον Οικονόμου τις εξελίξεις της υποκριτικής τέχνης στην Ευρώπη και, ειδικότερα, τη σημασία που έχει η φυσικότητα της υπόκρισης για τη δραματουργία του Ίψεν, με τον οποίο θα πρωτασχοληθεί ως σκηνοθέτης στην Ελλάδα ένα χρόνο μετά.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Το σπίτι της κούκλας, Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος, Αθήνα, 1899

1. Δημ[ητρακόπουλος], Πολ[ύβιος]: «*Το σπίτι της κούκλας* του Ίψεν», εφ. *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως-Αθηνών*, 24/7/1899.
2. Ένας σύζυγος [Δ. Π. Ταγκόπουλος;]: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Εστία*, 21/7/1899.
3. Τ[σοκόπουλος], Γ[εώργιος]: «*Νόρα Χέλμερ*», εφ. *Εμπρός*, 23/7/1899.

Νόρα, Agnes Sorma Ensemble, Αθήνα, 1900

1. Δ., Κ. [Κώστας Δημάδης;⁸⁴]: «*Νόρα. Σόρμα*», εφ. *Ακρόπολις*, 11/11/1900.
2. Π.: «*Η τραγωδός ως Νόρα*», εφ. *Ακρόπολις*, 9/11/1900.
3. Ανυπόγραφο: «*Η Νόρα* εις το Δημοτικόν θέατρον. Η πρώτη της Σόρμα. Το έργον και η ηθοποιός», εφ. *Το Άστυ*, 9/11/1900.
4. Ανυπόγραφο: «*Το θέατρον. Αι παραστάσεις της κυρίας Σόρμα*», περ. *Το περιοδικόν μας*, τ. Β', 1900, σελ. 211-212.

Νόρα, Βασιλικόν Θέατρον, Αθήνα, 1902

Λάσκαρης, Ν. Ι.: «*Η Νόρα*», εφ. *Εστία*, 25/3/1902.

⁸³ Το θέμα επισημαίνει ο Αντώνης Γλυτζουρής, που δημοσίευσε πρόσφατα ένα διαφωτιστικό άρθρο για την πορεία του Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο («*Νέες πληροφορίες για τη δράση του Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο*», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 53, 12/2010, σελ. 496-497). Να προσθέσουμε στις μαρτυρίες που παραθέτει ο Γλυτζουρής για το θέμα και αυτήν του Νίκου Βέλμου, μαθητή και συνεργάτη του Οικονόμου, ο οποίος, στη νεκρολογία του για τον δάσκαλό του το 1927, αναφέρεται επίσης στο θέμα («*Θωμάς Οικονόμου*», περ. *Φραγκέλιο*, τχ. 14, 19/3/1927, σελ. 1). Η μαρτυρία του Βέλμου έχει τη σημασία της, καθώς μάλλον πρόκειται για προφορική μαρτυρία του ίδιου του Οικονόμου στον μαθητή του. Ο Γλυτζουρής στο άρθρο του αναπαράγει με επιφύλαξη και μια πληροφορία που δίνει ο Σιδέρης: ο Οικονόμου μάλλον είχε ερμηνεύσει στη Γερμανία και έναν άλλο υπενικό ρόλο: τον Γιάλμαρ Έκνταλ στην *Αγριόπαπια* («*Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 788, 1/5/1960, σελ. 593).

⁸⁴ Η συμπλήρωση του ονόματος έγινε από τον Γλυτζουρή («'...Την περιπλανώμενην ταύτην ιέρειαν της τέχνης...'. Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», ό.π., σελ. 218).

1.5. Η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και ο Ίψεν

Η αγριόπαπια 1901, Ένας εχθρός του λαού 1902, Έδδα Γκάμπλερ 1903

Η *Αγριόπαπια* είναι το πρώτο έργο του Ίψεν στη Νέα Σκηνή⁸⁵. Ανεβαίνει στις 4 Δεκεμβρίου του 1901 (θέατρο Βαριετέ). Είναι μάλιστα η δεύτερη μόλις παραγωγή του νεοπαγούς θιάσου⁸⁶. Δεν είναι τυχαία η επιλογή του έργου: άπαιχτο στην Ελλάδα, νατουραλιστικό για την αντίληψη της εποχής, κοινωνικού προβληματισμού, πρόσφορο για παράσταση συνόλου. Τη μετάφραση από τα γερμανικά κάνει ο Σπύρος Μαρκέλλος⁸⁷. Στη διανομή: Νικόλαος Ραυτόπουλος (Βέρλε), Νίκος Παπαγεωργίου (Γκρέγκερς Βέρλε), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο γέρο-Έκνταλ), Μήτσος Μυράτ (Γιάλμαρ Έκνταλ), Ελένη Πασαγιάννη (Γκίνα Έκνταλ), Κυβέλη Αδριανού (Εντβιγκ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία Σέρμπι), Μάριος Ρωμανός (Ρέλινγκ), Θ. Παναγιωτόπουλος (Μόλβικ), Γεώργιος Ροδάκης (Γκρόμπεργκ), Αριστειδης Ζήνων (Πέτερσερν), Σωτήρης Σκίπης (Γιένσεν), Πέτρος Λέων (Ένας παχύς και χλωμός κύριος), Δήμος Βρατσάνος (Ένας κύριος με αραιά μαλλιά), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ένας κύριος με μυωπία), Άγγελος Σικελιανός (Ένας άλλος κύριος⁸⁸).

Η παράσταση θα γνωρίσει καλλιτεχνική, και μάλλον και εισπρακτική επιτυχία: η *Αγριόπαπια* θα δώσει έως τις 8 Δεκεμβρίου τέσσερις παραστάσεις, ενώ αρκετά από τα έργα της Νέας Σκηνής εξαντλούνταν σε μια και μόνο παράσταση, και θα μείνει στο ρεπερτόριο του θιάσου έως το 1904, γνωρίζοντας αρκετές επαναλήψεις. Η πρώτη επανάληψη γίνεται στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, στις 31 Μαρτίου 1902. Η διανομή παρέμεινε σχεδόν ίδια στους βασικούς ρόλους, με τις εξής αλλαγές: Σπήλιος Πασαγιάννης (Βέρλε), Πάνος Καλογερίκος (Ρέλινγκ), Ιωάννης Παπαδόπουλος (Γιένσεν), Διονύσιος Δεβάρης (Ένας κύριος με μυωπία). Το καλοκαίρι του 1903⁸⁹, ξανά στην Αθήνα, στο θερινό θέατρο της Νέας Σκηνής, το έργο δίνει δυο παραστάσεις στις 14 και 16 Ιουλίου με τον Πέτρο Λέοντα να ερμηνεύει τον ρόλο του Ρέλινγκ⁹⁰. Το 1904 κλείνει ο κύκλος των επαναλήψεων

⁸⁵ Ενώ είχε ολοκληρωθεί η εργασία μας και γινόντουσαν οι τελικές διορθώσεις, πληροφορηθήκαμε από τον Αντώνη Γλυτζουρή μια νέα διατριβή της Βασιλικής Παπανικολάου για τη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου (η υποστήριξή της έγινε τον Δεκέμβριο του 2011 στο Πανεπιστήμιο Κρήτης), τίτλος της: *Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου*.

⁸⁶ Είχε προηγηθεί η *Αλκίση* του Ευριπίδη, στις 22 Νοεμβρίου 1901.

⁸⁷ Η μετάφραση του Μαρκέλλου δεν θα εκδοθεί. Η πρώτη γνωστή έκδοση μετάφρασης του έργου είναι του Κουκούλα, 20 χρόνια μετά (1921), από τις εκδόσεις Βασιλείου.

⁸⁸ Πιθανότατα σύντημη άλλων μικρών ρόλων του έργου, που συνήθως κόβονταν στα επόμενα ανεβάσματα του έργου.

⁸⁹ Μέσα στο 1903 πιθανότατα υπάρχει κι άλλη επανάληψη στη Σμύρνη. Την πληροφορία μας δίνει ο Χρήστος Σολομωνίδης (*Το Θέατρο στη Σμύρνη 1657-1922*, Αθήνα, 1954, σελ. 145), ο οποίος αναφέρει πως ο θίασος συμπεριέλαβε στο ρεπερτόριο της περιοδείας του στη Σμύρνη και την *Αγριόπαπια*, χωρίς όμως να μας δίνει άλλες λεπτομέρειες.

⁹⁰ Πιθανώς υπήρξαν και άλλες αλλαγές στη διανομή. Οι Νίκος Παπαγεωργίου, Άγγελος Χρυσομάλλης, Μήτσος Μυράτ, Ελένη Πασαγιάννη και Κυβέλη Αδριανού επανέλαβαν τους ρόλους

παιζοντας το έργο στη Σύρο τον Μάρτιο στο Θέατρο Απόλλων και στην Αθήνα τον Ιούλιο (22 του μηνός) στο θέατρο της Νέας Σκηνής.

Η παράσταση της *Αγριόπαπιας* της Νέας Σκηνής είναι ιστορική για το ελληνικό θέατρο, μ' αυτήν συντελείται ένα από τα πρώτα βήματα για ένα "άλλου" είδους θέατρο: η φυσικότητα των ερμηνειών, η νατουραλιστική πιστότητα της σκηνογραφίας, η προσοχή στις λεπτομέρειες, δίνουν την αίσθηση της αυθεντικότητας της ζωής επί σκηνής και προξενούν μεγάλη εντύπωση στους διανοούμενους της εποχής⁹¹.

Όχι ότι απουσιάζουν οι επικρίσεις. Ο Τύπος επισημαίνει κάποιες υποκριτικές ανισότητες, αλλά και σχολιάζει τις μεταφραστικές επιλογές του Μαρκέλλου που, αν και χρησιμοποιεί τη δημοτική, κάνει αρκετές παραχωρήσεις στην καθαρεύουσα. Ενώ άλλο αρνητικό που σημειώνει ο Παπανδρέου, είναι ο φόρτος της σκηνογραφίας: ο αισθητιστής Χρηστομάνος «το παρακάνει, η επιδίωξη της αυθεντικότητας τον οδηγεί σε επίδειξη περιττής πολυτέλειας»⁹². Το ίδιο το έργο προβλημάτισε, φάνηκε δυσνόητο, ακόμα και ο Ξενοπούλος, θερμός υποστηρικτής του Ίψεν, στα *Παναθήναια* το χαρακτήρισε «αληθώς αινιγματώδες».

Η παράσταση αναδεικνύει μια νέα γενιά σημαντικών ηθοποιών που θα κυριαρχήσουν στα θεατρικά πράγματα τις επόμενες δεκαετίες: την Κυβέλη Αδριανού στην παρθενική της εμφάνιση, μόλις δεκατεσσάρων χρονών, στην πρώτη γνωριμία με τον συγγραφέα, τον οποίον θα τιμήσει πολλές φορές στην πορεία της καριέρας της, καθώς και πολλούς άλλους μετέπειτα πρωταγωνιστές –και ερμηνευτές διάφορων άλλων ρόλων του Ίψεν– όπως ο Μήτσος Μυράτ, η Ειμαρμένη Ξανθάκη, ο Άγγελος Χρυσομάλλης, ο Νίκος Παπαγεωργίου και ο Πέτρος Λέων. Οι νέοι ηθοποιοί, όσοι μένουν στη Νέα Σκηνή, ασκούνται σε ένα άλλο "φυσικό" υποκριτικό ύφος και διαμορφώνουν μια νέα αντίληψη για τη δραματική τέχνη, διαφορετική από εκείνη των παλαιότερων ομότεχνών τους, γεγονός που θα συμβάλει καθοριστικά στην πρόοδο του ελληνικού θεάτρου.

Πολύ σύντομα, σε λιγότερο από δύο μήνες μετά την *Αγριόπαπια*, ο Χρηστομάνος επιστρέφει στον Ίψεν με ένα ακόμα άπαιχτο έργο του. Ο *Εχθρός του λαού* είναι το πέμπτο κατά σειρά έργο του συγγραφέα που εμφανίζεται στην

που είχαν ερμηνεύσει. Η μόνη βεβαιωμένη αλλαγή είναι του Πέτρου Λέοντος, ο οποίος τώρα ερμηνεύει τον Ρέλινγκ. Τις πληροφορίες για τη διανομή μας τις δίνει η εφ. *Νέον Αστν*, στις στήλες θεαμάτων, στις 14 και 15 Ιουλίου του 1903.

⁹¹ Για λεπτομέρειες ας ανατρέξει ο αναγνώστης στο υποκεφάλαιο του βιβλίου του Παπανδρέου: «2.3.1. Η αγριόπαπια, 1901», σελ. 41-45. Ο Χρηστομάνος προσπάθησε να αναπαραστήσει με αληθοφάνεια τη ζωή του έργου. Ιστορικό θα μείνει το "σούριμο" που έκαναν οι παντόφλες της Γκίνας Έκνταλ. Η ηθοποιός τις «έσπυρνε [...] με ιδιαίτερο τρόπο, εκφράζοντας έτσι την έννοια της μητέρας- νοικοκυράς, της αποκλειστικώς αφοσιωμένης στο νοικοκυριό της», μας πληροφορεί ο Σιδέρης («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1548-1549). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και ένα άλλο άρθρο των Θεόδωρου Συναδινού και Γιάννη Σιδέρη το 1939 («Αναμνήσεις. Πώς είδαν άλλοτε την *Αγριόπαπια*», περ. *Τα Παρασκήνια*, 23/12/1939), όπου ο Συναδινός μας μεταφέρει τις εντυπώσεις που προξένησε αυτή η πρώτη *Αγριόπαπια* του Χρηστομάνου το 1903.

⁹² Ό.π., σελ. 41.

ελληνική σκηνή. Έχουν μεσολαβήσει *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* στο Βασιλικό Θέατρο στις 14 Ιανουαρίου 1902. Δέκα μέρες μετά δίνεται η πρώτη παράσταση του *Εχθρού* στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, στις 24 Ιανουαρίου 1902⁹³. Η μετάφραση είναι και πάλι του Σπύρου Μαρκέλλου⁹⁴, πάντα από τα γερμανικά. Στη διανομή: Νικόλαος Ραυτόπουλος (Τόμας Στόκμαν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία Στόκμαν), Ελπίς Ξανθάκη (Πέτρα), Θεαγένης Σαραντινός (Φρέδρικ⁹⁵), Πάνος Καλογερίκος (Δήμαρχος Στόκμαν), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μόρτεν Κιλ), Δήμος Βρατσάνος (Χόβοταντ), Μήτσος Μυράτ (Μπίλλιγκ), Γεώργιος Ροδάκης (Πλοίαρχος Χόρστερ), Αριστείδης Ζήνων (Ασλακσεν).

Ο Χρηστομάνος δεν επαναλαμβάνει την επιτυχία της *Αγριόπαπιας*, ο Παπανδρέου χαρακτηρίζει τη δεύτερη αυτή προσπάθεια του στον Ίψεν «αποτυχία από κάθε άποψη»⁹⁶. Η παράσταση πρέπει να ανέβηκε με μεγάλη προχειρότητα και σύμφωνα με όλες τις εκτιμήσεις του Τύπου ήταν κακή. Η προχειρότητα αυτή του ανεβάσματος επηρεάζει και την πρόσληψη του έργου. Ως και ο Ξενόπουλος, στα *Παναθήναια*, χαρακτηρίζει κουραστικό το έργο. Και βρίσκουν λαβή οι πολέμιοι του Ίψεν να ξεσπαθώσουν και να επιτεθούν για μια ακόμα φορά στον "σκοτεινό" και "δύσπεπτο" νορβηγό. Μολονότι το έργο ήταν επίκαιρο για την ελληνική πραγματικότητα, με τις αναφορές του σε κομματάρχες, στη δημαγωγία, τη μάζα που παρασύρεται κλπ., η ακατέργαστη παράσταση εμπόδισε τη διάδοσή του. Δεν είναι τυχαίο ότι θα περάσουν δεκαεφτά χρόνια για να ξανανέβει στη σκηνή από τον θίασο της Κυβέλης το 1918.

Τρίτο έργο του Ίψεν στη Νέα Σκηνή, η *Έδδα Γκάμπλερ*. Το λόγιο ελληνικό κοινό έχει ήδη κάνει τη γνωριμία του με το έργο χάρη στην παράσταση της Ντούζε το 1899. Είναι τώρα η σειρά της πρώτης "ελληνίδας" Γκάμπλερ. Η πρώτη παράσταση δίνεται στο θερινό θέατρο της Νέας Σκηνής στις 12 Ιουνίου 1903, στη μετάφραση του μόνιμου συνεργάτη του Χρηστομάνου, Σπύρου Μαρκέλλου⁹⁷. Στη διανομή: Μήτσος Μυράτ (Γιόργκεν Τέσμαν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Έντα Γκάμπλερ), Νέλλη Δαναού (Θεία Γιούλε), Κυβέλη Αδριανού (Τέα Έλβστεντ), Πέτρος Λέων (Δικαστής Μπρακ), Νίκος Παπαγεωργίου (Εϊλερτ Λέβμποργκ), Κορίννα Ιωνίδου (Μπέρτα).

⁹³ Ο *Εχθρός του λαού* δίνει την επομένη (25 Ιανουαρίου) μια δεύτερη παράσταση, η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται, καθώς ο πρωταγωνιστής της Νικόλαος Ραυτόπουλος λιποθυμά επί σκηνής (στήλη θεαμάτων της εφ. *Εστία* στις 2 Φεβρουαρίου του 1902). Γίνεται αντικατάσταση του Ραυτόπουλου από τον Νίκο Παπαγεωργίου και το έργο επαναλαμβάνεται στις 2 και στις 5 Φεβρουαρίου. Στις επαναλήψεις υπάρχει ακόμα μια αντικατάσταση: ο Πέτρος Λέων αντικαθιστά τον Πάνο Καλογερίκο στο ρόλο του Δήμαρχου Στόκμαν.

⁹⁴ Ούτε αυτή η μετάφραση του Μαρκέλλου σώζεται. Η πρώτη μετάφραση του έργου που δημοσιεύεται είναι αυτή του Μάρκου Αυγέρη, που εκδίδεται το 1915 από τον Φέξη.

⁹⁵ Το πρόγραμμα αναφέρει πως έπαιξε τον γιο Στόκμαν, τον οποίο ονομάζει Φρέδρικ. Κατά πάσα πιθανότητα συγχωνεύτηκαν οι δυο ρόλοι των γιων του ζεύγους Στόκμαν, Άιλιφ και Μόρτεν.

⁹⁶ Ο.π., σελ. 45. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικές με την παράσταση ας ανατρέξει ο αναγνώστης στο υποκεφάλαιο του Παπανδρέου «2.3.2 Ένας εχθρός του λαού, 1902», σελ. 45-47.

⁹⁷ Και αυτή η μετάφραση του Μαρκέλλου δεν σώζεται. Πρώτη γνωστή δημοσίευση του έργου στα ελληνικά το 1919, όταν εκδίδεται από τον Βασιλείου στη μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα.

Η παράσταση σημειώνει μεγάλη επιτυχία. Επαναλαμβάνεται άλλες τέσσερις φορές στο θερινό θέατρο της Νέας Σκηνής (13 και 26 Ιουνίου, 23 Ιουλίου και 1^η Σεπτεμβρίου 1903) και άλλη μία στο κλειστό Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (16 Οκτωβρίου)⁹⁸. Η αινιγματική κεντρική ηρωίδα γοητεύει το ελληνικό κοινό. Ο Ξενόπουλος, στα *Παναθήναια*, δεν θεωρεί τους Έλληνες θεατές έτοιμους να κατανοήσουν το σπουδαίο έργο, αλλά η ανταπόκριση του κοινού τον διαψεύδει⁹⁹.

Μεγάλο μέρος της επιτυχίας πρέπει να οφείλεται στην ερμηνεία της Ειμαρμένης Ξανθάκη στον τρίτο της ΐπενικό ρόλο με τον Χρηστομάνο. Ο Κόντε-Ροδαυγίτης (ίσως ψευδώνυμο του Δ. Ταγκόπουλου), στην κριτική του στον *Νουμά*, της αποδίδει τα εύσημα ότι κατάφερε «να κρατήσει το δράμα από τον φοβερό κατήφορο στον οποίο όλοι το είχαν καταδικασμένο», ενώ ο Μήτσος Μυράτ, χρόνια μετά στα απομνημονεύματά του, τη χαρακτηρίζει «υπέροχη και ασύλληπτη δημιουργία»¹⁰⁰. Κι αν ο Μυράτ δεν είναι ο πιο αντικειμενικός κριτής, αφού συμμετείχε στην παράσταση, η εκτίμησή του ότι ήταν «πρωτοφανής εμφάνισις συνόλου και δυνατής ερμηνείας» έχει τη σημασία της¹⁰¹. Σίγουρα θα πρέπει να συνέβαλαν στην επιτυχία και οι υπόλοιποι σημαντικοί ηθοποιοί της διανομής, που, αν και πολύ νέοι ακόμα, μετρούν ήδη δύο χρόνια εμπειρίας στη Νέα Σκηνή.

Η *Γκάμπλερ* είναι το τρίτο και τελευταίο έργο του ΐπεν που ανεβάζει ο Χρηστομάνος. Οι οικονομικές δυσκολίες που έχουν ανακύψει θα τον οδηγήσουν μετά το καλοκαίρι του 1903 να στραφεί σχεδόν αποκλειστικά πια σε "εύκολες" και "εύπεπτες" για το κοινό επιλογές: τα επόμενα δυο χρόνια θα κυριαρχήσουν τα ελαφρά έργα. Όμως ούτε αυτές οι επιλογές θα καταφέρουν να αποτρέψουν την οριστική διάλυση της Νέας Σκηνής το 1906. Οι ανυπέρβλητες οικονομικές δυσκολίες θα οδηγήσουν στο κλείσιμο της Νέας Σκηνής¹⁰². Αυτή η πρώτη προσπάθεια δημιουργίας ενός «Ελεύθερου Θεάτρου», στα πρότυπα του Τεάτρ Λιμπρ, στην Ελλάδα θα μείνει ιστορική και παρόλο που δεν τελεσφόρησε έβαλε τον σπόρο της.

⁹⁸ Από τον Σολομωνίδη (ό.π.) και πάλι έχουμε την ανεπιβεβαίωτη πληροφορία ότι ο θίασος έπαιξε το 1903 στη Σμύρνη και την *Έντα Γκάμπλερ*, στα πλαίσια της περιοδείας του.

⁹⁹ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με την παράσταση της *Γκάμπλερ* βλ. το υποκεφάλαιο του βιβλίου του Παπανδρέου: «2.3.3. Έδδα Γκάμπλερ, 1903», σελ. 48-50.

¹⁰⁰ *Η ζωή μου*, Αθήνα, 1928, σελ. 241.

¹⁰¹ Ό.π., σελ. 241.

¹⁰² Σημειώνει ο Σπάθης για το θέμα: «Η αποτυχία οφείλεται σε λόγους οικονομικούς, αλλά θα πρέπει να τη συσχετίσουμε και με τις υποκειμενικές αδυναμίες του Χρηστομάνου. Η αστάθεια στην εφαρμογή μιας συνεπούς γραμμής πρωτοποριακού θεάτρου δεν εξηγείται μόνο από τους δυσμενείς οικονομικούς όρους· είναι και συνέπεια της ασάφειας και της σύγχυσης στις αισθητικές πεποιθήσεις του σκηνοθέτη» («Το νεοελληνικό θέατρο», στον συλλογικό τόμο: *Ελλάδα. Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Γ', Θεσσαλονίκη, 1983, σελ. 32).

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η αγριόπαπια, Η Νέα Σκηνή Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, Αθήνα, 1901

1. Σκηνίτης, Βασίλειος [Γρηγόριος Ξενόπουλος]: «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή. *Η αγριόπαπια* του Ίψεν. Βασιλικόν Θέατρον», περ. *Παναθήναια*, τχ. 29, 15/12/1901, σελ. 162-167.
2. Τ[αγκόπουλος], Δ[ημήτριος]: «Η πρώτη της *Αγριόπαπιας*», εφ. *Εστία*, 5/12/1901.
3. Χ.: «Η Νέα Σκηνή. Η *Αγριόπαπια* του Ίψεν», περ. *Αττική Τρις*, τχ. Δ24, 25/12/1901, σελ. 274.
4. Ανυπόγραφο: «Θέατρον Βαριετέ. Η Νέα Σκηνή. *Η αγριόπαπια*. Δράμα εις πέντε πράξεις υπό του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Το Άστυ*, 5/12/1901.

Ένας εχθρός του λαού, Η Νέα Σκηνή Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, Αθήνα, 1902

1. Αθηναίος [Μιλτιάδης Αγαθόνικος;]: «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. *Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Το Άστυ*, 25/1/1902.
2. Λάσκαρης, Ν.Ι.: «Παρνασσός-Νέα Σκηνή. Ερβιέ-Ίψεν», εφ. *Εστία*, 25/1/1902.
3. Ξενόπουλος, Γρηγόριος: «Θέατρον. *Ένας εχθρός του λαού*», περ. *Παναθήναια*, τχ. 33, 15/2/1902, σελ. 300.

Έδδα Γκάμπλερ, Η Νέα Σκηνή Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, Αθήνα, 1903

1. Ξενόπουλος, Γρηγόριος: «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή *Έδδα Γκάμπλερ* υπό Ένρικ Ίψεν», περ. *Παναθήναια*, 15-31/7/1903, σελ. 628-630.
2. Ο Κόντε-Ροδουγίτης [Δημήτριος Ταγκόπουλος;]: «Θεατρικές πινακίδες. *Έντα Γκάμπλερ*» [sic], περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 47, 15/6/1903, σελ. 4.

1.6. Η πρώτη περίοδος Ίψεν του Θωμά Οικονόμου (1902-1908)

Τα στηρίγματα της κοινωνίας 1902, Η κορά της θάλασσας 1906, Ρόσμερσολμ 1908

Την πρώτη του σκηνοθετική εργασία στον Ίψεν θα κάνει ο Οικονόμου στους κόλπους του νεοσυσταθέντος Βασιλικού Θεάτρου το 1902 με τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*. Η πρώτη παράσταση του έργου δίνεται στις 14 Ιανουαρίου του 1902 και θα ακολουθήσουν άλλες δυο στις 15 και 19 Ιανουαρίου. Η διανομή: Βέρνικ: Διονύσιος Ταβουλάρης, Κυρία Βέρνικ: Λόλα Δράκου, Όλαφ: Ευάγγελος Δελενάρδος, Δεσποινίς Βέρνικ: Βασιλεία Στεφάνου, Ιωάννης Τένεζεν: Εδμόνδος Φυρστ, Δεσποινίς Έσσελ: Φιλία Αργυροπούλου, Χίλμαρ Τένεζεν: Γρηγόριος Τασόγλου, Ρέρλουνδ: Αντώνιος Νίκας, Ρούμμελ: Π. Χαλκιόπουλος, Βίγελανδ: Παναγιώτης Λαλασούνης, Σάνδσταδ: Βασίλειος Αργυρόπουλος, Κραπ: Κωνσταντίνος Αγγελάκης, Άουνε: Νικόλαος Ζάνος, Κυρία Ρούμμελ: Ελένη Φυρστ, Κυρία Λίγγε: Χριστίνα Καλογερίκου¹⁰³, Δεσποινίς Ρούμμελ: Ε.Κούρτελη, Δεσποινίς Χόλτ: Β. Βούλγαρη. Η μετάφραση ήταν του Σπυρίδωνος Λάμπρου¹⁰⁴.

Ο Ίψεν εμφανίζεται στο ρεπερτόριο του Βασιλικού πολύ γρήγορα, μόλις στον δεύτερο μήνα λειτουργίας του. Ίσως η επιλογή του έργου να οφείλεται στον Οικονόμου. Το υπόλοιπο δραματολόγιο αυτής της πρώτης περιόδου (1901-02) λειτουργίας του Βασιλικού βρήκε από συντηρητικές επιλογές¹⁰⁵. Όμως παρόλο που τα *Στηρίγματα* είναι μια επιλογή "πρωτοποριακή", το έργο παίζεται σε στριφνή καθαρευουσιάνικη μετάφραση. Μάλλον η ανάθεση της μετάφρασης δεν είναι επιλογή του Οικονόμου: δεν εξυπηρετεί τις ανανεωτικές ιδέες του σκηνοθέτη για την υποκριτική τέχνη. Ο Ξενόπουλος, στην κριτική του στα *Παναθήναια*, επισημαίνει: «Με τιαύτην μετάφρασιν, απορώ ελικρινώς πώς δεν έπαιξαν χειρότερα οι ηθοποιοί. Αλήθεια, έχουν όλοι τον στόμφον της παλαιάς σχολής· αλλ' αν τους έβαζε κανείς εις το στόμα ζωντανόν διάλογον, κατ' ανάγκην θα ήσαν φυσικώτεροι». Στα σχόλια του αυτά όμως μπορούμε να διακρίνουμε την προσπάθεια του Οικονόμου για μια πιο ρεαλιστική υποκριτική. Φαίνεται ότι είναι πολύ νωρίς για να αλλάξουν οι συνήθειες των ηθοποιών, βρισκόμαστε στον δεύτερο μόλις μήνα δραστηριότητας του Βασιλικού. Οι προσπάθειες του Οικονόμου θα αποδώσουν αποτελέσματα στα χρόνια που ακολουθούν.

Ο παλιός στομφώδης τρόπος ερμηνείας των *Στηριγμάτων* έρχεται σε αντιδιαστολή με το ρεαλιστικό ύφος του έργου, με αποτέλεσμα να απογοητεύσει τόσο η παράσταση όσο και το έργο, μολονότι κρίνεται αρκετά οικείο για το

¹⁰³ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Ρούσσου, χρησιμοποιεί ακόμα το πατρώνυμό της.

¹⁰⁴ Η μετάφραση του έργου δεν έχει σωθεί. Πρώτη δημοσίευση του έργου σε μετάφραση του Σπύρου Μαρκέλλου στο περιοδικό *Ανθρωπότης*, σε συνέχειες, το 1919 και 1920 (από τχ. 2, 12/1919 έως τχ. 8, 6-7/1920, βλ. «Εκδόσεις ελληνικών μεταφράσεων» στον Β' τόμο, μέρος Β', Ι.2.).

¹⁰⁵ Για το θέμα βλ. τις παρατηρήσεις του Δημήτρη Σπάθη στο άρθρο του «Το θέατρο 1901-1922», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, ό.π., τ. Στ', σελ. 198-199.

ελληνικό κοινό (Λάσκαρης: τέτοιους ήρωες «συνάντησε πολλάκις ο Έλληνας ακροατής εν τω πραγματικώ του βίω») και "σωστό" ηθικά (Λάσκαρης: «εξιλάσεται η κακία και θριαμβεύει η αρετή, πράγματα αρέσκοντα εις τους ακροατάς του θεάτρου»). Για την παράσταση, το μόνο που αποτιμάται θετικά είναι ο σκηνογραφικός πλούτος στον οποίο μάλλον έριξε το βάρος ο Οικονόμου. Και λογικό είναι να κάνει εντόπωση η σκηνογραφία, σε σύγκριση με τα πρόχειρα σκηνικά στα οποία έχει συνηθίσει το αθηναϊκό κοινό¹⁰⁶.

Τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* δεν θα ξαναδοθούν το φως της ελληνικής σκηνής¹⁰⁷. Την "εξαφάνιση" του έργου δεν πρέπει να την αποδώσουμε μόνο στην αποτυχία του πρώτου αυτού ανεβάσματος. Ανήκει στα πρωτόλεια της κοινωνικής περιόδου του Ίψεν, δεν παίζεται συχνά ούτε στην υπόλοιπη Ευρώπη¹⁰⁸. Για τον εξοβελισμό του Ίψεν από το δραματολόγιο του Βασιλικού Θεάτρου, έως το κλείσιμό του το 1908, η αποτυχία των *Στηριγμάτων* πρέπει να φέρει ένα μερίδιο ευθύνης.

Η επόμενη ενασχόληση του Οικονόμου με τον Ίψεν θα γίνει εκτός Βασιλικού πα. Ο Οικονόμου, μετά την παραίτησή του (Μάιος του 1906), θα συγκροτήσει τον Ιούλιο δικό του θίασο, συνεργαζόμενος με τον Δημήτριο Κοτοπούλη. Ο θίασος στεγάζεται στο πρώην θέατρο Βαριετέ, νυν Ελληνικόν, και στελεχώνεται και από ηθοποιούς του Βασιλικού που τον ακολούθησαν στην αποχώρησή του, ανάμεσα σε αυτούς και η Μαρίκα Κοτοπούλη.

Ο Οικονόμου, τιμώντας την μνήμη του Ίψεν που έχει πεθάνει δυο μήνες νωρίτερα (24 Μαΐου του 1906), συμπεριλαμβάνει στο ρεπερτόριο του θιάσου ένα άπαιχτο στην Ελλάδα έργο του συγγραφέα: την *Κυρά της θάλασσας*¹⁰⁹. Η πρώτη παράσταση δίνεται στο θέατρο Ελληνικόν στις 24 Ιουλίου 1906, και ακολουθούν τρεις επαναλήψεις (25 Ιουλίου, 1 και 5 Αυγούστου του 1906). Η μετάφραση είναι του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου¹¹⁰. Η διανομή απαρτίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου από μέλη της θεατρικής οικογένειας Κοτοπούλη: Γιατρός Βάγκελ: Δημήτριος Κοτοπούλης, Ελλίντα: Μαρίκα Κοτοπούλη, Μπολέττα: Φωτεινή Κοτοπούλη-Λούη, Χίλντα: Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ, Μπάλεστεντ: Πέτρος Νικολάου, Ο ξένος: Λουδοβίκος Λούης. Στη διανομή μετείχαν και οι Κωνσταντίνος Μουστάκας και

¹⁰⁶ Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. το υποκεφάλαιο του Παπανδρέου: «2.4.1 Τα στηρίγματα της κοινωνίας, 1902», σελ. 52-54.

¹⁰⁷ Το έργο θα αναγγελθεί χρόνια αργότερα, αλλά δεν θα ανέβει τελικά. Το Φεβρουάριο του 1919 αναγγέλλεται το ανέβασμα του έργου οι *Εφοπλισταί* (ο άγνωστος θίασος έχει αλλάξει ριζικά τον τίτλο του έργου). Το άρθρο της εφημερίδας *Εστία* «Ο Ίψεν και οι Εφοπλισταί» (27/2/1919) καυτηριάζει το καινούργιο "βάπτισμα" των *Στηριγμάτων της κοινωνίας*. Η αλλαγή του τίτλου έγινε εκ του πονηρού, προκειμένου να μην πληρώσει πνευματικά δικαιώματα ο θίασος για το έργο. Φαίνεται πως το άρθρο αυτό της *Εστίας* έγινε αφορμή να ματαιωθεί το σχέδιο του θιάσου.

¹⁰⁸ Ξαναπαραπέμπουμε στη βάση δεδομένων των παραστάσεων Ίψεν του ιστότοπου www.ibsen.net.

¹⁰⁹ Ο θίασος του Οικονόμου ξεκινάει στις 8 Ιουλίου με τον *Σέρλοκ Χολμς* του Richard Collins. Το ρεπερτόριο του θεάτρου ποικίλο: *Ιφιγένεια* του Γκαίτε, *Παρείσακτος* του Μαίτερλινκ, αλλά και *Φρανσιγιόν* του Αλέξανδρου Δουμά (υιός), μέχρι και *Ο κ. Αστυνόμος* του Κουρτελίν, *Τον Βίνκας!* του Ι. Πολέμη, *Οι λύκοι της Μακεδονίας* του Γ. Ασπρέα κ.ά.

¹¹⁰ Η μετάφραση δεν σώζεται. Πρώτη γνωστή δημοσίευση του έργου γύρω στο 1923 στη μετάφραση του Πέτρου Ατρείδη από τις εκδόσεις Γανιάρη.

Νικόλαος Κουρής, ερμηνεύοντας προφανώς τους δυο άλλους ανδρικούς ρόλους του έργου (Λύγκοτραντ και Άρνχολμ)¹¹¹.

Είναι το έκτο κατά σειράν έργο του Ίψεν που ανεβαίνει στην ελληνική σκηνή, και το πρώτο όχι αμιγώς ρεαλιστικό. Τα άλλα πέντε που έχουν προηγηθεί, ανήκουν στην πιο ρεαλιστική, κοινωνική περίοδο του συγγραφέα. Το έργο αυτό μάλλον ξένισε τους θεατές, εδώ τα άλλα, πιο "βατά", έργα θεωρήθηκαν δυσνόητα, πόσο μάλλον ο ποιητικός συμβολισμός της *Κυράς της θάλασσας*¹¹². Δεν είναι ακόμα η ώρα να υποδεχτεί το θεατρικό κοινό τον "ποιητικό" Ίψεν, θα περάσουν είκοσι δύο χρόνια για να ξαναεμφανιστεί το έργο στην ελληνική σκηνή: το 1928 θα το ανεβάσει, μετά τον θάνατο του Οικονόμου, η μαθήτριά του Τασία Αδάμ με τον θίασο της.

Στην παράσταση της *Κυράς* του 1906 εντυπωσιάζει η ερμηνεία της Μαρίκας Κοτοπούλη στον κεντρικό ρόλο της Ελλίντα. Η Κοτοπούλη ήδη είχε κάνει επιτυχίες στο Βασιλικό και η πρωταγωνιστική της στόφα αρχίζει να ξεχωρίζει. Στα θετικά της παράστασης και η μετάφραση του Χατζόπουλου στη δημοτική. Επιλογή του Οικονόμου ασφαλώς, σε αντίθεση με τον εξαναγκασμό του να ανεβάσει τα *Στηρίγματα της Κοινωνίας* στο Βασιλικό στην καθαρευουσιάνικη μετάφραση του Λάμπρου.

Η συνεργασία του Θωμά Οικονόμου με τον Δημήτριο Κοτοπούλη στο πρώην Βαριετέ δεν θα διαρκέσει ούτε δύο μήνες. Θα έρθουν σε ρήξη και ο Οικονόμου θα αποχωρήσει στο τέλος Αυγούστου του 1906¹¹³. Η Μαρίκα Κοτοπούλη θα επαναλάβει την *Κυρά* λίγους μήνες αργότερα (3/4/1907), με την ίδια περίπου διανομή, στο θέατρο Απόλλων στη Σύρο. Ο θίασος έχει πάρει τώρα την επωνυμία Ελληνικός Δραματικός Θίασος¹¹⁴. Οι αλλαγές στη διανομή στη Σύρο: Γιατρός Βάγκελ: Νίκος Παπαγεωργίου, Λύγκοτραντ: Μιχ. Ροδάκης, Άρνχολμ: Μήτσος Μυράτ¹¹⁵.

Απογοητευμένος ο Οικονόμου από τη νοοτροπία του ελεύθερου θεάτρου φεύγει για κάποιους μήνες στη Βιέννη και επιστρέφει στην Ελλάδα το 1907. Ξαναεπιχειρεί να συστήσει θίασο συνεργαζόμενος τώρα με τον ηθοποιό Κωνσταντίνο Βεντούρα, με πρωταγωνίστρια του θιάσου την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. Στεγάζουν τη δραστηριότητά τους στο θέατρο Αθηναίων και

¹¹¹ Ο Δημήτριος Κοτοπούλης είναι ο πατέρας της Μαρίκας. Η Φωτεινή Λούη είναι μεγαλύτερη αδελφή της Μαρίκας, δίδυμη αδελφή της Χρυσούλας Κοτοπούλη και σύζυγος ήδη εκείνη την εποχή του Λουδοβίκου Λούη, που παίζει επίσης στον θίασο. Το πρόγραμμα της παράστασης δεν σώζεται. Για τα προβλήματα που ανέκυψαν με τη συμπλήρωση της διανομής βλέπε την παραπομπή που υπάρχει στην Παραστασιογραφία του Β' τόμου.

¹¹² Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικές με την παράσταση βλέπε το υποκεφάλαιο του Παπανδρέου: «2.4.2 Η κυρά της θάλασσας, 1906», ό.π., σελ. 54-55.

¹¹³ Βλ. Ελίζα-Αννα Δελβερούδη: «Μαρίκα Κοτοπούλη, είκοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. Σχέδιο βιογραφίας», περ. *Μνήμων*, τ. 12 (1989), σελ. 44-66.

¹¹⁴ Το μονόφυλλο διαφημιστικό πρόγραμμα της παράστασης αναγράφει κάτω από τον τίτλο του θιάσου: «πρωταγωνιστούσης της δεσποινίδος Μαρίκας Κοτοπούλη».

¹¹⁵ Μετέπειτα σύζυγος της Χρυσούλας Κοτοπούλη. Πρώτη σύζυγός του υπήρξε η Κυβέλη.

ξεκινούν στις 27 Μαΐου του 1907, με στόχο να παίξουν όλη την καλοκαιρινή περίοδο. Ούτε η σύμπραξη αυτή όμως θα διαρκέσει πολύ. Μέσα στον Αύγουστο ο Οικονόμου αποχωρεί κι από αυτό το σχήμα. Πλήρως απογοητευμένος από την κατάσταση του ελληνικού θεάτρου, ο Οικονόμου γράφει ένα πύρινο κείμενο που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Πινακοθήκη* τον Οκτώβριο του 1907, στηλιτεύοντας τα κακώς κείμενα¹¹⁶ και διατυπώνοντας την ανάγκη ίδρυσης ενός θεάτρου ρεπερτορίου με συνεχή παρουσία και σκοπούς αμιγώς καλλιτεχνικούς και όχι εμπορικούς. Για να επιτευχθούν οι σκοποί ενός τέτοιου εγχειρήματος, ζητά την στήριξη της πολιτείας προκειμένου να αποδεσμευτεί από τους εμπορικούς όρους και να παραγάγει πνευματικό έργο. Ένα θέατρο τέχνης για το πλατύ κοινό, που σταδιακά θα εκπαιδεύσει τους θεατές και θα τους μυήσει στην υψηλή δραματική τέχνη.

Ο Οικονόμου προσπαθεί να πραγματοποιήσει το όραμα αυτό συγκροτώντας μόνος του καινούργιο θίασο με νέους ηθοποιούς και με την επωνυμία «Ελληνικόν Θέατρον»: χωρίς βέβαια την οικονομική στήριξη της πολιτείας. Ο θίασος, μετά από παλινωδίες, θα ξεκινήσει τη δραστηριότητά του στην Αθήνα στο τέλος Νοεμβρίου του 1907 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, για να καταφύγει στις αρχές Δεκεμβρίου σε περιοδεία σε Σμύρνη, Σάμο, Σύμη, Ρόδο και Αίγυπτο¹¹⁷.

Στα πλαίσια αυτής της περιοδείας ο Οικονόμου ανεβάζει ακόμα ένα έργο του Ίψεν: το *Ρόσμερσχολμ*, στα 1908, στη Σάμο¹¹⁸. Το έργο έχει ανέβει για πρώτη φορά στην ελληνική γλώσσα ήδη από το 1902 στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Ο περιοδεύων θίασος της Σμαράγδας Ησαΐα (η οποία πιθανώς ερμήνευσε και τη Ρεβέκκα) είχε ανεβάσει το έργο στο θέατρο Μομφεράτου στις 6 Οκτωβρίου 1902, με τίτλο *Ο πύργος του Ρόσμερ*, σε μετάφραση αλεξανδρινού λογίου¹¹⁹.

Η παράσταση του *Ρόσμερσχολμ* από τον Οικονόμου ανεβαίνει στις 22 Ιανουαρίου 1908 στο Δημοτικό Θέατρο Σάμου¹²⁰. Η επωνυμία «Ελληνικόν

¹¹⁶ «Από το σημερινόν θέατρον», τχ. 80, 10/1907, τ. Ζ', σελ. 130-132.

¹¹⁷ Οι πληροφορίες για τη δραστηριότητα του Οικονόμου το 1907 προέρχονται από τη μελέτη του Γλυτζουρή: «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία. 'Το θέατρον των μαλλιαρών' (1907) και ο Θωμάς Οικονόμου», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, ό.π., σελ. 211-221. Συμπληρωματικά ανατρέξαμε και στον Σιδέρη (*Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. Β1, ό.π., σελ. 262).

¹¹⁸ Πιθανώς ο θίασος να επανέλαβε το έργο και σε άλλους σταθμούς της περιοδείας του. Δεν κατέστη δυνατόν να αναβρεθούν πληροφορίες για την υπόλοιπη περιοδεία.

¹¹⁹ Την ανακάλυψη της παράστασης χρωστάμε στον Παναγιώτη Καρματζό, που δημοσιεύει σχετικό άρθρο σε ελληνική εφημερίδα της Αιγύπτου το 1964 («Πώς γνώρισε η παροικία της Αλεξανδρείας τον Ερρίκο Ίψεν με το δράμα *Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Ταχυδρόμος* Αλεξανδρείας, 4/10/1964). Αμέσως μετά το περιοδικό *Θέατρο* του Νίτσου αναδημοσιεύει το άρθρο και γίνεται γνωστή και στην Ελλάδα η παράσταση («Ο Ίψεν στην Αλεξάνδρεια», τχ. 17, 9-10/1964, σελ. 72). Εντοπίζουμε ακόμα μια αναδημοσίευση του άρθρου στο βιβλίο του Καρματζού: *Αλεξανδρινά θεατρικά και φιλολογικά*, εκδ. Κριτικά Φύλλα, Αθήνα, 1974, σελ. 23-26.

¹²⁰ Ο Νικηφόρος Παπανδρέου στο βιβλίο του θεωρεί ως πρώτο ανέβασμα του έργου από τον Οικονόμου την επανάληψη που ακολουθεί στην Αθήνα το 1910 (σελ. 57). Δεν θα μπορούσε όμως να εντοπίσει ο Παπανδρέου την παράσταση της Σάμου το 1908 που εκδίδει το βιβλίο του, το πρόγραμμα της Σάμου δεν σώζεται. Την αρχική πληροφορία μας την έδωσε ο Σιδέρης στον δεύτερο

Θέατρον» έχει πλέον εγκαταλειφθεί και το σχήμα εμφανίζεται τώρα ως Θίασος Θωμά Οικονόμου. Η μετάφραση είναι του Ιωάννη Ζερβού¹²¹. Η διανομή: Ρόσμερ: Ιάκωβος Επιτροπάκης, Ρεβέκκα: Μαργαρίτα Δημητρακοπούλου, Κρολλ: Μιχαήλ Ιακωβίδης, Μπρέντελ: Π. Δεληγιάννης, Μόρτενσγκωρ: Νίκος Βέλμος, Κυρία Χέλσετ: Β. Πανταζή.

Οι παραστάσεις του θιάσου του Οικονόμου στη Σάμο δεν ενθουσιάζουν τον ανώνυμο αρθρογράφο της τοπικής εφημερίδας *Πρόδος* στον απολογισμό που κάνει για την παρουσία του θιάσου στο νησί¹²². Ο αρθρογράφος επαινεί μεν τον Θωμά Οικονόμου για την εν γένει συμβολή του στην υπόθεση του ελληνικού θεάτρου, αλλά δεν είναι πολύ ευχαριστημένος ούτε από τα παραστασιακά αποτελέσματα της περιοδείας στη Σάμο ούτε από την επιλογή των έργων. Τα έργα που επιλέχθηκαν για την Αθήνα «εδώ δεν θα ήσαν ευκολοχώνευτα», η αλλαγή έργων «δί' ένα θίασον δεν εινε εύκολον πράγμα, αλλά τούτο ο κ. Οικονόμου, ως έμπειρος, έπρεπε να το έχη υπ' όψιν». Αλλά και ο τρόπος ανεβάσματος δεν ενθουσιάζει, όσοι είδαν τις παραστάσεις απλώς «δεν έμειναν δυσαρεστημένοι», σημειώνει. Μάλλον πρόχειρα ήταν τα ανεβάσματα των έργων: «έλειπεν η τακτική, η συστηματική, η τελεία οργάνωσις». Ο αρθρογράφος της Σάμου αναφέρεται με σεβασμό στο πρόσωπο του Οικονόμου και οι διατυπώσεις του είναι προσεκτικές προκειμένου να μην τον θίξει. Μεγάλο μειονέκτημα είναι η σύνθεση του θιάσου, οι ηθοποιοί είναι όλοι νέοι και άπειροι και όχι της πρώτης κλάσης. Την ακαταλληλότητα της διανομής επισημαίνει και ο δημοσιογράφος: «δεν ειμπορούμεν να ειπώμεν ότι ο κ. Οικονόμου επέτυχε τελείως και ως προς την εκλογήν των ηθοποιών οι οποίοι σήμεραν απαρτίζουν τον θίασόν του. Πιθανόν να ευρέθη εις την ανάγκην να κάμη ότι έκαμε, αλλ' η Τέχνη, γνωρίζει καλώς ο κ. Οικονόμου, δεν ανέχεται τοιαύτας υποχωρήσεις». Και επιβεβαιώνει ο Σιδέρης στην *Ιστορία* του: η διανομή, εκτός από τον Μ. Ιακωβίδη, «είναι απροσδόκητο κατόρθωμα αναρμοδιότητας' περιοδεία, συμβιβασμοί και λύπες του Θ. Οικονόμου»¹²³.

τόμο της *Ιστορίας* του (τ.Β1, ό.π., σελ. 269), που εκδίδεται δεκαέξι χρόνια μετά του Παπανδρέου, το 1999. Την πληροφορία του Σιδέρη επιβεβαιώνει το δημοσίευμα της τοπικής εφημερίδας της Σάμου *Πρόδος* που εντοπίσαμε στη Βιβλιοθήκη της Βουλής (Ανυπόγραφο: «Ολίγαι λέξεις δια τον Θίασον του κ. Οικονόμου», εφ. *Πρόδος* Σάμου, 30/1/1908). Ο Γλυτζουρής στην παραστασιογραφία του Θωμά Οικονόμου (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 648-649) αναφέρει επίσης το 1910 ως πρώτο ανέβασμα του *Ρόσμερσχολμ* από τον σκηνοθέτη, προφανώς ακολουθώντας τον Παπανδρέου. Τις πληροφορίες της διανομής μας δίνει ο Σιδέρης στην *Ιστορία* του, ο οποίος είχε στην κατοχή του το πρόγραμμα της παράστασης, το οποίο έχει σήμερα χαθεί.

¹²¹ Η πληροφορία από: Ανυπόγραφο: «Ανέκδοτες μεταφράσεις του Ίψεν παιγμένες στο ελληνικό θέατρο», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1557. Η μετάφραση του Ζερβού εκδίδεται από τον Φέξη το 1915.

¹²² Ό.π. Το άρθρο μας πληροφορεί πως ο θίασος έπαιξε στη Σάμο τα έργα: *Αλυσίδες* του Ταγκόπουλου, *Εχάσαμε τον μπαμπά μας* του Σω, *Οικογένεια Μπολερώ* του Έννεκεν, *Μπουμπουρι* (δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε τον συγγραφέα), το *Ρόσμερσχολμ*, βέβαια, και ένα ακόμα έργο του Ίψεν, μάλλον τους *Βρυκόλακες* (βλ. τον σχολιασμό που ακολουθεί).

¹²³ Τ. Β1, ό.π., σελ. 269.

Ο θίασος κατά την παραμονή του στη Σάμο κατά πάσα πιθανότητα έπαιξε και τους *Βρυκόλακες*. Οι ενδείξεις που εντοπίστηκαν συγκλίνουν στο να θεωρήσουμε πως η πρώτη ενασχόληση του Οικονόμου με τους *Βρυκόλακες* στην Ελλάδα γίνεται το 1908 στη Σάμο και όχι το 1909 στην Αθήνα, όπως μέχρι τώρα γνωρίζαμε. Το θέμα μας επισήμανε αρχικά ο Σιδέρης στην *Ιστορία* του¹²⁴, που είχε στη διάθεση του το πρόγραμμα του *Ρόσμερσχαλμ* στη Σάμο και μας μεταφέρει ότι ο θίασος του Οικονόμου αναγγέλλει σ' εκείνο το πρόγραμμα τους *Βρυκόλακες*. Βέβαια οι εξαγγελίες των θιάσων δεν είναι αξιόπιστες, πολλές φορές αλλάζουν τα αρχικά σχέδια. Όμως στη μαρτυρία του Σιδέρη έρχεται να προστεθεί και το δημοσίευμα της *Προόδου*, το οποίο αναφέρει ότι παίχτηκαν δύο έργα του Ίψεν στη Σάμο. Το ένα ήταν βέβαια το *Ρόσμερσχαλμ*, το άλλο ήταν όντως οι *Βρυκόλακες*; Δεν μπορούμε να έχουμε σίγουρη καταφατική απάντηση. Η κακή φωτογράφιση του φύλλου της *Προόδου* στη Βιβλιοθήκη της Βουλής μας στερεί τις τελευταίες δύο γραμμές της στήλης του άρθρου, που θα μας έλυναν την απορία¹²⁵.

Πιθανολογούμε ότι οι *Βρυκόλακες* όντως παίχτηκαν στη Σάμο το 1908. Κρίνουμε απίθανο να είχε ετοιμάσει ο θίασος Οικονόμου και τρίτο έργο του Ίψεν, για το οποίο δεν σώζεται καμία πληροφορία, ώστε να παιχτεί αυτό αντί των *Βρυκόλακων* που προανήγγειλε το πρόγραμμα του *Ρόσμερσχαλμ*. Αν όντως έγινε η παράσταση των *Βρυκόλακων*, ο Οικονόμου ερμήνευσε τον Όσβαλντ, όπως ένα χρόνο αργότερα στην Αθήνα; Πιστεύουμε πως όχι. Δύο είναι οι λόγοι: αφενός δεν υπάρχει καμιά γνωστή μαρτυρία για εμφάνιση του Οικονόμου στην Ελλάδα ως ηθοποιού πριν από τους *Βρυκόλακες* του 1909 στην Αθήνα, και αφετέρου θα υπήρχε κάποια αναφορά στο δημοσίευμα της *Προόδου* στο θέμα, ο αρθρογράφος φαίνεται να είναι πλήρως ενήμερος για την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Οικονόμου.

Επόμενος σταθμός της ενασχόλησης του Οικονόμου με τον Ίψεν είναι η εμφάνιση του ως Όσβαλντ στους *Βρυκόλακες* στην Αθήνα, τον Ιανουάριο του 1909, σημαντικό γεγονός που θα μας απασχολήσει αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο. Τον Σεπτέμβριο-Οκτώβριο του 1910 ο Οικονόμου επαναλαμβάνει με τον θίασο του τους *Βρυκόλακες*, στο θέατρο Πανελλήνιον, όπου και θα ξαναπαιξει και το *Ρόσμερσχαλμ*, ερμηνεύοντας αυτή τη φορά τον ρόλο του Μπρέντελ¹²⁶. Το έργο δίνει μία και μοναδική παράσταση στο θέατρο Πανελλήνιον την 1^η Οκτωβρίου 1910. Στους άλλους βασικούς ρόλους: Ρόσμερ: Πάνος Καλογερίκος, Ρεβέκκα: Καίτη

¹²⁴ Ο.Π.

¹²⁵ Ατυχώς το πρωτότυπο φύλλο της εφημερίδας δεν σώζεται στη Βιβλιοθήκη της Βουλής. Ο κύκλος των ατυχιών της έρευνας κλείνει με την αδυναμία να εντοπιστεί η εφημερίδα στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Σάμου και στην Εθνική Βιβλιοθήκη.

¹²⁶ Μολονότι στον Ίψεν του Οικονόμου είναι αφιερωμένο ένα μεγάλο μέρος του επόμενου κεφαλαίου, θα συμπληρώσουμε εδώ όσα στοιχεία αντιστοιχούν στη χρονική περίοδο που εξέτασε ο Παπανδρέου και στην οποία είναι αφιερωμένο το παρόν κεφάλαιο.

Βάρβα, Κρολλ: Ευάγγελος Δαμάσκος¹²⁷. Ένα ικανότερο επιτελείο ηθοποιών από αυτό της Σάμου.

Την παράσταση παρακολουθεί και ο Ελευθέριος Βενιζέλος, λίγο πριν τις εκλογές, γεγονός που κάνει ιδιαίτερη εντύπωση στον Τύπο¹²⁸. Φαίνεται ότι ο Βενιζέλος γοητεύτηκε από την παράσταση αφού είκοσι μέρες (21 Οκτωβρίου) ξαναπηγαίνει να δει τον Οικονόμου, να παίζει αυτή τη φορά τον Όσβαλντ στους *Βρυκόλακες*¹²⁹.

Ο Τύπος ξεχωρίζει την ερμηνεία του Οικονόμου στο *Ρόσμερσχολμ*: «φυσικώτατος και υπέροχος ως πάντοτε» (*Εστία*), με «τραγικωτάτην απλότητα» και «ψυχροτάτην και γελαστήν ειρωνείαν», σημειώνει ο κριτικός της εφημερίδας *Αθήναι*. Ο Οικονόμου έχει καθιερωθεί πλέον ως μεγάλος δραματικός ηθοποιός. Αδύναμη κρίθηκε η πρωταγωνίστρια Καίτη Βάρβα: «αρχάριον αδεξιότητα» της καταλογίζει η εφ. *Αθήναι*.

Το έργο έτυχε καλής υποδοχής από την κριτική¹³⁰, αλλά δεν φαίνεται να γοητεύσε τους θεατές. Έκανε μία και μοναδική παράσταση, ενώ οι *Βρυκόλακες* με τον Οικονόμου έδωσαν έξι παραστάσεις σε διάστημα σαράντα ημερών από τις 17 Σεπτεμβρίου έως τις 26 Οκτωβρίου 1910. Ο Οικονόμου δεν επανέλαβε ποτέ το έργο, απ' όσο γνωρίζουμε. Θα περάσουν τριάντα τρία χρόνια μέχρι να το ξαναεβάσει ο Κουν με το Θέατρο Τέχνης (1943). Ο Οικονόμου πάντως θα ασχοληθεί με τον συγγραφέα επισταμένως σε όλη την διάρκεια της κατοπινής του πορείας στο ελληνικό θέατρο. Τη

¹²⁷ Δεν αναβρέθηκε καμία πληροφορία για το ποιοι ερμήνευσαν τους ρόλους του Μόρτενογκωρ και της Κυρίας Χέλσετ. Το πρόγραμμα δεν σώζεται.

¹²⁸ Ο Ξενόπουλος αφιερώνει στο γεγονός άρθρο στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας *Καιροί* («Ο κ. Πρωθυπουργός θεατρόφιλος», 16/10/1910). Έχει προηγηθεί ανυπόγραφο σχόλιο και πάλι στους *Καιρούς* («Ο Βενιζέλος εις το θέατρον», 3/10/1910) αλλά και άρθρο του Δήμου Νησιώτη στο περιοδικό *Νουμάς* («Στο θέατρο», τ. 8, τχ. 408, 10/10/1910, σελ. 148-149).

¹²⁹ Ένα τυπογραφικό λάθος στην *Ιστορία* του Σιδέρη έχει σταθεί αφορμή για παρεξηγήσεις. Ο Σιδέρης αναφέρεται στη δεύτερη αυτή επίσκεψη του Βενιζέλου στον Οικονόμου. Στην έκδοση των χειρογράφων του από τον Καστανιώτη (τ. Β1, ό.π., σελ. 281) αναγράφεται ως ημερομηνία επίσκεψης του Βενιζέλου στους *Βρυκόλακες* η 22^α Οκτωβρίου του 1920. Πρόκειται είτε για τυπογραφικό λάθος, είτε για λάθος μεταγραφής από τα χειρόγραφα του Σιδέρη. Ο ιστορικός γνωρίζει καλά το θέμα. Σε άρθρο του στο περιοδικό *Ήως* το 1964 αναφέρεται στη σχέση του Βενιζέλου με το θέατρο και στην επίσκεψη που έκανε το 1910 στους *Βρυκόλακες* και το *Ρόσμερσχολμ* («Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και το θέατρο», τχ. 76-85, 1964, σελ. 423-427). Το τυπογραφικό λάθος στην ιστορία του Σιδέρη αναπαράγει η Βαρβάρα Γεωργοπούλου δίνοντας το 1920 ως χρονολογία επίσκεψης του Βενιζέλου («Η πρόσληψη του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο του μεσοπολέμου», στον συλλογικό τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, ό.π., σελ. 312 και «Το σκανδιναβικό θέατρο. Ι. Νορβηγία. Ο Ίψεν», στο: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, τ. Β', ό.π., σελ. 181). Ο Σιδέρης κάνει κι αυτός ένα μικρό λάθος στην *Ιστορία* του. Η παράσταση που παρακολούθησε ο Βενιζέλος δεν ήταν στις 22 Οκτωβρίου του 1910, αλλά μια μέρα νωρίτερα, στις 21 Οκτωβρίου. Στις 22 του μηνός δεν έδωσε παράσταση με τους *Βρυκόλακες* ο Οικονόμου. Το άρθρο που επικαλείται ο Σιδέρης (Δ.Κ.: «Νέα ήθη», εφ. *Πατρίς Βουκουρεστίου*, 23/10/1910) αναφέρει ότι «προχθές» παρέστη ο Βενιζέλος, άρα παίχτηκε στις 21 Οκτωβρίου και όχι 22. Την ημερομηνία αυτή μας την πιστοποιούν και οι στήλες θεαμάτων των εφημερίδων της εποχής (εφ. *Αθήναι*, *Εστία*, *Σκριπ*, 21/10/1910).

¹³⁰ Περισσότερες πληροφορίες για την παράσταση στο υποκεφάλαιο του Παπανδρέου: «2.4.3. *Ρόσμερσχολμ*, 1910», ό.π., σελ. 57-58.

δεύτερη αυτή περίοδο Ύψεν του Οικονόμου (που τελειώνει με το θάνατό του το 1927) θα δούμε αναλυτικά στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Τα στηρίγματα της κοινωνίας, Βασιλικόν Θέατρον, Αθήνα, 1902

1. Αθηναίος [Μιλτιάδης Αγαθόνικος;]: «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Θέατρα και συναυλίας», εφ. *Το Άστυ*, 15/1/1902.
2. Λάσκαρης, Ν.Ι.: «Αι χθεσιναι των θεάτρων. *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*», εφ. *Εστία*, 15/1/1902.
3. Ξενόπουλος, Γρηγόριος: «Θεατρική Ζωή. Βασιλικόν Θέατρον. *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* του Ύψεν», περ. *Παναθήναια*, τχ. 32, 31/1/1902, σελ. 264-265.

Η κυρά της θάλασσας, Θίασος Θωμά Οικονόμου, Αθήνα, 1906

1. Κάποιος Άλλος: «Αθηναϊκά. *Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ακρόπολις*, 25/7/1906.
2. Κάποιος Άλλος: «Αθηναϊκά. Νεύρα και θέατρον», εφ. *Ακρόπολις*, 26/7/1906.
3. Κουρτίδης, Αριστοτέλης: «Βαριετέ. *Η Κυρά της θάλασσας*», περ. *Παναθήναια*, 15-31/8/1906, σελ. 263-265.
4. Ανυπόγραφο: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Εστία*, 25/7/1906.

Ρόσμερσχολμ, Θίασος Θωμά Οικονόμου, επανάληψη, Αθήνα, 1910

1. Θεατής: «Θεατρικαί σελίδες. *Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Αθήναι*, 3/10/1910.
2. Μ[ιχαηλίδης], Κ[ίμων]: «Θωμάς Οικονόμου», περ. *Παναθήναια*, έτος ΙΑ', 31/10/1910, σελ. 59-60.
3. Νέος, Ο: «Από τα θέατρα. *Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Εστία*, 2/10/1910.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

1911-1927

Η συντήρηση του ενδιαφέροντος
και η βεντετοκρατία



2.1. Ανασκόπηση 1911-1927

Μετά τη διάλυση της Νέας Σκηνής (1906) και του Βασιλικού Θεάτρου (1908), το ελληνικό θέατρο επιστρέφει στα χέρια του θιασάρχη-πρωταγωνιστή. Η προσπάθεια των Οικονόμου και Χρηστομάνου να εδραιώσουν τον ρόλο του σκηνοθέτη πέφτει στο κενό. Το ελληνικό θέατρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα συνέχισε την πορεία του προς την εποχή του ηθοποιού-βεντέτας και όχι προς την εποχή του σκηνοθέτη¹³¹.

Τις δεκαετίες του '10 και του '20 θα σφραγίσει η παντοκρατορία των θιασαρχικών σχημάτων της Κυβέλης και της Κοτοπούλη. Οι δύο πρωταγωνίστριες θα δραστηριοποιηθούν ως επιχειρηματίες και στην επιθεώρηση, η οποία ανθεί¹³², και στο θέατρο πρόζας με επιλογές που κολακεύουν το γούστο του κοινού. Όπως παρατηρεί η Αρετή Βασιλείου:

Οι πρωταγωνίστριες, αλλά και άλλοι θίασοι, αναλώνονται όλο το χρόνο στην παρουσίαση εμπορικών –συντά ακατάλληλων για δεσποινίδες– φαρών, συμβατικών δραμάτων ρουτίνας, ενώ επιστρατεύουν τα κλασικά και τα ρομαντικά δράματα, τα ελληνικά δράματα καθώς και τα δράματα καταξιωμένων νεότερων ευρωπαϊών συγγραφέων, μόνο κατά τις τιμητικές τους παραστάσεις ή σε έκτακτες φιλολογικές παρουσιάσεις τους, ως το απαραίτητο λουτρό της Ήρας που αποκαθιστούσε την καλλιτεχνική παρθενιά τους, ύστερα από μια ολόκληρη σαιζόν εκπόρνευσης και καλλιτεχνικής διαφθοράς¹³³.

Μέσα σε αυτό το θεατρικό τοπίο ο Ίψεν και οι άλλοι "σοβαροί" συγγραφείς δεν έχουν μεγάλο περιθώριο να επιζήσουν. Ακόμα κι όταν αυτοί επιλέγονται – εντελώς περιστασιακά– είναι για να ικανοποιήσουν πρωταγωνιστικές φιλοδοξίες:

Οι πρωταγωνίστριες και πρωταγωνιστές επιλέγουν το ρεπερτόριό τους σύμφωνα με τον κεντρικό ρόλο, για την επίδειξη των υποκριτικών τους ταλάντων μέσα από αυτόν. Ο ρόλος ενός δράματος πρέπει να πληροί εκείνες τις προϋποθέσεις που θα τους επιτρέψουν να επιδείξουν στο μεγαλύτερο δυνατό μέτρο τα υποκριτικά τους προσόντα, αδιαφορώντας συχνά για την καλλιτεχνική ποιότητα του ίδιου του δράματος ή για μια παράσταση συνόλου. Το κάθε δράμα θεάται πρωταρχικά ως ρόλος, είτε πρόκειται για εμπορικό είτε για έργο καλλιτεχνικών αξιώσεων¹³⁴.

Έτσι η Κυβέλη και η Κοτοπούλη έως τις αρχές της δεκαετίας του '20 ανεβάζουν μεν Ίψεν, επιλέγουν όμως έργα του που έχουν κεντρικούς γυναικείους

¹³¹ Την κατάσταση του ελληνικού θεάτρου το 1911 συνοψίζει με γλαφυρό τρόπο το περιοδικό *Παναθήναια* στον απολογισμό της καλοκαιρινής θεατρικής περιόδου: ΑΒΓ: «Θερινόν Θέατρον», έτος ΙΑ', 15/10/1911, σελ. 58-59). Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης: Αρέτας: «Ελληνικόν θέατρον το 1910», περ. *Παναθήναια*, έτος Ι', 15/5/1910, σελ. 90-92).

¹³² Ενδεικτικό είναι ότι ο θίασος Κυβέλης χωρίζεται από το 1915 σε δυο τμήματα: ένα μουσικό (επιθεωρησιακό, χωρίς τη συμμετοχή της) και ένα πρόζας (με τη συμμετοχή της), ενώ ο θίασος Κοτοπούλη ανεβάζει κάθε χρόνο επιθεώρηση έως το 1928.

¹³³ Αρετή Βασιλείου: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, ό.π., σελ. 23.

¹³⁴ Βασιλείου, ό.π., σελ. 23-24.

ρόλους ικανούς να θρέψουν την πρωταγωνιστική τους ματαιοδοξία. Συγκεκριμένα, διαλέγουν να ερμηνεύσουν δύο γυναικείους ρόλους που έχουν κάνει μεγάλη εντύπωση στο ελληνικό κοινό: τη Νόρα και την Έντα Γκάμπλερ. Δύο ρόλοι "σταρ" για τις δύο σταρ ηθοποιούς. Η Κυβέλη μάλιστα θα παίξει και τις δύο ηρωίδες. Τη Νόρα ξεκινάει να την ερμηνεύει στα 1907 και την επαναλαμβάνει συνεχώς ως το 1921, και αραιότερα μετά έως και το 1930 (τον ρόλο της Γκάμπλερ θα τον παίξει μία μόνο φορά το 1915 και δεν θα επανέλθει σ' αυτόν). Την Έντα Γκάμπλερ θα ερμηνεύσει η Κοτοπούλη το 1921 και θα την επαναλάβει το 1926.

Τα άλλα έργα του Ίψεν που παρουσιάστηκαν από τους δύο θιάσους: από την Κυβέλη οι *Βρυκόλακες* (1910, με αρκετές επαναλήψεις έως το 1921), η *Αγριόπαπια* (1915) και ο *Εχθρός του λαού* (1918) και από την Κοτοπούλη οι *Βρυκόλακες* (1918), δηλαδή τα ήδη παιγμένα έργα του Ίψεν. Όπως καμιά από τις δύο πρωταγωνίστριες δεν ερμήνευσε την Άλβινγκ. Στο ρεπερτόριό τους περιλαμβάνονται δεκάδες πρωταγωνιστικοί γυναικείοι ρόλοι, αλλά όχι η Άλβινγκ¹³⁵. Οι *Βρυκόλακες* θεωρούνται ακόμα στην Ελλάδα έργο πρόσφορο για "σόλο" άντρα πρωταγωνιστή, ο Όσβαλντ εξακολουθεί να είναι ο κεντρικός ρόλος για την αντίληψη της εποχής¹³⁶. Στον θίασο Κυβέλης οι περισσότερες επαναλήψεις του έργου είναι ένας φόρος τιμής στον Οικονόμου, ο οποίος ξαναπαίζει τον Όσβαλντ και με τον θίασο της. Οι άλλες δύο επαναλήψεις των *Βρυκόλακων* από τον θίασο της Κυβέλης είναι τιμητικές παραστάσεις των Αιμίλιου Βεάκη (1918) και Ευτύχιου Βονασέρα (1921), με τους δύο πρωταγωνιστές να ερμηνεύουν φυσικά τον Όσβαλντ. Ο *Εχθρός του λαού* δίνει μία όλη κι όλη παράσταση στον θίασο της Κυβέλης το 1918. Πρόκειται για την τιμητική των Νίκου Παπαγεωργίου και Αιμίλιου Βεάκη. Στον θίασο της Κοτοπούλη οι *Βρυκόλακες* θα παιχτούν για μία και μοναδική παράσταση το 1918, με Όσβαλντ ξανά τον Ευτύχιο Βονασέρα, άλλη μία τιμητική. Ανήκουν όμως και αυτές οι επιλογές των έργων στη λογική των δύο πρωταγωνιστριών: δεν ενδιαφέρουν τα

¹³⁵ Το γεγονός επισημαίνεται και στον Τύπο της εποχής: «Και μια απορία: πώς ο ρόλος της κυρίας Άλβιν εις από τους αληθεστέρους, πρωτοτυποτέρους, ποικιλωτέρους και δραματικωτέρους ρόλους μητρός να μη ελκόση την κ. Κυβέλην ή την δεσποινίδα Κοτοπούλη;» (Αλκ. [Ανδρέας Ανδρεάδης]: «Ο Οικονόμου εις τους *Βρυκόλακας*», εφ. *Εστία*, 8/1/1916).

¹³⁶ Την αντίθεσή του σε αυτήν την αντίληψη διατυπώνει ο Λέων Κουκούλας ήδη από το 1922, στην εισαγωγή του στην έκδοση της μετάφρασής του των *Βρυκόλακων*: «η κ. Άλβινγκ κι όχι ο Όσβαλντ είναι το κύριον πρόσωπον». Δεν εισακούστηκε η γνώμη του όμως. Η πολύ ενδιαφέρουσα αυτή εισαγωγή πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Μούσα* («Εισαγωγή στους *Βρυκόλακες*», τχ. 8 (20), 3/1922, σελ. 122-124 και τχ. 9 (21), 4/1922, σελ. 138-141) και περιελήφθη μετά στην έκδοση της μετάφρασης (*Οι Βρυκόλακες*, μτφ. και εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γεωργίου Ι. Βασιλείου, σειρά Εκλεκτά έργα, αρ. 67, Αθήνα, 1923). Την ίδια πεποίθηση διατυπώνει ο κριτικός της εφημερίδας *Εμπρός* το 1926 (Κ-ς: «Οι *Βρυκόλακες*», 14/2/1926): «Εις το κέντρον του έργου πρέπει να ισταται η κ. Άλβινγκ, εις την δευτέραν γραμμήν ο Όσβαλντ, το θύμα της κληρονομικότητας. Από πολλούς όμως ηθοποιούς και εις την Γερμανίαν και εις την Ιταλίαν τα πράγματα αντεστράφηκαν. Ο Όσβαλντ, μη παιζόμενος συγκρατημένα και ήρεμα, λόγω του ότι φωτίζεται εις ένα σκοτεινόν φόντο συμπαιθείας κατακτά εις την ψυχήν του θεατού την πρώτην θέσιν, εξαφανίζουσιν τελείως την κ. Άλβινγκ. [...] Εις την Ελλάδα το έργον την ίδιαν τύχην έσχεν από τους κατά καιρούς ερμηνευτάς του. Εξαιρέσειν απετέλεσε μόνον ο κ. Οικονόμου, ο οποίος αρκετά συγκρατημένα εμφανίζει τον Όσβαλντ καθ' όλην του την γραμμήν».

ίδια τα δράματα, αλλά οι ρόλοι (εδώ ανδρικοί) που επιτρέπουν επίδειξη υποκριτικών επιδόσεων.

Αλλά και ο Οικονόμου συμβάλλει –άθελα του ή όχι– από το τέλος της δεκαετίας του '10 στην καλλιέργεια του βεντετισμού. Όπως παρατηρεί ο Γλυτζουρής:

Ο Οικονόμου, μετά τις απογοητεύσεις της περιόδου 1906-1910, καλλιέργησε και προήγαγε τη βεντετοκρατία με τα ρεσιτάλ υποκριτικής του, είτε σε ημερασιτεχνικές εμφανίσεις είτε σε "φιλολογικές βραδιές" του θιάσου Κυβέλης. Ο κύκλος των φανατικών οπαδών του πήγαινε για να θαυμάσει την υποκριτική ερμηνεία ενός ηθοποιού, που υποσκίαζε το κείμενο και τον υπόλοπο θίασο. Όλα αυτά βέβαια, όχι μόνον δε συνέβαλαν στην ανάδυση του σκηνοθέτη αλλά λειτούργησαν προς την αντίθετη κατεύθυνση, την εδραίωση του βεντετισμού¹³⁷.

Όλα όσα αντιμάχονταν, δηλαδή, ο Οικονόμου στην αρχή της καριέρας του.

Ο Οικονόμου έχει καθιερωθεί τη δεκαετία του '10 ως σολίστας πρωταγωνιστής σοβαρών δραματικών έργων. Πρώτος του μεγάλος δραματικός ρόλος είναι ο Όσβαλντ, που αρχίζει να τον ερμηνεύει το 1909 και θα επαναλάβει πολλές φορές όλη τη δεκαετία του '10, είτε με δικό του θίασο, είτε σε διάφορους άλλους θιάσους. Έναν άλλο ιψενικό ρόλο θα παίξει επίσης πολλές φορές, κυρίως με τον θίασο της Κυβέλης: τον γιατρό Ρανκ στο *Σπίτι της κόκκλας*. Ο Οικονόμου ασχολείται την περίοδο αυτή και με την *Αγριόπαπια*, σκηνοθετώντας και ερμηνεύοντας τον Γιάλμαρ Έκνταλ: θα την ανεβάσει για πρώτη φορά, με δικό του θίασο, το 1912. Και μετά στις Κυβέλης, το 1915.

Στη δεκαετία του '10 συναντάμε άλλες τρεις παραστάσεις Ίψεν. Τη *Νόρα* ανεβάζει η Χριστίνα Καλογερίκου σε περιοδεία το 1914, ενώ την παίζει στην Αθήνα το 1911 και η γαλλίδα πρωταγωνίστρια Σουζάν Ντεπρέ, που επισκέπτεται την πόλη με τον θίασο της. Την εικόνα συμπληρώνει μια ακόμα παράσταση των *Βρυκολάκων*, στη Θεσσαλονίκη, από τον θίασο του Νίκου Μωραΐτη το 1918.

Στα τέλη της δεκαετίας του '10 γίνονται οι πρώτες σοβαρές προσπάθειες να ξεφύγει το ελληνικό θέατρο από τους όρους της θεατρικής αγοράς και την παντοκρατορία της Κυβέλης και της Κοτοπούλη: η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών συγκροτεί θίασο με την επωνυμία Θέατρον του Ωδείου το 1918 και η Εταιρεία Ελλήνων Συγγραφέων ιδρύει το 1919 την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, δύο καλλιτεχνικά σχήματα που επιχειρούν να ανανεώσουν το θεατρικό τοπίο.

Στο Θέατρον του Ωδείου σκηνοθέτης αναλαμβάνει ο Θωμάς Οικονόμου, ο οποίος θα αφοσιωθεί σ' αυτή την προσπάθεια έως το 1921. Στους "προστατευμένους" κόλπους του Ωδείου μπορεί να ανεβάσει το 1919 ένα άπαιχτο, έως τότε, έργο του Ίψεν: τον *Μικρό Έγιολφ*.

Ο Οικονόμου, μετά την αποχώρηση του από το Ωδείο το 1921, θα προσπαθήσει μόνος του να κρατήσει ζωντανό το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα. Επαναλαμβάνει με θιάσους του τους *Βρυκόλακες* και τη *Νόρα*, συμμετέχει σε παραστάσεις Ίψεν μαθητριών του (*Νόρα* στον θίασο της Κούλας Ζερβού στο τέλος

¹³⁷ Η σκηνοθετική τέχνη..., ό.π., σελ. 93.

του 1921 και στις διπλωματικές εξετάσεις της Αντιγόνης Μεταξά για τη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου το 1923) και ανεβάζει το 1925 με τον θίασο του ένα ακόμα άπαιχτο έργο του Ίψεν: *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, ερμηνεύοντας τον ομώνυμο ρόλο.

Από το 1922 έως το 1927 το ενδιαφέρον των θιασαρχικών θιάσων για τον συγγραφέα ατονεί, ο Ίψεν σχεδόν παραγκωνίζεται από το ρεπερτόριό τους. Τελευταία θαμπή αναλαμπή τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1925-26, όταν οι "στυλοβάτες" του συγγραφέα, Κυβέλη, Κοτοπούλη και Οικονόμου, επαναλαμβάνουν για μία και μοναδική παράσταση έργα που είχαν ήδη παίξει, Ιανουάριο με Μάρτιο του 1926 (*Νόρα*, *Γκάμπλερ*, *Βρυκόλακες*, αντίστοιχα). Μετά τον θάνατο του Οικονόμου ο θίασος του Μιχαήλ Ιακωβίδη θα δοκιμάσει να ξαναανεβάσει τους *Βρυκόλακες* στην Αθήνα, το 1927.

Αλλά ούτε τα νέα καλλιτεχνικά σχήματα, που εμφανίζονται τη δεκαετία του '20, συμπεριλαμβάνουν τον Ίψεν στο ρεπερτόριό τους. Κάτι έχει αλλάξει ως προς την αντίληψη για τον συγγραφέα. Και όμως, μέσα στη δεκαετία του '20 θα γίνουν διάφορες προσπάθειες να αναγεννηθεί το θεατρικό τοπίο από θιάσους γνωστών ηθοποιών (όπως ο Αιμίλιος Βεάκης το 1922 και το 1925, είτε μόνος του, είτε σε συνεργασία με τον Χριστόφορο Νέξερ), από διάφορους θιάσους νέων (με σημαντικότερη την προσπάθεια του Θιάσου των Νέων, 1924-1929), από πρωτοβουλίες λογίων (Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά, το καλοκαίρι του 1925), από δραματικές σχολές (επιδείξεις της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, 1927-1929)¹³⁸. Παρ' όλα αυτά, έως το 1928, οπότε και αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα λόγω του εορτασμού των 100 χρόνων από τη γέννησή του, κανένα από τα σχήματα αυτά δεν θα συμπεριλάβει τον Ίψεν στο δραματολόγιο του. Όπως διαπιστώνει και ο Ξενόπουλος στις αρχές του 1928: «σιγά-σιγά, με τα χρόνια, όπως παντού, η μόδα αυτή άρχισε κι εδώ να περνά. Δεν εδίδετο πλέον Ίψεν παρά κάπου-κάπου και μόνο σχεδόν από τον Οικονόμου. Το κοινόν επιήγαινε να βλέπη τον

¹³⁸ Τα καλλιτεχνικά σχήματα που εμφανίζονται από το 1918 και ως το τέλος της δεκαετίας του '20 μοιράζονται πολλά κοινά: σοβαρό ρεπερτόριο, προσεκτικότερη προετοιμασία των παραστάσεων, άρνηση της πρωτοκαθεδρίας των πρωταγωνιστών, προσπάθεια επίτευξης ενός συνόλου, σύγχρονη υποκριτική απαλλαγμένη από τον στόμφο, αποδοχή του ρόλου του σκηνοθέτη. Όμως όλες αυτές οι απόπειρες αποδείχτηκαν βραχύβιες. Παρά τις φιλότιμες προσπάθειες τους, τα καλλιτεχνικά αυτά σχήματα δεν κατάφεραν να αντιπροτείνουν ένα άλλο μοντέλο επαγγελματικού θεάτρου ικανό να ανταγωνιστεί επί ίσοις όροις τις θιασαρχικές εμπορικές επιχειρήσεις. Η έλλειψη οικονομικών πόρων και η στελέχωσή τους με νέους άπειρους ηθοποιούς είναι δύο βασικοί λόγοι της αποτυχίας εδραίωσής τους. Η Πολιτεία αρχικά υποστήριξε την προσπάθεια αναγέννησης του θεατρικού τοπίου επιχορηγώντας το Θέατρον του Ωδείου από το 1919 και μετά, η υποστήριξη όμως αυτή κράτησε μόνο δύο χρόνια. Τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά σχήματα προσπάθησαν να επιβιώσουν από το ταμείο. Οι πληροφορίες μας από το άρθρο του Δημήτρη Σπάθη: «Το ελληνικό θέατρο. Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, ό.π., τ. Ζ', σελ. 257-276.

έξοχον αυτόν ηθοποιόν και σκηνοθέτην, αλλά χωρίς ενθουσιασμόν δια το 'έργο'»¹³⁹.

Αντίστοιχο φαινόμενο και στους πνευματικούς κύκλους: το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα συντηρείται ζωηρό έως το 1922 και μετά αρχίζει να ατονεί. Από το 1911 έως το 1922 η ενασχόληση με τον Ίψεν δεν έχει βέβαια την ίδια ένταση με την πρώτη περίοδο εμφάνισής του στα ελληνικά πράγματα (1894-1910). Στα πρώτα χρόνια το ενδιαφέρον των διανοούμενων για τον Ίψεν ήταν εκρηκτικό, ο συγγραφέας είχε δώσει πρόσφορο έδαφος στους συντηρητικούς και τους νεωτεριστές λόγιους να συγκρουστούν, το νέο αντιμαχόταν το παλιό. Τώρα όμως ο Ίψεν δεν είναι πια ένας "νέος", αλλά ένας καταξιωμένος συγγραφέας.

Το ενδιαφέρον της πνευματικής ζωής για τον Ίψεν την περίοδο 1911-1922 αποτυπώνεται με ποικίλους τρόπους: το διακρίνουμε στη συχνότητα εμφάνισης άρθρων, στην εκδοτική δραστηριότητα, στις ομιλίες. Στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο εντοπίζουμε τα έντεκα αυτά χρόνια είκοσι οχτώ άρθρα με αποκλειστικό τους θέμα τον συγγραφέα, πέρα από την πληθώρα των αναφορών στο όνομά του¹⁴⁰. Αξιοσημείωτο είναι ότι η αρθρογραφία για τον Ίψεν δεν συνδέεται απαραίτητα με τα ανεβάσματα των έργων του στη σκηνή, ενδεικτικό της διάδοσης του συγγραφέα στους πνευματικούς κύκλους. Ενώ από το 1923 έως και το 1927 εντοπίζουμε μόνο δυο άρθρα¹⁴¹.

Την ίδια τάση παρατηρούμε και στον εκδοτικό τομέα. Από το 1911 έως και το 1923 θα δημοσιευτούν δέκα μεταφράσεις έργων του, ενώ μόνο μία από το 1923 έως το 1927. Ο Φέξης τυπώνει νέες μεταφράσεις ήδη γνωστών έργων σε μετάφραση Μάρκου Αυγέρη (*Ο εχθρός του λαού*, 1915) και Ιωάννη Ζερβού (*Το σπίτι της κούκλας*, 1917 και *Οι βρυκόλακες*, 1917), ο Βασιλείου τρεις νέες μεταφράσεις του Λέοντος Κουκούλα (*Έντα Γκάμπλερ*, 1919, *Η Αγριόπαπια*, 1921, *Οι βρυκόλακες*, 1923), οι εκδόσεις Γανιάρη νέα μετάφραση της *Κυράς της θάλασσας* του Πέτρου Ατρείδη (1923;), οι εκδόσεις Παπαδημητρίου νέα μετάφραση του *Όταν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* (Ν. Αδάκρυτος, [1925])¹⁴², το περιοδικό *Ανθρωπότης* δημοσιεύει σε συνέχειες νέα μετάφραση των *Στηριγμάτων της κοινωνίας* του Σπύρου Μαρκέλλου (1919-1920)¹⁴³. Ενώ δημοσιεύονται για πρώτη φορά στα ελληνικά τα άπαιχτα ακόμα

¹³⁹ «Ίψενικά αναμνήσεις», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 5, 1/3/1928, σελ. 200-202.

¹⁴⁰ Για τα άρθρα που εμφανίζονται μεταξύ 1911 και 1928 βλ. στον Β' τόμο (μέρος Β', Ι.1.2.).

¹⁴¹ Τα δυο άρθρα: Εργολάνος [Παντελής Χορν]: «Γύρω στη Νόρα», εφ. *Εσπερινή*, 8/1/1926 και Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν. Η ζωή του. Τα έργα του. Ο Ίψενισμός. Ο Ίψεν και η εποχή του», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, σε συνέχειες, από τχ. 28, 16/9/1926 έως και τχ. 48, 16/7/1927 (για λεπτομέρειες βλ. Β' τόμο, ό.π.). Δεν ισχυριζόμαστε βέβαια ότι εντοπίσαμε όλα τα άρθρα που δημοσιεύονται στον Τύπο της εποχής για τον Ίψεν. Είναι όμως απολύτως ενδεικτικό ότι κατά την έρευνά μας εντοπίσαμε πληθώρα δημοσιευμάτων από το 1911 έως το 1922 και ελάχιστα από το 1923 έως το 1927.

¹⁴² Ακόμα, δημοσιεύονται αποσπάσματα του έργου σε μετάφραση Άγη Βαρβιτσιώτη στο περ. *Λόρα* με τίτλο *Όταν εμείς οι νεκροί ξυπνήσουμε*, τχ. 1, 11/1917, σελ. 6-9, δημοσίευση που πρέπει να συνεχίζεται και στο δεύτερο τεύχος (βλ. λεπτομέρειες στον Β' τόμο).

¹⁴³ Από τχ. 2, 12/1919 έως και τχ. 8, 6-7/1920 (βλ. για λεπτομέρειες Β' τόμο).

έργα: *Ο αρχιτέκτων Σόλνες* (Μάρκος Αυγέρης, Φέξης, 1915), και ο *Μπόργκμαν* σε δυο διαφορετικές μεταφράσεις (Άγης Βαρβιτσιώτης, 1919 και Γ. Ν. Πολίτης, [1922])¹⁴⁴.

Ακόμα, θα πρέπει να σημειώσουμε την εμφάνιση, για πρώτη φορά στα ελληνικά, μιας σημαντικής μελέτης ξένου μελετητή, του Georg Brandes, σε μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα (στο περιοδικό *Νουμάς*, 1915)¹⁴⁵. Την εκδοτική δραστηριότητα συμπληρώνει η έκδοση του βιβλίου του Ossip Louirié *Η φιλοσοφία του Ίψεν* σε μετάφραση Γ. Τσοκόπουλου από τον Φέξη το 1913¹⁴⁶.

Αντίστοιχα, και οι ομιλίες που γίνονται για τον Ίψεν στην Αθήνα εντοπίζονται κυρίως έως το 1921. Το 1915 ο αιγυπτιώτης λόγιος Νίκος Νικολαΐδης κάνει ομιλία με θέμα «Το θέατρον του Ίψεν»¹⁴⁷. Ακολουθεί ο μεταφραστής του Ίψεν Ιωάννης Ζερβός με κεντρικό του θέμα τον *Μικρό Έγιορφ*, στο Βασιλικό θέατρο το 1919¹⁴⁸. Δυο χρόνια μετά η Ελένη Κορύλλου (μετέπειτα σύζυγος του Κώστα Ουράνη και κριτικός θεάτρου με το ψευδώνυμο Άλκης Θρύλος) δίνει σειρά πέντε διαλέξεων με θέμα «Οι γυναίκες του Ίψεν»¹⁴⁹, καλεσμένη του «Συνδέσμου Ελληνίδων υπέρ των Δικαιωμάτων της Γυναίκος». Οι διαλέξεις γίνονται στο Αίθουσα Ελληνικού Ωδείου, Ιανουάριο με Μάρτιο του 1921¹⁵⁰. Οι διαλέξεις αυτές έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς οι φεμινιστικές απόψεις της Κορύλλου ξεσηκώνουν έριδες στον Τύπο. Ο Ίψεν γίνεται για μια ακόμα φορά όπλο μάχης. Αυτή τη φορά είναι η σειρά των φεμινιστριών¹⁵¹. Το 1921 γίνεται ακόμα μια ομιλία από τον Λέοντα Κουκούλα,

¹⁴⁴ Ζαν Γκάμπριελ Μπόργκμαν, μτφ. Άγης Βαρβιτσιώτης, περ. *Λύρα*, από τχ. Β1, 1/1919 έως και τχ. Β9-12, 9-12/1919 (βλ. λεπτομέρειες στον Β' τόμο). Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν, μτφ. Γ. Ν. Πολίτης, εκδ. Χ. Γανιάρης & Σια, Αθήνα, [1922].

¹⁴⁵ «Για τον Ίψεν και τη ζωή του», μτφ. Λέων Κουκούλας, περ. *Ο Νουμάς*, σε συνέχειες: από τχ. 547, 10/1/1915 έως και τχ. 560, 11/4/1915 (για λεπτομέρειες βλ. Β' τόμο).

¹⁴⁶ Αποσπάσματα του βιβλίου αναδημοσιεύονται το 1925 στο περιοδικό *Το Ελληνικόν Θέατρον*, σε μετάφραση του Πάνου Καλογερίκου («Αποσπάσματα εκ της κοινοτικής Φιλοσοφίας του θεάτρου του Ίψεν», τχ. 1, 1/8/1925 και «Η παραφροσύνη στη δραματική τέχνη», τχ. 7, 1/11/1925).

¹⁴⁷ Στο Καφενείο «Νέον Κέντρον» (υπαίθριο καφενείο όπου διοργανωνόνταν φιλολογικοί κύκλοι) στις 23/5/1915.

¹⁴⁸ Η διάλεξη γίνεται στις 4/3/1919 και διοργανώνεται από το Θέατρον του Ωδείου που ανεβάζει το έργο τρεις μέρες μετά (7/3/1919) σε σκηνοθεσία του Οικονόμου.

¹⁴⁹ Οι διαλέξεις δημοσιεύονται για πρώτη φορά το 1956 στη *Νέα Εστία* (Άλκης Θρύλος: «Οι γυναίκες στο θέατρο του Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1561-1607, αναδ. στο: *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, τ. Α', εκδ. Δίφρος, 1961, σελ 9-124).

¹⁵⁰ 27/1, 3/2, 3/3, 17/3 και 31/3/1921.

¹⁵¹ Η Ελμίνα Παντελάκη δημοσιεύει μετά το πέρας των διαλέξεων άρθρο στην εφημερίδα *Έθνος* («Πέντε διαλέξεις επί των γυναικών του Ίψεν. Αι ιδέαι της κ. Κορύλλου. Μία κριτική», 15/4/1921), κατακεραυνώνοντας την Κορύλλου για τις θέσεις της. Πιστεύει ότι η ομιλήτρια διαταράσσει την ήσυχη οικογενειακή ζωή των γυναικών με το να εξυμνεί την «περήφανη, ελεύθερη ζωή της εμπνευσμένης και δυνατής γυναίκας». Συμπεραίνει ότι στόχος της είναι να «κτυπηθή και καταλυθή η οικογένεια» και ότι κάνει «κακίστην ερμηνείαν του πραγματικού σκοπού του φεμινισμού». Κατά την Παντελάκη, η γυναίκα πρέπει να μορφωθεί και να έχει αναπτυγμένη προσωπικότητα, αλλά η θέση της είναι στο σπίτι προκειμένου να γαλουχήσει τα παιδιά της σωστά και να συμβάλει με αυτόν τον τρόπο στην πρόοδο της κοινωνίας. Στην Παντελάκη απαντάει μέσα από τις στήλες του *Έθνους*, τέσσερις μέρες μετά, η Ρόζα Ιμβριώτη, μέλος του διοικητικού συμβουλίου του «Συνδέσμου Ελληνίδων» (Ρ. Ιμ.: «Περί την κριτικήν της κ. Παντελάκη», 19/4/1921). Η επιστολογράφος προσάπτει άκρατο συντηρητισμό στην Παντελάκη, έναντι της προοδευτικής Κορύλλου, και παρανόηση των σκοπών του φεμινιστικού κινήματος. Τις αντιδράσεις που προκάλεσαν οι απόψεις

ο οποίος θα προλογίσει την παράσταση της *Έντας Γκάμπλερ* της Κοτοπούλη στις 30 Σεπτεμβρίου του 1921. Κατόπιν, έως το 1927, εντοπίζουμε μόνο δύο ομιλίες του Νίκου Στρούτζου, το 1925 και το 1926¹⁵².

Γιατί όμως φθίνει σταδιακά το ενδιαφέρον για τον Ίψεν; Σίγουρα όχι επειδή εισακούστηκαν οι πολέμοί του. Ο Ίψεν, όπως είδαμε, από τον θάνατό του το 1906 και μετά, έχει πλέον αναγνωριστεί ως ο σημαντικότερος σύγχρονος συγγραφέας. Στα 1907, που παίζει η Κυβέλη για πρώτη φορά τη *Νόρα* στην Αθήνα, το έργο δεν προκαλεί πια το σκάνδαλο της πρώτης γνωριμίας. Οι έριδες του παρελθόντος για την ανηθικότητά του έχουν ατονήσει. Ο Ξενόπουλος, στην κριτική του για την παράσταση, υπερασπίζεται για μια ακόμη φορά το έργο, περισσότερο από κεκτημένα αντανάκλαστικά παρά γιατί όντως συντρέχει λόγος¹⁵³. Το ίδιο συμβαίνει και το 1909 με την πρώτη εμφάνιση του Οικονόμου στον Όσβαλντ. Από τις εφημερίδες της εποχής μόνο μία έχει αντιρρήσεις για το έργο: προτάσσοντας το γνωστό, από τα χρόνια της πρώτης παράστασης των *Βρυκολάκων*, επιχείρημα περί "νορβηγικότητας", κρίνει πως είναι δυσνόητο για το ελληνικό κοινό¹⁵⁴. Οι υπόλοιπες εφημερίδες αντιμετωπίζουν τους *Βρυκόλακες* ως ένα σοβαρό δραματικό έργο με έναν δύσκολο κεντρικό ρόλο, τον Όσβαλντ φυσικά. Η σφοδρότητα των αντιδράσεων των πρώτων χρόνων έχει παρέλθει.

Βέβαια, οι αντιρρήσεις για τη συμβατότητα του Ίψεν με το "μεσογειακό μας κλίμα" και οι κατηγορίες για ανηθικότητα θα διαρκέσουν έως και το 1921, αλλά πλέον θεωρούνται "γραφικές". Χαρακτηριστική είναι η στάση που επιφυλάσσει το περιοδικό *Νουμάς* στον λίβελλο που γράφει ο Ε. Κουλουμβάκης κατά της *Αγριόπαπιας* το 1915, με αφορμή το ανέβασμα του έργου από τον θίασο της Κυβέλης. Στην κριτική του στο περιοδικό *Αστήρ*, ο Κουλουμβάκης επιτίθεται με φοβερή

της Κορούλλου, επισήμανε αρχικά η Βαρβάρα Γεωργοπούλου («Η πρόσληψη του Ίψεν στο Ελληνικό Θέατρο του Μεσοπολέμου», ό.π., σελ. 319).

¹⁵² Η πρώτη γίνεται στην αίθουσα του Λυκείου των Ελληνίδων στις 3/5/1925 και η δεύτερη, με θέμα «Η ζωή και το έργο του νορβηγού φιλόσοφου Ερρίκου Ίψεν», στη Λέσχη Υπαλλήλων Εθνικής Τραπέζης στις 29/3/1926.

¹⁵³ Ο Ξενόπουλος εκθειάζει τη γραφή του Ίψεν και υπερασπίζεται σθεναρά τη "σκανδαλώδη" λύση που δίνει στο τέλος ο συγγραφέας. Η απόφαση της Νόρας να εγκαταλείψει το σπίτι της είναι αναπόφευκτη, είναι πράξη ανώτερης φύσης. Ο κριτικός κατακεραυνώνει τη συμβιβαστική λύση του έργου που παίχτηκε στη Γερμανία, όπου η Νόρα μετανιώνει και μένει με τον άντρα της. «Το εβεβήλωσαν», δηλώνει. Μάλλον προσπαθεί να αποτρέψει τη διάδοση αυτής της λύσης και στην Ελλάδα («*Νόρα*», εφ. *Νέον Άστρ*, 4/10/1907).

¹⁵⁴ Μόνο η εφημερίδα *Χρόνος* βρίσκει δυσνόητο το έργο: «Δεν πιστεύω να ηγνώσαν πολλοί το δράμα του Ίψεν». Και δεν φταιεί μόνο το ελληνικό κοινό «το τόσο ποτισθέν με το κωμειδύλλιον των επιθεωρήσεων [sic] και τα παραμυθοδοειδή δράματα, αλλά και από πάντα μη Νορβηγόν ακόμη, νομίζω ότι θα είνε δύσκολον να νοηθή». Το σκοτάδι που επικρατεί στη σκηνή και ζει στις ψυχές των ηρώων δεν ταιριάζει στον αττικό ουρανό: «Αν έχει ζήσει κανείς εκεί, όπου η ημέρα θεωρείται όασις εν μέσω της καθημερινής ομίχλης, και αι ακτίνες του ηλίου σπάνιον ρουσφέτι του ουρανού, ίσως έχη και την ψυχήν και τον νουν πρόσφορον εις ακρόασιν του Ίψεν. Αλλ' εδώ...». Ο κριτικός φτάνει μάλιστα να ισχυριστεί ότι δεν αρκεί η ακρόαση του έργου από τους Έλληνες θεατές, χρειάζονται επιστημονικές μελέτες για να εννοηθεί (Δ.: «Ο Οσβάλδος εις τους *Βρυκόλακας*», εφ. *Χρόνος*, 15/1/1909).

σοφροσύνη στον Ίψεν: «ανέγνωμεν εις μίαν εφημερίδα: 'Ναός Τέχνης χθες το βράδυ το θέατρον Κυβέλης'. Και απαντώντες: 'Ναός βλακειάς, ανισορροπίας, ασυναρτησίας, εκφυλισμού, ανηθικότητος και πάσης ελεινότητος'. Μία κακώς λειτουργούσα νευρολογική κλινική παρουσιάζεται επί της σκηνής του Θεάτρου». Οι ήρωες του έργου είναι «τύποι ανισορρόπων και εκφύλων, μερικών δε και απιθανοτάτων», πρόκειται για έργο «βλακώδες, ακατάληπτον, υπό πάσαν έποψιν αποκρουστικόν και ανιαρώτατον»¹⁵⁵. Ο *Νουμάς* αναδημοσιεύει την κριτική του Κουλουμβάκη ως έχει, χωρίς κανένα σχόλιο, οι απόψεις του Κουλουμβάκη ηχούν από μόνες τους αστειές, δεν χρειάζονται σχολιασμό¹⁵⁶.

Αλλά και η μεγάλη εισπρακτική επιτυχία που θα γνωρίσουν οι θίασοι με τον Ίψεν αποτυπώνει εύγλωττα την αλλαγή που έχει συντελεστεί. Οι θίασοι της Κυβέλης και της Κοτοπούλη γνωρίζουν με έργα Ίψεν τις εισπρακτικές επιτυχίες της χρονιάς: η Κυβέλη το 1912 με τη *Νόρα* και το 1915 με την *Αγριόπαπια*, η Κοτοπούλη το 1921 με την *Έντα Γκάμπλερ*. Αν συνοπολογίσουμε και τις συνεχείς επαναλήψεις των *Βρυκολάκων* από τον Οικονόμου και της *Νόρας* από την Κυβέλη όλη τη δεκαετία του '10, γίνεται σαφές ότι και το κοινό, το αθηναϊκό τουλάχιστον, δεν θεωρεί πλέον τον συγγραφέα δυσνόητο· αλλιώς δεν θα ακολουθούσε βέβαια. Κάποιοι διανοούμενοι εξακολουθούν να αμφιβάλλουν για την αντιληπτική ικανότητα του κοινού, θεωρούν ότι ο Ίψεν είναι συγγραφέας υψηλών νοημάτων κατάλληλος μόνο για τους ίδιους. Άλλοι πνευματικοί άνθρωποι της εποχής διαψεύδουν όμως αυτούς τους ισχυρισμούς¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Ε. Κ[ουλουμβάκης]: «Θεατρική κριτική», περ. *Αστήρ*, 10/7/1915, σελ. 1, αναδ. περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 570, 26/7/1915, σελ. 305.

¹⁵⁶ Το 1921 επανέρχονται στην *Εσπερινή* αντιρρήσεις ως προς την καταλληλότητα του έργου για το ελληνικό κοινό. Ο συντάκτης της που "καλύπτει" την πρεμιέρα της Κοτοπούλη με την *Γκάμπλερ* βρίσκει το έργο «βαρύ, πληκτικόν διά το κλίμα μας» (Ανυπόγραφο: «Η τιμητική της δος Κοτοπούλη», 1/10/1921). Λίγες μέρες μετά δημοσιεύεται άρθρο στην πρώτη σελίδα, όπου ο αρθρογράφος βρίσκει πως δεν μπορούν όλα τα έργα του Ίψεν να «μιλήσουν στην ελληνική ψυχή» (Γκρινιάρης: «Τα έργα του Ίψεν», 3/10/1921).

¹⁵⁷ Η μεγάλη προσέλευση του κόσμου και η στάση του κοινού, τις τρεις "χρυσές" χρονιές Ίψεν, σχολιάζεται επισταμένως από τον Τύπο (βλ. παρακάτω στα υποκεφ. 2.2.3., 2.2.4 και 2.4.). Το καλοκαίρι του 1912, όπου η *Νόρα* γνωρίζει πρωτοφανή επιτυχία στο θέατρο Κυβέλης, ο Παύλος Νιρβάνας σε άρθρο του («Το φαινόμενον της *Νόρας*», εφ. *Εστία*, 13/7/1912) σχολιάζει έκπληκτος την κατάνυξη του κοινού στην παράσταση: «Προσηλωμένοι όλοι, με θρησκευτικήν ευλάβειαν». Ενώ ο Γ. Β. Τσοκόπουλος στην εφημερίδα *Αθήναι* («Ολίγος Ίψεν», 13/7/1912), την ίδια μέρα με τον Νιρβάνα, αρνείται ότι το κοινό είναι ακόμα έτοιμο να αντιμετωπίσει τα ακανθώδη ζητήματα που θέτει ο Ίψεν. Πώς να «μη πονοκεφαλιάση» ο απλός θεατής στη *Νόρα* «και φεύγων να μη διευθυνθή εις το φαρμακείον δια να ζητήση ασπιρίνην», διερωτάται. Στο θέμα αναφέρεται την επομένη και η *Πατρίς* (Μακκαβαίος: «Αι επιτυχίαι», 14/7/1912). Το άρθρο αναφέρεται στην επιτυχία της *Νόρας* και του έργου *Κοκκέτα* του Τραβέρσι από τον θίασο της Κοτοπούλη το καλοκαίρι του 1912. Ο συντάκτης δεν συγκρίνει σε αξία τα δύο έργα, αναγνωρίζει ότι ο Ίψεν είναι πολύ ανώτερος συγγραφέας, υπενθυμίζει όμως ότι έργα του «άλλοτε εδίδοντο εις στενόν οικογενειακόν φιλολογικόν κύκλον». Οι επιτυχίες των δύο έργων «πρέπει να χρησιμεύσουν εις τα θεάτρα μας ως διδάγμα. Είνε μία απόδειξις ότι θεατρική κρίσις δεν υπάρχει, εκτός αν τοιαύτη είνε η θιασαρχομανία των ηθοποιών μας. Το κοινόν μας θέλει θέατρον, Τέχνην. Ας του την δώσουν». Και δεν φταίει ο κόσμος όταν δεν παρακολουθεί τα "σοβαρά" δραματικά έργα, αλλά η ποιότητα των παραστάσεων: «Είνε πολύ φυσικόν οι άνθρωποι να προτιμούν την αφελή ταβέρναν από τα μετριωτάτης καθαριότητος και

Τη δεκαετία του '10 ο Ίψεν καθιερώνεται στην Ελλάδα ως συγγραφέας κοινωνικών έργων. Ήδη από τα χρόνια της πρώτης γνωριμίας είχε προσληφθεί ως κοινωνικός επαναστάτης και ως τέτοιοι θα συνεχίσει η Ελλάδα να τον αντιμετωπίζει: δεξιοτέχνη δραματουργό σύγχρονης κοινωνικής θεματολογίας, αλλά όχι "ποιητή", η ελληνική σκηνή προτάσσει τα έργα κοινωνικής θεματολογίας. Μετ' επιτάσεως επαναλαμβάνονται οι *Βρυκόλακες* και *Το σπίτι της κούκλας*, ενώ επανέρχονται και η *Έντα Γκάμπλερ*, η *Αγριόπαπια* και ο *Εχθρός του λαού*. Από το 1919 και μετά εμφανίζονται βέβαια και δύο άγνωστα έργα του, *Έγιολφ* και *Σόλνες*, που ανήκουν στα ποιητικά υπαρξιακά δράματα της τελευταίας του συγγραφικής περιόδου, αλλά περνούν απαρατήρητα.

Τα κοινωνικά δράματα του Ίψεν επιλέγονται από τους θιάσους, όχι μόνο γιατί προσφέρουν στους πρωταγωνιστές σπουδαίους ρόλους, αλλά και γιατί θεωρείται ότι αυτά ενδιαφέρουν το κοινό, αφού εξακολουθούν να είναι επίκαιρα και τολμηρά, στη δεκαετία του '10, τα κοινωνικά θέματα που θίγει ο συγγραφέας: η κρίση του γάμου και της οικογένειας, η κοινωνική υποκρισία, η θέση της γυναίκας. Το κοινό έχει συνδέσει τον συγγραφέα με αυτήν τη θεματογραφία, όταν ακούει Ίψεν περιμένει να δει τον κοινωνικό Ίψεν. Και την προσδοκία αυτή του κοινού μάλλον φοβούνται να τη διαμεύσουν οι ιδιωτικοί θίασοι.

Όχι ότι οι καλλιτέχνες του θεάτρου και οι λόγιοι της εποχής αγνοούν την υπόλοιπη δραματουργία του. Έως το τέλος της δεκαετίας του '10 έχουν δημοσιευτεί στα ελληνικά άπαιχτα έργα του Ίψεν (*Σόλνες*, *Μπρόκμαν*, *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*), εμφανίζονται στον Τύπο αναφορές και αναλύσεις για άλλα άγνωστα ακόμα έργα του (*Πέερ Γκυντ*, *Μπραντ*, *Μνηστήρες του θρόνου*)¹⁵⁸, γίνονται

μαγειρικής εστιατόρια». Το 1915 η επιτυχία της *Αγριόπαπιας* στις Κυβέλης στέκεται η αφορμή για άλλη μια διένεξη σχετικά με το θέμα. Ο Κώστας Χλωρός δημοσιεύει άρθρο στην εφημερίδα *Σκριπ* («Σκέψεις ιδιοτρόπου. *Αγριόπαπια*», 10/7/1915), στο οποίο περιγράφει τις αντιδράσεις του κοινού κατά τη διάρκεια της παράστασης. Κατά τον αρθρογράφο, το κοινό μιλούσε, σχολίαζε, βαριόταν. Καταλήγει βάζοντας στο στόμα ενός δικηγόρου (για να αποφύγει μάλλον να το δηλώσει ο ίδιος ευθαρσώς), με τον οποίο υποτίθεται συνομίλησε μετά την παράσταση: «Δεν θα ήταν άσχημο, όταν παίζονται τέτοια έργα, οι θεαταί να μπαίνουν κατόπιν εξετάσεων στο θέατρο». Ο Ξενοπούλος απαντάει τρεις μέρες μετά στον Χλωρό με άρθρο του στην *Εφημερίδα* («Η αλήθεια που σκότωνε», 13/7/1915), όπου υπερασπίζεται τη δύναμη και την απλότητα που έχει η *Αγριόπαπια*. Και χρησιμοποιεί κι αυτός μια -μάλλον επινοημένη- μαρτυρία, απαντώντας στον «δικηγόρο» του Χλωρού: ένα δεκάχρονο παιδάκι που φώναζε στο τέλος της παράστασης κατηγορώντας τον «κακό» Γκρέγκερς που ανακατεύτηκε στα οικογενειακά της οικογένειας Έκνταλ. Αν μπορεί να κατανοήσει κι ένα δεκάχρονο τον Ίψεν, δεν μπορούν οι ενήλικες; Η επιτυχία της Κοτοπούλη με την *Γκάμπλερ* το 1921 στέκεται η αφορμή για να γράψει η *Εφημερίς* (Αμλέτος: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», 1/10/1921): «το ελληνικόν κοινόν εννοεί και θέλει το θέατρον του Ίψεν. [...] το κοινόν μας εμφανίζεται ήδη καλλιεργημένον, ικανόν δια την υψηλήν αυτήν τέχνην». Και προτρέπει τους θιάσους να μην παραβλέπουν τις "ικανότητες" του κοινού: «Το κοινόν δείχνει, ότι δύναται να σταθή απέναντι τέχνης, όπως η ιψενική. Ας φανούν και αυτοί άξιοι τοιούτου κοινού».

¹⁵⁸ Στον *Νουμά* δημοσιεύονται το 1914 και το 1915 αποσπάσματα από τη μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου για τον *Περ Γκυντ* (τχ. 538, 8/11/1914, με τίτλο «Η σκηνή της Σούλβαιγγ» και τχ. 548, 17/1/1915, με τίτλο «Ο θάνατος της Όσε»). Ο Χατζόπουλος είχε μεταφράσει και διασκευάσει όλο το έργο, η εργασία του αυτή ήρθε στο φως πρόσφατα, την εξέδωσε το Ε.Λ.Ι.Α. το 2001. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, στην εισαγωγή της έκδοσης, πιθανολογεί ότι η μετάφραση

παρεμβάσεις από διανοούμενους για την ανάγκη γνωριμίας με τις άλλες όψεις του συγγραφέα. Ο Στέφανος Δάφνης, το 1915, αφιερώνει δυο μακροσκελή άρθρα στον Ίψεν ποιητή και προβάλλει την ανάγκη να γνωρίσει το ελληνικό κοινό και αυτήν του την όψη¹⁵⁹. Σημαντικές είναι και οι παρεμβάσεις του νεαρού Κουκούλα στο θέμα Ίψεν, ήδη από τη δεκαετία του '10. Οι απόψεις του είναι πολύ μπροστά από την εποχή του. Ήδη από το 1919 ο Κουκούλας επισημαίνει την πολυπλοκότητα του συγγραφέα: «στη Νορβηγία θεωρήθηκε στην αρχή συντηρητικός κι ύστερα ριζοσπάστης, ενώ στη Γερμανία είχε δοξαστεί ως νατουραλιστής και σοσιαλιστής και στη Γαλλία ως συμβολιστής και αναρχικός. Η αφθονία των όψεων των έργων του Ίψεν, είναι εκείνο που αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο την καθολικότητα του πνεύματός του»¹⁶⁰.

Αλλά δεν είναι ακόμα η ώρα να εισακουστούν αυτές οι φωνές. Οι περισσότεροι άνθρωποι της θεατρικής πράξης και της πνευματικής ζωής έχουν συνδέσει κι αυτοί τον Ίψεν με την κοινωνική θεματολογία του. Ο συγγραφέας αντιμετωπίζεται ως ένας "σοβαρός" δραματουργός κοινωνικής πολεμικής. Αυτή την όψη του προβάλλει και η ελληνική σκηνή και η κριτική σκέψη¹⁶¹.

Όμως, στις αρχές της δεκαετίας του '20 ο κάποτε πρωτοπόρος Ίψεν έχει αρχίσει πια να παλιώνει ιδωμένος από την πλευρά του κοινωνικού αναμορφωτή, προφανώς έχουν συντελεστεί κάποιες αλλαγές στην ελληνική κοινωνία στην πάροδο των χρόνων. Μπορεί τα κοινωνικά θέματα που θίγει ο Ίψεν να μην έχουν ολοσχερώς ξεπεραστεί στην Ελλάδα, αλλά η πρόοδος που έχει συντελεστεί κάνει τις απόψεις του να αρχίζουν να φαίνονται κάπως ξεπερασμένες. Γι' αυτό κι ατονεί, πιστεύουμε, το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα από το 1922 έως το 1927.

Ο Θρύλος είναι ο πρώτος που θα κατηγορήσει "ανοιχτά" τον Ίψεν ως ξεπερασμένο το 1926. Ενώ, όπως ομολογεί, το 1921 (στις διαλέξεις που έδωσε ως Κορύλλου) έτρεφε «ανεπιφύλαχτο θαυμασμό», τώρα έχει πια αναθεωρήσει τις απόψεις του: «Είνε αναντίρρητο πως τα έργα του Ίψεν δε στέκονται πια σήμερα». Οι λύσεις που δίνει στα έργα του φαίνονται πια «παιδιάστικα απλοϊκές», στα πρόσωπά του «κυριαρχεί τόσο πολύ ο εγκεφαλισμός που δεν έχουν τίποτα το ασυνείδητο, που κάθε τους ορμή υποτάζεται πάντοτε στη λογική, [...] που

έγινε κατόπιν παραγγελίας του Θωμά Οικονόμου. Το έργο πάντως δεν παραστάθηκε ποτέ από τον Οικονόμου, μάλλον λόγω του μεγάλου κόστους παραγωγής που απαιτεί (πολλά πρόσωπα, πολλοί χώροι), αλλά και του "φόβου" της αντιμετώπισης που θα είχε από το κοινό της εποχής.

¹⁵⁹ Στ[έφανος] Δάφνης: «Ο Ίψεν ποιητής», εφ. *Αθήναι*, 26/7/1915 και 2/8/1915.

¹⁶⁰ Το απόσπασμα προέρχεται από την εισαγωγή του Κουκούλα στην έκδοση της μετάφρασής του της *Έντας Γκάμπλερ* από τον Βασιλείου (σειρά Εκλεκτά Έργα, αρ. 5, Αθήνα, 1919, σελ. 12).

¹⁶¹ Τα στοιχεία ειρωνείας και το υποδόριο χιούμορ που διαποτίζει αρκετά έργα του Ίψεν δεν είναι ακόμα έτοιμη η ελληνική σκηνή να τα διαβάσει. Και σ' αυτό το ζήτημα οι απόψεις του Κουκούλα είναι μπροστά από την εποχή του: στην εισαγωγή του για την έκδοση της *Έντας Γκάμπλερ* (ό.π., σελ. 9), γράφει πως «όλα τα πρόσωπα που δρουν μέσα στο έργο αυτό είναι λίγο πολύ κωμικά», ότι οι κορυφώσεις του έργου «δεν ξέρει κανείς αν είναι στιγμές δραματικού ή κωμικού βάθους», ότι πρόκειται για πολύ σύνθετο έργο που, μολονότι είναι «το κατ' εξοχήν σατυρικό έργο του Ίψεν» δίνει «τη βαθύτερη δραματική συγκίνηση απ' όλα του τ' άλλα».

υπακούνε πάντα στη δική τους λογική και συζητούνε με τους άλλους και με τον εαυτό τους κάθε τους πράξη, φαίνονται στεγνά ανδρείκελα. Ουσιαστικά, σαν κηρύγματα κοινωνικά»¹⁶².

Από το 1928 και μετά ολοένα και θα πυκνώνουν οι φωνές που τον θεωρούν πλέον ξεπερασμένο. Ο εορτασμός των εκατό χρόνων από τη γέννηση του συγγραφέα θα αναζωπυρώσει το ενδιαφέρον για τον Ίψεν, αλλά θα σημάνει και την ώρα της έντονης αμφισβήτησής του. Με τα ζητήματα αυτά όμως θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Την περίοδο 1911-1927 σφραγίζει η ενασχόληση των Οικονόμου, Κυβέλης και Κοτοπούλη με τον συγγραφέα. Ένα μεγάλο κεφάλαιο στο θέμα Ίψεν και Ελλάδα κλείνει με τον θάνατο του Θωμά Οικονόμου στις 21 Μαρτίου του 1927.

¹⁶²Αναγνωρίζει βέβαια ο Θρύλος πως «διατηρούν, επιβλητική πάντα, την άρτιά τους αρχιτεκτονική και την υποδειγματική τους λιτότητα» και πως ο Ίψεν συνέβαλε σημαντικά στην πρόοδο της θεατρικής γραφής, αλλά προδικάζει ότι «θα πάρει τη θέση που του αξίζει, τη θέση του ανάμεσα σε κείνους που έχασαν την επαφή τους με τη Ζωή» («Οι Βρυκόλακες», εφ. *Δημοκρατία*, 14/2/1926).

2.2. Η δεύτερη περίοδος Ύψεν του Θωμά Οικονόμου (1909-1927)

2.2.1. Εισαγωγικά

Μετά την αποχώρησή του από το Βασιλικό το 1906, ο Οικονόμου γνωρίζει τις πρώτες απογοητεύσεις. Οι προσπάθειες να εφαρμόσει τα πιστεύω του για την αναμόρφωση της ελληνικής σκηνής στο ιδιωτικό επαγγελματικό θέατρο προσκρούουν στη σκληρή πραγματικότητα. Ελεύθερος μεν από τους περιορισμούς του Βασιλικού, αλλά δέσμιος πια των νόμων της αγοράς. Και η διαπίστωση που δεν θα αργήσει να κάνει είναι ότι το καλλιτεχνικό του όραμα δεν έχει αγοραστική αξία.

Οι θίασοι που δραστηριοποιούνται την εποχή αυτή εκτός Βασιλικού (θυμίζουμε ότι η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου έχει ήδη κλείσει από το 1906) αντιλαμβάνονται τον ρόλο του σκηνοθέτη ως διευθυντή σκηνής (*régisseur*)¹⁶³. Το θέατρο συνόλου, το καλλιτεχνικό ρεπερτόριο και η συστηματική προετοιμασία της παράστασης στα οποία πιστεύει ο Οικονόμου δεν μπορούν να ευδοκιμήσουν στα θεατρικά σχήματα αυτά. Μετά την αποχώρησή του από το Βασιλικό, από το 1906 έως το 1908, θα συνεργαστεί με διάφορους θιασαρχικούς θιάσους, αλλά και θα συγκροτήσει τον πρώτο του προσωπικό θίασο¹⁶⁴. Τον χειμώνα του 1908-09 κάνει μια δεύτερη προσπάθεια να συγκροτήσει θίασο, στο θέατρο Πανελλήνιον στην Αθήνα. Ανάμεσα σε άλλα έργα θα ανεβάσει και τους *Βρυκόλακες* τον Ιανουάριο του 1909, ερμηνεύοντας ο ίδιος τον Όσβαλντ. Η παράσταση αυτή σηματοδοτεί μια αποφασιστική στροφή στην πορεία του Οικονόμου: αρχίζει να εργάζεται πια και ως

¹⁶³ Σημειώνει για το θέμα ο Γλυτζουρής: «Το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης στους αθηναϊκούς θιάσους της εποχής αφορούσε τον άνθρωπο, που θα ρύθμιζε τις εισόδους και τις εξόδους και θα τακτοποιούσε τα σαλόν φερμέ και τα είδη φροντιστηρίου ήταν, όπως φαίνεται, μια πικρή διαπίστωση για τον Οικονόμου. Τόσο οι πρώτες απογοητεύσεις, που εμφανίστηκαν ήδη από τη συνεργασία του με το θίασο του Δημητρίου Κοτοπούλη το καλοκαίρι του 1906 όσο και η αναχώρησή του για τη Βιέννη το χειμώνα της ίδιας χρονιάς, αποτελούν εύγλωττες μαρτυρίες για το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης δε μπορούσε να εργαστεί ως σκηνοθέτης στο ελληνικό θέατρο· ότι η προσφορά δεν ανταποκρινόταν σε καμία ζήτηση και ότι το επάγγελμα είχε αξία αγοράς και χρήσης μόνο μέσα στους τοίχους του Βασιλικού Θεάτρου» (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 78).

¹⁶⁴ Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Οικονόμου μετράει ήδη δύο αποτυχημένες συνεργασίες με τον Δημήτριο Κοτοπούλη (καλοκαίρι 1906) και με τον Κωνσταντίνο Βεντούρα (1907). Ο πρώτος αποκλειστικά δικός του θίασος, τον χειμώνα 1907-08, ναυαγεί στο τέλος της περιόδου, προφανώς λόγω των οικονομικών δυσκολιών. Ο Οικονόμου, μετά το πρώτο αποτυχημένο πείραμα δικού του θιάσου νέων, συνεργάζεται με ένα ακόμα θιασαρχικό σχήμα: σκηνοθετεί το καλοκαίρι του 1908 τη Ροζαλία Νίκα και τον Εδμόνδο Φυροστ στο θέατρο Συντάγματος. Γρήγορα λύνεται η συνεργασία τους και μέσα στο ίδιο καλοκαίρι θα πάει στις Κυβέλης. Οι πληροφορίες μας για τη δραστηριότητα του Οικονόμου προέρχονται από δύο κυρίως μελετητές: τον Αντώνη Γλυτζουρή (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π.: «Η αντίδραση στον σκηνοθέτη», σελ. 373-392 και εργογραφία Θωμά Οικονόμου, σελ. 641-651) και τον Γιάννη Σιδέρη («Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 788, 1/5/1960, σελ. 593-596 & τχ. 789, 15/5/1960, σελ. 651-657 και *Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 135-281).

ηθοποιός, ενώ η έως τότε ενασχόλησή του στο ελληνικό θέατρο ήταν μόνο ως σκηνοθέτης¹⁶⁵.

Με αυτήν την ιδιότητα θα καθιερωθεί στη συνείδηση κοινού και των ανθρώπων του θεάτρου από δω και πέρα: ως ένας ρολίστας μεγάλων δραματικών έργων. Από το 1910 και μετά θα επαναλάβει πολλές φορές τις μεγάλες του υποκριτικές επιτυχίες: Όσβαλντ, Ρανκ (*Νόρα*), Ίλαρχος (*Ο πατέρας* του Στρίντμπεργκ), Άμλετ, Μεφιστοφελής (*Φάουστ* του Γκαίτε), είτε με δικούς του θιάσους, είτε συνεργαζόμενος με διάφορους θιασαρχικούς θιάσους. Γύρω στο 1915 αναγνωρίζεται ως «ο μεγαλειότερος έλλην ηθοποιός, και ίσως ο μοναδικός, δια τα Ίψενικά και μερικά Σαιξπηρικά έργα»¹⁶⁶.

Ο Οικονόμου συνεχίζει να σκηνοθετεί στους δικούς του θιάσους, αλλά και σε μεγάλους θιασαρχικούς, σ' αυτούς όμως στο μέτρο που του το επέτρεπαν οι θιασάρχες. Σταδιακά η σκηνοθετική του ιδιότητα φθίνει, υπερισχύει η υποκριτική.

Έτσι κι αλλιώς, η σκηνοθετική αντίληψη του Οικονόμου ήταν σε μεγάλο βαθμό "ηθοποιοκεντρική". Η μεταπήδησή του στην υποκριτική ήταν φυσικό επακόλουθο. Μας το επιβεβαιώνει το 1911 ένα άρθρο στα *Παναθήναια*: για τον Οικονόμου «το παν» είναι «η υπόκρισις». Όσον αφορά τα αισθητικά πιστεύω του για την υποκριτική, ο συντάκτης μας πληροφορεί: «Μία υπόκρισις ρεαλιζουσα, με τα πάθη της βαθέως ανθρώπινα και με την ψυχολογίαν της τόσο λεπτήν και μελετημένην και εις τα ελάχιστα, ώστε να καταντά επιστημονικόν δοκουμέντο»¹⁶⁷.

Η ενασχόληση του Οικονόμου με τον Ίψεν εκτείνεται σε βάθος χρόνου. Ξεκινάει το 1902 στο Βασιλικό και διαρκεί 25 χρόνια, ως το 1926, ένα χρόνο πριν τον θάνατό του (1927). Θα ασχοληθεί μαζί του αδιάλειπτα όλα αυτά τα χρόνια είτε σκηνοθετώντας έργα του, είτε ερμηνεύοντας ιψενικούς ρόλους. «Εις τα έργα του Ίψεν ο Θωμάς Οικονόμου επέδειξε την μεγάλην τέχνην του κί' εδικαίωσε την φήμην του ως εξαιρετικού καλλιτέχνου εις το γερμανικόν θέατρον», γράφει ο Μιχαήλ Ροδάς στη νεκρολογία του το 1927 και συνεχίζει προφητικά: «Ο Θωμάς Οικονόμου έχει δύο σημαδευτούς σταθμούς εις το νεοελληνικόν θέατρον και αυτούς θα εξετάση ο ιστορικός του. Την εποχή του Βασιλικού Θεάτρου, και τας παραστάσεις του εις τα έργα του Ίψεν και του Στρίμπεργκ»¹⁶⁸. Τη σχέση αυτή του Οικονόμου με τον Ίψεν από το 1909 έως τον θάνατό του θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε στη συνέχεια.

¹⁶⁵ Η στήλη θεαμάτων της εφημερίδας *Ακρόπολις* στις 1/12/1908 διαφημίζει την επικείμενη εμφάνιση του Οικονόμου: αναφέρεται στον «πρωταγωνιστήν του Γερμανικού θεάτρου, πρώτην φοράν εμφανιζόμενον από της Ελληνικής σκηνής».

¹⁶⁶ Μπραν: «*Η Τρισεύγενη*», εφ. *Εμπρός*, 19/1/1915.

¹⁶⁷ ΑΒΓ: «*Θερινόν Θεάτρον*», περ. *Παναθήναια*, Έτος ΙΑ', 15/10/1911, σελ. 58-59.

¹⁶⁸ «*Το έργον του Οικονόμου*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23/3/1927.

2.2.2. Ο Οικονόμου Όσβαλντ (1909-1926)

Η πρώτη φορά που ο Οικονόμου ερμηνεύει τον Όσβαλντ στους *Βρυκόλακες* είναι πιθανώς, όπως είδαμε, στη Γερμανία, όπου εργαζόταν ως ηθοποιός τα πρώτα χρόνια της καριέρας του τις δεκαετίες του 1880 και 1890. Η πρώτη ενασχόληση του Οικονόμου με τους *Βρυκόλακες* στην Ελλάδα γίνεται, θυμίζουμε, μάλλον το 1908 στη Σάμο, αλλά μόνο με την ιδιότητα του σκηνοθέτη.

Η πρώτη εμφάνιση του Θωμά Οικονόμου στον ρόλο του Όσβαλντ γίνεται στην Αθήνα στις 13 Ιανουαρίου 1909, με τον δικό του θίασο, στο θέατρο Πανελλήνιον¹⁶⁹. Θα ακολουθήσει μια δεύτερη παράσταση λίγες μέρες μετά, στις 17 του μηνός¹⁷⁰. Μαζί του στην διανομή: Κυρία Άλβινγκ: Καίτη Βάρβα, Πάστορας Μάντερς: Λουδοβίκος Λούης, Έγκοτσαντ: Α. Βαρνάβας και Ρεγκίνε: Μαρία Φιλιππίδου¹⁷¹.

Η πρώτη παράσταση του έργου αναγγέλλεται ήδη από τις αρχές Δεκεμβρίου του 1908 στον Τύπο, αλλά ο Οικονόμου ολοένα και αναβάλλει την πρεμιέρα¹⁷². Η προαναγγελία της εμφάνισης του Οικονόμου ως ηθοποιού προκαλεί το ενδιαφέρον. Μην ξεχνάμε πως είναι πολύ γνωστός πια στους θεατρικούς κύκλους, οι δε αλληπάλληλες αναβολές της πρεμιέρας επιτείνουν την αδημονία. Το θέατρο γεμίζει και ο Οικονόμου γνωρίζει ένα θρίαμβο. Χρίζεται εν μία νυκτί μεγάλος

¹⁶⁹ Τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1908-09 ο Οικονόμου συγκροτεί δικό του θίασο στο Πανελλήνιον με την οικονομική στήριξη του Σπύρου Μαρκέλλου. Ανεβάζει ποικίλο ρεπερτόριο από οπερέτες (*Ωραία Ελένη* του Όφφενμπαχ) έως έργα του Τσέχωφ (*Η αρκούδα*), Όσκαρ Ουάιλντ (*Τι αξίζει να σε λεν Ερνέστο*), Χάουιπμαν (*Χανέλα Μάτερν*) και φυσικά Ίψεν: τους *Βρυκόλακες*.

¹⁷⁰ Οι δυο παραστάσεις γίνονται υπέρ των σεισμοπαθών της Ιταλίας (Ανυπόγραφο: «Υπέρ των σεισμοπαθών», εφ. *Σκριπ*, 24/12/1908 και στήλες θεαμάτων: εφ. *Καιροί* 25/12/1908, 13/1/1909 και 17/1/1909).

¹⁷¹ Το πρόγραμμα δεν σώζεται. Οι αρχικές πληροφορίες για τη διανομή προέρχονται από τον Γιάννη Σιδέρη (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 267) και επιβεβαιώνονται από τα δημοσιεύματα της εποχής. Σε άλλο άρθρο του ο Σιδέρης («Οι *Βρυκόλακες* και το ελληνικό θέατρο», πρόγρ. Εθνικό Θέατρο, *Οι Βρυκόλακες*, Αθήνα, 1950, σελ. 12) αναφέρει πως στην παράσταση αυτή συμμετείχαν η Λουκία Τίβερι και η Αριάδνη Βέλμου. Προφανώς η δεύτερη καταγραφή γίνεται από μνήμης και δεν είναι αξιόπιστη. Για τη μετάφραση που χρησιμοποίησε ο Οικονόμου δεν έχουμε καμία μαρτυρία. Η μόνη γνωστή μετάφραση του έργου στα ελληνικά την εποχή αυτή είναι του Γιαννουκάκη, αυτή που έγινε για την πρώτη παράσταση των *Βρυκολάκων* το 1894. Έχουν περάσει όμως δεκαπέντε χρόνια από τότε και η μετάφραση έχει πια παλιώσει. Μην ξεχνάμε και τη μετάβαση του τόπου μέσα σε αυτό το διάστημα από την καθαρεύουσα στη δημοτική. Η καθαρευουσιάνικη μετάφραση του Γιαννουκάκη ηχεί παλιά. Πιθανολογούμε ότι ο Οικονόμου παρήγγειλε καινούργια μετάφραση στον Ιωάννη Ζερβό. Ο Ζερβός θα μεταφράσει άλλες δυο φορές Ίψεν για τον Οικονόμου: *Ρόσμεροχολμ* το 1908 και τον *Μικρό Έγιολφ* το 1919. Η μετάφραση των *Βρυκολάκων* του Ζερβού εκδίδεται από τον Φέξη το 1917, οχτώ χρόνια μετά την παράσταση. Όμως είναι συχνό το φαινόμενο να αργούν οι εκδόσεις των μεταφράσεων. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα: οι *Βρυκόλακες* στη μετάφραση του Γιαννουκάκη, αν και πρωτοπαίχτηκαν το 1894 εκδόθηκαν από τον Φέξη μόλις το 1903, το *Ρόσμεροχολμ* αν και πρωτοπαίχτηκε το 1908 στη μετάφραση του Ζερβού εκδόθηκε από τον Φέξη το 1915.

¹⁷² Θυμίζουμε ότι η στήλη θεαμάτων της εφημερίδας *Ακρόπολις* προαναγγέλλει την εμφάνιση του Οικονόμου ήδη από την 1^η Δεκεμβρίου του 1908.

δραματικός πρωταγωνιστής¹⁷³. Μάλιστα η εφημερίδα *Αθήναι* φτάνει να γράψει: «δικαίως ανακηρυχθέντα χθες ως τον πρώτον Έλληνα δραματικόν ηθοποιόν». Τα σχόλια του Τύπου επικεντρώνονται στο πρόσωπό του και είναι όλα διθυραμβικά¹⁷⁴. Ο Σπύρος Μελάς π.χ. αποφαινεται ότι πρόκειται για «την ανατολήν του πρώτου Έλληνος δραματικού υποκριτού» (*Πατρίς*). Οι εφημερίδες σχολιάζουν τον ενθουσιασμό του κοινού, το οποίο στο τέλος κάθε πράξης χειροκροτούσε τον Οικονόμου παρατεταμένα και κατέκλυσε στο τέλος τη σκηνή με άνθη και δώρα¹⁷⁵.

Μεγάλη εντύπωση κάνει η προετοιμασία του Οικονόμου για τον ρόλο: «αντελήφθημεν ότι έζησε πολύ με τον ήρωα του Ίψεν διά να τον παρουσιάση τόσω αληθινόν εις την σκηνήν» (*Χρόνος*). Βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου το ελληνικό θέατρο έχει κάνει ένα βήμα πίσω. Το Βασιλικό Θέατρο και η Νέα Σκηνή είχαν αλλάξει ριζικά τον τρόπο προετοιμασίας των παραστάσεων: εισήχθη ο ρόλος του σκηνοθέτη, ο θίασος έκανε εντατικές πρόβες, υπήρχε προσοχή στη λεπτομέρεια, χρησιμοποιούνταν σκηνικός διάκοσμος διαφορετικός για κάθε έργο. Αλλά με τη διάλυση των δύο σχημάτων (1908 και 1906 αντίστοιχα) το επαγγελματικό θέατρο επιστρέφει στην προχειρότητα του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Ο σκηνοθέτης εξοβελίζεται, τα έργα ανεβαίνουν με ελάχιστες πρόβες, οι ηθοποιοί δεν ξέρουν τα λόγια τους, η φωνή του υποβόλεα ακούγεται να τους βοηθά, χρησιμοποιούν τυποποιημένα σκηνικά.

Ο Οικονόμου, χωρίς την οικονομική δυνατότητα για μια άρτια παραγωγή, που είχε στην εποχή του Βασιλικού, ρίχνει το βάρος στην υποκριτική¹⁷⁶. Προετοιμάζεται πολύ καιρό για την πρώτη του εμφάνιση στη σκηνή, εξού και οι συνεχείς αναβολές της πρεμιέρας. Θέλει να δώσει μάλλον ένα μάθημα από σκηνής

¹⁷³ Γράφουν οι εφημερίδες: «Ημπορεί να ανακηρυχθή διά μιάς ως μία από τας τιμάς του θεάτρου μας» (*Σκριπ*): «απεκτήσαμεν από χθες ένα δραματικόν ηθοποιόν. Και είχομεν ανάγκην» (*Χρόνος*).

¹⁷⁴ «Ευθύς εξ αρχής εφάνη ο κ. Θ. Οικονόμου ηθοποιός πρώτης τάξεως. Εις την τελευταίαν πράξιν δε έπαιξε πράγματι τελειώς» (Ανυπόγραφο: «Με λίγα λόγια», εφ. *Εστία*, 14/1/1909): «Έπαιξε με καλλιτεχνικήν επίγνωσιν, με μεγάλην μελέτην και με βαθείαν συνειδησιν τον δύσκολον ρόλον του εκφύλου νέου» (*Σκριπ*): «ανέπτυξε δύναμιν αληθινού καλλιτέχνου και υπήρξαν στιγμαί, καθ' άς προσείλκυσε τον θαυμασμόν του ακροατηρίου του» (*Καιροί*): «εδικαίωσε την φήμην ήτις προέτρεξε της παραστάσεως, αναδειχθείς τέλειος εις τον ρόλον του Οσβάλδου του οποίου τον χαρακτήρα απέδωκεν υπερόχως» (*Νέον Άστυ*): «Με δύναμιν υπέροχον ηρμήνευσε κατ' αριστοτεχνικώτατον τρόπον τον δυσκολώτατον ρόλον του ασθενούς Όσβαλδ, συγκλονίσας το κοινόν με τους παροξυσμούς της ασθενείας του. Εις την τελευταίαν σκηνήν όταν ζητή τον ήλιον, η μίμησις του ήτο τελεία» (*Αθήναι*).

¹⁷⁵ Βλ. *Σκριπ*, *Νέον Άστυ*, *Αθήναι*.

¹⁷⁶ Ένα χρόνο αργότερα, το 1910, ο Οικονόμου επαναλαμβάνει τους *Βρυκόλακες* στο Πανελλήνιον. Ο κριτικογράφος της *Εστίας* έχει να παρατηρήσει ένα μόνο αρνητικό: τη φτωχή σκηνογραφία, μόνο σ' αυτό δεν πέτυχε ο Οικονόμου: «εις την σκηνοθεσίαν [=σκηνογραφία] και τον εν γένει διάκοσμον. ΑΛΛ' εις αυτό δεν πταίει. Υπόλογοι είνε εκείνοι, οι οποίοι δεν τον συντρέχουν». Η αδυναμία του Οικονόμου να στηρίξει οικονομικά μια άρτια παραγωγή θα διαρκέσει πολλά χρόνια. Το 1926 ο Θρύλος, στην κριτική του για την τελευταία επανάληψη των *Βρυκολάκων*, επισημαίνει: «Το σκηνικό το έχομε δει απaráλλαχτο τόσες φορές σε τόσο διάφορα έργα που μπορούμε σχεδόν να μη διακρίνομε πια την ακαλαισθησία του, το συνειθίσαμε τόσο που έγινε ουδέτερο, σχεδόν ανύπαρχτο».

στους ομοτέχνους του για την υποκριτική¹⁷⁷, ένα είδος μανιφέστου για την υποκριτική τέχνη: ο ηθοποιός οφείλει να εργαστεί σκληρά πάνω στον ρόλο του ώστε να μπορέσει να τον ενσαρκώσει αληθινά, να *γίνει* ο ήρωας και όχι απλώς να τον περιγράφει. Και αυτό επισημαίνεται και στον Τύπο: «έδειξε ότι είνε αληθινός καλλιτέχνης. Ηθοποιός, ο οποίος δεν έμαθε να λέγει ό,τι γράφει το μέρος του από σκηνης, αλλά προσεπάθησε και να εννοήσει και να ψυχολογήσει το έργον και το μέρος και να αποδώσει ως αληθινά ασθενής τον ηθικώς και σωματικώς κατεστραμμένον ήρωα του Νορβηγού. Εις κάθε κίνησιν του ηθοποιού και κάθε του φράσιν ηννόει ο θεατής ότι προηγήτη προσπάθεια, όπως αποδοθή η φράσις και η κινήσις όχι από τον ηθοποιόν, αλλά και από τον ήρωα· και οι μεταπτώσεις τη φωνής και η εμπάθεια των κινήσεων έδιδον μίαν ζωντανήν εικόνα ανθρώπου πάσχοντος και παθαινομένου» (*Χρόνος*).

Η επιτυχία του Οικονόμου στην πρώτη αυτή του εμφάνιση στον Όσβαλντ επισκιάζει τους υπόλοιπους ηθοποιούς. Μόνο τον Λουδοβίκο Λούη ξεχωρίζουν η εφημερίδα *Καιροί* («έπαινος οφείλεται [...] έδειξε ότι η ελληνική σκηνή έχει εν αυτή ένα των εκλεκτοτάτων της εργατών») και η εφημερίδα *Αθήναι*, η οποία αναφέρει απλώς ότι ο Λούης ερμήνευσε «επιτυχώς» τον Μάντερς. Οι Καίτη Βάρβα, Α. Βαρνάβας και Μαρία Φιλιππίδου περνούν απαρατήρητοι. Και μάλλον όχι αδικώς· μόνον ο Λούης θα εξελιχθεί σε ηθοποιό με διάρκεια στο ελληνικό θέατρο.

Ο Οικονόμου θα επαναλάβει αυτή τη μεγάλη του υποκριτική επιτυχία πολλές φορές τα επόμενα χρόνια· αδιάλειπτα από το 1909 έως το 1926¹⁷⁸. Από το 1909 έως το 1918 κάνει τις περισσότερες επαναλήψεις (με εξαίρεση το 1915). Ακολουθεί, από τις αρχές του 1918 έως το φθινόπωρο του 1921, ένα μεγάλο διάλειμα, όταν ο σκηνοθέτης αφοσιώνεται στον θίασο της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών και απέχει από την υποκριτική του δραστηριότητα. Από το 1921 έως το 1926 θα συνεχίσει να παίζει τον Όσβαλντ, αραιότερα όμως πια.

Στα δεκαεπτά αυτά χρόνια ο Οικονόμου έπαιξε τον ρόλο όχι μόνο με δικούς του θιάσους. Από το 1910 έως το 1916 θα γίνει "ανάρπαστος" και από άλλους θιάσους για να ερμηνεύσει τον Όσβαλντ. Η επιτυχία του είναι ακόμα νωπή, οι θιασάρχες ευελπιστούν να εξαργυρώσουν την επιτυχία αυτή. Οι λόγοι δεν είναι μόνο εμπορικοί, αλλά και καλλιτεχνικοί: πρόκειται για το λουτρό "ποιότητας" των

¹⁷⁷Την πρόθεση του Οικονόμου να δώσει μαθήματα υποκριτικής από σκηνης στους ομοτέχνους του επισημαίνει και ο κριτικός της *Εστίας* με το ψευδώνυμο Αλκ. [Ανδρέας Ανδρεάδης] το 1916 (βλ. Κριτικογραφία στο τέλος του υποκεφ.): «ως σκηνοθέτης του Βασιλικού Θεάτρου, συνέτεινε σημαντικά εις την πρόοδον της Ελληνικής ηθοποιίας, αλλά δίδει ακόμη μεγαλειότερα μαθήματα, όταν παίζει ο ίδιος τους τόσο αρμόζοντας εις την φύσιν του ήρωας των Σκανδιναυών δραματουργών. Οι βλέποντες αυτόν δύνανται ν' αντιληφθούν πώς διαπλάττεται ένας ρόλος, πώς δίδεται η ιδέα του προσώπου εις τον θεατήν με την πρώτην εμφάνισιν και πώς, με την σημασίαν που αποδίδεται υπό του καλλιτέχνου και εις τας μικροτέρας λεπρομερείας, ο θεατής πιστεύει ότι έχει απέναντι του όχι ένα ηθοποιόν, αλλ' ένα άνθρωπον με σάρκα και οστά, που ζη, πάσχει και πεθαίνει».

¹⁷⁸ Για τις λεπτομέρειες αυτών των επαναλήψεων βλ. την αναλυτική παραστασιογραφία των *Βρυκολάκων* στον Β' τόμο της παρούσας εργασίας.

θιασαρχικών θιάσων. Πρώτη η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου τον Μάρτιο του 1910, ακολουθεί δύο μήνες αργότερα η Κυβέλη (με τον θίασο της θα επαναλάβει τον ρόλο ο Οικονόμου άλλες οχτώ φορές ως το 1921) και στη συνέχεια οι θίασοι Τηλέμαχου Λεπενιώτη το 1914, Αθανασίου Μαρίκου-Εμμανουήλ Καντιώτη το 1916 και Χριστίνας Καλογερίκου-Ανθής Μηλιάδου πάλι το 1916.

Ουσιαστικά δεν μιλάμε για καινούργιες παραγωγές των *Βρυκόλακων*, αλλά για επαναλήψεις. Σε όλες αυτές τις παραστάσεις κυριαρχεί η ερμηνεία του Οικονόμου ως Όσβαλντ. Και παρόλο που είχε και τη σκηνοθετική ευθύνη τόσο στους δικούς του θιάσους, όσο και στους άλλους με τους οποίους συνεργάστηκε – στο μέτρο πάντα που του επιτρεπόταν–, η σκηνοθεσία ερχόταν σε δεύτερη μοίρα. Το προσωπικό του υποκριτικό ρεσιτάλ ήταν σε πρώτο πλάνο.

Οι παρτενέρ του άλλαξαν πολλές φορές μέσα σ' αυτά τα χρόνια¹⁷⁹. Ελάχιστες φορές συνεργάστηκε με ηθοποιούς ισάξιούς του. Οι περισσότεροι ήταν νεαροί μαθητές του που υπολείπονταν πολύ της υποκριτικής του δεινότητας, παρ' όλη τη διδασκαλία του Οικονόμου δεν ήταν ικανοί να σταθούν επάξια στο πλευρό του¹⁸⁰. Αν και τα σχόλια του Τύπου πάντα επικεντρώνονται στο πρόσωπο του Οικονόμου, η αδυναμία των υπόλοιπων ηθοποιών της διανομής δεν θα περάσει απαρατήρητη. Άλλοτε με «ευγενικό» τρόπο: «Τα άλλα πρόσωπα ως δευτερεύοντα έπαιζαν αναλόγως καλά»¹⁸¹, «πρέπει να επαινεθούν δια τας ευγενείς των προσπαθείας, αν και οι ρόλοι τους δεν τους επήγαιναν πολύ»¹⁸². Είτε ευθέως: «Οι *Βρυκόλακες* εσυγκέντρωσαν προχθές εις το θέατρον της Κυβέλης πάρα πολύν κόσμον. Οι θεαταί

¹⁷⁹ Την Άλβινγκ ερμήνευσαν δίπλα του οι: Καίτη Βάρβα (1909), Λουκία Τίβερι (1909), Άννα Βώκου (1910, 1911, 1916, 1923), Ανθή Μηλιάδου (1910), Αριάδνη Βέλμου (1912, 1913), Θεώνη Ακράτου (1913), Αιμιλία Μαρίκου (1916), Χριστίνα Καλογερίκου (1916) και Τασία Αδάμ (1924, 1926). Τον Μάντερς οι: Λουδοβίκος Λούης (1909), Ορέστης Κοντογιάννης (1910), Πέτρος Λέων (1911, 1912), Κωνσταντίνος Κοντογιάννης (1912), Νίκος Βέλμος (1912, 1913), Αθανάσιος Μαρίκος (1916) και Πάνος Καλογερίκος (1916). Τον Έγκστραντ οι: Α. Βαρνάβας (1909), Μιχαήλ Ιακωβίδης (1910), Νέστωρ Παλμύρας (1911, 1912), Νίκος Βέλμος (1912), Γεώργιος Σαραντιδής (1912, 1913), Ιωάννης Τερζάκης (1913) και Εμμανουήλ Καντιώτης (1916). Τη Ρεγκίνε οι: Μαρία Φιλιππίδου (1909), Κυβέλη Αδριανού (1910, 1911, 1912) Τατιανή Βέλμου (1910, 1912, 1913), Κορίνα Ζαφειροπούλου (1916), Τασία Αδάμ (1923) και Άννα Σταυρίδου (1926). Αναφέρονται όσοι ηθοποιοί είναι βέβαιο ότι ερμήνευσαν τους ρόλους δίπλα στον Οικονόμου. Για αρκετές από τις επαναλήψεις δεν αναβρέθηκαν στοιχεία για τη διανομή. Στις περισσότερες επαναλήψεις δεν σώζονται τα προγράμματα. Παρ' όλη την εξονυχιστική έρευνα στον Τύπο της εποχής, λίγα στοιχεία αναβρέθηκαν. Πολλές από τις επαναλήψεις αναφέρονταν μόνο στις στήλες θεαμάτων των εφημερίδων.

¹⁸⁰ Παραθέτουμε και την εκτίμηση της Βαρβάρας Γεωργοπούλου για το θέμα: ο Οικονόμου «στη νέα πραγματικότητα των ερασιτεχνικών και περιπλανώμενων θιάσων περιορίζεται στην επιλογή του ρεπερτορίου και τη δική του υποκριτική τέχνη. Είναι κυρίως παραστάσεις προσωπικού χαρακτήρα, παρά την πίστη του καλλιτέχνη στις παραστάσεις συνόλου, αφού ο θίασος δεν διέθετε ικανό προσωπικό εκτός από τον ίδιο» («Η πρόσληψη του Ίμπεν στο Ελληνικό Θέατρο του Μεσοπολέμου», ό.π., σελ. 312-313), καθώς και τη μαρτυρία του Σπύρου Μελά: «μετά το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου, μάζευε γύρω του αρχαίους κι' ερασιτέχνες, τους δασκάλευε, σχημάτιζε θίασο κι έδινε τα έργα που του άρεσαν, παίζοντας ο ίδιος τους ρόλους, που ήθελε να ερμηνεύει...» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1950, σελ. 81).

¹⁸¹ Ανυπόγραφο: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Παλιγγενεσία* Σύρου, 20/2/1910.

¹⁸² *Εστία*, 1916, βλ. κριτικογραφία στο τέλος του υποκεφ.

όμως δεν ανεχώρησαν και τόσο ενθουσιασμένοι από την εκτέλεσιν, διότι με όλην την τέχνην του ο κ. Οικονόμου δεν ήτο δυνατόν να κρατήσει μόνος του την παράστασιν»¹⁸³. «Πρέπει όμως να ομολογήσωμε ότι δεν τον βοηθούσαν και τάλλα πρόσωπα, τα οποία δυστυχώς πάλι δεν είχαν μπει στους ρόλους των»¹⁸⁴. Το 1926 ο κριτικός της *Εστίας* διατυπώνει την ανάγκη να υπάρξει «κατάλληλον πρόσωπον διά την υπόδυσιν της κ. Άλβιγκ», ενώ ο Θρύλος στη *Δημοκρατία* κατακεραυνώνει: «Το προτέρημα της προχτεσινής παράστασης είναι πως οι περισσότεροι ηθοποιοί δεν έπαιζαν πολύ άσχημα γιατί δεν έπαιζαν καθόλου. Παρανοώντας τη στατικότητα του Ίψεν αρκέστηκαν με μερικές παύσεις και μερικούς βηματισμούς στη σκηνή να λένε το κείμενο του ρόλου τους. Στιγμές το παραμόρφωναν ενοχλητικά, το πιο συχνά δε χρωμάτιζαν καθόλου. Έτσι μπορούσαμε ελεύθερα πολύ πέρα απ' αυτούς [...] να βλέπομε το δράμα όπως το ήθελε η φαντασία μας».

Θα πρέπει να επισημάνουμε κι ένα άλλο γεγονός. Ο Οικονόμου (γεν. 1864;) το 1909 που αρχίζει να παίζει τον Όσβαλντ είναι 45 ετών, ενώ στην τελευταία παράσταση που δίνει το 1926 είναι πια 62 ετών. Στις παραστάσεις του Οικονόμου υπήρχε η παραδοξολογία ο γιος Όσβαλντ να είναι μεγαλύτερος στην ηλικία του από τη μητέρα του. Η Λουκία Τίβερι το 1909 είναι 24 ετών και ο Οικονόμου 45, η Άννα Βώκου το 1910 που παίζει πρώτη φορά τον ρόλο είναι 36 ετών και ο Οικονόμου 46, η Ανθή Μηλιάδου το 1910 είναι 21 ετών και ο Οικονόμου 46, η Θεώνη Ακράτου το 1913 είναι 24 ετών και ο Οικονόμου 49, η Αιμιλία Μαρίκου το 1916 είναι 39 ετών και ο Οικονόμου 52 και η Τασία Αδάμ το 1924 είναι 24 ετών και ο Οικονόμου 60¹⁸⁵. Τη μεγαλύτερη διαφορά ηλικίας σημειώνει με τη μαθήτριά του Αδάμ: 36 χρόνια.

Είναι όμως επιλογή του Οικονόμου αυτή η ηλικιακή παραδοξότητα στη διανομή; Σίγουρα όχι. Πρέπει να την αποδώσουμε σε πρακτικούς λόγους. Όπως έχουμε ήδη επισημάνει ο Όσβαλντ είναι ο πρωταγωνιστικός ρόλος του έργου για την αντίληψη της εποχής και μάλιστα μεγάλη επιτυχία του Οικονόμου, επομένως μια καταξιωμένη πρωταγωνίστρια δύσκολα θα δεχόταν τον "δευταγωνιστικό" ρόλο, και με τον φόβο μάλιστα ότι θα την επισκιάσει η ερμηνεία του Οικονόμου. Έπειτα, οι μεγαλύτερες από τον Οικονόμου γυναίκες ανήκαν στην παλιά γενιά των ηθοποιών του τέλους του 19^{ου} αιώνα, ήταν μαθημένες σε ένα θέατρο στόμφου που δεν ταίριαζε στον Οικονόμου. Αλλά αυτά τα εμπόδια είναι μάλλον θεωρητικά, αφού ο βασικότερος λόγος ήταν ο οικονομικός. Στους θιάσους που σύστηνε κατά καιρούς ο ίδιος, δεν είχε την οικονομική δυνατότητα να πληρώσει τις πρωταγωνίστριες της εποχής. Αναγκαστικά κατέφευγε σε νεαρές μαθήτρίες του. Το ίδιο συνέβαινε τις περισσότερες φορές και στην υπόλοιπη διανομή: νεαροί άπειροι

¹⁸³ Ανυπόγραφο: «Πεννιές», εφ. *Εμπρός*, 14/8/1913.

¹⁸⁴ *Τα Πανελλήνια*, 1921, βλ. κριτικογραφία στο τέλος του υποκεφ.

¹⁸⁵ Οι πληροφορίες μας για τις χρονολογίες γέννησης από τον Θεόδωρο Έξαρχο (*Έλληνες ηθοποιοί*, ό.π.). Για τις Καίτη Βάρβα και Αριάδνη Βέλμου δεν γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία γέννησής τους. Γνωρίζουμε όμως ότι ήταν και οι δυο νεαρές μαθήτρίες του.

μαθητές τον πλαισιώνουν. Δεν πρέπει να αποδώσουμε στον Οικονόμου έλλειψη ευθυκρισίας, ωστόσο η "αναγκαστική" αυτή επιλογή ήταν επιζήμια για τις παραστάσεις. Αναπόφευκτα ξεχώριζε ο Οικονόμου: ο πρωταγωνιστής και δίπλα του οι άλλοι "βοηθητικοί" ηθοποιοί. Σ' ένα έργο με τρεις κεντρικούς ρόλους (Όσβαλντ, Άλβινγκ, Μάντερς) και δυο μικρότερους (Έγκοτσαντ, Ρεγκίνε) εξίσου σημαντικούς. Ένα έργο που για να φωτιστεί σωστά χρειάζεται τη συνδρομή πέντε πολύ ικανών ηθοποιών. Και αυτό το δυναμικό στον θίασο του ποτέ δεν το διέθετε ο Οικονόμου.

Αλλά και στους θιασαρχικούς θιάσους που τον προσλάμβαναν για να ερμηνεύσει τον Όσβαλντ, δεν του παρείχαν πολύ καλύτερες συνθήκες. Ίσως περισσότερο στης Κυβέλης, τον πιο επαγγελματικό και καλύτερα οργανωμένο από τους άλλους θιάσους με τους οποίους συνεργάστηκε. Η Κυβέλη έπαιξε μάλιστα δίπλα του τον δευτεραγωνιστικό ρόλο της Ρεγκίνε (από σεβασμό στο πρόσωπό του);, αλλά αυτό φυσικά δεν θα διαρκέσει πολύ: από το 1910 έως το 1912. Στις άλλες επαναλήψεις των *Βρυκόλακων* του θιάσου της, παραιτήθηκε από τον μικρό για την ίδια ρόλο.

Οι περισσότερες παραστάσεις του Οικονόμου με τον Όσβαλντ γίνονται φυσικά στην Αθήνα, αλλά και σε πολλές άλλες ελληνικές πόλεις: Πειραιά, Θεσσαλονίκη, Πύργο Ηλείας, Βόλο, Τρίπολη, Σύρο, καθώς και σε ελληνικές παροικίες: Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη¹⁸⁶. Στις περιοδείες του αυτές ο Οικονόμου έπαιξε άλλοτε σε εξοπλισμένα θέατρα (όπως αυτό του Απόλλωνα της Σύρου) και άλλοτε σε "αυτοσχέδιους" θεατρικούς χώρους¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Για τις επαναλήψεις στην Αθήνα δεν πρέπει να διαφεύγει κάποια της προσοχής μας, αλλά από τις επαναλήψεις εκτός Αθηνών σίγουρα υπάρχουν κι άλλες που αγνοούμε. Οι περιοδείες των θιάσων την εποχή είναι συχνές και οι πληροφορίες που υπάρχουν γι' αυτές είναι λιγοστές. Καλύτερη εικόνα για τις περιοδείες των ελληνικών θιάσων έχουμε αρχίσει να σχηματίζουμε τα τελευταία χρόνια, καθώς έχουν εμφανιστεί αρκετές μελέτες που εξετάζουν την τοπική θεατρική δραστηριότητα στην ελληνική επικράτεια. Αλλά υπάρχουν ακόμα πολλά άγνωστα πεδία.

¹⁸⁷ Οι συνθήκες των θεάτρων στην Αθήνα δεν ήταν βέβαια πολύ καλύτερες έως το 1916 που αρχίζει η λειτουργία χειμερινών θεάτρων. Τα μόνα χειμερινά θέατρα έως τότε είναι το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών και το Βασιλικό, που όμως πια δεν λειτουργεί (για το θέμα βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος: «Μια νέα πληγή», εφ. *Καιροί*, 18/10/1910). Η θεατρική δραστηριότητα της Αθήνας στεγάζεται σε θερινά θέατρα που καλύπτονται τους κρύους μήνες του φθινόπωρου με πρόχειρες τέντες. Για το θέατρο Πανελλήνιον, όπου έπαιξε τους *Βρυκόλακες* ο Οικονόμου, γράφει η εφημερίδα *Πατρίς Βουκουρεστίου* το 1910: «το αποπνέον μιοεμισμόν, εις το οποίον η κατραμωμένη τέντα η διανοιγόμενη κάπου δίδει εντόπωσιν καραβιού ταξειδεύοντος εις κάλμαν [...] στενήν σειράν των καθισμάτων με τας μικράς αχυρένειας πήττας, που ονομάζει θρασέως ο ταξιθέτης μαξιλάρια» (Δ. Κ.: «Νέα ήθη», εφ. *Πατρίς*, 23/10/1910). Για τις συνθήκες των περιοδειών του Οικονόμου στην επαρχία με τους *Βρυκόλακες* μαρτυρεί ο Σπύρος Μελάς, ο οποίος παρακολούθησε παράσταση του έργου σε ένα καφενείο μιας κωμόπολης της Πελοποννήσου: «Το θέμα ήτανε καταθλιπτικό. Γύμνια, έπιπλα του καφενείου και του χωριού στο σπίτι της κυρίας Άλβινγκ, οι ηθοποιοί με κουρασμένα ρούχα και ύποπτα πουκάμισα, ο υποβολέας σωστός τελάλης, καμιά επαφή κοινού και πλατείας». Αλλά ακόμα και σε αυτές τις συνθήκες, ο Οικονόμου τιμούσε την τέχνη του: «στην σκηνή, που ο Οσβάλδος ξαμολογιέται στη μητέρα του, ο Οικονόμου κατάφερε να σβήσουν όλα αυτά και να δημιουργηθεί ατμόσφαιρα: Μαγική δύναμη της τέχνης!...». Και καταλήγει πικρά ο Μελάς: «Συλλογιζόμουνα τον όγκο της αχαριστίας του τόπου –και προ πάντων του θεάτρου– προς ένα καλλιτέχνη, που είχε

Ποια όμως είναι η αντίληψη του Οικονόμου για τον ρόλο του Όσβαλντ; Όλες οι μαρτυρίες συγκλίνουν στο γεγονός ότι έδωσε κύριο βάρος στην αρρώστια του ήρωα. Ο Όσβαλντ πάσχει στο έργο από κληρονομική ασθένεια που του μετέδωσε ο πατέρας του. Ο Ίψεν δεν διευκρινίζει στο έργο ποια ακριβώς είναι αυτή η ασθένεια· από σκοπού προφανώς. Πρέπει πάντως να αναφέρεται στη σύφιλη, το ανίατο την εποχή αφοροδισιο νόσημα. Και ο Οικονόμου στήριξε την ερμηνεία του σε αυτή την πεποίθηση: ο Όσβαλντ είχε σύφιλη. Η έμφαση που έδωσε στην αρρώστια του ήρωα επισημαίνεται ήδη από την πρώτη παράσταση του 1909 στον Τύπο: «Πλέον έκφυλον Όσβαλδ δεν είχαν ιδίη η Ελληνική σκηνή»¹⁸⁸. Η μαρτυρία της Γαλάτειας Καζαντζάκη είναι διαφωτιστική: επρόκειτο για «έναν Οσβάλδο λιγνό, άρρωστο, με φανερά της αρρώστιας τα σημάδια στον τόνο της φωνής του, στις κινήσεις του τις τρομώδεις, στο γέλιο του, στην περπατησιά του»¹⁸⁹. Τις πληροφορίες μας συμπληρώνει ο κριτικός της *Εικονογραφημένης* το 1909: «Κόκκινος από την συρροήν του αίματος εις την κεφαλήν και με σωματικόν στίγμα ακόμη, πλην των ψυχικών τοιούτων, εις τους οφθαλμούς, ανήσυχος, νευροπαθής, ασθενικός, βηματίζων ταχύτατα, σταματών, κλαίων, ολολύζων. Τι θαυμασίως αποδοθείσα εκείνη η διάλειψις της εγκεφαλικής λειτουργίας! Εφάινετο τελείως ψυχολογήσας, μελετήσας, χωνεύσας τον ρόλον του· ακόμη εφάινετο και ζητήσας και ειδικών ιατρών συμβουλάς».

Ο Οικονόμου όντως πρέπει να μελέτησε τα συμπτώματα της νόσου και να τα απέδωσε με ρεαλιστικότατο τρόπο. Όμως, όπως γράφει ο Σιδέρης: «Παρά την τάση της εποχής του, που την είχε ζήσει με την γερμανική της άποψη, της φωτογραφικής ‘φυσικότητας’, παραδίδεται ότι αφαιρούσε από τη ‘βδελυράν’ αρρώστεια του –τη θεωρούσαν αφοροδισιακή– το δυσάρεστο νοσοκομειακό βάρος και οδηγούσε το θεατή να δει την τραγικότητα του ανθρώπου, να υποφέρει άδικα»¹⁹⁰.

Μεγάλη εντύπωση έκανε η ερμηνεία του στην τελευταία σκηνή του έργου. Μας πληροφορεί ο Σιδέρης πως «η τελευταία σκηνή ήταν ‘αληθινή’, νατουραλιστική, θύμιζε, ακριβώς, φυσικό άνθρωπο να προσβάλλεται, σε κρίση, από

προσφέρει σοβαρές υπηρεσίες στην νεοελληνική σκηνή: Τον άφηναν να σέρνεται σε παρόμοιες περιόδεις στις επαρχίες, για να βγάξει το ψωμί του, να νοιώθει την ταπείνωση και την κατάντια και να βλέπει τους συντρόφους του ν' αυτοκτονούν από την κακοπέραση. Ερημία τον κύκλωνε» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σελ. 82-85). Δυστυχώς ο Μελάς δεν αναφέρει ούτε τη χρονολογία ούτε τον τόπο διεξαγωγής της παράστασης. Γραφική λεπτομέρεια της περιγραφής του: την παράσταση προλόγισε ο δάσκαλος της κωμόπολης, ως ο πλέον κατάλληλος, ο οποίος όμως αγνοούσε κι αυτός τα πάντα για τον Ίψεν!

¹⁸⁸ *Αθήναι*, 1909.

¹⁸⁹ *Γύρω από το θέατρο. Διάλεξις γενομένη εις την αίθουσα του Ωδείου Αθηνών*, εκδ. Τυπογραφικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήναι, 1925, σελ. 14. Η Καζαντζάκη δεν διευκρινίζει τη χρονολογία που είχε δει τον Οικονόμου να ερμηνεύει τον Όσβαλντ.

¹⁹⁰ «Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», ό.π., σελ. 654. Ο Σιδέρης δεν διευκρινίζει αν μεταφέρει τις δικές του εντυπώσεις ή αν πρόκειται για αποτίμησή του που στηρίζεται σε μαρτυρίες άλλων.

τη φοβερή του αρρώστια· 'ένα είδος ατονίας του μυελού'»¹⁹¹. Η κριτική της εφημερίδας *Πατρίς* το 1910 μας δίνει τις λεπτομέρειες: «Ο γόης αυτός της σκηνης μάς συνεκλόνησε βαθύτατα και άναυδοι απεμείναμεν εις το τέλος του έργου, εις την θαυμασίαν σκηνήν του εκ παραλύσεως θανάτου του Οσβάλδου. Ο κ. Οικονόμου εσήλωσε τα μάτια του κατ' ευθείαν προς το κενόν, ούτως ώστε τα κατέστησεν απλανή –ο ραμολί εις το χαρακτηριστικώτερον του βλέμμα– ήπλωσε τας χείρας ένθεν και ένθεν του καθίσματος εις μίαν ακαμψίαν εξόχως επιτυχή, επρότεινε προς στιγμήν την γλώσσαν και έπειτα την απέσυρεν, ωσάν να την κατέπνε και τέλος εφέλλισε τας τελευταίας λέξεις υπερόχως ωραία ο μέγας αυτός καλλιτέχνης». Συμπληρώνει ο κριτικός της *Εικονογραφημένης* το 1909: «Και έπειτα το τέλος, το θαυμάσιον τέλος. Ούτε έπεσε, ούτε εκρημνίσθη με τας χείρας πλήττων το διάστημα όπως άλλοι διδάξαντες. Χωμένος εις την πολυθρόναν του, όταν η μητέρα του τού συνιστά να ιδή τας πρώτας ακτίνας του ηλίου έκαμε έναν απαίσιον μορφασμόν, συνέσπασε τους μυς του προσώπου, και ετεντώθη εις ένα επιληπτικόν σπασμόν με μίαν τρομώδη ασυνείδητον κίνησην των χειρών».

Ο Οικονόμου ήταν μικροκαμωμένος σύμφωνα με τις μαρτυρίες. Ο Σιδέρης μας πληροφορεί πως «ήταν μάλλον μικρόσωμος, αδύνατος, νευρώδης, όμως, κι ευκίνητος γενικά»¹⁹². Το ίδιο επισημαίνει και ο Σημηριώτης στην κριτική του στην *Αμάλθεια* της Σμύρνης: «Ο Θ. Οικονόμου έχει σώμα πολύ ενθυμίζον τον στίχον του Musset, λέγοντας διά την μητέρα του, ότι 'Elle l'a fait petit pour le faire avec soin'. Το ίδιο και διά τον Οικονόμου. Η φύσις τον έπλασε με επιμέλειαν και από ολίγον πολύ ολίγον χόμα». Ο Οικονόμου πρέπει να εκμεταλλευόταν τα φυσικά του σωματικά γνωρίσματα για να αναδείξει την αρρώστια του ήρωα. Και μάλιστα τα τόνιζε, όπως μας μαρτυρεί ο Σιδέρης: «φορούσε μαύρο σακάκι από φέλπα, μαύρο παντελόνι, στενό κάτω φαρδύ απάνω· έσκυβε κάπως· φορούσε και περούκα με πλούσια μάλλον ξανθά μαλλιά· το πρόσωπο του ήταν ωχρό με μίαν άρρωστη ερυθρότητα». Άλλο φυσικό χαρακτηριστικό του Οικονόμου ήταν η «ελαφρά ξενίζουσα προφορά του»¹⁹³. Μας πληροφορεί ο Μελάς πως «η φωνή του είχε κάτι το έρρινο [...] η προφορά του είχε ένα τόνο δυνατά ξενικό και η άρθρωσή του έτρωγε το 'ρο' και τόκανε γάμα»¹⁹⁴. Ο Σιδέρης πιστεύει πως κι αυτό του το μειονέκτημα λειτουργούσε υπέρ του στην ερμηνεία του ρόλου: «πρόσθετε μια υποβλητικότητα, σαν εξωτική»¹⁹⁵.

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος επισημαίνει μια άλλη σημαντική παράμετρο της ερμηνείας του στην κριτική του το 1910: την ακρίβεια της υπόκρισής του: «ακρίβειαν, βαθύτητα και, αν επιτρέπεται η έκφρασις, ψυχικότητα. Μετρημένος εις

¹⁹¹ Ό.π. Αν και για τον Σιδέρη: «Τραγικότερος ήταν, κατά τους φωτισμένους θεατές, στις ήρεμες στιγμές του γιου τής κ. Άλβιγκ και μάλιστα, όταν περπατούσε μ' ένα ρυθμικό, μαθηματικό βηματισμό...».

¹⁹² «Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», ό.π., σελ. 654.

¹⁹³ Γεώργιος Φτέρης: «Ο άνθρωπος Σικελιανός», εφ. *Το Βήμα*, 18/10/1959.

¹⁹⁴ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σελ. 81.

¹⁹⁵ Ό.π.

τας χειρονομίας, εγκρατής εις τας φωνάς, περιορίζει όλην του την δύναμιν εις την έκφρασιν του προσώπου, που γίνεται πράγματι ο καθρέπτης της ψυχής. Προφέρει τας φράσεις του με τον υποβλητικώτερον τρόπον και έχει πάντοτε την στάσιν ή την κίνησιν που αρμόζει τελείως. Περισσότερον από το στόμα, ομιλούν τα μάτια του. Το σύνολον είνε τόσο μελετημένον, όσον και κάθε λεπτομέρεια. Διότι δεν παρουσιάζει μόνον τας μεγάλας γραμμάς του ανθρώπου που ζωγραφίζει υποκρινόμενος, αλλά και τας λεπτοτέρας φωτοσκιάσεις. Ένας ρυθμικός, έξαφνα, μαθηματικός βηματισμός που κάμνει ως Οσβάλδος εις τους *Βρυκόλακας* μάς λέγει όσα δεν θα μας έλεγαν τα πλέον παράφορα, τα πλέον τρελλά κινήματα ενός μεσημβρινού ηθοποιού».

Αυτή η φυσικότητα της ερμηνείας του επισημαίνεται ήδη από την πρώτη παράσταση του 1909. Και μάλλον με τις επαναλήψεις κατακτά ακόμα μεγαλύτερη φυσικότητα: «Ο καλλιτέχνης, ο ηθοποιός μεταβάλλεται εις αληθινόν ήρωα, τον πάσχοντα Οσβάλδον»¹⁹⁶ (1913)· «θα έλεγε κανείς ότι δεν υποκρίνεται πλέον, δεν παίζει τον ρόλον του, αλλ' ότι είνε αυτός ο ήρωας του δράματος ερχόμενος κατ' ευθείαν από τον φανταστικόν κόσμον του Ίψεν, να ζήση μπροστά μας μίαν τραγικήν νύκτα και να εξαφανισθή κατόπιν, όπως οι βρυκόλακες των παραμυθιών»¹⁹⁷ (1915)· «Και πράγματι ζη, πάσχει και πεθαίνει»¹⁹⁸ (1916). Ο Τύπος φτάνει και σε υπερβολές: «Πολλοί απ' τους θεατάς, επηρεάσθησαν τόσον πολύ απ' το τέλειο, το με επιστημονικές ακριβείες παιζισμό του, ώστε έφυγαν άρρωστοι απ' το θέατρο», γράφει η *Μακεδονία* το 1924¹⁹⁹.

Αυτή τη φυσικότητα φαίνεται πως ο Οικονόμου αρχίζει να τη χάνει κάποια στιγμή²⁰⁰. Πρώτη φορά το επισημαίνει ο κριτικός του περιοδικού *Τα Πανελλήνια* το 1921: «Είνε αλήθεια πως σε μερικά μέρη (λίγα ευτυχώς) ο κ. Οικονόμου έπαυσε να είνε Όσβαλντ και γεινότανε κι αυτός ακόμα υπερβολικός πράγμα που με ξαφνίζει από τον κ. Οικονόμου». Το 1926, ο Άλκης Θρύλος φτάνει να γράψει ότι καλύτερα «να θυμούμαστε τον κ. Οικονόμου όπως έπαιζε άλλοτε». Αυτά είνε και τα μόνα αρνητικά σχόλια που εμφανίζονται για τον Οικονόμου, τα υπόλοιπα δημοσιεύματα εξακολουθούν να είνε υμνητικά. Αλλά οι παρατηρήσεις αυτές των δύο κριτικών πρέπει να έχουν κάποια βάση. Ο υπόλοιπος Τύπος, είτε από φόβο να

¹⁹⁶ Ανυπόγραφο: «Του θεάτρου», εφ. *Πατρις*, 12/8/1913.

¹⁹⁷ Στ[έφανος] Δάφνης: «Ο Ίψεν ποιητής», εφ. *Αθήναι*, 26/7/1915.

¹⁹⁸ *Εστία*, βλ. κριτικογραφία στο τέλος του υποκεφ.

¹⁹⁹ Ανυπόγραφο: «Πεννιές», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 20/9/1924.

²⁰⁰ Ενδιαφέρουσα είνε η παρατήρηση του Αντώνη Γλυτζουρή για το θέμα: «Από ένα σημείο κι έπειτα, μάλιστα, η πετυχημένη απόδοση του ασθενούς Όσβαλντ οδήγησε τον Οικονόμου σε μια άλλου είδους τυποποίηση: καταξιώθηκε ως ερμηνευτής 'αποτυχημένων' και παρακμιακών ηρώων, όπως ήταν όντως όλοι ανεξαιρέτως οι ιψενικοί ρόλοι που ενσάρκωσε. Ο καλλιτέχνης έμοιαζε να πραγματώνει πάνω στη σκηνή την ανημποριά του να αλλάξει την ανελέητη νεοελληνική πραγματικότητα, την ματαιότητα του δικού του αγώνα προς την επίτευξη ενός πιο ώριμου ρεαλισμού. Αποτυπώνεται, έτσι, μια ενδιαφέρουσα ρομαντική παλινδρόμηση, ένα βραχυκύκλωμα, που τον έστρεψε σταδιακά στην ηθογραφική τυποποίηση και τη μανιέρα» («Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς ρόλους. Τα όρια του Ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα», ό.π.).

αμφισβητήσει μια παραδεδομένη πλέον αξία, είτε από σεβασμό στο πρόσωπό του, αποφεύγει να σχολιάσει την αλλαγή αυτή.

Ο Οικονόμου έχει μεγαλώσει. Το 1921 είναι ήδη 57 ετών, πιθανώς η βιολογική του ηλικία έχει αρχίσει να τον προδίδει. Μια άλλη παράμετρος είναι ότι ο Οικονόμου έπαιζε τον ρόλο συνεχώς για πάρα πολλά χρόνια, η κόπωση είναι φυσικό επακόλουθο. Μπορεί λοιπόν να είχε κουραστεί ο Οικονόμου τα τελευταία χρόνια, όμως αυτό δεν αναιρεί το υποκριτικό του επίτευγμα στον ρόλο. Δικαίως συμπεραίνει ο Σιδέρης: «θα μείνει ως η καλύτερη δημιουργία του»²⁰¹. Οι εμφανίσεις του Οικονόμου στον Όσβαλντ χαρακτηρίζονταν ως θεατρικό γεγονός²⁰², για την ερμηνεία του του αποδίδουν τίτλους όπως «πρώτης τάξεως αστέρας της θεατρικής σκηνής»²⁰³, ή «ο πρώτος των ελλήνων ηθοποιών»²⁰⁴. Οι ύμνοι για την ερμηνεία του, από τόσο πολλούς σχολιαστές δεν μπορεί να είναι αδικαιολόγητοι.

Το όνομα του Οικονόμου συνυφαίνεται με το ρόλο του Όσβαλντ για πολλά χρόνια: από τον Ιανουάριο του 1909 έως τον θάνατό του τον Μάρτιο του 1927, δεν θα εμφανιστεί στην Αθήνα άλλος Όσβαλντ εκτός από τον Ευτύχιο Βονασέρα, τον πρώτο διδάξαντα, που θα κάνει, όπως είδαμε, κάποιες σποραδικές εμφανίσεις, τρεις παραστάσεις όλες κι όλες, από το 1909 έως το 1921. Και οι τρεις αυτές εμφανίσεις του Βονασέρα περνούν απαρατήρητες. Για τους *Βρυκόλακες*, ο Οικονόμου είναι ο απόλυτος κυρίαρχος την περίοδο 1909-1926.

Λίγους μήνες μετά τον θάνατο του Οικονόμου θα εμφανιστεί ο πρώτος καινούργιος Όσβαλντ στην Αθήνα. Ο Μιχαήλ Ιακωβίδης²⁰⁵ παίζει τον ρόλο με δικό του θίασο στο θέατρο Απόλλων στις 23 Οκτωβρίου του 1927. Με κυρία Άλβινγκ τη Στέλλα Γαλάτη και Ρεγκίνε τη Λέλα Πατρικίου-Σταματοπούλου. Η εμφάνιση του θιάσου είναι μάλλον ατυχής²⁰⁶.

Εκτός Αθηνών θα υπάρξουν άλλες τρεις προσπάθειες με τους *Βρυκόλακες* από θιάσους περιοδείας. Το 1910 ο θίασος του Πάνου Καλογερίκου στην Κύπρο, το 1918 ο θίασος της Κυβέλης στη Θεσσαλονίκη στο θέατρο Λευκού Πύργου στις 15 Μαΐου με τον Αιμίλιο Βεάκη και ένα μήνα μετά ο θίασος Νίκου Μωραΐτη πάλι στη Θεσσαλονίκη στις 24 Ιουνίου στο θέατρο Νέα Σκηνή. Η εμφάνιση του σπουδαίου

²⁰¹ *Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 267

²⁰² «Είνε μέγα γεγονός αληθώς δια το Ελληνικόν θέατρον» (*Πατρίς*, 1910). «Η εμφάνισις του εις κάθε παράστασιν των *Βρυκόλακων* είνε θεατρικό γεγονός» (Ανυπόγραφο: «Του θεάτρου», εφ. *Πατρίς*, 12/8/1913).

²⁰³ Ανυπόγραφο: «Κυβέλη-Οικονόμου», εφ. *Καιροί*, 25/6/1912.

²⁰⁴ Θεατρικός: «Από το θέατρον. Θωμάς Οικονόμου», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 4/1/1914.

²⁰⁵ Ο Μιχαήλ Ιακωβίδης είχε θητεύσει στην αρχή της καριέρας του στον θίασο του Οικονόμου ερμηνεύοντας δύο ιψενικούς ρόλους: τον Κρολλ στο *Ρόσμερσχολμ* στη Σάμο το 1908 και τον Έγκοτραντ στους *Βρυκόλακες* το 1910 στην Αθήνα.

²⁰⁶ Η κριτική στα *Ελληνικά Γράμματα* (Ο Θεατής: «Οι *Βρυκόλακες*», τχ. 10, 1/11/1927, σελ. 505) κατακεραυνώνει την παράσταση: «το όλο θέαμα θλιβερό», σε άλλο σημείο της γράφει: «παρωδία του Ίψεν». Τα σχόλια του για τους ηθοποιούς είναι καυστικά. Για τον Ιακωβίδη: «προτιμότερο να μην επιχειρεί τολμηρά πράγματα» και τη Γαλάτη: «μόνο οίκτο μας γέννησε». Βρίσκει το σύνολο των ηθοποιών «αξιοθρήνητο».

Βεάκη στον ρόλο του Όσβαλντ είναι το μόνο αξιοσημείωτο γεγονός. Αλλά καμία πληροφορία δεν σώζεται δυστυχώς για την ερμηνεία του. Αξίζει να σημειώσουμε πάντως, ότι η εμφάνιση του Βεάκη γίνεται στη Θεσσαλονίκη και όχι στην Αθήνα που είναι το κέντρο της θεατρικής δραστηριότητας, θέλοντας ίσως ο Βεάκης να αποφύγει τη σύγκριση με τον Οικονόμου.

Με την τελευταία εμφάνιση του Οικονόμου στον ρόλο του Όσβαλντ, στις 11 Φεβρουαρίου του 1926, κλείνει ένα μεγάλο κεφάλαιο για τον σκηνοθέτη και ηθοποιό, ο οποίος συνεχίζει μέχρι τέλους να αντιστέκεται σε μια "άνυδρη" θεατρική πραγματικότητα, όπου το σοβαρό θέατρο δεν έχει θέση στις θεατρικές σκηνές²⁰⁷. Η τελευταία παράσταση των *Βρυκόλακων* γίνεται σε ένα θέατρο ασφυκτικά γεμάτο²⁰⁸, το κοινό φαίνεται να εκτιμά την πολύχρονη προσπάθεια του Οικονόμου. Στην τελευταία παράσταση του έργου: «ο μεγάλος διδάσκαλος ετιμήθη επαξίως»²⁰⁹ για την προσφορά του στο ελληνικό θέατρο.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Θίασος Θωμά Οικονόμου, Αθήνα, 1909

1. Δ.: «Ο Οσβάλδος εις τους *Βρυκόλακας*», εφ. *Χρόνος*, 15/1/1909.
2. Θεατής, Ο: «Ο κ. Οικονόμου εις τας *Βρυκόλακας*», εφ. *Αθήναι*, 14/1/1909.
3. Μελάς, Σπύρος: «Ο πρώτος», εφ. *Πατρίς*, 14/1/1909.
4. Ανυπόγραφο: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», περ. *Η Εικονογραφημένη*, τχ. 51, 1/1909, σελ. 39.
5. Ανυπόγραφο: «Θέατρο-Συναυλίας-Διαλέξεις. Πανελλήνιον», εφ. *Σκριπ*, 14/1/1909.
6. Ανυπόγραφο: «Ο κ. Οικονόμου ως Οσβάλδος», εφ. *Νέον Άστυ*, 14/1/1909.
7. Ανυπόγραφο: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Καιροί*, 14/1/1909.

Επανάληψη, Σύρος, 1910

Ανυπόγραφο: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Παλιγγενεσία* Σύρου, 20/2/1910.

Επανάληψη, Αθήνα, 1910

1. Νέος, Ο: «Από τα θέατρα. Αι οδηγίαι του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 18/9/1910.
2. Ξενοπούλος, Γρηγόριος: «Αι παραστάσεις του κ. Οικονόμου», περ. *Ελλάς*, τχ. 170, 10/10/1910, σελ. 7.
3. Φιλ., Ρ.: «Θεατρικά κρίσεις. Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Πατρίς*, 19/9/1910.

Επανάληψη, Θεσσαλονίκη, 1914

1. Ανυπόγραφο: «Ο Οικονόμου», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 8/1/1914.
2. Ανυπόγραφο: «Θέατρα. Η 'Πρώτη' του κ. Οικονόμου», εφ. *Νέα Αλήθεια* Θεσσαλονίκης, 8/1/1914.

Επανάληψη, Αθήνα, 1926

1. Ανυπόγραφο: «Τα παιζόμενα έργα. Οι *Βρυκόλακες* εις το Κεντρικόν», εφ. *Σκριπ*, 13/2/1926.
2. Δρ., Λ.: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Η Ελληνική*, 13/2/1926.

²⁰⁷ «Ήτον από τα ολίγας, ελαχίστας καλλιτεχνικάς απολαύσεις που μας δίδονται από καιρού εις καιρόν», *Σκριπ*, 1926 (βλ. Κριτικογραφία).

²⁰⁸ *Ελληνική* και *Σκριπ*, 1926 (βλ. Κριτικογραφία).

²⁰⁹ *Σκριπ*, 1926 (βλ. Κριτικογραφία).

3. Θρύλος, Άλκης: «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Δημοκρατία*, 14/2/1926.
4. Κ-ς: «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Εμπρός*, 14/2/1926.
5. Μ.: «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Η Απογευματινή*, 12/2/1926.

Βρυκόλακες, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, Σμύρνη, 1910

Σημηριώτης, Άγγελος: «Εν στιγμιότυπον», εφ. *Αμάθεια* Σμύρνης, 3/5/1910.

Επανάληψη, Αθήνα, 1916

Αλκ. [Ανδρέας Ανδρεάδης]: «Ο Οικονόμου στους Βρυκόλακας», εφ. *Εστία*, 8/1/1916.

Επανάληψη, Αθήνα, 1921

Ανυπόγραφο: «Θέατρον. Οι Βρυκόλακες με τον κ. Οικονόμου», περ. *Τα Πανελλήνια*, τχ. 4, 17/10/1921, σελ. 3.

2.2.3. Ο Οικονόμου και η *Νόρα* (1911-1926)

Η πρώτη ενασχόληση του Οικονόμου με το έργο χρονολογείται από τα χρόνια του Βασιλικού: το 1902, όπως είδαμε, ενέχεται στο ανέβασμα της *Νόρας*, με την Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου στον ομώνυμο ρόλο. Θα επανέλθει στο έργο το 1911 στον Βόλο, με τον θίασο της Κυβέλης (Δημοτικό Θέατρο, 9 Νοεμβρίου), σκηνοθετώντας και ερμηνεύοντας για πρώτη φορά τον Γιατρό Ρανκ. Έκτοτε θα εμφανιστεί πολλές φορές στον ρόλο με τον θίασό της, σε Αθήνα και επαρχία: αδιάλειπτα από το 1911 έως το 1918, και για τελευταία φορά τον Ιανουάριο του 1926 στην Αθήνα, στο θέατρο Διονύσια της Κυβέλης²¹⁰. Στο διάστημα 1911-1918 θα "απιστήσει" στην Κυβέλη μία μόνο φορά: τον Σεπτέμβριο του 1912 ερμηνεύει τον ρόλο με δικό του θίασο στον Πύργο Ηλείας, όπου ο θίασος παίζει επίσης, όπως θα δούμε στο επόμενο υποκεφάλαιο, και την *Αγριόπαπια*.

Ο Ρανκ υπήρξε μεγάλη υποκριτική επιτυχία του Οικονόμου. Η κριτική της *Εστίας* το 1912 δεν φείδεται κολακευτικών σχολίων, τον χαρακτηρίζει «άψογο» και «τέλειον ερμηνευτή» του Ρανκ, επισημαίνοντας ότι είναι ο ιδανικός ηθοποιός για τους ιψενικούς ήρωες. Την ίδια επισήμανση κάνει και ο Ξενόπουλος το 1912 στην κριτική του στους *Καιρούς*: ο Οικονόμου είναι «ειδικός ιψενιστής» και ξεχωρίζει από τον υπόλοιπο θίασο²¹¹. Παρόμοια επαινετικά σχόλια τον ακολουθούν και όλα τα επόμενα χρόνια²¹².

²¹⁰ Για παραστασιογραφικές λεπτομέρειες της ενασχόλησης του Οικονόμου με το *Σπίτι της κόκκλας* βλ. στον Β' τόμο (μέρος Α', Π.1.13.)

²¹¹ Βλ. Κριτικογραφία στο τέλος του υποκεφ.

²¹² «Επέδειξεν καταπληκτική όντως τέχνην» (Ανυπόγραφο: «Η *Νόρα*», εφ. *Εμπρός*, 30/11/1914)· «Είπε γνωστή η καταπληκτική επιτυχία του κ. Οικονόμου, του μοναδικού τούτου διερμηνευτού των Ιψενείων έργων, εις τον ρόλον του Ρανκ» (Ανυπόγραφο: «Πεννιές», εφ. *Εμπρός*, 15/11/1916)· «η επανεμφάνισις [...] εις ρόλον μάλιστα δια τον οποίον δύναται να θεωρηθή ειδικός, επροξένησε μεγάλην χαράν εις το κοινόν» (κριτική της εφημερίδας *Ελληνική*, 1926, βλ κριτικογραφία).

Τα σχόλια του Τύπου τονίζουν ιδιαίτερα την εσωτερικότητα της ερμηνείας του. Γράφει το 1912 η *Πατρίς*: «παραδίδει την αίσθησίν του όλην εις την τόσον εσωτερικήν τραγικότητα της τέχνης ενός εντελώς συγχρόνου Ευρωπαίου ηθοποιού»²¹³. Ανάλογα σχόλια στην κριτική της *Εστίας* το 1912: «Η σκηνή του τελευταίου αποχαιρετισμού προς την Νόραν επαίχθη αριστοτεχνικώς· η σιωπηρά ψυχική τραγωδία εξεδηλώθη με τόσην ευγένειαν και ηρεμίαν»²¹⁴. Ο Οικονόμου, μας πληροφορεί ο Σιδέρης, ήταν «ένας φίνος Ρανκ, που εκινούσε το βαθύτατο οίκτο, με τη μεγαλοπρέπεια της εγκαρτέρησής του, που δεν τον άφηνε να παραπονεθεί για την τύχη του, να δειλιάσει, να πανικοβληθεί!»²¹⁵.

Από το 1921 και έπειτα ο Οικονόμου θα "απιστήσει" αρκετές φορές στην Κυβέλη (το χρονικό διάστημα 1918-1921 ο Οικονόμου εγκαταλείπει τη σκηνή για να αναλάβει το Θέατρο Ωδείου²¹⁶). Στα τέλη του 1921 (23 Δεκεμβρίου, θέατρο Απόλλων) παίζει τον Ρανκ με τον θίασο της Κούλας Ζερβού. Η θιασάρχης είναι μαθήτριά του από το Ωδείο, η οποία έχει μόλις αποχωρήσει από τον θίασο της Σχολής, που έχει αρχίσει πια να υπολειπεται, και συγκροτεί δικό της θίασο, καλώντας τον δάσκαλό της, που έχει επίσης σταματήσει τη συνεργασία του με το Θέατρο Ωδείου, να την υποστηρίξει. Τον Χέλμερ παίζει στο πλευρό της ο Νίκος Παπαγεωργίου, ρόλο που έπαιξε πολλές φορές μαζί με την Κυβέλη²¹⁷. Η θιασάρχης και πρωταγωνίστρια χρησιμοποιεί ως "δίχτυ ασφαλείας" τους συνεργάτες της Κυβέλης. Οι δυο κριτικές που εμφανίζονται κρίνουν ως αξιέπαινη την προσπάθειά της και της αναγνωρίζουν ικανότητες, χωρίς όμως να ενθουσιάζονται από την υποκριτική της επίδοση²¹⁸.

²¹³ Μακκαβαίος: «Αι επιτυχίαι», εφ. *Πατρίς*, 14/7/1912.

²¹⁴ Βλ. Κριτικογραφία στο τέλος του υποκεφ. Η συμβολή του Οικονόμου στην επιτυχία της Κυβέλης μπορεί να ανιχνευτεί και στη μεγάλη εισπρακτική επιτυχία που σημειώνει η *Νόρα* το καλοκαίρι του 1912. Είναι το πρώτο καλοκαίρι που ο Οικονόμου παίζει μαζί της τον Ρανκ στο θερινό της θέατρο. Η μεγάλη εισπρακτική επιτυχία επισημαίνεται σε διάφορα δημοσιεύματα της εποχής (Ανυπόγραφο: «*Το σπίτι της κόκκλας*», εφ. *Εφημερίς*, 12/7/1912, Ανυπόγραφο: «*Ο Ίψεν*», εφ. *Καιροί*, 12/7/1912, Ανυπόγραφο: «*Από τα θέατρα: Νόρα*», εφ. *Εστία*, 12/7/1912). Ο Σιδέρης μάλιστα μας πληροφορεί πως «το καλοκαίρι του 1912 η *Νόρα* έδωσε στο θίασο τα περισσότερα εισιτήρια» («*Ο Ίψεν στην Ελλάδα*», ό.π., σελ.1543). «Πρόκειται περί φαινομένου» γράφει ο Παύλος Νιρβάνας σε άρθρο του («*Το φαινόμενον της Νόρας*», εφ. *Εστία*, 13/7/1912). Η παρουσία του Οικονόμου κάνει μάλιστα τον Τύπο να ασχοληθεί όχι μόνο με το πρόσωπο της Νόρας, όπως συνηθίζει, αλλά και με τη σημασία του ρόλου του Ρανκ στο έργο. Ο Ζ. Παπαντωνίου γράφει άρθρο στην εφημερίδα *Εμπρός* (11/7/1912) επικεντρωμένο στο πρόσωπο του Ρανκ, ενώ σχεδόν όλα τα άρθρα για το έργο αγνοούν τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου.

²¹⁵ «Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», ό.π., σελ. 654.

²¹⁶ Βλ. παρακάτω, υποκεφ. 2.2.5.

²¹⁷ Η υπόλοιπη διανομή: Λίντε: Μαρία Μπενή-Ψάλτη, Κρόγκοταντ: Κωνσταντίνος Θυμέλης (Καζέπογλους), Άννα-Μαρία: Άννα Βώκου, Ελένη: Λουκρητία Χαραλαμπίδου.

²¹⁸ Ο κριτικός των *Πανελληνίων* πιστεύει πως «θάπρεπε ν' αποφύγει τον Ίψεν. Δεν θέλω να πω μ' αυτό πως δεν ήταν καλή ως Νόρα. Όχι βέβαια. Μια καλλιτέχνης της αξίας της κ. Ζερβού δεν θα ήτο δυνατόν να είναι κακή σ' οποιοδήποτε ρόλο. Στη Β' και Γ' πράξη μάλιστα είχε μερικές στιγμές πραγματικώς πολύ καλές. Όμως στην Α' πράξη του έργου ήταν υπερβολικά παιδί». Η *Εσπερινή* συσχετίζει την ερμηνεία της με την ευγενική της καταγωγή. Αναγνωρίζει ότι είναι «πραγματική καλλιτέχνης, έχει στιγμάς πολύ καλές», όμως «κυριαρχεί κάτι το ψεύτικο, το προσποιητό,

Ο Οικονόμου επιστρέφει στο έργο το 1923: δύο ακόμα επαναλήψεις, στις οποίες συμμετέχουν δύο μαθήτριάς του. Στις 8 Απριλίου κάνει πρεμιέρα η *Νόρα* από τον θίασο του Οικονόμου στο Δημοτικό θέατρο του Πειραιά. Η παράσταση θα μεταφερθεί λίγες μέρες μετά (στις 14 Απριλίου) στο Βασιλικό θέατρο της Αθήνας. Με την αγαπημένη μαθήτριά του Οικονόμου –τα τελευταία χρόνια της καριέρας του– Τασία Αδάμ ως Νόρα, ενώ ο ίδιος παίζει φυσικά τον Ρανκ. Η παράσταση, που θα επαναληφθεί στην Αθήνα άλλες δυο φορές το 1924²¹⁹, περνάει απαρατήρητη από τον Τύπο.

Ο Οικονόμου θα σκηνοθετήσει τη *Νόρα* και θα παίξει τον Ρανκ στην Αθήνα, πάντα το 1923, και με την Αντιγόνη Μεταξά²²⁰ (27 Μαΐου στο θέατρο Απόλλων). Παράσταση όχι αμιγώς επαγγελματική, πρόκειται για τις διπλωματικές εξετάσεις της νεαρής αποφοίτου της Δραματικής Σχολής του Ελληνικού Ωδείου. Όμως η συμμετοχή των καθηγητή της και επαγγελματιών ηθοποιών –Οικονόμου (Ρανκ), Νίκου Παρασκευά (Χέλμερ), Νίκου Αμυρά (Κρόγκοταντ)– δίνουν επαγγελματικά χαρακτηριστικά στην παράσταση²²¹. Υπήρχε μάλιστα εισιτήριο για το κοινό, ενώ εμφανίζονται και τρεις κριτικές στον Τύπο. Οι κριτικοί συμφωνούν ότι η επιλογή του ρόλου της Νόρας για την Αντιγόνη Μεταξά είναι άστοχη από πλευράς των καθηγητών της. Πιστεύουν πως έχει ταλέντο *comédienne* και η Νόρα την αδικεί²²².

Ο Οικονόμου επανέρχεται με τον θίασο του στη *Νόρα* τον Οκτώβριο του 1924, στη Θεσσαλονίκη, πάντα με την Τασία Αδάμ ως Νόρα²²³. Ο υπόλοιπος θίασος συγκροτείται από μαθητές της δραματικής σχολής του Ωδείου Θεσσαλονίκης: ο Κώστας Κροντηράς παίζει τον Χέλμερ, η Ίδα Γκαμπάι παίζει τη Λίντε και ο

αποτέλεσμα ίσως της ψευτιάς που βασιλεύει εις τους ανωτέρους κύκλους της κοινωνίας μας, από την οποίαν αυτή έπρεπε να ξεφύγει, όλως διόλου, και ν' ανέβη τελειωτικά στις σανίδες της σκηνής μ' έναν ηρωισμό που θα ταίριαζε στην ευγενικά της καταγωγή». Για τον Οικονόμου τα *Πανελλήνια* γράφουν πως η ερμηνεία του είναι υπεράνω κριτικής, ενώ για τον Παπαγεωργίου πως ήταν «αμελέτητος».

²¹⁹ Οι επαναλήψεις: 7 Φεβρουαρίου και 19 Μαΐου, και οι δύο στο Εθνικό (πρώην Βασιλικό). Στις επαναλήψεις τον Χέλμερ έπαιξε ο Νίκος Παρασκευάς και την Λίντε η Άννα Βώκου.

²²⁰ Πολύ γνωστή αργότερα από τις εκπομπές της σε ραδιόφωνο και τηλεόραση, με το ψευδώνυμο «Θεία Λένα».

²²¹ Στους άλλους ρόλους μαθητές της σχολής: Λίντε: Κανελιά Βρανά, Άννα-Μαρία: Ευτυχία Ξηροταγάρου και Ελένη: Γιούλα Τάντη.

²²² Ο Πάνος Καλογερίκος γράφει στον *Ελεύθερο Τύπο* ότι έχει «ζηλευτά σκηνικά χαρίσματα», αλλά «ηδίκηθη προφανώς με την εκλογήν ιψενείου έργου διά διπλωματικής εξετάσεις, διότι ο ρόλος της Νόρας, δια *comédienne* ως η δ. Μεταξά, εστάθη βαρύ φορτίον διά τους ώμους της νεαρής καλλιτέχνιδος». Ο κριτικός του *Έθνους*: «Δεν μ' ενθουσίασε. Και δεν φταίει αυτή γιατί δε μ' ενθουσίασε. Φταίνε εκείνοι που διαλέξανε τέτοιον ακατάλληλο για το ταλέντο της ρόλο, για την εμφανίσουνε επισήμως, σαν πτώμα, στο κοινό. Η Μεταξά είνε κομεντιέν. Αυτό είναι το ταλέντο της». Ο κριτικός της *Πατρίδας* αναφέρεται στον Οικονόμου με κολακευτικά σχόλια, βρίσκει πως βρίσκεται στην καλύτερη του στιγμή στον ρόλο: «μας παρουσιάσθη δυνατώτερος, συμπυκνωτικώτερος, παλμικώτερος, τραγικώτερος –ηρεμότατα, ισχυρότατα, ανηλεώς,– παρά ποτέ άλλοτε από είκοσιν ετών. [...] Με την πάροδον δε του χρόνου έδωσε μίαν ανάπτυξιν, ένα πλάτος και μίαν στερεότητα εις τον δια τον πολύν κόσμον απίθανον, άσαρκον και ψεύτικον ρόλον του, εντελώς μοναδικά».

²²³ Δύο παραστάσεις δίνει ο θίασος του Οικονόμου: 2 και 5 Οκτωβρίου στο θέατρο Πάνθεον. Στις 5 του μηνός, μάλιστα, ο θίασος παίζει απογευματινή τους *Βρυκόλακες* και βραδινή τη *Νόρα*.

Δημοσθένης Ρέγκος τον Κρόγκοταντ. Άλλη μια ημι-επαγγελματική προσπάθεια του Οικονόμου στον Ίψεν. Η κριτική της *Μακεδονίας* μιλάει ευγενικά περί «μερικής αποτυχίας». Εξαιρεί την Αδάμ, χάρη στην οποία κάπως διασώθηκε η παράσταση. Θετικά είναι τα σχόλια και για τον Οικονόμου στον ρόλο του Ρανκ, τον χαρακτηρίζει «άμεμπτο» στην ερμηνεία του. Για την Αδάμ τα σχόλια είναι πολύ επαινετικά για τις δύο πρώτες πράξεις, όπου χάρισε «ωραίες στιγμές, δυνατές συγκινήσεις μιας καθαρής Τέχνης». Στην τρίτη πράξη ο κριτικός βρίσκει ότι η ηθοποιός υστέρησε, και το αποδίδει στις αδυναμίες της υπόλοιπης διανομής: «επηρεάσθηκε οπωσδήποτε από την ανεπάρκεια των άλλων. Φανερώθηκε κάπως σαστισμένη, ελαφρώς αφηρημένη, κόντεψε να χάσει την ψυχραιμίαν». Φαίνεται ότι ήταν τόσο κακές οι ερμηνείες των δύο νεαρών αντρών και τέτοια η αποτυχία της παράστασης που η Αδάμ «απογοητευμένη καταφανώς [...] υπεκλίθη δύσθυμος», μη μπορώντας να κρύψει τον εκνευρισμό της, όπως μας μαρτυρεί σε άλλο δημοσίευμά της η *Μακεδονία*²²⁴.

Η τελευταία εμφάνιση του Οικονόμου στον Ρανκ γίνεται το 1926 (5 έως 7 Ιανουαρίου) στην Κυβέλη, με την πρωταγωνίστρια να ερμηνεύει για μία ακόμα φορά τη Νόρα. Η ερμηνεία του Οικονόμου στον ρόλο θα αποτελέσει μέτρο σύγκρισης για τους ερμηνευτές που θα ακολουθήσουν.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Νόρα, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επανάληψη, Αθήνα, 1912

1. Ξερόπουλος, Γρηγόριος: «Κριτική επιθεώρησης. Φιλολογική, Θεατρική Καλλιτεχνική», εφ. *Καιροί*, 16/7/1912.
2. Ανυπόγραφο: «Από τα θέατρα. *Νόρα*», εφ. *Εστία*, 12/7/1912.

Επανάληψη, Αθήνα, 1926

Ο., Γ.: «*Η Νόρα*», εφ. *Η Ελληνική*, 7/1/1926.

Νόρα (*Το σπίτι της κόκκλας*), Θίασος Κούλας Ζερβού, Αθήνα, 1921

1. Π.: «*Η Νόρα*», περ. *Τα Πανελλήνια*, τχ. 15, 1/1/1922, σελ. 8.
2. Παν.: «Κούλα Ζερβού», εφ. *Εσπερινή*, 24/12/1921.

Νόρα, Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου, Αθήνα, 1923

1. Καλογερίκος, Π[άνος]: «Γύρω στη τέχνη. Ελληνικόν Ωδείον», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 29/5/1923.
2. Meister, Wilhelm [Γιάννης Λαμπρίδης]: «Η επίδειξις της Δραματικής Σχολής του Ελλ. Ωδείου», εφ. *Πατρίς*, 29/5/1923.
3. Τ., Δ.: «*Νόρα-Μεταξά*», εφ. *Έθνος*, 28/5/1923.

Νόρα, Θίασος Θωμά Οικονόμου, επανάληψη, Θεσσαλονίκη, 1924

²²⁴ Τα σχόλια αυτά γίνονται στη στήλη «Πεννιές» (4/10/1924). Γράφει ο άγνωστος αρθρογράφος για τις ερμηνείες των άλλων ηθοποιών: για την Γκαμπάι ότι «οπωσδήποτε τα κατάφερε», για τους Κροντηρά και Ρέγκο όμως είναι καταπέλτης: «έπαιξαν απλώς με μια ελαφρά προσοχή, χωρίς θέρμη, χωρίς ζωή»· για τον Ρέγκο: «αλύγιτος, με τα χέρια στις τσέπες και με εντελώς αχρωμάτιστη φωνή», ενώ για τον Κροντηρά είναι ακόμα χειρότερη η γνώμη του «τα εθαλάσσωσε».

Νότι: «Τέχνη και ερασιτεχνία. Από την παράσταση της *Νόρας*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 4/10/1924.

2.2.4. Η *Αγριόπαπια* και ο *Θωμάς Οικονόμου* (1912-1915)

Η *Αγριόπαπια* ξανανεβαίνει στην ελληνική σκηνή οχτώ χρόνια μετά την τελευταία επανάληψη της Νέας Σκηνης του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου το 1904 στην Αθήνα. Η πρώτη *Αγριόπαπια* του Οικονόμου δεν ανεβαίνει στην πρωτεύουσα, αλλά στον Πύργο Ηλείας, στις 5 Σεπτεμβρίου 1912 (Αίθουσα Αναπλάσεως). Ο Οικονόμου έχει συγκροτήσει ακόμα έναν θίασο από νέους και άπειρους ηθοποιούς και μαζί τους περιοδεύει στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1912. Δεν έχει μόνο σκηνοθετήσει το έργο, αλλά ερμηνεύει και τον ρόλο του Γιάλμαρ Έκνταλ για πρώτη φορά²²⁵. Με την ακόλουθη διανομή: Βέρλε: Νίκος Βέλμος, Γκρέγκερς Βέρλε: Κωνσταντίνος Κοντογιάννης, Ο γέρο-Έκνταλ: Γεώργιος Σαραντίδης, Γιάλμαρ Έκνταλ: Θωμάς Οικονόμου, Γκίνα Έκνταλ: Αριάδνη Βέλμου, Έντβιγκ: Τατιανή Βέλμου, Κυρία Σέρμπι: Θεώνη Ακράτου, Ρέλινγκ: Άγγελος Σαρρηγιάννης, Μόλβικ: Ιωάννης Στρατηγόπουλος, Πέτερσεν: Λ. Ροδάκης, Ένας παχύς και χλωμός κύριος: Άγγελος Σαρρηγιάννης, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά: Βασίλης Ρώτας²²⁶.

Ο θίασος θα επαναλάβει το έργο δύο μήνες αργότερα (2 Νοεμβρίου 1912) στα Χανιά (Αίθουσα Χρυσόστομος). Με αρκετούς από τους ηθοποιούς της πρώτης διανομής, αλλά και με καινούργιους να έχουν προστεθεί και κάποιους από τους παλιούς να έχουν αλλάξει ρόλους²²⁷. Τον ίδιο χειμώνα θα παίξει το έργο και στην Αθήνα, στο θέατρο Πολυθέαμα, στις 6 Φεβρουαρίου του 1913.

Για τις εμφανίσεις του θιάσου στην επαρχία έχουμε ελάχιστες πληροφορίες²²⁸. Γνωρίζουμε πάντως ότι οι παραστάσεις αυτές του Οικονόμου είναι

²²⁵ Διαφημίζεται στο πρόγραμμα της παράστασης ως η «πρώτη από ελληνικής σκηνής εμφάνιση εις τον ρόλο του Γιάλμαρ του κ. Θωμά Οικονόμου».

²²⁶ Στο πρόγραμμα δεν αναφέρονται οι εξής ρόλοι: Γκρόμπεργκ, Γένσεν και Ένας κύριος με μυωπία, που προφανώς κόπηκαν. Το πρόγραμμα δυστυχώς δεν αναφέρει τον μεταφραστή, και καμία άλλη σχετική αναφορά δεν ανεβρέθηκε στον Τύπο. Ο Οικονόμου πρέπει να χρησιμοποίησε την ήδη γνωστή από την παράσταση της Νέας Σκηνης μετάφραση του Σπύρου Μαρκέλλου, ο οποίος ήταν εξάλλου και συνεργάτης του. Χάρη στη δική του οικονομική βοήθεια, θυμίζουμε, είχε κατάφερε ο Οικονόμου να παραμείνει με τον θιασό του όλο τον χειμώνα στην Αθήνα, στο θέατρο Πανελλήνιον, τη χειμερινή περίοδο 1908-09.

²²⁷ Οι αλλαγές: Βέρλε: Τ. Αλκαίος, Γκρέγκερς Βέρλε: Νίκος Βέλμος, Ο γέρο-Έκνταλ: Πραξιτέλης Τσαλίκης, Γκίνα Έκνταλ: Μαρή Λέοντος, Ρέλινγκ: Ιωάννης Τερζάκης, Πέτερσεν: Τάκης Βουδούρης, Ένας παχύς και χλωμός κύριος: Ιωάννης Τερζάκης, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά: Ιωάννης Στρατηγόπουλος.

²²⁸ Το πρόγραμμα της Αθήνας δεν σώζεται και ο Τύπος της εποχής δεν μας διαφωτίζει για τη διανομή. Ο Σιδέρης στην *Ιστορία* του μας πληροφορεί ότι τον Γκρέγκερς Βέρλε ερμήνευσε ο Νίκος Βέλμος, τον Γιάλμαρ Έκνταλ ο Θωμάς Οικονόμου και την Έντβιγκ η Τατιανή Βέλμου (*Ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 236 και τ. Β1, ό.π., σελ. 273). Μας πληροφορεί, ακόμα, πως στη διανομή μετείχαν και οι Νότης Μπογράκος, Σπύρος Πατρίκιος, Ηλίας Βεργόπουλος, Μερόπη Πεταλά (Ροζάν), Παύλος Βενάρδος, Διονύσιος Βενιέρης, χωρίς να αναφέρει όμως ποιους ρόλους ερμήνευσαν. Για τον ρόλο της

και πάλι με άπειρους και μάλλον όχι πολύ ικανούς ηθοποιούς, το αποτέλεσμα πρέπει να ήταν πενιχρό. Το μοναδικό σχόλιο στον Τύπο για την παράσταση της Αθήνας, στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, είναι αποκαλυπτικό: «Ένας κούκος δεν φέρνει την άνοιξη. Και ένας Οικονόμου δεν μπορεί να κάμη θίασον. Ο εκλεκτός καλλιτέχνης ας καταρτίση ένα θίασον της προκοπής. Δεν εννοούμεν βεβαίως ανάλογον του εστατού του, διοτι σαν και αυτόν δεν είνε πολλοί οι ηθοποιοί του Ελληνικού θεάτρου. Αλλά τέλος πάντων δύο γυναίκες που να ξέρουν να σταθούν εις την σκηνήν και ισάριθμοι άντρες που να ξέρουν να ομιλήσουν δεν είνε δύσκολον να ευρεθούν. Έτσι υπάρχει ελπίς αι καλλιτεχνικοί εσπερίδες του διακεκριμένου καλλιτέχνου μας να συγκεντρώσουν κόσμον»²²⁹.

Οι υπόλοιπες αθηναϊκές εφημερίδες σιγούν· προφανώς από σεβασμό στο πρόσωπο του Οικονόμου. Το 1913 ήδη θεωρείται σπουδαίος δραματικός ηθοποιός. Η παράσταση δεν είναι αντάξια του κύρους του και μάλλον δεν θέλουν να τον θίξουν. Οι πρώτες αυτές απόπειρες του Οικονόμου στην *Αγριόπαπια* ήταν μια ευκαιρία να ασκηθεί πάνω στο έργο και να έρθει για πρώτη φορά σε επαφή με τον ρόλο του Γιάλμαρ. Δύο χρόνια αργότερα (1915) η *Αγριόπαπιά* του στην Κυβέλη είναι διαφορετική περίπτωση.

Στην πρώτη συνεργασία του με την Κυβέλη το 1908, ο Οικονόμου είχε μόνο τον ρόλο του σκηνοθέτη. Από το 1910 και μετά θα έχει διπλό ρόλο στις συνεργασίες τους, που θα διαρκέσουν ως το 1918: και ηθοποιός και σκηνοθέτης²³⁰.

Η Κυβέλη όποτε ανεβάζει Ίψεν προσφεύγει συνήθως στον Οικονόμου, ο οποίος θεωρείται πια "αυθεντία" στον συγγραφέα (*Βρυκόλακες, Νόρα, Αγριόπαπια*). Δύο οι "απιστίες" της: ο *Εχθρός του λαού* το 1918 (μια αναβίωση της παράστασης του Χρηστομάνου του 1902 από τον Νίκο Παπαγεωργίου), παράσταση που περνάει απαρατήρητη²³¹ και η *Έντα Γκάμπλερ*, χωρίς σκηνοθέτη, το καλοκαίρι του 1915 (29

Γκίνα Έκνταλ δίνει διπλή διανομή την Αριάδνη Βέλμου και τη Μαρή Λέοντος, που είχαν ερμηνεύσει σε Πύργο και Χανιά τον ρόλο. Όμως η παράσταση παίχτηκε μόνο ένα βράδυ.

²²⁹ Ανυπόγραφο: «Ο θίασος Οικονόμου», εφ. *Ακρόπολις*, 8/2/1913.

²³⁰ Ο Σιδέρης πιστεύει πως η συχνή συνεργασία Οικονόμου-Κυβέλης οφείλεται εν πολλοίς στον σύζυγο της Κυβέλης και διευθυντή του θιάσου της Κώστα Θεοδορίδη για τον οποίο γράφει: «δραστήριος, ευφυής και μορφωμένος άνθρωπος, έτρεφε και ιδανικά» (*Ιστορία...*, τ. Β1, σελ. 265).

²³¹ Ο θίασος της Κυβέλης θα δώσει μία όλη κι όλη παράσταση του *Εχθρού*, στις 6 Φεβρουαρίου 1918, στη χειμερινή στέγη του θιάσου (θέατρο Διονύσια) και δεν θα επανέλθει στο έργο. Η παράσταση περνάει τελείως απαρατήρητη (μάλλον είναι το ίδιο ατυχής όπως και η παράσταση του Χρηστομάνου το 1902). Ο *Εχθρός* είναι τιμητική των Νίκου Παπαγεωργίου και Αιμίλιου Βεάκη. Η Κυβέλη, θέλοντας να τιμήσει κι η ίδια τους δύο συνεργάτες της, συμμετέχει στη διανομή παίζοντας την κόρη του κεντρικού ήρωα, Πέτρα Στόκμαν. Έναν από τους λιγότερο ενδιαφέροντες ιψενικούς γυναικείους ρόλους, και μικρό πάντως για τα μέτρα της. Η επιλογή του *Εχθρού* πρέπει να οφείλεται στον Νίκο Παπαγεωργίου που είχε ερμηνεύσει τον πρωταγωνιστικό ρόλο του γιατρού Στόκμαν στην παράσταση του Χρηστομάνου και θέλει προφανώς να τον επαναλάβει στην τιμητική του. Ο Σιδέρης αναφέρει για την παράσταση ότι ήταν «στη σκηνοθεσία της 'Νέας Σκηνης' που ο Νίκος Παπαγεωργίου ήταν 'μύστης' της» («Ο *Εχθρός του λαού*», πρόγρ. Κ.Θ.Β.Ε., *Ένας εχθρός του λαού*, 1965). Ο Παπαγεωργίου αναπαράγει μάλλον τη σκηνοθεσία του Χρηστομάνου. Για την πλήρη διανομή βλ. στον Β' τόμο, μέρος Α', Π.1.4.2.

Ιουνίου). Εννέα μέρες μετά την *Γκάμπλερ* ανεβάζει με τον Οικονόμου την *Αγριόπαπια*.

Τι οδηγεί την Κυβέλη να επιλέξει το έργο; Η *Αγριόπαπια* είναι ένα έργο με ένα καλό γυναικείο ρόλο για την ίδια, αλλά όχι πρωταγωνιστικό όπως η Έντα Γκάμπλερ και η Νόρα. Μια παράμετρος είναι σίγουρα η προσωπική φιλοδοξία να επαναλάβει την πρώτη της μεγάλη επιτυχία στο θέατρο. Η Έντβιγκ που έπαιξε στον Χρηστομάνο το 1901 την ξεχώρισε ως μεγάλο ταλέντο. Μεγάλη πρωταγωνίστρια και θιασάρχης πια, θέλει να θυμίσει στο κοινό της τα πρώτα της βήματα, αποδευκνύοντας επιπλέον ότι, μπορεί ακόμα να παίξει πειστικά μια παιδούλα. Έχει μάλιστα στον θιασό της δύο ακόμα ηθοποιούς από τη διανομή της Νέας Σκηνής που είχαν κάνει κι αυτοί μεγάλη επιτυχία στους ρόλους τους: τον Νίκο Παπαγεωργίου (Γκρέγκερς Βέρλε), και τον Άγγελο Χρυσομάλλη (Γέρο-Έκνταλ). Και οι δυο έχουν καθιερωθεί πια ως μεγάλοι πρωταγωνιστές. Είναι και μια κίνηση λοιπόν της Κυβέλης να ικανοποιήσει και τους συνεργάτες της. Δεν πρέπει να παραγνωρίσουμε και την προσωπική καλλιτεχνική επιθυμία της Κυβέλης να ξαναπαίξει –ώριμη ηθοποιός πια– έναν σπουδαίο δραματικό ρόλο, να συναντηθεί ξανά με την υψηλή δραματική τέχνη που τόσο συχνά προδίδει.

Η *Αγριόπαπια* ανεβαίνει στις 8 Ιουλίου 1915 στο θερινό θέατρο της Κυβέλης στην Αθήνα και γνωρίζει μεγάλη ανταπόκριση από το κοινό. Θα δώσει άλλες πέντε παραστάσεις στη σειρά έως τις 13 Ιουλίου, και άλλες δύο στις 19 Ιουλίου και στις 9 Σεπτεμβρίου. Οι περισσότερες "φιλολογικές" βραδιές της Κυβέλης κάνουν μια όλη κι όλη παράσταση, η *Αγριόπαπια* κάνει οχτώ παραστάσεις, είναι μάλιστα η εισπρακτική επιτυχία του καλοκαιριού. Το γεγονός δεν περνάει απαρατήρητο από τον Τύπο, τα περισσότερα δημοσιεύματα σχολιάζουν την πρωτοφανή για σοβαρό δραματικό έργο εμπορική επιτυχία²³².

Η συνεργασία των Οικονόμου και Κυβέλης στην *Αγριόπαπια* κεντρίζει το ενδιαφέρον, όχι μόνο των απλών θεατών, αλλά και των ανθρώπων των τεχνών²³³. Το ενδιαφέρον τους κινεί όχι μόνο η συνεργασία των δύο καλλιτεχνών –δεν είναι η πρώτη φορά που συμπράττουν– αλλά και το ίδιο το έργο που είχε κάνει μεγάλη εντύπωση στην παράσταση του Χρηστομάνου. Στην προεμιέρα συρρέει όλος ο πνευματικός κόσμος της Αθήνας.

Η νωπή ακόμα στη μνήμη επιτυχία του Χρηστομάνου δεν λειτουργεί εις βάρος της τωρινής παράστασης. Παρ' όλο που οι συνθήκες προετοιμασίας ήταν

²³² Γράφει ο Θεόδωρος Βελιανίτης στην εφημερίδα *Αθήναι*: «Εμπορούν και τα υπέροχα έργα της τέχνης να πληρώσουν μέχρι ασφυξίας αυτά. Η *Αγριόπαπια* του Ίψεν υπέρ πάσαν άλλην παράστασιν είχαν ελκύσει τόσους θεατάς, όσους δεν ελκύει η θήρα των τρυγόνων του αττικού πεδίου κυνηγούς» («Ο ιψενισμός», 11/7/1915). Η *Ακρόπολις* παρατηρεί ότι «αι Αθήναι υπερψενιζούν», αναφερόμενη στον κόσμο που κατακλύζει το θέατρο («Υπερψενισμός», 13/7/1915). Η κριτική της *Εστίας* ελπίζει ότι η επιτυχία αυτή «θα ενθαρρύνη τα αποπειράς αυτάς γυρισμού προς το δραματολόγιον λησμονημένου», όμως η ελπίδα αυτή θα διαψευστεί.

²³³ Βλ. την κριτική της *Ακροπόλεως*.

πρόχειρες και όχι αυτές που προφανώς επιθυμούσε ο Οικονόμου²³⁴, ο σκηνοθέτης καταφέρνει ένα αξιοσημείωτο παραστασιακό αποτέλεσμα για την εποχή. Ο κριτικός της *Πατρίδος* μιλάει για: «εξαγνισμόν» του θεάτρου. Στην *Εστία* (9/7) χαρακτηρίζεται ως «εξαιρετική βραδυά», και ως «αληθής καλλιτεχνική τελετή» στην εφημερίδα *Εμπρός*²³⁵.

Ο Τύπος της εποχής εξαιρεί τη συμβολή του Οικονόμου στην επιτυχία της παράστασης: «συνετέλεσε πολύ και η συμμετοχή του κ. Οικονόμου», γράφει ο κριτικός της *Πατρίδος*, αναφερόμενος στην υποκριτική του δεινότητα. Παρ' όλο που ο κριτικός δεν του πιστώνει αμιγώς τη σκηνοθεσία, (ο όρος σκηνοθέτης δεν έχει ακόμα εγκαθιδρυθεί στο ελληνικό θέατρο) αναγνωρίζει τη σημασία της παρουσίας του: «Όλα τα πρόσωπα, αν επιτρέπεται η έκφρασις, είνε αρμονισμένα με την υπόκρισιν του κ. Οικονόμου». Και συνεχίζει: «Ο κ. Οικονόμου είναι πρώτον κάτοχος όλου του έργου. Γνωρίζει τους μυστικούς στοχασμούς του συγγραφέως, έχει πάντοτε βαθιά ψυχολογήσει όλα τα πρόσωπα, ξέρει τι ζητούν, διατί πάσχουν και διατί εδημιουργήθησαν».

Οι κριτικές είναι πολύ θετικές για το σύνολο των ηθοποιών. «Όλοι ανεξαιρέτως έπαιξαν εξαιρετα», γράφει η *Ακρόπολις*, τονίζοντας ότι σπάνια «αι σκηναί των θερινών μας θεάτρων» γνώρισαν «τέτοιο παίξιμο». Όχι ότι δεν υπάρχουν επί μέρους αντιρρήσεις για τις υποκριτικές επιδόσεις κάποιων ηθοποιών, αλλά οι περισσότεροι αναγνωρίζουν το υψηλό υποκριτικό επίπεδο του συνόλου. Κι εκεί μπορούμε αναμφισβήτητα να αναγνωρίσουμε τη σημαντική σκηνοθετική συμβολή του Οικονόμου.

Ο Οικονόμου έχει στη διάθεση του ένα ικανό επιτελείο ηθοποιών. Η διανομή: Βέρλε: Νικόλαος Ροζάν, Γκρέγκερς Βέρλε: Νίκος Παπαγεωργίου, Ο γέρο-Έκνταλ: Άγγελος Χρυσομάλλης, Γιάλμαρ Έκνταλ: Θωμάς Οικονόμου, Γκίνα Έκνταλ: Σαυφώ Αλκαίου, Έντβιγκ: Κυβέλη Αδριανού-Νίκα Κόκκου²³⁶, Κυρία Σέρμπι: Βασιλική Δημοπούλου, Ρέλινγκ: Νίκος Παρασκευάς, Μόλβικ: Σ. Βοντετσιάνος, Γκρόμπεργκ: Ιωάννης Πρινέας, Πέτερσεν: Αντώνιος Αργυρόπουλος,

²³⁴ Ελάχιστες πρόβες κάνουν οι θίασοι για το ανέβασμα των έργων· οι υποβολείς είναι αναπόσπαστο κομμάτι της παράστασης. Το θέμα επισημαίνει, ακόμα και σχετικά με την παράσταση του Οικονόμου, ο Παντελής Χορν στην κριτική του στο *Έθνος*: «Το έργον ήτο αρκετά μελετημένον και επαιχθη με αρκετήν προσοχήν από όλους τους ηθοποιούς, αν δε υστέρησε εις μερικά σημεία, τούτο πρέπει να το αποδώσωμεν εις το ότι, υπό τας σημερινάς θεατρικάς συνθήκας, δεν επαρκεί ο χρόνος ώστε να γίνουν όσαι χρειάζονται δοκιμαί δι' έργον τοιαύτης σοβαρότητος».

²³⁵ Ανυπόγραφο: «*Η αγριόπαπια*», εφ. *Εμπρός*, 9/7/1915.

²³⁶ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα. Σύμφωνα με μαρτυρία του Σιδέρη την Έντβιγκ έπαιξε μερικές φορές η Νίκα Κόκκου, «όταν η Κυβέλη δεν τύχαινε να εμφανισθή» (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 269). Τη δεύτερη μέρα της *Αγριόπαπιας*, 9/7/1915, τον ρόλο έπαιξε όντως η Νίκα Κόκκου, όπως μαρτυρεί η κριτική της εφ. *Πατρίς* (Το νυχτοπούλι: «Από τα θέατρα μας», εφ. *Πατρίς*, 10/11/1915). Δεν κατέστη δυνατό να διευκρινιστεί αν και ποιες άλλες μέρες αντικατέστησε η Κόκκου την Κυβέλη. Πάντως στις 9/7 η Κυβέλη παίζει στον Πειραιά το έργο του Φεντώ *Το νου σου στην Αμέλια*.

Γιένσεν: Ι. Νάκος, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά: Περικλής Θησεύς, Ένας κύριος με μυωπία: Σ. Βιράλης και Ένας κύριος²³⁷: Λ. Σκορδίλης.

Στους κεντρικούς ρόλους εμφανίζονται λοιπόν μερικοί από τους σημαντικότερους ηθοποιούς της εποχής. Ένα υλικό ικανό να ακολουθήσει δημιουργικά τις σκηνοθετικές οδηγίες. Και φαίνεται πως ο Οικονόμου κατάφερε να "δαμάσει" τις πρωταγωνιστικές τους φιλοδοξίες και να τους εναρμονίσει σ' ένα σύνολο. Και το ίδιο το έργο όμως προσφέρεται γι' αυτό: δεν είναι γραμμένο με άξονα ένα κεντρικό πρόσωπο, αλλά συνόλου με πολλούς κεντρικούς ρόλους, από τη φύση του δεν δίνει τη δυνατότητα στους πρωταγωνιστές να "σολάρουν".

Ενδεικτικό είναι ότι οι κριτικές δεν επικεντρώνονται στις υποκριτικές επιδόσεις ενός ή δύο εκ των ηθοποιών, όπως συνήθως γίνεται. Μπορεί κάποιες κριτικές να ξεχωρίζουν την Κυβέλη και τον Οικονόμου, αλλά στις περισσότερες σχολιάζονται οι ερμηνείες όλων των κεντρικών ηρώων, γεγονός σπάνιο για την κριτική της εποχής.

Δεν λείπουν και τα αρνητικά σχόλια, που κατακεραυνώνουν συλλήβδην το σύνολο των ηθοποιών, εξαιρώντας Κυβέλη και Οικονόμου. Η εφημερίδα *Νέον Αστν* κρίνει θετικά μόνο τις ερμηνείες των δύο, αλλά είναι αρνητική για όλους τους υπόλοιπους: «οι άλλοι ηθοποιοί εφάνησαν πολύ κατώτεροι του έργου, το οποίον, μη ψυχολογήσαντες, δεν απέδωκεν ως έδει». Όμως η επίθεση αυτή είναι ευεξήγητη, καθώς στόχος του κριτικού σημειώματος είναι ο συγγραφέας και το έργο, που θεωρείται ακατάλληλο για το ελληνικό κοινό²³⁸. Αν ο στόχος της επίθεσης στο *Νέον Αστν* είναι προφανής, λιγότερο ευανάγνωστος είναι, αρχικά, ο στόχος του Φώτου Πολίτη. Ενώ το κριτικό του σημείωμα στη *Νέα Ελλάδα* είναι εκτενές, αφιερώνει – πλην Οικονόμου και Κυβέλης – μια γραμμή όλη κι όλη για τους υπόλοιπους ηθοποιούς: «Και οι άλλοι ηθοποιοί έπαιξαν όσον ηδύναντο καλλίτερον». Ο Πολίτης μάλλον αδικεί τους ερμηνευτές, οι επιδόσεις των περισσότερων ηθοποιών, προκαλούν θετικά σχόλια και είναι μάλλον υψηλές για την εποχή.

Ο στόχος της επίθεσης του Πολίτη δεν είναι σίγουρα ο Ίψεν, τον οποίο εξαιρεί, αλλά ο Οικονόμου και η σκηνοθετική του ιδιότητα. Λίγους μήνες νωρίτερα, τον Φεβρουάριο του 1915, ο Πολίτης σε κριτικό του σημείωμα για την *Τρισεύγενη* του Παλαμά που σκηνοθέτησε ο Οικονόμου αμφισβητεί ανοιχτά τη σκηνοθετική του ικανότητα: «δεν έχει καλλιτεχνικήν αντίληψιν, όχι ηθοποιού αλλά ρεζισέρ,

²³⁷ Πιθανώς πρόκειται για τον ρόλο του Παχύ και χλωμού κυρίου.

²³⁸ Γράφει το *Νέον Αστν*: «Το έργον, έχον νοσηράν την βάσιν, όπως και τα άλλα δράματα του Βορείου συγγραφέως, ηκούσθη με πολλήν προσοχήν, αλλ' ολίγοι έμειναν ευχαριστημένοι. Συνετέλεσεν εις τούτο, εκτός του συμβολισμού του έργου, ευνοήτου εφ' όσον προχωρεί η δράσις, η ελαττωματική συνήθεια των ηθοποιών να ομιλούν σιγανά, εις τρόπον ώστε να δυσφορούν οι ακροαταί. [...] Έργα δε ως τα του Ίψεν, όταν δεν αποδίδονται εν αρμονική τελειότητι, προτιμότερον να μη θίγονται, διότι, ζένα προς την Ελληνικήν αντίληψιν, μόνον δια της τέχνης θα είναι δυνατόν να σταθούν επί σκηνής».

ώστε να τολμήσει να αναπτύξει ιδίαν αντίληψιν»²³⁹. Πρέπει να υπήρχε αντιπαλότητα μεταξύ των δύο αντρών, είναι εμφανής η διάθεση του Πολίτη στο κριτικό του σημείωμα για την *Αγριόπαπια*, να υποτιμήσει τις σκηνοθετικές ικανότητες του Οικονόμου²⁴⁰. Παρ' όλη την εμπάθειά του, όμως, ο Πολίτης δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει την αξία της παράστασης και καταλήγει στην κριτική του: «Εν γένει η παράστασις αυτή πρέπει να θεωρηθή ως εξαιρετικόν γεγονός, μέσα εις την αθλίαν κατάπτωσιν του Ελληνικού θεάτρου».

Η στάση του Πολίτη απέναντι στην ερμηνεία του Οικονόμου στον ρόλο του Γιάλμαρ Έκνταλ είναι κι αυτή εμποτισμένη από την προκατάληψη που έχει για το πρόσωπό του. Είναι ο μόνος που κρίνει αρνητικά την ερμηνεία του, ενώ τα σχόλια του Τύπου στο σύνολό τους είναι πολύ θετικά. Ο Πολίτης κλείνει την κριτική του λέγοντας: «Γενικώς δεν ημπορεί να ειπή κανείς, ότι έβλεπε τον Γιάλμαρ του Ίψεν». Το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής του το αφιερώνει στην προσέγγιση του ρόλου από τον Οικονόμου. Δεν αμφισβητεί την υποκριτική του ικανότητα, αλλά την ερμηνευτική του άποψη για τον ρόλο. Του καταλογίζει έλλειψη ευθυκρισίας για το γεγονός ότι ανέλαβε έναν ρόλο που δεν του ταιριάζει καθόλου, γιατί ο Οικονόμου «παίζει θαυμάσια μελαγχολικούς και σοβαρούς ρόλους», αλλά «η ψευτοσοβαρότης του Γιάλμαρ δεν ήτο δυνατόν να του πηγαίνει ποτέ». Και ερμηνεύει, πιστεύει ο Πολίτης, λανθασμένα τον ρόλο: «Συχνά, συχνότατα εξετέλει σοβαρώς πράγματα, που έπρεπε να φαίνωνται επιπόλαια. [...] Η κλίσις του προς τα δραματικά στοιχεία ενός ρόλου, τον έκαμνε να μην εκμεταλλεύεται, όπως έπρεπε, ωρισμένα σημεία με

²³⁹ «Η Τρισεύγενη», εφ. *Νέα Ελλάς*, 16/2/1915. Το ζήτημα μας επισημαίνει ο Αντώνης Γλυτζουρής (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 156).

²⁴⁰ Η γνωριμία των Οικονόμου και Πολίτη χρονολογείται από τα χρόνια της μαθητείας του Πολίτη στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών την περίοδο 1907-08, όπου δίδασκε ο Οικονόμου (μαρτυρία του Βασιλή Ρώτα στο άρθρο του: «Μαρίκα Κοτοπούλη-Φώτος Πολίτης», στο: *Χρονικό 74*, Εκδ. Ωρα, Αθήνα, 1974, σελ. 184-185). Στα 1915 ο Πολίτης αμφισβητεί σθεναρά τον δάσκαλό του, τον θεωρεί οπισθοδρομικό. Ο Πολίτης, στο σημείωμα του για την *Τρισεύγενη*, κατηγορεί τον Οικονόμου «για προσκόλληση στη σχολή του Μάινινγκεν», γράφει ο Γλυτζουρής (ό.π., σελ. 156), σε μια εποχή όπου το ελληνικό θέατρο είναι ακόμα πολύ πίσω σε ό,τι αφορά τη σκηνοθεσία. Ο νεαρός Πολίτης ανήκει, σημειώνει ο Γλυτζουρής, σε «μια μερίδα νέων λογίων, ενημερωμένη πάνω στις πρόσφατες ευρωπαϊκές εξελίξεις», που «προσπαθούσε να παρέμβει δυναμικά στο εγχώριο θέατρο σε μια προσπάθειά της να το εκσυγχρονίσει ριζικά» (ό.π., σελ. 156). Ο Πολίτης, ορμώμενος από την "επαναστατικότητα" της νιότης, γίνεται αφοριστικός σε ό,τι αφορά τις προσπάθειες του Οικονόμου, μην προσμετρώντας την, σύμφωνα με τον ίδιο, «αθλίαν κατάπτωσιν του Ελληνικού θεάτρου». Αλλά από ότι φαίνεται οι σχέσεις των δύο αντρών δεν αποκαταστάθηκαν ούτε στη συνέχεια. Όπως θα δούμε παρακάτω, ο Πολίτης συνεχίζει να υποτιμά την προσφορά του Οικονόμου στο θέμα Ίψεν, τόσο το 1928, παραλείποντας να πιστώσει στον Οικονόμου το πρώτο ανέβασμα του *Σόλνες* στην Ελλάδα, όσο και στα χρόνια του Εθνικού (1932-1934) οπότε αποφεύγει να αναφερθεί στη συμβολή του Οικονόμου στην πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα. Η μαρτυρία του συνεργάτη του Οικονόμου Νίκου Βέλμου, το 1927, επιβεβαιώνει τη συνεχιζόμενη αντιπαλότητα: «Για τους ανόητους μόνο, είναι ακατανόητος και μισητός [εννοεί τον Οικονόμου]· για μερικούς, όπως λόγω χάρη το Φώτο τον Πολίτη, που δεν ξέρει τα τρία κακά της μοίρας του, είναι καθυστερημένος» («Θωμάς Οικονόμου», περ. *Φραγκέλιο*, τχ. 14, 19/3/1927, σελ. 3).

κωμικόν βάθος, που χρωματίζουν εξαιρετικά τον χαρακτήρα»²⁴¹. Και πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι υπάρχει βάση στις αντιρρήσεις του Πολίτη²⁴². Ο Οικονόμου πρέπει να έπαιξε τον Γιάλμαρ πιο δραματικά απ' ό,τι είναι η πρόθεση του Ίψεν, που συμπονά αλλά και σαρκάζει μαζί τον ήρωα του.

Παρ' όλες όμως τις αντιρρήσεις που αφορούν την άποψη για τον ήρωα, η υποκριτική δεινότητα του Οικονόμου υπογραμμίζεται από όλους. Γράφει ο Χορν στην κριτική του: «επρόσθεσε μίαν άλλην ακόμη [...] επιτυχία εις την διάπλασιν ιψενικού χαρακτήρος [...] εχρωμάτισεν ιδίως πολύ χαρακτηριστικά μερικάς λεπτομερείας» (Χορν). Η εφημερίδα *Εμπρός* σχολιάζει: «Ο κορυφαίος καλλιτέχνης της Ελληνικής σκηνής [...] μας παρουσίασε τον φωτογράφο Χιάλμαρ Έκδαλ με όλην την φρίσσουσαν αλήθειαν της ζωής ενός ψευτομεγαλοφυούς και φυγοπόνου λαιμάργου, και μαζί με την κ. Κυβέλην εκράτησεν επί τρεις εσπέρας τους Αθηναίους καθηλωμένους υπό την βαθείαν τέχνην του και την άφθαστον υπόκρισιν του»²⁴³. Ο Σιδέρης χρόνια μετά, το 1939, θυμάται: «Μόλις βγήκε ο Οικονόμου αισθάνθηκα ότι το δάπεδο της σκηνής είχε υψωθή και ότι κάτι φοβερά σημαντικό γινότανε»²⁴⁴. Ακόμα και αν οι αναμνήσεις αυτές είναι πασπαλισμένες με τη νοσταλγία του παρελθόντος, απηχούν πάντως τη δύναμη της ερμηνείας του Οικονόμου.

Η Κυβέλη γνωρίζει ξανά έναν προσωπικό θρίαμβο με τον ρόλο της Έντβικ όπως στην πρώτη παράσταση του 1901. Παραληρεί ο Τύπος: «μίαν Εδβίγην απaráμιλλον» (*Εστία*, 9/7): «Εξαιρετική. Υποθέτω, πως θα αργήση η Ελληνική σκηνή να ιδή μίαν άλλην τόσον παιδικήν, τόσον αγαπητήν Εδβίγην» (Πολίτης). Αυτή η τελευταία παρατήρηση του Πολίτη για την παιδικότητα της Κυβέλης στον ρόλο, αν και 28 χρονών τότε, επανέρχεται και στις άλλες κριτικές: «Μια νοικοκυρευμένη κουκλίτσα, με συγκινητικήν αφέλειαν και φυσικότητα, παιδιακίστικο τρέξιμο, γέλιο, κλάμα, και με την αθωότεραν εκδήλωσιν των

²⁴¹ Για να τεκμηριώσει ο Πολίτης την άποψη του, αναφέρεται στην παρερμηνεία των οδηγιών του Ίψεν που κάνει ο Οικονόμου: στην τέταρτη πράξη ο Γιάλμαρ σκίζει το δωρητήριο υπό την πίεση του Γκρέγκερς, η σκηνική οδηγία του Ίψεν λέει ότι το σκίζει αργά, θέλοντας να δείξει ότι αν δεν υπήρχε η πίεση του Γκρέγκερς ο Γιάλμαρ δεν θα το έσκιζε. Όμως ο Οικονόμου το σκίζει γρήγορα και θυμωμένα μας πληροφορεί ο Πολίτης. Το δεύτερο παράδειγμα που δίνει είναι στην πέμπτη πράξη, όταν ο Γιάλμαρ αποφασισμένος να εγκαταλείψει το σπίτι του και τη γυναίκα του πίνει καφέ. Πάνω στη δραματική αυτή στιγμή η σκηνική οδηγία του Ίψεν λέει ότι ο Γιάλμαρ πίνει ασυναίσθητα μια γουλιά και έπειτα άλλη μία, ο Οικονόμου όμως αγνοεί την οδηγία και αφαιρεί έτσι το κωμικοτραγικό σχόλιο του συγγραφέα.

²⁴² Αντίστοιχες οι παρατηρήσεις του Ιωσήφ στην *Εστία*: «εδημιούργησε πολύ ενδιαφέροντα τύπον Γιάλμαρ, αλλά κατά την γνώμην μου, επλειοδότησεν εις νοσηρότητα εκφράσεως, υστερήσας εις αφέλειαν».

²⁴³ Ανυπόγραφο: «Ο κ. Θ. Οικονόμου», εφ. *Εμπρός*, 11/7/1915. Υπάρχουν και κάποιες άλλες ενστάσεις από κριτικούς, που αφορούν την ξενική προφορά του η οποία τον οδηγεί σε κάποια μονοτονία, αλλά αυτές δεν αναιρούν τη διαπίστωση της επιτυχίας του στο ρόλο (βλ. *Νέον Άστυ*, *Πατρίς*, Ιωσήφ στην *Εστία*).

²⁴⁴ Θεόδωρος Συναδινός και Γιάννης Σιδέρης: «Αναμνήσεις. Πώς είδαν άλλοτε την *Αγριόπαπια*», περ. *Τα Παρασκήνια*, 23/12/1939. Από τον Σιδέρη πληροφορούμαστε και το μόνο στοιχείο για την εμφάνιση του Οικονόμου στον ρόλο: «είχε μαλλιά πολύ μακριά, ακουμπούσαν στο γιακά».

τρικυμιών της ψυχής της» (*Πατρίς*): «κατόρθωσε [...] να ενσαρκωθεί λίαν επιτυχώς την Εδβίγην, το κοριτσάκι αυτό που αρχίζει πειά να καταλαβαίνει, να γίνεται γυναίκα» (*Έθνος*). Και συμπληρώνει ο Σιδέρης στις αναμνήσεις του: «Μου είχε κάνει εντύπωση η αγνότητα, που έλαμπε πάνω της»²⁴⁵. Δύο είναι λοιπόν τα κύρια υποκριτικά επιτεύγματα της Κυβέλης: παίζει την Έντβιγκ, αν και αρκετά μεγάλη για τον ρόλο της έφηβης, με γνήσια αθωότητα και παιδικότητα, και καταφέρνει να διανύσει με επιτυχία τη διαδρομή της Έντβιγκ από την αθωότητα στη σκληρή ενηλικίωση²⁴⁶.

Ο Άγγελος Χρυσομάλλης, ο διάσημος κωμικός της εποχής, επαναλαμβάνει κι αυτός τον ρόλο που έπαιξε στην παράσταση του Χρηστομάνου. Ένας «επιτυχημένος» Γέρο-Έκνταλ, γράφει η *Εστία* (9/7), και αυτή είναι γενική εκτίμηση της κριτικής. «Ήτο αλήθεια μία έκπληξις», γράφει ο Χορν, ενώ η εφημερίδα *Πατρίς* υπερθεματίζει: «ποτέ δεν έπαιξε με τόσην επιτυχίαν, εξαιρετικότητα και ημερίαν. Εις τον ρόλον του γέρω-Έκδαλ κατήγγησε τας νευρικές κινήσεις της κεφαλής. Έπαιξε με αφέλεια και αξιοθαύμαστον πραγματικότητα». Στο τελευταίο αυτό σχόλιο πρέπει μάλλον να αναγνωρίσουμε τη συμβολή του Οικονόμου στη διδασκαλία των ηθοποιών²⁴⁷.

Η ερμηνεία του Νικόλαου Ροζάν στον ρόλο του Βέρλε κερδίζει επίσης με επαινετικά σχόλια: «πολύ καλός» γράφει ο Χορν, «ήτο η ενσάρκωσις του Βέρλε.[...]Εις τον δύσκολον ρόλον του Βέρλε ανεφάνη και πάλιν ο καλλιτέχνης», γράφει η *Πατρίς*. Ο Ιωσήφ μάλιστα κρίνει ότι είναι ο καλύτερος της παράστασης: «Η απόλυτος ενσάρκωσις του κοινωνικού πεπερωμένου του ανθρώπου. Τέλειος ως Βέρλε».

Εξίσου θετικά κρίνεται η Σαπφώ Αλκαίου στον ρόλο της Γκίνα Έκνταλ. Η *Εστία* (9/7) την ξεχωρίζει μετά τον Οικονόμου και την Κυβέλη. Ο Χορν μιλάει στο *Έθνος* για: «ωραίον παιζιμο εις τον ρόλον της απλοϊκής Γκίνας». Το ίδιο θετική και η κριτική της *Πατρίδος*, με μια όμως αντίρρηση: «θαυμαστή διά την φυσικότητά της. Εις την τελευταίαν πράξιν μόνον, από της επιστροφής του Γιάλμαρ, επήρε ολίγον κωμικόν ύφος. Παρ' ολίγον να καταστρέψη ό,τι εδημιούργησεν εις τας 3

²⁴⁵ Ο.π.

²⁴⁶ Μόνο ο Ιωσήφ εκφράζει μια αντίρρηση στην *Εστία*, παρόλο που εξυμνεί την ερμηνεία της. Της αναγνωρίζει ότι είχε «το ύφος της κόρης, η οποία έχει μέσα της τα στοιχεία της δυστυχίας χωρίς να το ξέρη, με την κληρονομικήν πάθησιν της οράσεως», αλλά θα ήθελε να φέρει ευδιάκριτα τα σημάδια της πάθησης της εξαρχής. Και η αντίρρηση αυτή αφορά προφανώς μια σκηνοθετική επιλογή του Οικονόμου. Συχνά οι κριτικοί, ακόμη έως τις μέρες μας, κατακρίνουν τους ηθοποιούς για επιλογές του σκηνοθέτη.

²⁴⁷ Και πάλι ο Ιωσήφ έχει αντιρρήσεις: «μας έδωκεν ένα τύπον ολίγον ιλαρού γέροντος, ενώ ο πραγματικός τύπος του γέρω-Έκδαλ είνε βεβαίως ο απογοητευμένος, με δόσιν πικρίας προσεγγιζούσης πολύ εις την σάτυραν».

προηγούμενας πράξεις»²⁴⁸. Ο Σιδέρης μας πληροφορεί για μια άλλη πτυχή της «τέλειας», όπως την χαρακτηρίζει, ερμηνείας της: την «καρτερία» της ηρωίδας²⁴⁹.

Η εντύπωση των κριτικών για την ερμηνεία του Νίκου Παπαγεωργίου (Γκρέγκερς Βέρλε) είναι μάλλον "χλιαρή". «Πάντοτε μελετημένον και προνοητικόν» τον βρίσκει η *Εστία* (9/7), «εις το ύψος του ρόλου του» η *Ακρόπολις*. «Αρκετά υπερβολικός και απότομος», κρίνει η *Πατρίς*. Σε κάποια υποκριτική δυσκαμψία πρέπει να αναφέρεται και το σχόλιο του Χορν στο *Έθνος*: «Ένα μόνο θα ήθελα να προσέξη εις αυτόν τον ρόλον, που τόσοσ του στέκει και τόσο επιτυχάνει, να είνε περισσότερον αφελής εις μερικάς σκηνάς, των οποίων ο διάλογος έχει διφορουμένην σημασίαν»²⁵⁰.

Για τον Νίκο Παρασκευά ως Ρέλινγκ δίστανται οι γνώμες: «πολύ καλό» τον βρίσκει ο Χορν στο *Έθνος*, ενώ ο Ιωσήφ στην *Εστία* γράφει πως ο ρόλος «απεδόθη [...] με χρωματισμούς αρκετά πιστούς, αλλά με στάσεις και κινήσεις εν γένει ατυχείς. Ο κ. Παρασκευάς έχει να μελετήσει την τέχνην της χειρονομίας». Για τη Βασιλική Δημοπούλου ως κυρία Σέρμπι είναι αρνητικά τα σχόλια: «δεν ήτο εις τον ρόλον της· έπρεπε να δείχνη κάποιαν προσποίησιν, διά να χαρακτηρίση καλλίτερα την ελαφράν γυναίκα που κάνει την αριστοκράτισα», γράφει ο Χορν στο *Έθνος* και ο Ιωσήφ στην *Εστία*: «προσεπάθησε να αποδώση ένα ρόλον γυναικός επιτηδείας, χωρίς εν τούτοις να κατορθώση να δώση εις τον τόνον και το ύφος της την απαιτουμένην δεξιότητα». Με τους άλλους μικρότερους ρόλους του έργου δεν ασχολείται, ως συνήθως, καθόλου η κριτική.

Αρνητικά είναι τα σχόλια για τη μετάφραση στις δύο κριτικές που ασχολούνται μαζί της. Δεν σώζεται καμία μαρτυρία για το ποιος την υπογράφει. Οι μόνες πληροφορίες που έχουμε είναι από την κριτική του Χορν: «Έπειτα η μετάφρασις, εις την οποίαν, ως πληροφορούμαι, ανακατεύθησαν πολλοί, και καθώς ξέρουμε όπου λαλούν πολλοί κοκκόροι κτλ., συνετέλεσεν εις το να χαλάση αρκετά το καλό των ηθοποιών παίξιμο». Μάλλον ο θίασος χρησιμοποίησε την ήδη υπάρχουσα μετάφραση του Σπύρου Μαρκέλλου, στην οποία έκαναν επεμβάσεις "εκμοντερνισμού" της, αλλά χωρίς καλά αποτελέσματα όπως φαίνεται. Οξείς τόνους χρησιμοποιεί ο Ιωσήφ για τη μετάφραση: «οικτρά, άνευ ομογενείας γλώσσης, ασαφής εις πολλά μέρη, μέχρι βαθμού ώστε διά τους περισσότερους ο συμβολισμός του τίτλου να μείνη σκοτεινός».

²⁴⁸ Την ίδια παρατήρηση κάνει και ο Ιωσήφ: «δύναται να διεκδικήση επαίνους [...] εκτός μερικών αποχρώσεων φωνής προς το ευτράπελον, υπήρχε πιστότατη προσωποίησις της άνευ διανοητικότητος γυναικός, η οποία ζη και κινείται μηχανικώς δια να εξυπηρετήση άλλους».

²⁴⁹ Θεόδωρος Συναδινός και Γιάννης Σιδέρης: «Αναμνήσεις...», ό.π.

²⁵⁰ Ο Ιωσήφ κρίνει και πάλι τις σκηνοθετικές επιλογές για τον ρόλο: «πολύ καλός εις τας γενικάς γραμμάς του ρόλου, ενθουσιώδης εις τας εξάρσεις του ως ιδεαλιστής της αληθείας, αλλ' υστερήσας εις ομοιογένειαν και αποδώσας κατά την εμφάνισίν του με τον Γιάλμαρ και κατόπιν εις μερικάς σκηνάς με την Ελβίγην. Η βάση του χαρακτήρος του νέου Βέρλε είνε ο ιδεαλιστικός ενθουσιασμός: αυτός ο ενθουσιασμός πρέπει να φαίνεται εις όλην την εξέλιξιν του ρόλου, χωρίς καμμίαν εξαιρέσιν. Θα ήτο δύσκολον ο θεατής εις την πρώτην σκηνήν του Γρηγόρη Βέρλε με τον Γιάλμαρ π.χ. να διίδη τον ενθουσιώδη νέον, όπως τον ηρμήνευσεν ο κ. Παπαγεωργίου».

Για τη σκηνογραφία σώζονται ελάχιστες πληροφορίες, όλες από τον Σιδέρη. Για το σκηνικό της πρώτης πράξης: «ροζ σαλόνι σταμπωμένο, ένα ψιλό αμπαζούρ σε μια λεπτή στήλη, μια καρέκλα κάπου» και για το σκηνικό των άλλων τεσσάρων πράξεων: «Μισοσκότεινο φτωχικό δωμάτιο. Στη μέση, μπροστά στο υποβολείο, ένα στρογγυλό τραπέζι, μάλλον μικρό. [...] Πίσω δεξιά στο βάθος [...] ήτανε η φωλιά της Αγριόπαπας»²⁵¹.

Το σύνολο του Τύπου υποδέχεται πολύ θετικά το έργο. Όχι ότι λείπουν οι επιθέσεις, αλλά αυτές πια θεωρούνται, όπως είδαμε και στην αρχή του κεφαλαίου, γραφικές²⁵², ο Ίψεν έχει πια καθιερωθεί ως ένας σπουδαίος δραματουργός. Ο Φώτος Πολίτης, στην κριτική του για την *Αγριόπαπια*, θαυμάζει την ικανότητά του να πλάθει ζωντανούς χαρακτήρες: «Τόσον τιτανική παρουσιάζεται η δύναμις του ποιητού ως προς την διάπλασιν των χαρακτήρων του έργου του, τόσοσ είνε ο πλούτος της φαντασίας του, ώστε κάθε άλλο ζήτημα να παρέλκη. Δεν υπάρχει ένα πρόσωπον, μέσα εις αυτό το δράμα, που όχι να μην είνε συνεπές μέχρι τέλους με τον χαρακτήρα του αλλά που κάθε κουβέντα του, κάθε κίνημά του, να μη συμβάλλη εις την ζωντανήν, την σπαρταριστήν παράστασιν του».

Εξακολουθεί όμως ο συγγραφέας να θεωρείται κατά κύριο λόγο κοινωνικός αναμορφωτής: «Ο Ίψεν κατηγορεί την σύγχρονον κοινωνίαν, πλήττει τον οργανισμόν αυτής και τας προλήψεις της, ανατάμει τα μεγάλα ψεύδη, τα μεγαλοπρεπή κατά το φαινόμενον, τα οποία οι άνθρωποι διατηρούν μετά στοργής», γράφει ο Βελλιανίτης σε άρθρο του²⁵³.

Έργο και παράσταση καθηλώνουν το κοινό: «Σπάνια βλέπει κανείς σε θέατρο τόση προσήλωσι των θεατών στη σκηνή, τόσο ενδιαφέρον, τόσο αίσθημα», γράφει η κριτική της *Ακροπόλεως*. «Έφυγα από το θέατρον με την ψυχήν μου

²⁵¹ Θεόδωρος Συναδινός και Γιάννης Σιδέρης: «Αναμνήσεις...», ό.π.

²⁵² Είδαμε ήδη τη στάση του *Νουμά* στις επιθέσεις του Κουλουμβάκη, που αναδημοσιεύει τον λιβελλο του χωρίς να τον σχολιάζει. Αναφερθήκαμε ήδη και στις επιθέσεις από το *Νέον Αστν*. Να προσθέσουμε σε αυτές και τις κατηγορίες του *Εμπρός*. Αρθρογράφος της εφημερίδας διαμαρτύρεται για την ανηθικότητα του έργου (Μπραν: «Ίψενισμοί», εφ. *Εμπρός*, 14/7/1915). Είναι σφόδρα ενοχλημένος από τον χειρισμό του θέματος του ζεύγους Έκνταλ από τον «μπαρμπά-Ίψεν», όπως ειρωνικά τον αποκαλεί. Θίγεται η ανδρική του αξιοπρέπεια και τιμή. Θεωρεί πως ο Ίψεν προσπαθεί να περάσει μηνύματα κατά των αντρών, ότι κατηγορεί τους άντρες πως επιθυμούν το ψεύδος και καταπέζουν τις γυναίκες, και ότι προσπαθεί να κλονίσει τον θεσμό του γάμου. Καταλήγει: «γιατί δεν επεμβαίνει η αστυνομία, εις χείρας της οποίας ενεπιστεύθημεν την επίβλεψιν των ηθών, και, ή να κλείση το θέατρον ή να επιβάλη εις τον θιασάρχην να προσθέση εις τα προγράμματα, ότι 'η παράστασις είνε ακατάλληλος διά τιμίους ανθρώπους'; Υψώνω φωνήν!...». Στην ίδια εφημερίδα εμφανίζεται λίγες μέρες μετά άρθρο που απαντά εμμέσως στον Μπραν (εφ. *Εμπρός*, 17/7/1915). Το άρθρο υπογράφεται από τον W. -μάλλον πρόκειται για ψευδώνυμο του Κωστή Παλαμά- και τιτλοφορείται «Η ερωμένη του Ίψεν». Θέμα του είναι η θρυλούμενη ερωμένη του Ίψεν, και ο αρθρογράφος τονίζει ότι στην πραγματικότητα η αληθινή αγάπη του Ίψεν και η πραγματική "ερωμένη" του ήταν η σύζυγός του - όλα αυτά για να υπερασπίσει τον Ίψεν από τις κατηγορίες για ανηθικότητα.

²⁵³ Θεόδ[ωρος] Βελλιανίτης: «Ο ψενισμός», εφ. *Αθήναι*, 11/7/1915. Λίγες μέρες μετά δημοσιεύεται στην ίδια εφημερίδα, σε δύο μέρη, το άρθρο του Στέφανου Δάφνης «Ο Ίψεν ποιητής» (26/7/1915 και 2/8/1915), στο οποίο αναφερθήκαμε στην αρχή του κεφαλαίου, όπου ζητά ο Δάφνης να γνωρίσει η Ελλάδα και τον Ίψεν ποιητή.

συνεσφιγμένην και με τα δάκρυα εις τα μάτια. Οι ηθοποιοί έπαιξαν εξαιρετα», γράφει ο Βελλιανίτης²⁵⁴. Η ανταπόκριση του κόσμου δεν είναι τυχαία, η αλήθεια του έργου συγκινεί, και η παράσταση του Οικονόμου επίσης.

Η καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία της *Αγριόπαπιας* του Οικονόμου στην Κυβέλη γέννησε προσδοκίες για αλλαγή στο ρεπερτόριο. Παρά την εμπορική επιτυχία ενός σοβαρού δραματικού έργου, ασφαλής δείκτης του γεγονότος ότι το κοινό ακολουθεί όταν το αφορά το έργο και η παράσταση, η Κυβέλη δεν θα τολμήσει αλλαγή πλευσης. Θα επιστρέψει στις έκτακτες "φιλολογικές" βραδιές με την ίδια απόλυτη πρωταγωνίστρια, και στην κυριαρχία των ελαφρών θεαμάτων στον θίασο της. Από φόβο ότι το κοινό δεν θα ακολουθήσει; Από πρωταγωνιστική ματαιοδοξία να μην αμφισβητηθεί η θέση της; Όποιος κι αν είναι ο λόγος οι ελπίδες για αλλαγή θα διαψευστούν. Η *Αγριόπαπια* του 1915 είναι η φωτεινή εξαίρεση που επιβεβαιώνει τις παθογένειες του θεατρικού συστήματος.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η αγριόπαπια, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, Αθήνα, 1915

1. Ιωσήφ, Μ.: «*Η αγριόπαπια*», εφ. *Εστία*, 13/7/1915.
2. Κ[ουλουμβάκης], Ε.: «Θεατρική κριτική», περ. *Αστήρ*, 10/7/1915, σελ. 1, αναδ. στο περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 570, 26/7/1915, σελ. 305.
3. Νυχτοπούλι, Το: «Από τα θέατρα μας», εφ. *Πατρίς*, 10/11/1915.
4. Πολίτης, Φώτος: «Θεατρική επιθεώρησης: *Η αγριόπαπια* του Ίψεν τη συμμετοχή του κ. Θ. Οικονόμου», εφ. *Νέα Ελλάς*, 19/7/1915
5. Χορν, Παντελής: «*Η πρώτη της Αγριόπαπιας*», εφ. *Έθνος*, 9/7/1915.
6. Ανυπόγραφο: «*Η Αγριόπαπια* του Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 9/7/1915.
7. Ανυπόγραφο: «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Εστία*, 9/7/1915.
8. Ανυπόγραφο: «*Η χθεσινή πρώτη*», εφ. *Νέον Άστυ και Εσπερινόν Νέον Άστυ*, 9/7/1915.
9. Ανυπόγραφο: «Θεατρική ζωή», περ. *Πινακοθήκη*, τχ. 172-173, 6-7/1915, σελ. 65.

2.2.5. Ο Οικονόμου και δύο άπαιχτα έργα του Ίψεν: Ο μικρός Άϊολφ (1919) και Αρχιτέκτων Σόλνες (1925)

Χάρη στον Οικονόμου η ελληνική σκηνή γνωρίζει στη συνέχεια δύο ακόμη άπαιχτα στην Ελλάδα έργα του Ίψεν: τον *Μικρό Έγιολφ* και τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*. Είναι τα μοναδικά καινούργια έργα του συγγραφέα που εμφανίζονται την περίοδο 1911-1927. Καινούργιο έργο άλλωστε έχει να εμφανιστεί από το 1906, από την *Κυρά της θάλασσας* του Οικονόμου.

Ο *Μικρός Άϊολφ* ανεβαίνει το 1919 στο Θέατρον Ωδείου, όπου ο Οικονόμου έχει βρει "καταφύγιο". Το Θέατρον Ωδείου είναι η πρώτη σοβαρή προσπάθεια να συγκροτηθεί ένας θίασος ρεπερτορίου μετά το Βασιλικό και τη Νέα Σκηνή. Το 1918

²⁵⁴ Ο.Π.

το Ωδείο Αθηνών αποφασίζει την ίδρυση και λειτουργία –εκ παραλλήλου με την Δραματική του Σχολή– ενός θιάσου ρεπερτορίου που θα στελεχωθεί από τους νεαρούς απόφοιτους της σχολής, αλλά και από ήδη επαγγελματίες ηθοποιούς. Στόχος του Ωδείου δεν είναι μόνο να φροντίσει την επαγγελματική αποκατάσταση των αποφοίτων της σχολής, αλλά κυρίως να προτείνει ένα άλλο μοντέλο καλλιτεχνικού θιάσου. Πρόκειται για μια προσπάθεια αντίστασης στον καλλιτεχνικό μαρασμό του ελληνικού θεάτρου και στη βεντετοκρατία της Κυβέλης και της Κοτοπούλη²⁵⁵. Την προσπάθεια του Ωδείου θα υποστηρίξει οικονομικά η Πολιτεία, λίγο μετά τις πρώτες επιτυχίες του θιάσου. Και μπορεί οι φιλόδοξοι στόχοι του Θεάτρου του Ωδείου να μην εκπληρώθηκαν στο ακέραιο, ολισθαινοντας ολοένα και περισσότερο σ' ένα ημι-επαγγελματικό θίασο («ημερασιτεχνικού χαρακτήρα», λέει ο Γλυτζουρής²⁵⁶), όμως είναι ένα πρώτο σημαντικό βήμα να βγει το ελληνικό θέατρο από το τέλμα του.

Το Ωδείο προσλαμβάνει τον Θωμά Οικονόμου ως σκηνοθέτη, για να συνδράμει στην προσπάθεια αυτή²⁵⁷. Ο Οικονόμου βρίσκει επιτέλους μετά από πολλά χρόνια γόνιμες συνθήκες. Χωρίς την εξάρτησή του πια από το ταμείο, μπορεί να ξανασυναντηθεί με τα καλλιτεχνικά του πιστεώ. Αφοσιώνεται για τρία χρόνια στο Θέατρο του Ωδείου, μόνο με την ιδιότητα του σκηνοθέτη πια. Είναι δε η πρώτη φορά που του αναγνωρίζεται επισήμως αυτή η ιδιότητα²⁵⁸.

Στο προστατευμένο πλαίσιο του Θεάτρου του Ωδείου ο Οικονόμου μπορεί να ανεβάσει τον *Μικρό Έγιολφ*. Ένα έργο χωρίς κύριο πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά με τέσσερις κεντρικούς ρόλους και άλλους δύο σημαντικούς μικρότερους ρόλους. Ένα έργο συνόλου κατάλληλο για τη φυσιογνωμία του καινούργιου θιάσου. Ο *Έγιολφ* εμφανίζεται στο ρεπερτόριο τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του, τη χειμερινή

²⁵⁵ Την προσπάθεια αυτή του Ωδείου εξαιρεί η εφημερίδα *Καιροί* σ' ένα άρθρο απολογισμού για τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1918-19, την πρώτη περίοδο κανονικής λειτουργίας του θιάσου. Βρίσκει τον θίασο ως έναν «από τα τους ευπροσωποτέρους οι οποίοι ενεφανίσθησαν μέχρι τούδε εις τα Αθήνας». Και συνεχίζει: «Αι εντυπώσεις του κοινού είνε ευμενείς εκ της εμφανισέως των εις την σκηνήν, η δε δράσις του θιάσου τούτου προμηνύεται ευεργετικώτερα όσον αφορά την εξυγιάνσιν του αθηναϊκού θεατρικού ενδιαφέροντος, διότι αι βάσεις του, η αποστολή του και αι εργασίαι του έχουν σοβαρόν χαρακτήρα» (Φιλότεχνος: «Θεατρική κίνησις. Σύντομος απολογισμός», εφ. *Καιροί*, 7/4/1919).

²⁵⁶ *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 143.

²⁵⁷ Για το θέμα βλ. το υποκεφάλαιο του Γλυτζουρή «Οι πρώτες γενιές 'μορφωμένων ηθοποιών'. Η ανάδυση του σκηνοθέτη στο Θέατρο Ωδείου και η συμβολή του Θωμά Οικονόμου», στο: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 138-147.

²⁵⁸ Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι για πρώτη φορά αναγράφεται το όνομα του ως σκηνοθέτη σε θεατρικό πρόγραμμα Ίψεν. Γράφει η εφημερίδα *Καιροί*: «Είνε γνωστή η ικανότης ως ρεζισσαίρ του κ. Οικονόμου εκ της αλθσημονήτου εκείνης δράσεώς του κατά την λαμπράν περιόδον των παραστάσεων του 'Βασιλικού Θεάτρου'. Έκτοτε οι γνώσεις και η πείρα το μοναδικού Έλληνος ρεζισσαίρ ενισχύθησαν. Σήμερον ο κ. Οικονόμου αποτελεί μίαν αυθεντίαν διά την σκηνικήν τεχνικήν και η ευσυνειδησία με την οποίαν εργάζεται, ο κόπος που καταβάλλει και η επιμέλεια που δεικνύει αποτελούν την μεγαλειέταν εγγύησιν διά τας περαιτέρω σταθεροτέρας επιτυχίας του 'Ωδείου'» (Φιλότεχνος: ό.π.).

περίοδο 1918-19²⁵⁹. Ανεβαίνει στις 7 Μαρτίου του 1919 στο Βασιλικό θέατρο, μόνιμη στέγη του θιάσου. Δίνει άλλες τρεις παραστάσεις στις 9 & 13 Μαρτίου και στις 20 Απριλίου. Η διανομή: Άλφρεντ Άλμερς: Γ. Τσιτσιλιάνος, Ρίτα Άλμερς: Τζ. Κωνσταντινίδου, Έγιολφ: Δις Θάλεια, Άστα Άλμερς: Βενετία Μπενή-Ψάλτη, Μπόρκιεμ: Γεώργιος Πλούτης, Η Ποντικοκυρά: Ξαβερία Κανελλοπούλου. Στην παράσταση της 20^{ης} Απριλίου ο Γ. Δεστούνης αντικαθιστά τον Πλούτη στον ρόλο του Μπόρκιεμ²⁶⁰.

Το Ωδείο πραγματοποιεί ομιλία του μεταφραστή του έργου Ιωάννη Ζερβού, τρεις μέρες πριν την πρεμιέρα, στις 4 Μαρτίου 1919 στο Βασιλικό θέατρο, προκειμένου να προετοιμάσει την πρόσληψη του έργου από τους θεατές²⁶¹. Ο Τύπος χαιρετίζει την πρωτοβουλία, το έργο κρίνεται "δύσκολο" για το κοινό²⁶². Οι κριτικοί δεν ενθουσιάζονται από τον Έγιολφ. Η *Εστία* βρίσκει πως «δεν ήτο εκ των αριστουργημάτων του Νορβηγού συγγραφέως». Λίγο καλύτερη είναι η γνώμη της Ειρήνης Δημητρακοπούλου (περισσότερο γνωστής με το ψευδώνυμο Ειρήνη η Αθηναία) στο *Έθνος*, βρίσκει το έργο «συνολικά [...] βαθύτατα συμπαθητικόν», αλλά κρίνει κι αυτή πως «δεν είνε βέβαια από τας καλειτέρας συλλήψεις του Ίψεν». Ο Έγιολφ δεν έχει μεγάλη απήχηση ούτε μετέπειτα στην Ελλάδα. Θα ξαναπαιχτεί μόλις άλλες δυο φορές μέσα στον αιώνα. Μία από τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη το 1943 και μια δεύτερη το 1991 από τον Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές».

Η παράσταση του Οικονόμου πρέπει να ήταν ευπρόσωπη, αλλά όχι ιδιαίτερα επιτυχής. Η *Εστία* περισσότερο επαινεί την προσπάθεια παρά το αποτέλεσμα: «η υπόκρισις, αν δεν ήτο αρτία, ήτο εν τούτοις επιτυχής». Και συνεχίζει εξαιρώντας τη φιλότιμη προσπάθεια των νεαρών ηθοποιών, οι οποίοι «κατέβαλον πολύν κόπον και μελέτην διά την όσον το δυνατόν καλλιτέραν απόδοσιν του έργου, και τούτο προς τιμήν των, διότι τοιαύτα έργα βεβαίως είνε

²⁵⁹ Ο θίασος είχε συνεπή παρουσία έως το φθινόπωρο του 1921. Στο ρεπερτόριό του σημαντικοί συγγραφείς του παγκόσμιου θεάτρου: Αισχύλος, Σαίξπηρ, Στρίντμπεργκ, Μολιέρος, Σνίτσελερ, Σούντερμαν κ.ά. Για την ιστορία του θιάσου βλ.: Γιάννης Σιδέρης: *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794-1944)*, τ. Β2, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990-2000, σελ. 210-225 και Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Η μικρή ιστορία του θεάτρου. Η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1304, 1/11/1981, σελ. 1498-1500.

²⁶⁰ Δεν υπάρχει πληροφορία για ηθοποιό Γ. Δεστούνη την εποχή αυτή. Ίσως πρόκειται για τυπογραφικό λάθος και να είναι ο Ηλίας Δεστούνης, ο οποίος παίζει και σε άλλες παραστάσεις του θιάσου.

²⁶¹ Η μετάφραση του Ζερβού για τον *Μικρό Αϊόλφ* δεν διασώζεται. Δεν υπάρχει καμία γνωστή δημοσίευσή της. Πρώτη δημοσίευση του έργου στη μετάφραση του Κουκούλα γύρω στο 1943 από τον Γκοβόστη.

²⁶² Η *Εστία* αποδίδει την έως τότε μικρή επιτυχία των «δύσκολων ή δυσνόητων αριστουργημάτων, όπως είνε τα των υπερβωρείων συγγραφέων» στη δυσκολία του κοινού να τα κατανοήσει: «Δι' αυτόν τον λόγον ευρίσκομεν επιτυχεστάτην την ιδέαν του θεάτρου Ωδείου όπως, προτού αναβιβάξη τα έργα αυτά, διοργανώνη προηγουμένως διαλέξεις περί του συγγραφέως, της συνθέσεως και της ιδεολογίας των έργων. Με αυτόν τον τρόπον και ο πολὺς κόσμος θα δύναται να παρακολουθή ή να κατανοή και τα δυσκολότερα έργα του ξένου δραματολογίου» (Ανυπόγραφο: «Ο Ίψεν και το έργο του», εφ. *Εστία*, 2/3/1919).

δύσκολα εις την εκτέλεσιν»²⁶³. Ένας νεανικός θίασος με καλύτερο, μάλλον, δυναμικό απ' ό,τι στους άλλους θιάσους που είχε συστήσει ο Οικονόμου, αλλά πάλι όχι στελεχωμένος με έμπειρους ηθοποιούς ικανούς να φέρουν εις πέρας τους σύνθετους ρόλους. Για άλλη μια φορά ο Οικονόμου είναι "όμηρος" μιας όχι πολύ γερής διανομής. Αλλά τουλάχιστον στους κόλπους του Ωδείου είχε υλικοτεχνική υποδομή και οικονομική στήριξη που του επέτρεψαν να επιτελέσει ως έναν βαθμό το όραμά του για έναν καλλιτεχνικό θίασο.

Οι επιμέρους κρίσεις για τους ηθοποιούς είναι μετριοπαθείς²⁶⁴. Η Βενετία Μπενή-Ψάλτη ως Άστα Άλμερς είναι η μόνη που ξεχωρίζει. Η *Εστία* κρίνει την ερμηνεία της: «επιτυχής»: «Ήτο ό,τι έπρεπε να είναι». Το ίδιο θετικά είναι και τα σχόλια στο *Έθνος*: «λιτή, ψυχική, συγκρατημένη. Σπάνια είδα ηθοποιόν να παίζη έτσι ενσυνείδητα, να κανονίζει δηλαδή με τόσην ακρίβειαν το φως και τον τόνο που πρέπει να έχει εις κάθε στιγμήν».

Από τα μέσα του 1921 αρχίζουν τα προβλήματα στη λειτουργία του Θεάτρου του Ωδείου, η επιχορήγηση διακόπεται και ο θίασος αρχίζει να υπολειτουργεί. Από το φθινόπωρο του 1921 έως τον θάνατό του το 1927 ο Οικονόμου βρίσκεται και πάλι στην ελεύθερη αγορά. Ξαναρχίζει να συγκροτεί σποραδικά δικούς του θιάσους, χρησιμοποιώντας τους μαθητές του από το Θέατρο του Ωδείου, επιστρέφει μάλιστα κι ο ίδιος στη σκηνή ως ηθοποιός.

Το 1925 θα ανεβάσει με δικό του θίασο ένα ακόμα άπαιχτο έργο του Ίψεν στην Ελλάδα: τον *Αρχιτέκτονα Σόλνες*. Ένα σημαντικό έργο του Ίψεν που πέρασε απαρατήρητο στο πρώτο αυτό ανέβασμα. Ο *Σόλνες* ανεβαίνει για μία και μοναδική παράσταση στην Αθήνα, στις 15 Ιανουαρίου του 1925, στο Εθνικό θέατρο (πρώην Βασιλικό). Μάλλον στην -ήδη δημοσιευμένη από το 1915- μετάφραση του Μάρκου

²⁶³ Οι *Καιροί*, που είναι μάλλον φίλα προσκείμενοι στον Οικονόμου, χαρακτηρίζουν την παράσταση «ανωτέραν επιτυχίαν» του θιάσου, ο οποίος «παρουσίασεν αρμονικόν σύνολον. Ουδεμία υπερβολή και παρατονία παρετηρήθη. Και το σπουδαίον τούτο γεγονός οφείλεται πρωτίστως εις τον κ. Θωμάν Οικονόμου αναδειχθέντα πρώτης τάξεως ρεζισοίρ». Πρόκειται μάλλον για δήλωση συμπάραστασης προς τον Οικονόμου παρά για αντικειμενική κρίση της παράστασης.

²⁶⁴ Στον ρόλο του Άλφρεντ Άλμερς, ο Γ. Τσιτσιλιάνος δεν ενθουσιάζει την κριτική. Στο *Έθνος* είναι πιο «ευγενικά» τα σχόλια: «εις την ατμοσφαιραν που έπρεπε βέβαια, αλλά από την αρχήν μας έκαμε να υπολογίσωμεν την έντασιν που θα έδινε εις τον ρόλον του». Πιο καθαρά είναι τα σχόλια της *Εστίας*: «παρ' όλον το προδιδόμενον εσώψυχο πάθος του, δεν κατόρθωσε να διδη ιάς συνεχείς μεταπτώσεις εις την αλύγιστον φωνήν του». Και οι δυο κριτικές, συμφωνούν επίσης ότι η εμφάνιση της Κωνσταντινίδου ως Ρίτας Άλμερς δεν ήταν επιτυχής: «προσεπάθησε πολύ, αλλά δεν μας έδωκε τον Τύπον που περιμέναμε», γράφει το *Έθνος*. Και οι δυο εφημερίδες επισημαίνουν τον υπερτονισμό των εκφράσεών της. «Αι εκδηλώσεις του πάθους της νευρικοί και ταραγμένοι», βρίσκει η *Εστία*, επιστρατεύει «εξωτερικά μέσα», γράφει το *Έθνος*. Για τον Γεώργιο Πλούτη η γνώμη της *Εστίας* είναι επίσης αρνητική: «υστέρησεν ως μηχανικός Μπόργκμαν. Βεβαίως ο συγγραφεύς τον θέλει κάπως ειρωνικόν και εις στιγμάς εύθυμον, όχι όμως και κωμικόν. Παρ' όλην εν τούτοις την φαινόμενην προσπάθειάν του να υποδυθή επιτυχώς τον ρόλον, αι παρατηρούμεναι υπερβολικοί χειρονομίαι του και η αγρωμάτιστος ενίοτε φωνή του και τινες απότομοι κινήσεις του κατέστρεφαν τον ρόλον του». Στην Κανελλοπούλου, που έπαιξε την Ποντικοκυρά, το *Έθνος* αφιερώνει μία γραμμή: «έδωκε όλην την ευλογισίαν των κακών πνευμάτων». Η ίδια κριτική ξεχωρίζει και την πρωτοεμφανιζόμενη μικρή Θάλεια που έπαιξε τον μικρό Έγιολφ: «διακρίνω έντονα καλλιτεχνικά στοιχεία [...] διετήρησε ισορροπίαν των εκφραστικών μέσων, που αξίζει μεγάλην προσοχήν».

Αυγέρη. Ελάχιστες πληροφορίες σώζονται, δεν υπάρχει κανένα δημοσίευμα ούτε για την παράσταση ούτε για έργο. Και δυστυχώς ούτε το πρόγραμμα σώζεται. Οι στήλες θεαμάτων των εφημερίδων μάς δίνουν τις μόνες πληροφορίες της διανομής: ο Οικονόμου ερμήνευσε τον Σόλνες και η Τασία Αδάμ –μαθήτρια του από τη Δραματική Σχολή του Ωδείου- τη Χίλντα.

Η παράσταση του *Σόλνες* είναι μάλλον ένα πωγύρισμα του Οικονόμου. Επιστρέφει στις παραστάσεις που αποτελούν ουσιαστικά ρεσιτάλ υποκριτικής του ίδιου. Με έναν αδύναμο, σχεδόν ερασιτεχνικού χαρακτήρα θίασο. Και γι' αυτό μάλλον ο Τύπος αφήνει ασχολίαστη την εμφάνιση του Οικονόμου, από σεβασμό στο πρόσωπό του.

Εν αντιθέσει με την στάση του υπόλοιπου Τύπου, ο Λέων Κουκούλας γράφει ένα λίβελλο κατά του Οικονόμου στα *Παρασκήνια*. Χωρίς να έχει δει την παράσταση, όπως ομολογεί, επιδίδεται σε μια κατά μέτωπον επίθεση εναντίον του σκηνοθέτη. Κλείνει την κριτική του με μια σκληρή προτροπή προς τον Οικονόμου: «ας θεωρήση την παράσταση του *Αρχιτέκτονος Σόλνες* ως ένα σύμβολο της οριστικής του δύσεως και γκρεμιζόμενος από το συμβατικόν ύψος του κωδωναστασίου του, ας κάνη θέση για τους νεωτέρους του»²⁶⁵.

Ο Οικονόμου δεν θα επανέλθει με το έργο στην Αθήνα, αλλά στη Θεσσαλονίκη, με τους μαθητές της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Θεσσαλονίκης, όπου διδάσκει. Θα ξανανεβάσει τον *Σόλνες* στο Θέατρο Πάνθεον, στις 25 Σεπτεμβρίου του 1925. Στο πλευρό του, η πιστή του μαθήτρια Τασία Αδάμ παίζει τη Χίλντα.

²⁶⁵ Ο Κουκούλας αμφισβητεί στο κείμενο του τον Οικονόμου ως προς όλες τις ιδιότητές του. Ως δάσκαλο, τον κατηγορεί ότι δεν άφησε κανέναν αξιόλογο μαθητή. Η εργασία του ως σκηνοθέτη στα χρόνια του Βασιλικού ήταν ανύπαρκτη, δηλώνει αφοριστικά ο Κουκούλας. Τον κατηγορεί ότι αντέγραφε τις γερμανικές παραστάσεις από τα *Regierbücher* που είχε στην κατοχή του και πως όταν δεν είχε αυτά τα βοηθήματα απέτυχε παταγωδώς. Αλλά και ως ηθοποιός ο Οικονόμου, σύμφωνα πάντα με τον Κουκούλα, δεν είναι σπουδαίος. Του αναγνωρίζει ότι ως Όσβαλντ, Ρανκ (στη *Νόρα*) και Ίλαρχος (στον *Πατέρα* του Στρίντμπεργκ) ήταν καλός, αλλά του προσάπτει ότι έπαιζε τον εαυτό του. Και χωρίς να έχει πολλά επιχειρήματα, ο Κουκούλας, για να αμφισβητήσει την υποκριτική ικανότητα του Οικονόμου, καταφεύγει σε χτυπήματα "κάτω από τη μέση", κατηγορώντας τον για τα φυσικά του μειονεκτήματα. Πώς να εξηγήσουμε αυτή την ανηλεή επίθεση; Σίγουρα ο Οικονόμου δεν βρίσκεται σε καλλιτεχνική άνθηση την εποχή που γράφεται η κριτική του Κουκούλα. Έχει κουραστεί κι έχει μεγαλώσει. Επομένως έχει κάποια βάση η κριτική, ο Οικονόμου δεν είναι στην καλύτερη του στιγμή. Όμως οι αφοριστικοί τόνοι του Κουκούλα δεν δικαιολογούνται. Ο Οικονόμου έχει ήδη πίσω του σπουδαίο έργο, παρά τις όποιες εκπώσεις και συμβιβασμούς αναγκάστηκε να κάνει. Μάλλον ο Κουκούλας με την επαναστατική ορμή της νιότης (είναι 29 όταν γράφει το κείμενο αυτό) θέλει να αποκηρύξει το καλλιτεχνικό κατεστημένο της εποχής που στα μάτια του εκπροσωπεί ο Οικονόμου. Μια άλλη παράμετρος που ίσως εξηγεί αυτήν την επίθεση είναι ότι ο Κουκούλας βρίσκεται στο "στρατόπεδο" της Κοτοπούλη, με την οποία οι σχέσεις του Οικονόμου έχουν διαρραγεί από το 1906 και μετά (βλ. παρακάτω, υποκεφ. 2.4.). Μην ξεχνάμε ακόμα ότι Κουκούλας έχει μεταφράσει έως το 1925, εκτός από την *Γκάμπλερ*, δυο ακόμη έργα του Ίψεν: την *Αγριόπαπια* (εκδ. Βασιλείου, 1921) και τους *Βρυκόλακες* (εκδ. Βασιλείου, 1923). Και δεν υπάρχει μαρτυρία ότι ο Οικονόμου έπαιξε ποτέ τη μετάφραση των *Βρυκόλακων* από τον Κουκούλα. Ίσως λοιπόν είναι και προσωπικοί οι λόγοι του Κουκούλα.

Ο Σόλνες ήταν ο τελευταίος ιψενικός ρόλος του Οικονόμου. Και η επιλογή αυτή δεν πρέπει να είναι τυχαία. Ο Οικονόμου πρέπει να βρήκε πολλά κοινά ανάμεσα στον Σόλνες και τη δική του πορεία στη ζωή και στο θέατρο. Ένας ιψενικός ήρωας στη δύση της επαγγελματικής του καριέρας, σε μια στιγμή ενδοσκοπήσης που θέτει υπό αμφισβήτηση τις επιλογές του παρελθόντος του. Ένας άντρας που κυνήγησε τα επαγγελματικά του όνειρα με τίμημα την προσωπική του ευτυχία, που αναρωτιέται πια αν έπραξε σωστά και που σε μια απέλπιδα προσπάθεια να ξανακερδίσει τη χαμένη του νιότη σκαρφαλώνει στον πύργο που έχτισε για να τον βρει ο θάνατος. Οι παραλληλισμοί είναι προφανείς.

Ο θάνατος του Οικονόμου δεν είναι μακριά. Πεθαίνει στις 21 Μαρτίου 1927, κλείνοντας ένα σημαντικό κεφάλαιο της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου, αλλά και της σκηνικής ανάγνωσης του Ίψεν στην Ελλάδα. Το όνομά του συνδέθηκε άρρηκτα με τον νορβηγό συγγραφέα. «Ο μόνος που ήξερε πραγματικά τον Ίψεν ήταν ο σκηνοθέτης του, ο Θωμάς Οικονόμου», θα γράψει ο Σιδέρης²⁶⁶. «Ήταν ο μόνος καλλιτέχνης της σκηνής, που, με υποδειγματική συνέπεια, διατήρησε άσβεστη την ιδέα ενός καλλιτεχνικού θεάτρου», εκτιμά ο Γλυτζουρής²⁶⁷. Αυτή την πίστη του σε ένα άλλο είδους θέατρο θα την υπερασπιστεί μέχρι τέλους και θα πληρώσει το τίμημα των επιλογών του. Όπως γράφει και η νεκρολογία του Οικονόμου στο *Ελεύθερον Βήμα*: «απέθανε πτωχός, θύμα των ιδεών του, άκαμπος απέναντι της δυστυχίας και των καλλιτεχνικών περιπετειών του»²⁶⁸.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ο μικρός Άϊολφ, Θίασος Θωμά Οικονόμου, Αθήνα, 1919

1. Ειρήνη η Αθηναία [Ειρήνη Δημητρακοπούλου]: «Το Θέατρον του Ωδείου. Ο μικρός Άϊολφ του Ίψεν», εφ. *Έθνος*, 17/3/1919.
2. Δ., Γ.: «Ο μικρός Άγιολφ», εφ. *Εστία*, 8/4/1919.
3. Ανυπόγραφο: «Θεατρική επιτυχία», εφ. *Καιροί*, 9/4/1919.

Αρχιτέκτων Σόλνες, Θίασος Θωμάς Οικονόμου, Αθήνα, 1925

Κουκούλας, Λέων: «Τι παίζουν τα θέατρα μας. Ο αρχιτέκτων Σόλνες», περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 3, 1/2/1925, σελ. 8-10.

²⁶⁶ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1544.

²⁶⁷ *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 142.

²⁶⁸ Ρ.: «Ο Οικονόμου απέθανε», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22/3/1927.

2.3. Η Κυβέλη και οι δύο ιψενικές ηρωίδες: Νόρα και Έντα

2.3.1. Η Κυβέλη Νόρα (1907-1930)

Η Κυβέλη Αδριανού ανεβάζει για πρώτη φορά τη *Νόρα* με τον θίασο της το 1907. Ρόλος τον οποίο θα επαναλάβει πολλές φορές τα επόμενα χρόνια. Στα 1907 η Κυβέλη είναι ακόμα φέρελπις νέα πρωταγωνίστρια. Η φήμη της ως νέου μεγάλου ταλέντου άρχισε να εδραιώνεται στα χρόνια της Νέα Σκηνής, στην οποία γνώρισε μεγάλες επιτυχίες.

Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται εκείνη την εποχή η Κυβέλη και λόγω της προσωπικής της ζωής. Το 1906 εγκαταλείπει τον πρώτο της σύζυγο –τον ηθοποιό– Μήτσο Μυράτ, και φεύγει στο Παρίσι μαζί με τον –μέλλοντα δευτερο σύζυγό της– Κώστα Θεοδωρίδη. Θα μείνουν εκεί κοντά ένα χρόνο, προκειμένου να ηρεμήσουν τα πνεύματα στην Αθήνα. Η εγκατάλειψη της συζυγικής στέγης έχει προκαλέσει μεγάλο σκάνδαλο.

Ένα από τα πρώτα έργα που θα παίξει με την επιστροφή της από το Παρίσι είναι η *Νόρα*. Η επιλογή ενδεχομένως δεν είναι τυχαία. Είναι τρόπον τινά μια δήλωση προς τους επικριτές της: όπως η Νόρα, απόφασισε κι αυτή να εγκαταλείψει τον άντρα της προκειμένου να βρει τον εαυτό της²⁶⁹. Επιπλέον, επρόκειτο για ένα κορυφαίο γυναικείο πρωταγωνιστικό ρόλο, πρόσφορο για την επίδειξη του υποκριτικού της ταλέντου.

Η Νόρα είναι ρόλος που της ταιριάζει "γάντι". Και ιδιοσυγκρασιακά και φυσιογνωμικά. Γράφει ο Ξενόπουλος για την Κυβέλη: «'Ειδικότης' της είνε τα κοριτσάκια. Οι γυναικείοι ρόλοι των μικρών, των νεαρών, των αφελών». Έχει δε μια «φυσική ευγένεια» –όπως την χαρακτηρίζει ο Ξενόπουλος– απολύτως κατάλληλη για τον ρόλο²⁷⁰. Και είναι μια καλλονή της εποχής, μια τέλεια

²⁶⁹ Την υποψία μας για τη συναισθηματική εμπλοκή της Κυβέλης στο έργο ισχυροποιεί το περιστατικό που αναφέρει η κριτική του Αλκμάν στην εφημερίδα *Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως* το 1907 (1/11) για την παράσταση της Κυβέλης στην Πόλη: «Το πρόσωπον της Νόρας υπεδύθη προχθές η κυρία Κυβέλη υπό το κράτος βαθείας και προφανούς συγκινήσεως. Εν τη δευτέρα πράξει, καθ' ην παίζει με τα παιδάκια της, υπήρξεν όσο το δυνατόν ανθρωπίνως ρεαλιστική. Εξεδηλώθη εις ακράτητος χείμαρρος στοργής, μία πλημμύρα αισθηματική καταπλήξασα, μία θύελλα εσωτάτης αγάπης σκορπίσασα όλα τα ρίγη της τέχνης και της αληθούς πλην υποκειμενικής συγκινήσεως. Εχόρευσε κατόπιν την ταραντέλα με φρικιαστικόν επίσης σκηνικόν μεγαλείον. Από της στιγμής όμως εκείνης συνετρίβη, διότι έπαθεν η καλλιτέχνης. Κατά το διάλειμμα της δευτέρας πράξεως δις ελιποθύμησε». Στην τρίτη πράξη η Κυβέλη «ήτο τόσον συγκεκινημένη, ώστε δεν ηδυνήθη να προσδώση τα νεύρα, την ζωήν, τον πόνον και την αγανάκτησιν εις τα φοβεράς αποστροφάς της τρίτης πράξεως, εις τα οποία με καταπληκτικήν δύναμιν αποκρυσταλλούται όλη η Ιψένιος φιλοσοφία» (βλ. Λίλη Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2004, τ. Γ', σελ. 355).

²⁷⁰ Τα αποσπάσματα αυτά προέρχονται από ένα κείμενο του Ξενόπουλου, κάπου μεταξύ 1920 και 1930, σε μια αφιερωματική έκδοση για την Κυβέλη που εκδόθηκε από το Τυπογραφείον της Εστίας (*Κυβέλη*). Λέει ανάμεσα σε άλλα κολακευτικά για την Κυβέλη: «Είναι το κορυφωμα της θεατρικής αναγεννήσεως, η οποία εσημειώθη με την ίδρυσιν της Νέας Σκηνής, πλάσμα πραγματικώς εκλεκτόν,

"κουκλίτσα". Ο Σιδέρης γράφει με θαυμασμό για την ομορφιά της: «ήτανε απάνω στη σκηνή πάντα η ωραιότερη της γης»²⁷¹.

Η πρώτη παράσταση δίνεται στις 2 Οκτωβρίου του 1907 στο θέατρο της Νέας Σκηνής, το οποίο πλέον διαχειρίζεται η Κυβέλη. Στον θιασό της είναι ακόμα ο Αθανάσιος Μαρίκος και ο Αντώνιος Νίκας, οι οποίοι πρέπει να έπαιζαν τους Χέλμερ και Ρανκ αντίστοιχα, ενώ ο Κούρτελης υποδύθηκε τον Κρόγκοταντ²⁷². Η παράσταση θα επαναληφθεί και την επόμενη μέρα 3 Οκτωβρίου. Στη μετάφραση του Μιχαήλ Γιαννουκάκη κατά πάσα πιθανότητα²⁷³.

Η πρώτη αυτή εμφάνιση της Κυβέλης στον ρόλο της Νόρας θα κάνει μεγάλη εντύπωση. Η ηθοποιός πρόσφερε «μίαν αποκάλυψιν της τέχνης της και της αξίας της», σχολιάζουν οι *Καιροί* την επόμενη μέρα σε αρθρίδιο για την πρεμιέρα, «υπήρξεν άμεμπτος και φυσικωτάτη»²⁷⁴. Η φυσικότητα στην υποκριτική δεν έχει ακόμα κατακτηθεί για την ελληνική σκηνή το 1907, οι προσπάθειες Οικονόμου και Χρηστομάνου έχουν δείξει τον δρόμο, αλλά το θέατρο μας ταλανίζεται ακόμα από τον στόμφο²⁷⁵. Η φυσικότητα αυτή της Κυβέλης στη Νόρα κάνει μεγάλη εντύπωση, «μανιώδη» ήταν τα χειροκροτήματα του κοινού, μας πληροφορούν οι *Καιροί*. Το ίδιο ενθουσιώδης είναι και ο κριτικός των *Καιρών* δυο μέρες μετά: «ανεδείχθη αληθώς εμπνευσμένη ηθοποιός», ερμήνευσε τη Νόρα «αριστοτεχνικώς». Τη συγκρίνει μάλιστα με τη Σάρα Μπερνάρ, η οποία «δεν θα έπαιζε καλλίτερα»²⁷⁶.

Ο Ξερόπουλος, στο *Νέον Άστυ*, αποτιμά πιο "ψύχραιμα" την εμφάνιση της Κυβέλης. Συγκρίνει την ερμηνεία της Κυβέλης με αυτή της Λαλαούνη-Δαμάσκου – της πρώτης Νόρας της ελληνικής σκηνής– και βρίσκει την Κυβέλη καλύτερη: «τα

το οποίο συγκεντρώνει όλα εκείνα τα χαρίσματα του σώματος και του πνεύματος που κάμνουν την μεγάλην καλλιτέχνη: καλλονήν, ευγραμμίαν, πλαστικότητα, ευκινησίαν κι εκφραστικότητα μορφής και συγχρόνως ευφυΐαν, νοημοσύνην, αντίληψιν, ευαισθησίαν, νεύρον, ιδιοσυγκρασίαν αληθινά καλλιτεχνικήν. [...] Είναι δε τω όντι θαυμαστή η μεταμορφωτική της αυτή δύναμις. Γίνεται αριστοκράτις ή πληβεία, βασίλισσα ή πλύστρα, νέα η γραιία, καλόγρια ή γυναίκα ελαφρών ηθών, κοριτσάκι ή παιδί – διότι αλλάζει και το φύλον της με τόσην ευκολίαν με όσην μία άλλη αλλάζει περούκα».

²⁷¹ Θεόδωρος Συναδινός και Γιάννης Σιδέρης: «Αναμνήσεις...», ό.π.

²⁷² Το πρόγραμμα δεν σώζεται. Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από την κριτική της εφ. *Καιροί* (1907). Για λεπτομέρειες βλ. την παραστασιογραφία στον Β' τόμο.

²⁷³ Δεν υπάρχει μαρτυρία για άλλη νεότερη μετάφραση του έργου στα ελληνικά έως το 1907.

²⁷⁴ Ανυπόγραφο: «Θέατρα. Ν. Σκηνή», εφ. *Καιροί*, 3/10/1907.

²⁷⁵ Παραθέτουμε την άποψη του Αλέξη Σολομού για το υποκριτικό της στίγμα: «Βλέποντας κι ακούγοντας την Κυβέλη, οι θεατές ζούσανε μαζί της την υπέρτατη ανθρώπινη Αλήθεια. Την Αλήθεια αυτή, την τόσο δύσκολη στο θέατρο, την έστηνε μπροστά τους με μια 'φυσικότητα', που ήταν ωστόσο μεγαλύτερη απ' τη φύση, και μ' ένα ρεαλισμό, που ήταν συνάμα κι ένα αριστούργημα ποίησης» (Αλέξης Σολομός: «Η μάνα γη», στο: *Έστι Θέατρον και άλλα*, εκδ. Κέδρος, 1986, σελ. 25).

²⁷⁶ Τα σχόλια του κριτικού των *Καιρών* για την υπόλοιπη διανομή δεν είναι καθόλου κολακευτικά: «Το μόνον ελάττωμα [...] ήτο το περιβάλλον, εν μέσω του οποίου έπαιξεν η Κυβέλη. Ο κ. Κούρτελης εφαινετο σαν μεταποτισμένος από καμμίαν φάρσαν και ο κ. Νίκας με την διακρίνουσαν αυτόν ειλικρίνειαν δεν ημπορεί παρά να ομολογήση, ότι δεν ήτο εις τον ρόλον του. [...] Ο κ. Μαρίκος εφαινετο διαρκώς στενοχωρημένος, διότι του ανέθεσαν ένα τέτοιον χαρακτήρα».

σημεία, εις τα οποία η Κυβέλη επέτυχε χθες να συγκινήση, ήσαν περισσότερα». Αναγνωρίζει ότι: «εις πολλά μέρη ήτο θαυμασία», αλλά «δεν είμαι βέβαιος αν εν τω συνόλω ήτο η αληθινή Νόρα». Συνεχίζει κάνοντας μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση για τη δυσκολία του ρόλου: «μια κούκλα επάνω εις την σκηνήν πρέπει έξαφνα να γείνη άνθρωπος». Σ' αυτό το σημείο κρίνει ότι απέτυχε η Κυβέλη. Έπαιξε τη Νόρα στις δυο πρώτες πράξεις του έργου σαν μια κούκλα ανίδεη που άξαφνα αλλάζει: «αυτήν την σοβαρότητα, αυτόν τον βαθύν ανθρωπισμόν της Νόρας, την οποίαν είχαν μεταβάλει κατ' επίφασιν μόνον εις κούκλαν, η ανατροφή, το περιβάλλον, τα χάδια του πατρός και του συζύγου, – αυτήν την λανθάνουσαν φύσιν, η οποία έξαφνα αποκαλύπτεται, το παίξιμον της Κυβέλης δεν ημπούρεσε να μας την υποδηλώση εξ αρχής. Και αν η αφύπνισίς της, εις το τέλος, εφάνη αυθαίρετος, απότομος και απίστευτος, αυτό δεν είνε αδυναμία του έργου, αλλά της υποκρίσεως εν γένει». Και κλείνει προφητικά: «Μ' όλα αυτά, υποπιπέδομαι ότι δεν έχωνεσεν ακόμη τον ρόλον, και ότι πρέπει να τον παίξη πολλάς ακόμη φορές, και ίσως υπό νέον φως, δια να φθάση την δυνατήν τελειότητα».

Πράγματι, η παράσταση αυτή της Κυβέλης είναι η αρχή μιας πολύχρονης σχέσης με την ιψενική ηρωίδα. Ξεκινώντας από το 1908 –οπότε και στεγάζει τη δραστηριότητα του θιάσου της στο πρώην θερινό θέατρο Βαριετέ, το οποίο μετονομάζει σε Κυβέλης–, θα επανέλθει στον ρόλο πολλές φορές. Όλες οι επαναλήψεις έως το 1928 γίνονται με τον θίασο της, είτε στο θερινό της θέατρο, είτε στο χειμερινό Διονύσια που εγκαινιάζει το 1916. Τη μεγάλη της επιτυχία θα παίξει φυσικά και στις περιόδους της, ερμηνεύοντας τον ρόλο σε Θεσσαλονίκη, Πειραιά, Πάτρα, Βόλο, Ζάκυνθο, Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη και Αλεξάνδρεια Αιγύπτου. Τελευταία φορά που θα παίξει τη Νόρα στην Αθήνα είναι το 1928, συμμετέχοντας στον εορτασμό για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Ίψεν. Την τελευταία της παράσταση στον ρόλο θα δώσει με τον θίασο της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών το καλοκαίρι του 1930 (27 Ιουνίου) σε περιοδεία στην Αίγυπτο, στο θέατρο Μπελβεντέρε της Αλεξανδρείας²⁷⁷.

Η Κυβέλη επαναλαμβάνει τη Νόρα αδιάλειπτα από το 1908 έως το 1918, και πιο σποραδικά από κει και πέρα (1920, 1925, 1926, 1928, 1930)²⁷⁸. Συνολικά,

²⁷⁷ Η Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών είναι θίασος που συγκροτείται το 1929 από τους Γαβριηλίδη-Δενδραμή-Παρασκευά. Οι τρεις ηθοποιοί υπήρξαν στενοί συνεργάτες της Κυβέλης για πολλά χρόνια στον θίασο της. Η Κυβέλη έχει αποφασίσει το 1928 να διαλύσει τον θίασό της για απροσδιόριστο χρόνο. Με τις τελευταίες εμφανίσεις της στον ρόλο σε Αθήνα και Αλεξάνδρεια, θα ασχοληθούμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

²⁷⁸ Ασφαλώς πρέπει να θεωρηθεί η υπόθεση πως χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Γιαννουκάκη στις πρώτες επαναλήψεις του έργου. Η μετάφραση του Ιωάννη Ζερβού, που τυπώνεται στον Φέξη το 1917, πρέπει να την αντικατέστησε κάποια στιγμή. Πιθανολογούμε ότι η μετάφραση του Ζερβού, ο οποίος ήταν συνεργάτης του Οικονόμου, είναι παραγγελία του σκηνοθέτη στον μεταφραστή. Και ίσως από το 1911 και μετά, που ο Οικονόμου παίζει τον Ρανκ στις παραστάσεις της *Νόρας* στην Κυβέλη, ο θίασος να χρησιμοποιεί την καινούργια μετάφραση. Και ίσως κάποια χρόνια αργότερα η μετάφραση του Ζερβού να αντικαταστάθηκε από αυτήν του Κουκούλα (τυπώνεται πρώτη φορά στον Γκοβόστη γύρω στο 1944 – εκτός κι αν είχε τυπωθεί νωρίτερα και δεν σώζεται στις ελληνικές

ερμηνεύει τον ρόλο για είκοσι τρία χρόνια: είναι νέο κορίτσι 20 ετών την πρώτη φορά και ώριμη πια γυναίκα 43 ετών όταν τον παίζει για τελευταία φορά²⁷⁹.

Τα σχόλια του Τύπου είναι διθυραμβικά για τις εμφανίσεις της Κυβέλης ως Νόρας σε όλη αυτή τη διαδρομή. «Άφθαστος», είναι στον «καλλίτερο ρόλο της», γράφει η *Ακρόπολις* το 1913²⁸⁰. «Η Κυβέλη ως Νόρα επέδειξεν καταπληκτικήν όντως τέχνην», σχολιάζει το *Εμπρός* το 1914²⁸¹, και ξανά το 1916: «Είναι η τελειότερα Νόρα, την οποίαν έχουν δει οι Αθηναίοι»²⁸². Η εφημερίδα *Σκριπ* το 1917: «μίαν από τις μεγαλύτερας επιτυχίας της»²⁸³. Τα υμνητικά σχόλια εξακολουθούν ως και τις τελευταίες παραστάσεις της *Νόρας*. Έτσι, το 1928 ο Πέτρος Χάρης γράφει στα *Ελληνικά Γράμματα*: «έδωσε μια Νόρα στο σύνολο και στις λεπτομέρειες της, πού μας έπεισε ότι περνά μια από τις καλύτερες εποχές του θεατρικού σταδίου της». Ενώ το 1930, για την τελευταία της παράσταση που δίδεται στην Αλεξάνδρεια, ο *Ταχυδρόμος* αποφαινεται: «ως Νόρα ήτο η ασυγκρίτως καλλιτέρα την οποίαν είδεν η πόλις μας».

Απ' ό,τι φαίνεται η ερμηνεία της Κυβέλης ωριμάζει με το πέρασμα του χρόνου. Το επισημαίνει ήδη από το 1912 ο Ξενόπουλος στην κριτική του στους *Καιρούς*, αναιρώντας τις επιφυλάξεις που είχε το 1907: «Είχα ιδή την Κυβέλην ως Νόραν προ πέντε ή εξ ετών. Εν τω μεταξύ η καλλιτέχνης μας ανεπύχθη, ωρίμασεν, έφθασεν εις την ακμήν της. Χωρίς να θέλω συνέκρινά τας δύο Νόρας, την προ εξαετίας και την σημερινήν, και εύρισκα φυσικά όλην την διαφοράν που υπάρχει μεταξύ της παλαιάς Κυβέλης και της σημερινής. Και είνε τεραστία!».

βιβλιοθήκες). Η ενασχόληση του Κουκούλα με τον Ίψεν ξεκινάει το 1919 (*Έντα Γκάμπλερ*, εκδ. Βασιλείου). Είναι πιθανό να μετέφρασε κοντά στο 1920 και τη *Νόρα*, αφού είναι το δημοφιλέστερο έργο του στην Ελλάδα (οι *Βρυκόλακες* που είναι εξίσου δημοφιλείς, τυπώνονται σε δικιά του μετάφραση το 1923 από τις εκδόσεις Βασιλείου). Πιθανώς λοιπόν η μετάφραση του Κουκούλα να χρονολογείται κάπου μέσα στη δεκαετία του 1920.

²⁷⁹ Οι παρτενέρ της στην πορεία των χρόνων θα αλλάξουν πολλές φορές. Ανάμεσα τους αρκετοί σημαντικοί ηθοποιοί της εποχής. Στον ρόλο του συζύγου της Νόρας, Τόρβαλτ Χέλμερ οι: Αθανάσιος Μαρίκος (1907-1910), Εδμόνδος Φυρστ (1908), Πέτρος Λέων (1911,1912), Πάνος Καλογερίκος (1914), Νίκος Παπαγεωργίου (1914-1928), Περικλής Γαβρηλίδης (1930). Στον ρόλο του Ρανκ οι: Αντώνιος Νίκας (1907), Κωνσταντίνος Αγγελάκης (1908), Νίκος Παπαγεωργίου (1910), Θωμάς Οικονόμου (1911-1918, 1926), Ευτύχιος Βονασέρας (1914), Νικόλαος Ροζάν (1915), Λουδοβίκος Λούης (1925), Κώστας Μουσουρής (1928), Νίκος Παρασκευάς (1930). Στον ρόλο της Λίντε οι: Αιμιλία Μαρίκου (1908-1910), Στέλλα Γαλάτη (1911-1912), Σαπφώ Αλκαίου (1914,1926,1928,1930), Έλλη Δημοπούλου (1915). Στον ρόλο του Κρόγκσταντ οι: Κούρτελης (1907), Κωνσταντίνος Μουστάκας (1908), Νίκος Βέλμος (1909), Ιάκωβος Επιτροπάκης (1909), Σπυρίδων Σάββας (1910, 1914), Νέστωρ Παλμύρας (1911), Διονύσιος Βενιέρης (1912), Νίκος Παρασκευάς (1915, 1928), Νίκος Βλαχόπουλος (1925), Αιμίλιος Βεάκης (1926), Πέλος Κατσέλης (1930). Στον ρόλο της Άννας-Μαρίας οι: Ελένη Θεοδώρου (1908), Άννα Βώκου (1909, 1911, 1912), Καλλιόπη Πλέσσα (1909), Χαρίκλεια Ταβουλάρη (1910), Σμαράγδα Βεάκη (1926), Νανά Παπαδοπούλου (1928), Μερόπη Νέζερ (1930). Και στον ρόλο της Ελένης οι: Τατιανή Βέλμου (1908,1909), Α. Πλέσσα (1909), Νίτσα Μουστάκα (1910), Αγνή Μάρα (Ροζάν) (1911), Ελένη Λιζέτη (1912), Σούλα Σακέττου (1926), Άννα Σταυριδου (1928), Ρίτα Μυράτ (1930).

²⁸⁰ Ανυπόγραφο: «Θέατρα. Η *Νόρα*», εφ. *Ακρόπολις*, 1/8/1913.

²⁸¹ Ανυπόγραφο: «Η *Νόρα*», εφ. *Εμπρός*, 30/11/1914

²⁸² Ανυπόγραφο: «Πεννιές», εφ. *Εμπρός*, 15/11/1916.

²⁸³ Ανυπόγραφο: «Εδώ κι εκεί», εφ. *Σκριπ*, 6/12/1917.

Στο ίδιο κριτικό σημείωμα ο Ξενόπουλος μας πληροφορεί και ποια είναι η αντίληψη της Κυβέλης για τον ρόλο το 1912: «Πώς μια ηθοποιός, και μάλιστα ελληνίς, -δηλαδή από φυλήν αν όχι καθυστερημένην, τουλάχιστον πολύ διαφορετικήν- θα ημπορούσε να εννοήση και να παραστήση την διπλήν φύσιν της ηρωίδος, την Νορβηγίδα αυτήν, που απ' έξω είναι κούκλα και από μέσα τέλειος άνθρωπος; [...] Όταν παίζη με τόσην χαριτωμένην ελαφρότητα, πρέπει να δείχνη, ν' αφίνη να μαντεύεται το σοβαρόν και το βαθύ του εσωτερικού της. Τι δύσκολον πράγμα! Και τι κατόρθωμα διά μίαν Ελληνίδα ηθοποιόν και το να δείξη απλώς ότι κατανικεί την δυσκολίαν!».

Η ωρίμανση αυτή της Κυβέλης πρέπει να συνδέεται με την παρουσία του Θωμά Οικονόμου και τη σκηνοθετική του διδασκαλία. Το 1911 παίζει για πρώτη φορά δίπλα της τον Ρανκ και έχει και τη σκηνοθετική ευθύνη της παράστασης. Έως το 1918 θα επανέλθει πολλές φορές στον ρόλο στο πλευρό της Κυβέλης. Οι υποκριτικές παρατηρήσεις του πρέπει να έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην πληρότητα της ερμηνείας της.

Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει στους κριτικούς ο χειρισμός από την Κυβέλη της περίφημης σκηνής του χορού της ταραντέλας: «Εφαινετο η γυναίκα η αγωνιώσα εις έκαστον βήμα του χορού της και εκάστη κίνησις της και το αμόλλημα το σιγαλό και τεχνικώτατο της κόμης της, εξέφραζον πανισχύρως την μεγάλην εσωτερικήν τραγωδίαν», γράφουν οι *Καιροί* το 1907, «ο έξαλλος χορός της κ. Κυβέλης εκράτησεν επί πέντε λεπτά εις διέγερσιν την συγκίνησιν των θεατών», γράφει το 1913 η *Ακρόπολις*²⁸⁴. Επίσης η ερμηνεία της στην τελευταία σκηνή του έργου, όπου «ενεσάρκωσε μίαν Νόραν αληθινήν πραγματικήν» (*Εστία*, 1912).

Οι παραστάσεις της *Νόρας* με την Κυβέλη επικεντρώνονται στο πρόσωπό της. Πρόκειται για το σόλο της πρωταγωνίστριας με τους άλλους ηθοποιούς να την πλαισιώνουν²⁸⁵. Έτσι παρ' όλο που στο δυναμικό του θιάσου της υπήρχαν κατά καιρούς αξιόλογοι ηθοποιοί, η αντίληψη της Κυβέλης δεν επέτρεπε πολύ χώρο για τους συναδέλφους της.

Όπως είναι φυσικό, και τα σχόλια του Τύπου επικεντρώνονται σ' αυτήν. Δεν περνάει άλλωστε απαρατήρητη η αδυναμία, τις περισσότερες φορές, των υπολοίπων να σταθούν επάξια στο πλευρό της. Ήδη από την πρώτη παράσταση του 1907, γράφουν οι *Καιροί* στην κριτική τους: «Το μόνον ελάττωμα [...] ήτο το περιβάλλον, εν μέσω του οποίου έπαιζεν η Κυβέλη». Επανερχεται ο Ξενόπουλος το 1912, πάλι στους *Καιρούς* λέγοντας ότι υπάρχουν «επιφυλάξεις δια την τελειότητα του συνόλου». Πιο ευγενικά το διατυπώνει η εφημερίδα *Ελληνική* το 1926: «Οι

²⁸⁴ Ανυπόγραφο: «Θέατρα. Η *Νόρα*», εφ. *Ακρόπολις*, 1/8/1913.

²⁸⁵ Ο Άγγελος Τερζάκης γράφει για τη βεντετιστική συμπεριφορά της Κυβέλης επί σκηνής: «Ως πρωταγωνίστρια ανήκε στην εποχή του απόλυτου βεντετισμού. Το να βρίσκεται τότε η πρωταγωνίστρια στο κέντρο της σκηνής σταθερά σχεδόν και οι συνάδελφοι της να περιστρέφονται, να ελίσσονται γύρω της, ήταν κάτι το αυτονόητο. Το παίξιμο της ήταν μετωπικό» («Η τελευταία υπόδυση», εφ. *Βήμα*, 7/6/1978).

ηθοποιοί, παρ' όλας τα δυσκολίας που παρουσιάζει η απόδοσις των Ιψενείων προσώπων ανταπεκρίθησαν και εις τας απαιτήσεις της φήμης των και εις τας απαιτήσεις του έργου σχεδόν». Τέλος, το 1928, ο Πέτρος Χάρης στην κριτική του στην *Ελληνική* γράφει, ότι πέρα από την Κυβέλη «το σύνολον μόλις κατόρθωσε να σταθή υπεράνω του μετρίου».

Ο μόνος που καταφέρνει να ξεχωρίσει δίπλα της είναι ο Θωμάς Οικονόμου στον Ρανκ, ερμηνεία στην οποία ήδη αναφερθήκαμε. Δεν πρέπει να αδικήσουμε όμως και τον σπουδαίο Αιμίλιο Βεάκη που παίζει το 1926 τον Κρόγκοταντ. Τα σχόλια της κριτικής της εφημερίδας *Ελληνική* είναι ενθουσιώδη: «τέλειος κάτοχος της σκηνής, επιδείξας ηθοποιϊαν πρωτεικήν εναρμονιζομένην πλήρως προς την εσωτερικότητα του παρ' αυτού υποδυθέντος ρόλους».

Η Κυβέλη είχε την πρωτοκαθεδρία στον ρόλο της Νόρας, όπως ο Οικονόμου στον Όσβαλντ, από το 1907 έως το 1930 που την έπαιξε για τελευταία φορά. Μάλιστα από το 1907, οπότε εμφανίστηκε στην Αθήνα για πρώτη φορά ως Νόρα, έως το 1921, καμία άλλη ελληνίδα ηθοποιός δεν θα τολμήσει να εμφανιστεί στην αθηναϊκή σκηνή με τον ίδιο ρόλο, η σύγκριση με την Κυβέλη θα ήταν αναπόφευκτη.

Η Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου -η πρώτη διδάξασα- θα επαναλάβει τον ρόλο για τελευταία φορά στην Αθήνα λίγες μέρες μετά την πρώτη εμφάνιση της Κυβέλης, το 1907 (2 Οκτωβρίου η Κυβέλη, 7 Οκτωβρίου η Λαλαούνη-Δαμάσκου), προφανώς με διάθεση ανταγωνισμού. Η σύγκριση όμως φαίνεται ότι δεν λειτούργησε υπέρ της Δαμάσκου. Έτσι δεν θα επανέλθει στον ρόλο στην Αθήνα ξανά, αλλά μόνο στην επαρχία. Έως το 1910 θα εμφανιστούν, όπως είδαμε, άλλες τρεις Νόρες, όλες εκτός Αθηνών (Ελεονώρα Λοράνδου, Ασπασία Ιακωβίδου, Ροζαλία Νίκα). Θα ερμηνεύσει επίσης τον ρόλο η Χριστίνα Καλογερίκου, με δικό της θίασο σε περιοδεία, το 1914 στα Ιωάννινα και το 1916 στον Πύργο Ηλείας. Όλες αυτές οι προσπάθειες πέρασαν απαρατήρητες.

Η ελληνική σκηνή θα γνωρίσει όμως και μια «αλλοδαπή» Νόρα το 1911. Η γαλλίδα ηθοποιός Σουζάν Ντεπρέ θα παίζει στην Αθήνα τη Νόρα στις 23 Νοεμβρίου στο Δημοτικό Θέατρο²⁸⁶. Οι εμφανίσεις της Ντεπρέ είναι ένα θεατρικό και κοσμικό γεγονός, στα θεωρεία του θεάτρου εμφανίζεται η βασιλική οικογένεια και το θέατρο γεμίζει κόσμο.

²⁸⁶ Η Ντεπρέ πρωτοπαίζει τη *Νόρα* το 1903 στο Παρίσι (16/10/1903, Théâtre de l'Œuvre) και θα την κρατήσει στο ρεπερτόριο της για πολλά χρόνια (έως το 1926). Αξίζει να σημειωθεί πως παίζει τη *Νόρα* στην Κωνσταντινούπολη πριν έρθει στην Αθήνα. Και μάλιστα δύο φορές, στις 24/1/1906 στο Θέατρο Μνηματακίων και στις 24/2/1908 στο Θέατρο Βαριετέ (Οι πληροφορίες για Κωνσταντινούπολη από: Λίλη Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, ό.π., τ. Β', σελ. 459 και 601). Ο θίασος της Ντεπρέ παίζει στην Αθήνα εκτός από τη *Νόρα* και τα έργα: *Τ' ανδρείκελα* (*Les Marionnettes*) του Pierre Wolff, *Κρίνο* (*Le Lys*) των Pierre Wolff και Gaston Leroux, *Κοκκινότριχας* (*Poils de Carotte*) του Jules Renard, *Προσκήνιον* (*La Rampe*) του Baron Henri de Rothschild, *Αθικιμένην* (*La Sacrifiée*) του Gaston Devore. Ο πολυμελής θίασος (12 γυναίκες και 14 άντρες) παραμένει στην Αθήνα από 20 έως 25 Νοεμβρίου 1911 (οι πληροφορίες μας από: Ανυπόγραφο: «Θέατρα», εφ. *Σκριπ*, 17/11/1911).

Ο Τύπος επαινεί τη φυσικότητα της ερμηνείας της γαλλίδας ηθοποιού στη Νόρα. Η εφημερίδα *Σκριπ* γράφει πως έπαιξε «απλά, εσωτερικά, χωρίς στόμφον, όπως πρέπει να παίζεται ο Ίψεν»²⁸⁷. Η εφημερίδα *Εμπρός* βρίσκει ότι δικαίως το κοινό χειροκρότησε θερμά την «τόσω εσωτερικήν κ' εν τούτοις τόσω εκδηλωτικήν και εναργή υπόκρισιν και ηθοποιίαν της»²⁸⁸. Η *Εστία* δεν εντυπωσιάζεται τόσο από την ξένη ηθοποιό. Συγκρίνει την Κυβέλη και την Κοτοπούλη με τη Ντεπρέ και καταλήγει πως είναι όχι μόνο εφάμιλλες της, αλλά ίσως και καλύτερες της²⁸⁹. Προτρέπει μάλιστα το κοινό να πάει να δει την Κυβέλη που θα επαναλάβει τη *Νόρα* σε λίγο καιρό για να κάνει και μόνο του τη σύγκριση²⁹⁰.

Η ερμηνεία της Κυβέλης θα σφραγίσει τον ρόλο στην Ελλάδα στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Η Νόρα της, όπως και ο Ρανκ του Οικονόμου, θα αποτελέσει σημείο αναφοράς για τις άλλες ερμηνεύτριές της.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Νόρα, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, Αθήνα, 1907

1. Ν.: «Η Κυβέλη ως *Νόρα*», εφ. *Καιροί*, 4/10/1907.
2. Ξενοπούλος, Γρηγόριος: «*Νόρα*», εφ. *Νέον Άστυ*, 4/10/1907.

Επανάληψη, Αθήνα, 1912

3. Ξενοπούλος, Γρηγόριος: «Κριτική επιθεώρησις. Φιλολογική, Θεατρική Καλλιτεχνική», εφ. *Καιροί*, 16/7/1912.
4. Ανυπόγραφο: «Από τα θέατρα. *Νόρα*», εφ. *Εστία*, 12/7/1912.

Επανάληψη, Αθήνα, 1926

Ο., Γ.: «*Η Νόρα*», εφ. *Η Ελληνική*, 7/1/1926.

Επανάληψη, Αθήνα, 1928

1. Θρύλος, Άλκης: «Το Θέατρον», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 7-31, 1/4/1928, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), εκδ. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977-1981, σελ. 158-160.
2. Θρύλος, Άλκης: «Ερρίκου Ίψεν Ο αρχιτέκτονας Σόλνες - *Νόρα*», εφ. *Πατρίς*, 14/3/1928.
3. Κουνελάκης, Μ[ιχάλης]: «Ίψεν. Αι παραστάσεις δια την 100ετηρίδα του», εφ. *Πολιτεία*, 14 και 15/3/1928.
4. Πολίτης, Φώτος: «*Η Νόρα* του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14/3/1928.
5. Χ[άρης], Π[έτρος]: «*Νόρα*», εφ. *Η Ελληνική*, 14/3/1928.
6. Χάρης, Πέτρος: «Ένρικ Ίψεν Αρχιτέκτων Σόλνες και *Νόρα*», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 7, 16/3/1928, σελ. 270.

²⁸⁷ Δ. Χ.: «*Νόρα*», εφ. *Σκριπ*, 25/11/1911. Το άρθρο ξεκινάει με το μικρό αυτό σχόλιο για την ερμηνεία της Ντεπρέ και το υπόλοιπο αφιερώνεται στο έργο.

²⁸⁸ Ανυπόγραφο: «*Νόρα*», εφ. *Εμπρός*, 24/11/1911.

²⁸⁹ Α. Ω.: «Εναγές έγκλημα», εφ. *Εστία*, 27/11/1911.

²⁹⁰ Η Κυβέλη κάνει άλλη μια επανάληψη της *Νόρας* στις 20 Δεκεμβρίου του 1911 στο Βασιλικό θέατρο.

Νόρα (Το σπίτι της κούκλας), Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, επανάληψη, Αλεξάνδρεια, 1930

Ανυπόγραφο: «Μπελβεντέρε. Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξάνδρειας*, 28/6/1930.

2.3.2. Η Κυβέλη Έντα Γκάμπλερ (1915)

Το καλοκαίρι του 1915 η Κυβέλη ερμηνεύει και μια άλλη θρυλική ιψενική ηρωίδα, την Έντα Γκάμπλερ. Η ηθοποιός γνωρίζει το έργο από την εποχή του Χρηστομάνου, αφού το 1903 είχε ερμηνεύσει την Τέα. Στον θίασο της κι ένας άλλος παρτενέρ της από την παράσταση του Χρηστομάνου: ο Νίκος Παπαγεωργίου (Λέβμποργκ στην παράσταση του 1903, Τέσμαν το 1915). Πρώτη παράσταση στις 29 Ιουνίου του 1915, στο θερινό θέατρο της Κυβέλης στην Αθήνα. Θα δοθούν άλλες δυο παραστάσεις, στις 30 Ιουνίου και στις 7 Ιουλίου. Η υπόλοιπη διανομή: Θεία Γιούλε: Σαπφώ Αλκαίου, Τέα Έλβστεντ: Ν. Ναυπλιώτου, Δικαστής Μπρακ: Νίκος Παρασκευάς, Έιλερτ Λέβμποργκ: Νικόλαος Ροζάν και Μπέρτα: Μερόπη Νέζερ. Η μετάφραση μάλλον του Σπύρου Μαρκέλλου²⁹¹.

Η Νόρα είναι μια μεγάλη της επιτυχία, όμως η Έντα της δεν θα είναι το ίδιο επιτυχημένη. Ο θίασος ακολουθεί στην *Γκάμπλερ* τη συνήθη πρακτική της εποχής: ελάχιστες πρόβες και καμία σκηνοθετική καθοδήγηση. Η προχειρότητα του ανεβάσματος του ιψενικού έργου είναι έκδηλη. Γράφει η *Εφημερίδα*: οι ηθοποιοί «δεν επέτυχον ούτε να υποπτευθούν καν το νόημα του έργου και τον ρόλον ο οποίος εταίριαζε εις έκαστον των εν αυτώ προσώπων. Η υπόκρισις των υπήρξε καθ' όλην την γραμμήν παράχορδος, παρεξηγημένη και εντελώς ξένη προς την ψυχολογίαν του δράματος». Στο ίδιο μήκος κύματος και η *Νέα Ελλάδα*: «η υπόκρισις των ηθοποιών καθιστά αγνώριστον το έργον. [...] Όλοι παρεξήγησαν το έργον. Και ήτο επόμενον αυτό, αφού ούτε το χρόνον, ούτε την ψυχικήν ηρεμίαν είχαν δια να μελετήσουν και κατανοήσουν αυτό. Φαντασθήτε λοιπόν τι γίνεται με τους άλλους ηθοποιούς οίτινες ούτε τον ιμάντα των ποδών της κ. Κυβέλης είνε άξιοι να λύσουν. Και όμως ο πρώτος λόγος, τον οποίον θ' ακούσετε από το στόμα των μόλις τους συναντήσετε είνε ότι δεν 'εκτιμείται η τέχνη εις την Ελλάδα'». Ο κριτικός της *Νέας Ελλάδος* ζητά μετ' επιτάσεως από την Κυβέλη και τους άλλους θιάσους να κατανοήσουν επιτέλους τη σημασία του σκηνοθέτη²⁹². Η Κυβέλη αναγνωρίζοντας,

²⁹¹ Δεν υπάρχει πληροφορία για νεότερη μετάφραση του έργου. Ο θίασος πρέπει να χρησιμοποίησε τη γνωστή στην Κυβέλη από την παράσταση της Νέας Σκηνής μετάφραση του Μαρκέλλου. Επόμενη μετάφραση της *Έντας Γκάμπλερ*: Κουκούλα, 1919 (εκδόσεις Βασιλείου).

²⁹² «Ο ρεζισέρ, η ζωή, η πνοή, η υπόστασις, η ψυχή του θεάτρου, λείπει από όλους τους ελληνικούς θιάσους. [...] Φαντάζομαι όμως ότι ο καθένας [=ηθοποιός] θα κάμη ό,τι θέλει. Αυτό τουλάχιστον εξάγω από τα παραστάσεις, όπου και εκεί ο καθένας κάμνει ό,τι θέλει. [...] Η ενότης η οποία πρέπει να διακρίνη την εκτέλεσιν παντός έργου, λείπει από όλα τα έργα. Ο κάθε ηθοποιός, και αν υποτεθή πράγμα αδύνατον- ότι εκάθισε και εμελέτησε το σύνολον του έργου, σχηματίζει ιδίαν αντίληψιν

μάλλον, την αποτυχία του εγχειρήματος της *Γκάμπλερ* προσλαμβάνει τον Οικονόμου να σκηνοθετήσει την *Αγριόπαπια* μία εβδομάδα μετά, και η διαφορά είναι βέβαια μεγάλη.

Η *Γκάμπλερ* χωρίς σκηνοθέτη δεν είναι μόνο μια αποτυχία της παράστασης συνολικά, αλλά και μια προσωπική ερμηνευτική αποτυχία της Κυβέλης²⁹³. Ο κριτικός της *Εφημερίδος* βρίσκει την Κυβέλη «ανεξηγήτως υστερημένη», τονίζοντας ότι «οι πολλοί έφυγαν από το θέατρον χωρίς να τους εγγίση η δυνατή και εκ των εγκάτων συγκίνησις την οποίαν παρέχει το μεγαλόπνευστον έργον, και χωρίς να πάρουν καμμίαν είδησιν από τα μεγάλα ψυχικά προβλήματα άτινα ανατέμνει η ιψενική τέχνη».

Επιπλέον, η *Γκάμπλερ* δεν είναι ρόλος που ταιριάζει ιδιοσυγκρασιακά στην Κυβέλη. Η φυσική "θηλυκή" ευγένειά της έρχεται σε αντίθεση με τον δυναμικό "αντρικό" ψυχισμό της *Γκάμπλερ*. Και η Κυβέλη, πιθανώς στην προσπάθειά της να αποδώσει έναν χαρακτήρα μακριά από την ιδιοσυγκρασία της, καταφεύγει σε "σχήματα". Έτσι μάλλον εξηγείται το σχόλιο της εφημερίδας *Εμπρός*, ότι ερμήνευσε την *Γκάμπλερ* «με περισσότεράν ενέργειαν εξωτερικεύσεως»²⁹⁴.

Δύο μέρες μετά την πρεμιέρα, η εφημερίδα *Καιροί* φιλοξενεί πρωτοσέλιδο άρθρο που καταφέρεται εναντίον του έργου και της ηρωίδας του. Στα σχόλια των *Καιρών* θα πρέπει μάλλον να διαβάσουμε τη μονόχορδη ερμηνευτική προσέγγιση της Κυβέλης στον ρόλο: «Η κυρία αυτή νευρική, γκρινιάρια, περιφέρουσα την πλήξιν και τα νεύρα της εις τέσσαρας πράξεις, αποφασίζει ν' αυτοκτονή εις την τετάρτην. Εις το μεταξύ τής φταίουν όλα, τα περιφρονεί όλα, και έχει κολλήση μονίμως και διαρκώς εις το πρόσωπόν της ένα μονοτονώτατον μορφασμόν πλήξεως. Ουδέποτε η φαντασία ποιητού ανέβασε εις το θέατρον κατασκευάσμα αντιπαθητικώτερον από την γυναίκα αυτήν.[...] Αλλά ο ποιητής υπήρξεν ανηλεής εις το δημιούργημά του. Δεν του άφησε τουλάχιστον μίαν σταγόνα συμπαθείας». Και ενώ «η γυναίκα που περνά από μπροστά μας πάσχει, είνε αξία οίκτου, υποφέρει [...] αντί να την συμπονέσωμεν μας έρχεται η ιδέα να την σπάσωμε στο ξύλο δια να

περί αυτού, αναλόγως των διανοητικών αυτού δυνάμεων. [...] Ο ρεζισέρ, ο οποίος θα ηδύνατο να δώση ζών εις τα ετεροκίνητα ή μάλλον τα ακίνητα ανδρείκελλα, τα οποία καλούνται Έλληνες ηθοποιοί, λείπει από όλα τα θέατρα». Ο κριτικογράφος καυτηριάζει την αντίληψη των θιασαρχών: «Αν ερωτήσετε τους Έλληνες θιασάρχας, διατί δεν έχουν ρεζισέρ, η απάντησις των θα είνε ένα ειρωνικόν μειδίαμα, το οποίον θα ηδύνατο να μεταφρασθή διά λόγων ως εξής: 'Καλά είσαι χριστιανέ μου; Τι να τον κάμω τον ρεζισέρ; Τότε εγώ ποίαν θέσιν έχω;'. Ο θεατρώνης λοιπόν εις την Ελλάδα συνδυάζει τρεις ιδιότητες. Του επιχειρηματίου, του ηθοποιού και του ρεζισέρ. Και ένας μεν καλός ηθοποιός δύναται συγχρόνως να είνε και καλός ρεζισέρ. Ο τρισυποστατισμός όμως επιχειρηματίου-ηθοποιού-ρεζισέρ είναι πράγμα αδύνατον».

²⁹³ Δεν θα λείψουν και κάποιες θετικές κρίσεις για την Κυβέλη: «κατώρθωσε να διεισδύση εις τον δύσκολο χαρακτήρα της Έδας μέχρι και αυτών ακόμη των λεπτομερειών και να μας δώση μοναδικάς στιγμάς συγκινήσεως», γράφει ο Χορν στο *Έθνος*: «επέτυχε κάτι ανώτερον, κάτι καλλιτεχνικώς υψηλόν, με στιγμάς πράγματι μεταρσιωτικάς», αποφαινεται η *Εστία*. Αλλά οι κρίσεις αυτές αναφέρονται περισσότερο στην εν γένει υποκριτική δεινότητα της Κυβέλης και όχι στη συγκεκριμένη ερμηνεία της.

²⁹⁴ Ανοπόγραφο: «Κοσμική κίνησις. Η χθεσινή της Κυβέλης», εφ. *Εμπρός*, 30/6/1915.

παύση να μας ενοχλή»²⁹⁵. Για τις παρανοήσεις αυτές μάλλον ευθύνεται η ερμηνεία της Κυβέλης που προτάσσει τα εξωτερικά στοιχεία της ηρωίδας κάνοντάς την να φαίνεται απλώς "αντιπαθητική". Ακόμα και στα θετικά σχόλια του Χορν στο *Έθνος* για την Κυβέλη, ανιχνεύει κανείς τη μάλλον σχηματική ερμηνεία της: «Προ πάντων εις το τέλος της τετάρτης πράξεως, κατώρθωσε να ζωγραφίση τόσο φανερά την απελπισίαν της εις το πρόσωπον, ώστε και εις τους αγνοούντας ακόμη το έργον δεν έμενεν ουδεμία αμφιβολία πως έχει αποφασίση να αποθάνη».

Από τους υπόλοιπους ηθοποιούς, η *Εφημερίς* ξεχωρίζει τη Σαπφώ Αλκαίου στον ρόλο της θείας Γιούλε, τη χαρακτηρίζει «ευτυχέστερα όλων». Για τον Νίκο Παπαγεωργίου στον ρόλο του Τέσμαν είναι επίσης θετικά τα σχόλια: «πολύ καλός» για το *Έθνος* και «κάλλιστος» για την *Εστία*. Χαμηλά τα υποκριτικά επιτεύγματα του υπόλοιπου θιάσου²⁹⁶.

Οπωσδήποτε, η καλλιτεχνική αποτυχία της Κυβέλης στην *Έντα Γκάμπλερ* θα λειτουργήσει αποτρεπτικά. Η ηθοποιός δεν θα επανέλθει στο έργο. Θα συνεχίσει να επαναλαμβάνει τη *Νόρα* που είναι μια σίγουρη επιτυχία της.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, Αθήνα, 1915

1. Π., Ρ.: «*Έδδα Γκάμπλερ*», εφ. *Εστία*, 30/6/1915.
2. Ρ., Β.: «Θέατρον Κυβέλης. *Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Εφημερίς*, 30/6/1915.
3. Χ.: «Το ελληνικόν θέατρον III», εφ. *Νέα Ελλάς*, 5/7/1915.
4. Χορν, Παντελής: «*Έδα Γκάμπλερ*», εφ. *Έθνος*, 1/7/1915.
5. Ανυπόγραφο: «Θεατρική ζωή», περ. *Πινακοθήκη*, τχ. 172-173, 6-7/1915, σελ. 65.

²⁹⁵ Φιλίας Φογγ: «Η κ. Έντα», εφ. *Καιροί*, 1/7/1915

²⁹⁶ Ο Νίκος Παρασκευάς ως Μπρακ κρίνεται ως λάθος διανομής από το *Έθνος*: «με όλην την προσπάθειάν του δεν κατώρθωσε και πολλά πράγματα διότι δυστυχώς ο ρόλος δεν του έσπεκε». Η *Εστία* είναι πιο «ήπια»: «ανεκτός δ' οπωσδήποτε (εξαιρέσει του φινάλε της τελευταίας πράξεως, όπου έπεσε πολύ έξω)». Ενώ η *Νέα Ελλάς* τον κατακεραυνώνει, απορώντας γιατί «αι εφημερίδες αφιερώνουν επαίνους, ενώ μόνον δια το τέμπρο της φωνής του και μόνον αυτό, ώφειλον να του συστήσουν ότι δεν έχει καμμίαν θέσιν εις το θέατρον». Το ίδιο σκληρά είναι τα σχόλια της εφημερίδας για τη Ναυπιώτου ως Τέα: είναι ακατάλληλη για το θέατρο, «άψυχον και άνευρον ον». Πιο ευγενικά το θέτει η *Εστία*: «Αξιέπαινος δια τας προσπάθειάς της, υποσχόμενη κάτι καλλίτερον εις το μέλλον». Η ερμηνεία του Ροζάν ως Λέβμποργκ κρίνεται διεκπεραιωτική από την *Εστία*: «προσεκτικός και μετρημένος, αν και όχι αρκετά εμβαθύνας εις το μέρος του», και αποτυχημένη από τον Χορν στο *Έθνος*: «Δεν κατώρθωσε να μας δείξη τον άνθρωπον ο οποίος όσο εύκολα εμπνέεται, όσο εύκολα και απογοητεύεται και με την αυτήν ευκολίαν που γράφει αριστουργήματα, παραδίδεται και εις την κραυγάλην, παίρνει το πιστόλι και αυτοκτονεί». Δεν ικανοποιείται από την ερμηνεία του Ροζάν ούτε ο κριτικός της *Πινακοθήκης*: «δεν κατώρθωσε τίποτε με την δύσκαμπτον και κάπως ψυχράν στάσιν του».

2.4. Η Έντα Γκάμπλερ της Μαρίκας Κοτοπούλη (1921 και 1926)

Η Μαρίκα Κοτοπούλη ερμηνεύει το 1921 την Έντα Γκάμπλερ με τον θίασο της, δεκαπέντε χρόνια μετά τον τελευταίο της ιψενικό ρόλο²⁹⁷. Πράγματι, έχει να παίξει ηρωίδα του Ίψεν από το 1906 (Ελλίντα στην *Κυρά της θάλασσας* του Οικονόμου). Ο επόμενος –και τελευταίος– ιψενικός της ρόλος θα είναι το 1945, όταν ερμηνεύει την Ίνγκερ στην *Κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ*. Ο θίασός της θα ανεβάσει ακόμα δύο έργα του Ίψεν στη διάρκεια της μακρόχρονης πορείας του: τους *Βρυκόλακες* το 1918 (μία και μοναδική παράσταση, τιμητική του Ευτύχιου Βονασέρα) και την *Αγριόπαπια* το 1939 σε σκηνοθεσία του Κουν, χωρίς όμως συμμετοχή της ίδιας στη διανομή.

Μόνο τρεις οποραδικές εμφανίσεις με ιψενικές ηρωίδες, λοιπόν, στη διάρκεια της πενήντάχρονης καριέρας της, η συγκομιδή είναι πολύ μικρή. Προφανώς η Κοτοπούλη δεν αγαπούσε ιδιαίτερα τον συγγραφέα. Για τις "φιλολογικές" τις βραδιές προτιμούσε τις ηρωίδες της αρχαίας τραγωδίας και τις μεγάλες σαιξπηρικές ηρωίδες στις οποίες διέπρεπε²⁹⁸. Η Κοτοπούλη έχει αφήσει εποχή ως τραγώδης, οι ρεαλιστικές ιψενικές ηρωίδες με τις λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις δεν είχαν για αυτήν το τραγικό μέγεθος που αποζητούσε όποτε επέστρεφε στο σοβαρό δραματικό θέατρο.

Η Κοτοπούλη –όπως και η Κυβέλη– ήταν δέσμια της πρωταγωνιστικής της ματαιοδοξίας, ίσως περισσότερο από την Κυβέλη. Ερμηνεύει τρεις γυναικείους ρόλους του Ίψεν που είναι απολύτως πρωταγωνιστικοί, τρεις ηρωίδες που το όνομά τους ταυτίζεται με τον τίτλο του έργου (*Κυρά της θάλασσας*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Ίνγκερ*). Η Κυβέλη έχει παίξει και μικρότερους γυναικείους ιψενικούς ρόλους με τον θίασο της²⁹⁹. Από τους ομότιτλους μεγάλους ιψενικούς ρόλους απέφυγε η

²⁹⁷ Την απορία για την αποχή της Κοτοπούλη από τον Ίψεν εκφράζει και ο Τύπος: «η καλλιτέχνις, η υποδυθείσα τους λαμπροτέρους και τους ποικιλωτέρους δραματικούς τύπους της απ' αιώνων τέχνης από της αρχαίας τραγωδίας μέχρι των νωποτέρων δημιουργιών του θεάτρου δεν είχαν εμφανισθή εις έργα του Ίψεν» (Μακκαβαίος: «Κοτοπούλη-Ίψεν», εφ. *Πρωτεύουσα*, 30/9/1921).

²⁹⁸ Την προτίμηση αυτή της Κοτοπούλη επισημαίνει ο Αιμίλιος Χουρμούζιος στην *Καθημερινή*, στο άρθρο του «Το όνειρο της Μαρίκας» (16/9/1954). Σε άλλο του άρθρο, λίγες μέρες μετά, γράφει για την υποκριτική της ικανότητα: «Ένα τάλαντον αληθινά πρωτεύκόν, είχε τας ευκολίας και την προσαρμοστικότητα των μεγάλων δεξιοτεχνών, διά τους οποίους τίποτα δεν είναι απίθανον, τίποτα ανάξιον διά να επιχειρηθή. Ημπορούσε να μεταπηδά από την επιθεώρησιν εις την συνθλίβουσαν τραγωδίαν, από το δράμα εις την κωμωδίαν, από την ποίησιν εις το παιχνίδι, με την άνεσιν που ασφαλίζη τους βιρτουόζους από τας ενέδρας των αδυναμιών» («Μία μεγάλη που έλειψε: Μαρίκα», εφ. *Η Καθημερινή*, 12/9/1954). Για άλλες πληροφορίες σχετικές με την Κοτοπούλη βλ. τη μελέτη της Δελβερούδη: «Μαρίκα Κοτοπούλη, εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. Σχέδιο βιογραφίας», ό.π., και το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*, τχ. 654, 1/10/1954, σελ. 1388-1427, καθώς και τους αφιερωματικούς τόμους: *Μαρίκα Κοτοπούλη. Έκφρασις*, επιμ. Εύα Γεωργουσοπούλου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001 και *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, επιμ. Γιώργος Ανεμογιάννης εκδ. Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα, 1994.

²⁹⁹ Ρεγκίνε στους *Βρυκόλακες* (1910), Έντβιγκ στην *Αγριόπαπια* (1915), Πέτρα στον *Εχθρό του λαού* (1918).

Κοτοπούλη τη Νόρα, αλλά αυτή είναι η επιτυχία της Κυβέλης, άλλωστε δεν της ταιριάζει ιδιοσυγκρασιακά³⁰⁰.

Η Έντα Γκάμπλερ είναι μια ηρωίδα "κοντά" στην Κοτοπούλη. Μια γυναίκα δυναμική, με ισχυρή προσωπικότητα, "αντρικής" ψυχοσύνθεσης. Αν η Κυβέλη είναι η προσωποποίηση της γυναικείας χάρης επί σκηνής, η Κοτοπούλη είναι η δυναμική, δυνατή γυναίκα που αφηφά το φύλο της και διεκδικεί ισάξια τη θέση των αντρών³⁰¹.

Η Γκάμπλερ είναι επίσης μια ευκαιρία σύγκρισης με την αντίπαλό της Κυβέλη. Η αποτυχία της Κυβέλης στην Έντα είναι ακόμα νωπή, έχουν περάσει μόνον έξι χρόνια. Ευκαιρία για την Κοτοπούλη να αποδείξει πως η ίδια μπορεί να τα καταφέρει καλύτερα. Επιλέγει μάλιστα το έργο αυτό για να δώσει την τιμητική της, που είναι κάθε φορά ένα από τα μεγάλα θεατρικά αλλά και κοσμικά γεγονότα της χρονιάς (το 1921 οι δύο πρωταγωνίστριες είναι μεγάλης εμβέλειας "σταρ")³⁰². Το ενδιαφέρον του Τύπου για το γεγονός είναι μεγάλο, σειρά άρθρων θα ασχοληθεί μ' αυτήν την τιμητική³⁰³. Τη διάθεση ανταγωνισμού μπορούμε να ανιχνεύσουμε και στις επιλογές της διανομής. Τον Τέσμαν ερμηνεύει ο γαμπρός της Κοτοπούλη και πρώτος άντρας της Κυβέλης Μήτσος Μυράτ³⁰⁴ (έχουμε ήδη αναφερθεί στο περιπετειώδες διαζύγιο τους) και τον Λέβμποργκ ο Νικόλαος Ροζάν, όπως και στην παράσταση της Κυβέλης³⁰⁵.

Η πρεμιέρα της Κοτοπούλη γίνεται στις 30 Σεπτεμβρίου 1921 μέσα σ' ένα κατάμεστο θέατρο³⁰⁶. Η παράσταση θα γνωρίσει μεγάλη εισπρακτική επιτυχία και

³⁰⁰ Όσο για τους *Βρυκόλακες*, θυμίζουμε ότι θεωρούνται ακόμα τότε έργο για άντρα πρωταγωνιστή, ο Όσβαλντ είναι ο κεντρικός ρόλος του έργου, και όχι η Άλβινγκ.

³⁰¹ Για τις διαφορές και ομοιότητες Κοτοπούλη και Κυβέλης βλ.: Θέσις: «Κυβέλη-Κοτοπούλη», περ. *Παρασκήνια*, έτος Α', τχ. 12, 15/8/1924, σελ. 15-16.

³⁰² «Η τιμητική της ετέρας των πρωταγωνιστριών του ελληνικού θεάτρου έχει καθιερωθεί ως αθηναϊκή εορτή, από την οποίαν ο καθείς δεν θέλει να λείψει» γράφει η *Εστία* (Ανυπόγραφο: «Η τιμητική της Κοτοπούλη», 27/9/1921).

³⁰³ Ανυπόγραφο: «Η τιμητική της δος Κοτοπούλης», εφ. *Εσπερινή*, 1/10/1921. «Η τιμητική της Κοτοπούλη», εφ. *Εστία*, 27/9/1921. «Η τιμητική της Κοτοπούλη», εφ. *Η Καθημερινή*, 1/10/1921. «Θέατρον», εφ. *Σκριπ*, 2/10/1921. «Κοσμικά θεατρικά», εφ. *Εφημερίς*, 1/10/1921. «Από την πρωτεύουσαν», εφ. *Πρωτεύουσα*, 1/10/1921. «Πεννιές», εφ. *Εμπρός*, 3/10/1921. Και: Ο μεταφραστής: «Από την τιμητική της Κοτοπούλη. Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εφημερίς*, 29/9/1921. Παν.: «Η τιμητική της Κοτοπούλη. Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εσπερινή*, 28/9/1921, αναδ. εφ. *Πρωινή* 29/9/1921.

³⁰⁴ Σύζυγος της αδελφής της Μαρίκας, η οποία επίσης συμμετέχει στη διανομή ερμηνεύοντας την Τέα.

³⁰⁵ Παραλίγο να έπαιζε τον Λέβμποργκ ο Κουκούλας, όπως μαρτυρεί ο ίδιος: «Δε θα ξεχάσω ποτέ, όταν επρόκειτο το 1921 να δώσει την τιμητική της παράσταση με την Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν, πόσο μεγάλος στάθηκε ο κίνδυνος να πέσω θύμα των μεγάλων [...] ενθουσιασμών της Μαρίκας. Μ' είχε ακούσει συχνά να απαγγέλλω στίχους και να διαβάζω θεατρικά έργα κι είχε σχηματίσει τη γνώμη πως κανείς από τους υπεράξιους συνεργάτες της της εποχής εκείνης δε θα μπορούσε να ερμηνεύσει σαν τον υποφαινόμενο τον ρόλο του Έυλερτ Λέβμποργκ. Και προσπάθησε να με πείσει ν' ανέβω στη σκηνή. Λίγο ακόμα και θα λύγιζα. Μ' αντιστάθηκα, κάνοντας, ασφαλώς για το καλό του θεάτρου μας, τη μοναδική παραχώρηση αντί να εμφανισθώ σαν ηθοποιός, να προλογίσω απλώς την πανηγυρική εκείνη τιμητική της παράσταση με το αριστούργημα του Ίψεν» (Λέων Κουκούλας: «Η ηγετική καλλιτεχνική μορφή», ό.π.).

³⁰⁶ Γράφει για την πρεμιέρα η εφημερίδα *Εμπρός*: «Η συρροή του κόσμου υπήρξε τόσο αθρόα, ώστε

θα παιχτεί άλλες τέσσερις φορές έως τις 4 Οκτωβρίου. Η υπόλοιπη διανομή: Θεία Γιούλε: Μερόπη Ροζάν, Τέα Έλβστεντ: Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ, Δικαστής Μπρακ: Ιωάννης Αποστολίδης, Μπέρτα: Νίκη Μπαϊρακτάρη.

Την ημέρα της πρεμιέρας, την παράσταση θα προλογίσει ο μεταφραστής του έργου Λέων Κουκούλας³⁰⁷. Η Κοτοπούλη γνωρίζει πραγματικό θρίαμβο. Ένα κατάμεστο θέατρο την επευφημεί μετά από κάθε πράξη³⁰⁸. Στο τέλος της παράστασης, η σκηνή κατακλύζεται από άνθη και δώρα³⁰⁹. Τα ρεπορτάζ του Τύπου από την πρεμιέρα είναι ενθουσιώδεις για την Κοτοπούλη: «απεδόθη θαυμασίως από την υπερτάτην τραγωδόν μας ο δύσκολος Τύπος της Έντας», αποφαινεται η *Εσπερινή*³¹⁰, «Έλαμψεν», γράφει το *Σκριπ*, «σημειώσασα και άλλον σταθμόν δόξης εις την καλλιτεχνικήν της ζωήν»³¹¹, και η *Εφημερίς*: «Πρόκειται περί καλλιτεχνικού γεγονότος όχι της ημέρας, αλλά της καλλιτεχνικής ζωής της εποχής μας»³¹².

Πολύ θετικά υποδέχονται την ερμηνεία της Κοτοπούλη και οι κριτικοί. Η *Ελληνική Επιθέωρησις* βρίσκει πως η ηθοποιός «έδωσε μελετημένα και ψυχολογημένα την Έντα Γκάμπλερ, όπως τη φαντασθήκανε όλοι όσοι διάβασαν το έργο». Ο κριτικογράφος των *Πανελληνίων* ομολογεί ότι πήγε «προκατειλημένος» στην παράσταση, «είχα την ιδέα ότι η δις Κοτοπούλη δεν μπορούσε να βρίσκεται στο στοιχείον της ως Χέντα Γκάμπλερ. Γελάστηκα. Οφείλω να ομολογήσω πως έφερε με μεγάλη δεξιότητα και τέχνη το βάρος του ρόλου». Διακρίνει όμως και μερικές «αδύναμες στιγμές» της: «Έξαφνα εκεί που καίει το παιδί της Τέας και του Λέβμποργκ όχι αρκετά δυνατή, ενώ εξ άλλου εκεί που φεύγει στο τέλος της τετάρτης πράξεως πάρα πολύ 'εξωτερική'. Στο σύνολον όμως μας παρουσίασε μια καλή Χέντα». Στη *Μούσα* ο κριτικός επισημαίνει την ερμηνευτική δυσκολία του ρόλου: «Η παράξενη ψυχολογία αυτής της γυναίκας μας φαίνεται υπερβολικά δύσκολο, αν όχι ακατόρθωτο, να ποδωθή τέλεια από μιαν ηθοποιό, όσο κι αν έχει νοιώσει καλά το ρόλο της, έναν ρόλο ιδιότυπο και πολυσύνθετο». Και αποδίδει

το ταμείον έκλεισε τας θυρίδας του από της δεκάτης. Ήταν δε τόσοι οι ζητούντες και μη ευρίσκοντες ν' αγοράσουν εισιτήρια, ώστε θα ηδύναντο δι' αυτών να πληρωθή ολόκληρον δεύτερον θέατρον. Αι εισπράξεις ανήλθον εις 25 χιλ. δραχμών, ποσόν πρωτάκουστον δι' ελληνικήν παράστασιν» (Ανυπόγραφο: «Πεννιές», εφ. *Εμπρός*, 3/10/1921).

³⁰⁷ Θετικά είναι τα σχόλια για το περιεχόμενο της ομιλίας του από τη *Μούσα*: «μια μελετημένη και ισόρροπη εισήγηση του έργου, αναλύοντας το 'ψυχολογικό πολύπτυχο', για να μεταχειριστούμε τη φράση του, της ηρωίδας του Ίψεν». Ψέγει όμως ο κριτικός το κοινό που «χασμουριόταν από κάτω, ή κύτταζε τι φορούσαν οι διπλανοί του».

³⁰⁸ Η τιμητική της είναι ένα μεγάλο κοσμικό γεγονός, όλη η "καλή κοινωνία" των Αθηνών παρίσταται. Ρεπορτάζ από την πρεμιέρα έχουν τα περισσότερα φύλλα των εφημερίδων. Σημειώνεται δε ιδιαίτερος η παρουσία του πρίγκιπα Νικόλαου.

³⁰⁹ Ως και πλήρη περιγραφή των δώρων έχουν οι εφημερίδες. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τα δώρα που περιγράφει η *Εφημερίς*: «άγαλμα της Νίκης», «αργυρούν σερβίτισο δια μανικιούρ»(!), «παλαιά κούνια λάφυρον της Κιουταχείας», «σερβίτισο τεΐου», «ένα κομπότατον ανθοδοχείον» («Κοσμικά θεατρικά», 1/10/1921).

³¹⁰ Ανυπόγραφο: «Η τιμητική της δος Κοτοπούλη», εφ. *Εσπερινή*, 1/10/1921.

³¹¹ Ανυπόγραφο: «Θέατρον», εφ. *Σκριπ*, 2/10/1921.

³¹² Αρλέτος: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», εφ. *Εφημερίς*, 1/10/1921.

εύσημα στην Κοτοπούλη που τα κατάφερε: «Η Μαρίκα Κοτοπούλη μπορούμε να πούμε πως πέτυχε: Είχε στιγμές που το παίξιμο της ήταν υπέροχο – όπως στο διάλογο του β' μέρους με την Τέα Έλβστετ και στο χωρισμό της με τον Έθλερτ Λέβπορκ, την ώρα που του δίνει ένα πιστόλι για 'να πεθάνη ωραία'». Και αντίθετα με τον κριτικό των *Πανελληνίων* την βρίσκει «πολύ καλή» στην τελευταία πράξη. Οι δικές του αντιρρήσεις αφορούν την είσοδο της στη σκηνή, στην πρώτη πράξη: «μας φαίνεται πως θα μπορούσε να γίνη καλύτερη και πιο φυσική ακόμα», γράφει.

Τα δημοσιεύματα δεν μας διευκρινίζουν όμως ποια ήταν η αντίληψη της Κοτοπούλη για την ψενική ηρωίδα. Υποθέτουμε ότι η ηθοποιός προέταξε το στοιχείο της δυναμικότητας της Έντας και την ασυμβίβαστη φύση της, στοιχεία που την έφερναν πιο κοντά στο τραγικό μέγεθος που επιθυμούσε.

Η Κοτοπούλη επισκιάζει τον υπόλοιπο θίασο, ελάχιστα ασχολείται ο Τύπος με τους άλλους ηθοποιούς. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται μόνο για τον Μήτσο Μυράτ, ο οποίος επανέρχεται στον ρόλο που είχε ερμηνεύσει στον Χρηστομάνο το 1903, νεαρός άπειρος ηθοποιός τότε, ώριμος ρολίστας πια. Για τη *Μούσα* ο Μυράτ ήταν τέλειος: «άψογος στο ρόλο του καθηγητή Γιώργη Τέσμαν, που δε μπορούσαμε να τον φανταστούμε αλλοιώτικα. Το παίξιμό του μας ξάφνισε. Είχε μπει βαθιά στο ρόλο τον, έτσι, που κ' η παραμικρή κίνηση του ήταν μετρημένη κ' υπολογισμένη – αμεγάδιαστη. Ως και κείνο το χαρακτηριστικό 'πώς;' που βάζει ο ποιητής στα χείλια του σχολαστικού καθηγητή, αποδόθηκε τέλεια, εξάισια χρωματισμένο. Ομολογούμε πως δε φανταζόμαστε έναν τόσο πετυχημένο Τέσμαν»³¹³.

Για την υπόλοιπη διανομή τα σχόλια είναι ελάχιστα. Τα *Πανελλήνια* κρίνουν ότι εκτός της Κοτοπούλη οι υπόλοιποι ηθοποιοί δεν ήταν επιτυχημένοι στις ερμηνείες τους. «Αρκετά καλούς» τους βρίσκει η *Ελληνική Επιθεώρηση*³¹⁴.

Η *Γκάμπλερ* της Κοτοπούλη αναθερμαίνει και τη συζήτηση για τον Ίψεν. Ο Τύπος αντιμετωπίζει τον συγγραφέα ως μια αναγνωρισμένη αξία, διατυπώνονται βέβαια και κάποια σχόλια για την ακαταλληλότητα του συγγραφέα για την Ελλάδα, αλλά αυτές είναι πια μεμονωμένες αντιδράσεις³¹⁵. Το ενδιαφέρον του

³¹³ Τον Μυράτ ξεχωρίζει και ο κριτικός της *Ελληνικής Επιθεώρησης*. Δεν συμφωνεί ο κριτικός των *Πανελληνίων*: «κάπως υπερβολικά κοινός bonhomme ως Τέσμαν. Κι ο Ίψεν έχει το κακό να μην επιτρέπει καμμία υπερβολή».

³¹⁴ Για τον Ροζάν στον ρόλο του Λέβμποργκ, όπως και στην παράσταση της Κυβέλης, τα σχόλια είναι αρνητικά: «κακά ψυχολογημένος», ο ρόλος βρίσκουν τα *Πανελλήνια*, ενώ ο κριτικός της *Μούσας* γράφει: «Ο κ. Ροζάν, δυστυχώς, είχε τρομερή αποτυχία στο ρόλο του Λέβμποργκ. Ήταν εντελώς άτονος κ' υπερβολικά μονότονος, έτσι, που ποτέ δεν το είχαμε δει. Είχε παρανοήσει το ρόλο του. Η φωνή του χωρίς κανένα χρωματισμό, οι κινήσεις του πάντα οι συνειθισμένες και το ύφος του, το σχεδόν πάντα μισοκακόμοιρο, αν κ' ο ποιητής δεν παρουσίαζε τέτοιο το πρόσωπο του». Με τους άλλους ηθοποιούς ασχολείται μόνο η *Μούσα*: ως «πολύ καλό» χαρακτηρίζει τον Ιωάννη Αποστολίδη στον ρόλο του Μπρακ, «μετρημένο και φυσικό», ενώ «αρκετά καλές» χαρακτηρίζει τις Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ (Τέα) και Μερόπη Ροζάν (Γιούλε) και «συμπαθητική» τη Νίκη Μπαϊρακτάρη (Μπέρτα).

³¹⁵ Θυμίζουμε τα δύο άρθρα που εμφανίζονται στην *Εσπερινή*, στα οποία αναφερθήκαμε στην εισαγωγή του κεφαλαίου, τα οποία βρίσκουν τον Ίψεν «ακατάλληλο» για το μεσογειακό κλίμα:

Τύπου μονοπωλεί φυσικά το πρόσωπο της Έντας, οι απόψεις των αρθρογράφων συγκλίνουν στην πολυπλοκότητα του χαρακτήρα της³¹⁶. Για κάποιους είναι έργο κατά βάση ψυχολογικό, η *Γκάμπλερ* «δεν στηρίζεται εις την πλοκήν και την σκηνικήν του δράσιν κυρίως, αλλ' εις την αποκάλυψιν της εσωτερικότητος της ηρωίδος», γράφει η *Εφημερίς*³¹⁷. Οι περισσότεροι συμφωνούν με την αντίληψη αυτή, ενώ δεν παραλείπουν να τονίσουν τη διάθεση κοινωνικής κριτικής του Ίψεν. Ο κριτικός της *Ελληνικής Επιθεωρήσεως* δέχεται ότι το έργο είναι «απόλυτα εσωτερικό, ψυχολογικό», αλλά υπογραμμίζει και την πλευρά της κοινωνικής κριτικής: «Η Έντα είναι από τους άρρωστους ανθρώπους του αιώνα μας. Από μας, που νομίζουμε ότι η αυτοκτονία μπρος στα εμπόδια ή στη χυδαιότητα της ζωής είναι μια όμορφη πράξη. Αυτόν τον άνθρωπο τον θεωρούμε δυνατό. Ο Ίψεν ζωγράφησε στην Έντα Γκάμπλερ αυτή την αρρώστεια». Για τον αρθρογράφο της *Εσπερινής* το κεντρικό ζήτημα του έργου είναι ο γάμος, η «σύγκρουσις δυο χαρακτήρων, τους οποίους αν και ο γάμος συνήνωσε, κρατεί όμως εις απόστασιν η διαφορά των αντιλήψεων»³¹⁸.

Η Κοτοπούλη θα επαναλάβει την *Γκάμπλερ* πέντε χρόνια αργότερα στο θέατρο της, στις 8 Απριλίου του 1926. Αρκετοί από τους ηθοποιούς της πρώτης διανομής θα αλλάξουν. Οι αλλαγές στη διανομή³¹⁹: Θεία Γιούλε: Σαπφώ Αλκαίου, Τέα Έλβστεντ: Αγγελική Κοτσάλη, Έιλερτ Λέβμποργκ: Νίκος Παπαγεωργίου, Μπέρτα: Κατίνα Καλουτά.

Η επανάληψη αυτή δεν θα γνωρίσει την ίδια επιτυχία. Θα περάσει στα ψιλά των εφημερίδων. Μόνο ένα κριτικό σημείωμα θα εμφανιστεί στην *Ελληνική*, που επαινεί περισσότερο την προσπάθεια του θιάσου παρά το αποτέλεσμα: «Η εκτέλεσις, παρά τα λεπτομέρεια και ελαττώματα, τα οποία άλλως τε δεν θα ήτο δυνατόν ν' αποφευχθούν, αν ληφθή υπ' όψιν ότι η απόδοσις των Ίψενείων ρόλων προϋποθέτει κάποιαν ειδικότητα και σπουδήν του συγγραφέως, υπήρξεν εν συνόλω καλή». Η δυναμική της ερμηνείας της Κοτοπούλη θα ξεχωρίσει και πάλι: «Η κ. Κοτοπούλη μας έκαμε να επικοινωνήσωμεν με όλην την παλύμο στην

Ανυπόγραφο: «Η τιμητική της δος Κοτοπούλη», 1/10/1921 και Γκρινιάρης: «Τα έργα του Ίψεν», 3/10/1921.

³¹⁶ Στην «αινιγματικώς περίπλοκος ατομικότης» της Γκάμπλερ επικεντρώνει το ενδιαφέρον του ο Διονύσιος Κόκκινος στην *Καθημερινή* (υπογράφει με το ψευδώνυμο Άριελ) στα δυο άρθρα του που δημοσιεύονται δυο μέρες συνεχόμενα («Έντα Γκάμπλερ», 30/9/1921 και «Δι αντιθέσεις του Ίψεν», 1/10/1921). «Ψυχολογικόν πολύπτυχον», χαρακτηρίζει την ηρωίδα και ο αρθρογράφος της *Εφημερίδος* (Ο μεταφραστής: «Από την τιμητικήν της Κοτοπούλη. Έντα Γκάμπλερ», 29/9/1921). Ο κριτικός της *Μούσας* γράφει κι αυτός ότι πρόκειται για «ρόλο ιδιότυπο και πολυσύνθετο». Δεν πείθεται ο Κλέων Παράσχος στην *Πρωτεύουσα* πως πρόκειται για μια πολυσύνθετη προσωπικότητα, τη βρίσκει απλώς «αντιπαθητική». Ένα «ον ψυχρόν, εγωϊστικόν και αλαζονικόν» που δεν δικαιώνεται από τον συγγραφέα («Έντα Γκάμπλερ», 7/10/1921).

³¹⁷ Ο μεταφραστής: ό.π.

³¹⁸ Παν.: «Η τιμητική της Κοτοπούλη. Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εσπερινή*, 28/9/1921, αναδ. εφ. *Πρωινή* 29/9/1921.

³¹⁹ Δεν σώζεται το πρόγραμμα. Η διανομή συμπληρώθηκε βάσει λογικών υποθέσεων. Για λεπτομέρειες βλ. παραστασιογραφία Β' τόμου.

ψυχοσύνθεσιν της Έντας, αναδειχθείσα δι' άλλην μία φοράν εις τα υψηλά της τέχνης επίπεδα».

Η Γκάμπλερ είναι η μεγάλη επιτυχία της Κοτοπούλη σε ιψενικό ρόλο, αν και δεν θα την επαναλάβει το ίδιο συχνά όσο η Κυβέλη τη Νόρα. Ο ρόλος δίνει τη δυνατότητα στη βεντέτα Κοτοπούλη να απαντήσει -τρόπον τινά- στην αντίπαλό της Κυβέλη με μια, ανάλογη, ιψενική ερμηνευτική επιτυχία.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, Αθήνα, 1921

1. Καψ., Γιαν.: «Θέατρον Κοτοπούλης. *Έντα Γκάμπλερ* του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 166-167, 8-9/1921, σελ. 15.
2. Π.: «Η *Έντα Γκάμπλερ* στις Κοτοπούλη», περ. *Τα Πανελλήνια*, τχ. 4, 17/10/1921, σελ. 3.
3. Χ[ρησιτίδης], Ν.: «Θέατρο. Ερρίκου Ίψεν *Έντα Γκάμπλερ*. Δράμα σε τέσσερα μέρη. Μεταφραστής Λέων Κουκούλας. Τιμητική παράστασις Μαρίκας Κοτοπούλη», περ. *Μούσα*, τχ. 4 (16), 11/1921, σελ. 63.

Επανάληψη, Αθήνα, 1926

Ο., Γ.: «Το θέατρον. *Έντα Γκάμπλερ - Κοτοπούλη*», εφ. *Η Ελληνική*, 10/4/1926.

2.5. Συμπεράσματα 1911-1927

Τη δεύτερη αυτή περίοδο παρουσίας του Ίψεν στην ελληνική σκηνή (1911-1927), η εικόνα του συγγραφέα θα καθορισθεί από την ερμηνεία του Οικονόμου και της Κυβέλης, αλλά και της Κοτοπούλη. Οι αριθμοί είναι αποκαλυπτικοί: από τις 60 ελληνικές παραστάσεις της περιόδου 1911-1927 (συμπεριλαμβάνουμε στον αριθμό αυτό όχι μόνο τις καινούργιες παραγωγές αλλά και τις επαναλήψεις), στις 57 (!) ενέχεται το όνομα των Οικονόμου, Κυβέλης και Κοτοπούλη (είτε ως θιασαρχών, είτε ως ηθοποιών).

Και οι τρεις είναι επίσης "υπεύθυνοι" για την εγκαθίδρυση της αντίληψης ότι τα έργα του Ίψεν είναι κατεξοχήν πρόσφορα για το "σόλο" των βεντετών-πρωταγωνιστών. Οι βεντέτες Κοτοπούλη και Κυβέλη από άποψη, ο Οικονόμου λόγω των συνθηκών του ελληνικού θεάτρου.

Οι προσπάθειες του Οικονόμου στον Ίψεν με τον δικό του θίασο –αλλά και με τους περισσότερους απ' όσους συνεργάζεται (εξαιρώντας τον επαγγελματικό θίασο της Κυβέλης)– γίνονται με νέους, άπειρους και όχι σημαντικούς ηθοποιούς, με τον ίδιο να ερμηνεύει τους κεντρικούς ρόλους και να ξεχωρίζει υποκριτικά. Επομένως τα παραστασιακά αποτελέσματα ήταν μάλλον πενιχρά και το ενδιαφέρον τους εξαντλείται στην υποκριτική δεινότητα του ίδιου.

Αλλά και στον θίασο της Κυβέλης, όπου συγκεντρώνονται μερικοί από τους πιο ικανούς ηθοποιούς της εποχής και έμπειροι επαγγελματίες, δεν είχε την καλλιτεχνική ελευθερία ούτε να ορίσει ο ίδιος τις διανομές, ούτε του διέθετε η Κυβέλη τον απαραίτητο χρόνο προετοιμασίας. Εξάλλου η θιασάρχης προσλαμβάνει τον Οικονόμου περισσότερο ως ηθοποιό παρά ως σκηνοθέτη. Ο Οικονόμου έχει βέβαια και τη σκηνοθετική ευθύνη στις παραστάσεις της, αλλά με το μοντέλο του τέλους του περασμένου αιώνα: του πρωταγωνιστή που διδάσκει και τους υπόλοιπους ηθοποιούς. Η θεατρική ζωή του τόπου έχει επιστρέψει στις πρακτικές του παρελθόντος.

Ούτε στο Θέατρο του Ωδείου, όπου ανεβάζει τον *Μικρό Έγιοιφ* (1919), στο οποίο του προσφέρονται καλύτερες συνθήκες και καλλιτεχνική ελευθερία, μπορεί ο Οικονόμου να υπερκεράσει τις αδυναμίες του νεανικού θιάσου. Ο Οικονόμου παραδίδει μια "αξιοπρεπή" παράσταση, με τους νεαρούς ηθοποιούς του θιάσου, και πάλι, να μην μπορούν να αντεπεξέλθουν στα μέτρα των δύσκολων ρόλων. Το άλλο άπαιχτο έργο του Ίψεν που ανεβάζει με τον θιάσό του λίγα χρόνια μετά, ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* (1925), περνάει απαρατήρητο. Η παράσταση πρέπει να ήταν ατυχής, με τον ίδιο προφανώς να ξεχωρίζει από τον υπόλοιπο θίασο, σε μια παράσταση στα πρότυπα του βεντετισμού. Το σόλο του Οικονόμου είναι αυτό που ενδιαφέρει.

Φωτεινή εξαίρεση παράστασης συνόλου, η *Αγριόπαπια* από τον θίασο της Κυβέλης το 1915, υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Οικονόμου. Αν η *Αγριόπαπια* του 1901 ήταν μια "όαση" σε ένα άνυδρο τοπίο πρόχειρων παραστάσεων των εμπορικών θιάσων, κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με την *Αγριόπαπια* του 1915.

Ο Οικονόμου καταφέρνει να μετακινήσει τους ηθοποιούς από τις πρακτικές στις οποίες είναι μαθημένοι και να κάνει μια παράσταση συνόλου πρωτόγνωρη για τις συνθήκες της εποχής. Είναι μάλλον και η πιο γόνιμη σκηνοθετική του εργασία στον Ίψεν. Στις άλλες του προσπάθειες περισσότερο μπορούμε να μιλήσουμε για προσωπικές του υποκριτικές επιτυχίες ή για τη συμβολή του στη διδασκαλία των ιψενικών ρόλων της Κυβέλης και της Κοτοπούλη, παρά για τα σκηνοθετικά του επιτεύγματα. Ενώ τώρα ο Οικονόμου έχει επιτέλους και ικανοποιητικές συνθήκες παραγωγής και πρωτίστως ένα επιτελείο ηθοποιών ικανό να στηρίζει τη σκηνοθετική του γραμμή. Υψηλές είναι οι υποκριτικές επιδόσεις πολλών ηθοποιών του θιάσου: της Κυβέλης, του Άγγελου Χρυσομάλλη, του Νικόλαου Ροζάν, της Σαπφώς Αλκαίου, αλλά και του ίδιου του Οικονόμου. Και το σημαντικότερο όλων: εναρμονίζονται σε ένα σύνολο (πάντα σε σχέση με το θέατρο της εποχής).

Οι πληροφορίες που μας δίνει ο Τύπος για την ανάγνωση των έργων του Ίψεν από τον Οικονόμου είναι ελάχιστες και δεν μπορούμε να συναγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα. Με βάση τις διαθέσιμες μαρτυρίες ένα μόνο μπορούμε να θεωρήσουμε βέβαιο: την προσπάθεια του Οικονόμου να ερμηνευτούν οι ιψενικοί ρόλοι ρεαλιστικά, χωρίς τον στόμφο που ακόμα κατατρέχει το ελληνικό θέατρο. Ένα ακόμα συμπέρασμα μπορούμε να αντλήσουμε, κυρίως από τα σχόλια για τις ιψενικές του ερμηνείες στον Όσβαλντ και τον Γιάλμαρ Έκνταλ (στην παράσταση του 1915): ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει τα ιψενικά έργα ως αμιγώς δραματικά.

Οι ερμηνείες του Οικονόμου στους ιψενικούς ρόλους κάνουν μεγάλη εντύπωση και θα θεωρηθεί ο κορυφαίος ιψενικός ηθοποιός της εποχής. Ξεχωριστή θέση έχει η ερμηνεία του στον Όσβαλντ (1909-1926), όπου κάνει μεγάλη εντύπωση η φυσικότητα της ερμηνείας του. Μια μεγάλη προσωπική υποκριτική επιτυχία την οποία επανέλαβε πολλές φορές. Μεγάλη εντύπωση έκανε και η εσωτερικότητα της ερμηνείας του στον Γιατρό Ρανκ (1911-1924), ρόλο που επίσης ερμήνευσε συχνά. Επαινετική είναι η κριτική και για τον Γιάλμαρ Έκνταλ (1912-1915) στην Κυβέλη το 1915. Για τον άλλο του ιψενικό ρόλο, την περίοδο που μας απασχόλησε στο κεφάλαιο αυτό, δεν σώζονται καθόλου μαρτυρίες (Σόλνες, 1925).

Η ερμηνευτική προσέγγιση του Οικονόμου στον Όσβαλντ σφραγίζει την αντίληψη του ελληνικού θεάτρου για τον ρόλο τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα: ο Όσβαλντ του είναι ένας εμφανώς άρρωστος νέος. Οι *Βρυκόλακες* είναι λοιπόν το δράμα της κληρονομικότητας, και ως τέτοιο θα καθιερωθεί στην ελληνική σκηνή για πολλά χρόνια. Οι εμφανίσεις του Οικονόμου στον Όσβαλντ εδραιώνουν και μια άλλη αντίληψη για το έργο: ο Όσβαλντ είναι το κεντρικό πρόσωπο του έργου και όχι η Κυρία Άλβινγκ.

Η αδιάλειπτη παρουσία του Ίψεν στην ελληνική σκηνή όλη την περίοδο 1911-1927 (παρά την ύφεση που σημειώνεται μετά το 1922) εξασφαλίζεται χάρη, κυρίως, στον Οικονόμου. Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός ήταν όμως εγκλωβισμένος στις συνθήκες που μπορούσε να του παράσχει το ελληνικό θεατρικό σύστημα. Άθελά του πριμοδότησε κι αυτός την αντίληψη πως τα ιψενικά έργα είναι από τα πλέον κατάλληλα για την ανάδειξη των "σόλο" των δραματικών πρωταγωνιστών.

Οι δύο μεγάλες βεντέτες της εποχής, Κυβέλη και Κοτοπούλη, αντιμετώπισαν τον Ίψεν βέβαια ως ευκαιρία να αποδείξουν τις υποκριτικές τους ικανότητες. Για την Κυβέλη η μεγάλη της προσωπική επιτυχία σε ιψενικό ρόλο ήταν η Νόρα (1907-1930). Η ερμηνεία της ωριμάζει με την πάροδο των χρόνων και κατακτά μια μεγάλη φυσικότητα (πάντα σε σχέση με την υπόλοιπη υποκριτική αισθητική της εποχής). Η Κυβέλη ερμηνεύει τον ρόλο ως ένα αθώο κορίτσι που συνειδητοποιεί σταδιακά τις πλάνες του. Μια προσέγγιση του ρόλου που επίσης θα επηρεάσει, όπως και στην περίπτωση του Όσβαλντ κατά Οικονόμου, για δεκαετίες τις απόψεις της ελληνικής σκηνής για τον ρόλο. Από τις άλλες ιψενικές ηρωίδες που ερμήνευσε, ιδιαίτερη επιτυχία είχε στην Έντβιγκ της *Αγριόπαπιας*, που, όπως και το 1901 στον Χρηστομάνο, ερμήνευσε με αθωότητα και φυσικότητα. Για την ερμηνεία της σε άλλες δύο ιψενικές ηρωίδες, την περίοδο που μας απασχόλησε στο κεφάλαιο αυτό (Ρεγκίνε στους *Βρυκόλακες*, 1910-1912[;] και Πέτρα στον *Εχθρό του λαού*, 1918), δεν σώζονται μαρτυρίες. Η Γκάμπλερ της το 1915 είναι αποτυχημένη, και δεν θα επανέλθει σ' αυτήν. Αντίθετα η Γκάμπλερ θα είναι η μεγάλη επιτυχία της αιώνιας αντιπάλου της Κοτοπούλη, το 1921. Η δυναμική της ερμηνεία κάνει μεγάλη εντύπωση. Η Κοτοπούλη δεν θα ερμηνεύσει άλλο ιψενικό ρόλο την περίοδο 1911-1927.

Η ενασχόληση των άλλων θιάσων της εποχής με τον Ίψεν αφήνουν ελάχιστα αποτυπώματα. Η πλειονότητα των παραστάσεων αυτών γίνονται από ηθοποιούς που προσπαθούν να αναδειχτούν σε πρωταγωνιστές. Είναι δηλαδή και αυτές παραστάσεις στη λογική των δύο βεντετών: δεν ενδιαφέρουν τα έργα, αλλά οι ρόλοι που επιτρέπουν την ανάδειξη των πρωταγωνιστών. Χωρίς όμως απ' ό,τι φαίνεται οι επίδοξοι πρωταγωνιστές να επιτυγχάνουν τα προσδοκώμενα.

Την περίοδο 1911-1927 σφραγίζει λοιπόν η βεντετοκρατία. Ο Ίψεν γίνεται το μέσο επίδειξης της υποκριτικής δεινότητας των πρωταγωνιστών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

1928-1938

Η ώρα της αμφισβήτησης
και της σκηνικής ανανέωσης



3.1. Ανασκόπηση 1928-1938

Από τα μέσα της δεκαετίας του '20 έως την έναρξη λειτουργίας του Εθνικού το 1932, το ελληνικό θέατρο βιώνει μια βαθιά κρίση³²⁰. Το θεατρικό κατεστημένο των Κυβέλης και Κοτοπούλη, αλλά και των άλλων εμπορικών θιάσων που δραστηριοποιούνται στο αθηναϊκό τοπίο, γνωρίζει πρωτόγνωρους κλυδωνισμούς. Τους λόγους της κρίσης πρέπει να τους αναζητήσουμε καταρχάς στην οικονομικο-πολιτική κατάσταση της χώρας. Η Ελλάδα αντιμετωπίζει σοβαρά οικονομικά προβλήματα από την υποδοχή των προσφύγων μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή· προβλήματα που θα επιταθούν από τη διεθνή οικονομική ύφεση του 1929-30. Τα εισιτήρια των εμπορικών θιάσων στην Αθήνα μειώνονται δραματικά, οι θίασοι αρχίζουν να αντιμετωπίζουν ζήτημα επιβίωσης. Οι πρωταγωνίστριες Κυβέλη και Κοτοπούλη καταφεύγουν σε μεγάλες περιοδείες, που δεν είναι όμως τόσο προσοδοφόρες όσο παλιότερα· οι θίασοι έχουν υποστεί μεγάλη ζημιά από την απώλεια σταθμών που απέφεραν σημαντικά έσοδα. Έχουν πια χαθεί η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη, παραμένει η Αίγυπτος που όμως ούτε αυτή έχει πια την ίδια δυναμική. Έτσι αναπόφευκτα οι θίασοι περιορίζονται στον ελλαδικό χώρο ή καταφεύγουν σε μακρινούς προορισμούς (όπως η Αμερική, όπου κάνει περιοδεία η Κοτοπούλη το 1930). Την οικονομική δυσπραγία των θιάσων επιτείνουν η βαριά φορολογία των θεαμάτων, οι υπέρογκοι μισθοί των πρωταγωνιστών και τα μεγάλα ενοίκια των θεάτρων.

Δεν είναι βέβαια μόνο οι οικονομικοί λόγοι που ευθύνονται για την κρίση αυτή. Το θεατρικό κατεστημένο πληρώνει το τίμημα των πρακτικών του. Η προχειρότητα στην προετοιμασία των παραστάσεων και οι εύκολες επιλογές ρεπερτορίου έχουν αρχίσει να κουράζουν το κοινό, που καταφεύγει πια στον κινηματογράφο. Η ραγδαία διεύρυνση του νέου μέσου γοητεύει το μεγάλο κοινό, ο κινηματογράφος αρχίζει να επικρατεί έναντι του θεάτρου.

Οι προσπάθειες διάφορων καλλιτεχνικών σχημάτων στις αρχές και τα μέσα του '20, όπως είδαμε, δεν έχουν τελεσφορήσει. Στα τέλη της δεκαετίας γίνεται ακόμα μια προσπάθεια από την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου (1927-1929) να συγκροτήσει θίασο ρεπερτορίου, καθώς και από την Ελένη Χαλκούση μια ανάλογη προσπάθεια με δικό της θίασο (απόπειρα επαναδραστηριοποίησης του Θιάσου των

³²⁰ Οι πληροφορίες μας για τη θεατρική δραστηριότητα της περιόδου 1928-1938 προέρχονται από τρεις -κυρίως- μελετητές: την Αρετή Βασιλείου («Εισαγωγή: Το αθηναϊκό θέατρο του Μεσοπολέμου - Ιστορικό διάγραμμα: Το αίτημα του εκσυγχρονισμού και της ανανέωσης της ελληνικής σκηνής στα χρόνια του Μεσοπολέμου», στο: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση;...*, ό.π., σελ. 21-67), τον Δημήτρη Σπάθη («Το ελληνικό θέατρο. Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», ό.π. και «Το νεοελληνικό θέατρο», στον συλλογικό τόμο: *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Ι', Αθήνα, 1983, σελ. 12-67) και τον Αντώνη Γλυτζουρή («Η προσπάθεια για την εδραίωση του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο», στο: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 273-371).

Νέων, 1929), κινήσεις που επίσης αποδεικνύονται βραχύβιες. Η κρίση του ελληνικού θεάτρου όσο προχωράει η δεκαετία του '20 βαθαίνει. Αδιέξοδο για τα καλλιτεχνικά σχήματα, αλλά και για τα εμπορικά³²¹. Η Κυβέλη το 1928 αναγκάζεται να διαλύσει τον μόνιμο θίασό της, θα τον ανασυσταίνει περιοδικά από δω και πέρα. Η Κοτοπούλη θα κάνει μια προσπάθεια ανανέωσης προκειμένου να αντιμετωπίσει την κρίση: ιδρύει την Ελευθέρα Σκηνή το 1929 και προσλαμβάνει τον Σπύρο Μελά ως σκηνοθέτη, προσπαθώντας να συγκεράσει το εμπορικό με το καλλιτεχνικό θέατρο. Απόπειρα που γρήγορα θα ναυαγήσει· τον Ιούνιο του 1930 ο θίασος θα διαλυθεί εξαιτίας μεγάλων οικονομικών προβλημάτων.

Αυτή η κατάσταση "εκτάκτου ανάγκης" του θεάτρου πρόζας παίζει σίγουρα τον ρόλο της στον παραγκωνισμό του Ίψεν από την ελληνική σκηνή από τα μέσα της δεκαετίας του '20 και μετά, αλλά δεν είναι ο κύριος λόγος. Η κάμψη του ενδιαφέροντος έχει ξεκινήσει ήδη από το 1922, το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται, όπως είδαμε, και στην πνευματική ζωή του τόπου, που δεν σχετίζεται με τα οικονομικά προβλήματα των θιάσων.

Το 1928 γίνεται μια εντυπωσιακή μεταστροφή του κλίματος λόγω του εορτασμού της εκατονταετηρίδας του συγγραφέα. Το ελληνικό θέατρο συμμετέχει στον διεθνή εορτασμό των εκατό χρόνων από τη γέννησή του (Μάρτιος του 1828) με πέντε παραγωγές έργων του σε διάστημα δύο μηνών (11 Μαρτίου-13 Μαΐου). Η πολυπαιγμένη *Νόρα* ανεβαίνει από δύο θιάσους: από την Κυβέλη, η οποία κάνει ακόμα μια επανάληψη της μεγάλης της επιτυχίας, και από την Τασία Αδάμ, χωρίς την υποστήριξη πια του δασκάλου της Θωμά Οικονόμου που έχει φύγει από τη ζωή. Ο θίασος της Τασίας Αδάμ θα ξαναπαίξει και την *Κυρά της θάλασσας*, εικοσιένα χρόνια μετά την τελευταία του παράσταση στην ελληνική σκηνή³²². Επίσης, ένα ήδη παιγμένο έργο του Ίψεν θα ξαναδεί το φως τη σκηνής: ο θίασος της Ελένης Χαλκούση ανεβάζει τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*, με τη θιασάρχη να παίζει τον κεντρικό γυναικείο ρόλο της Χίλντα και τον Μινωτή σε νεαρή ηλικία να παίζει τον ομώνυμο ρόλο. Στο ανέβασμα του *Σόλνες* ενέχεται με έναν τρόπο και ο Φώτος Πολίτης³²³. Πέρα από αυτά τα ήδη παιγμένα στην Ελλάδα έργα του Ίψεν, εμφανίζεται επιτέλους κι ένα πολύ σημαντικό άπαιχτο έργο του: ο *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* βρίσκει τον δρόμο του προς την ελληνική σκηνή χάρη στον Φώτο Πολίτη, που επιλέγει το έργο για τις επιδείξεις της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου.

³²¹ Βλ. το άρθρο του Γιάννη Σιδέρη: «Θέατρο», περ. *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 5-6, 6-7/1930, σελ. 161-166, την ομιλία του Φώτου Πολίτη στους ηθοποιούς του Εθνικού λίγο πριν την έναρξη λειτουργίας του το 1932 (δημοσιεύεται στο αφιέρωμα στο Εθνικό Θέατρο του περιοδικού *Θεατρικά*, τχ. 11-12-13, 7-8-9/1973, σελ. 65-67) και τις εκτιμήσεις του Θάνου Κωτσόπουλου στο άρθρο του: «Ο Φώτος Πολίτης πρώτος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου», περ. *Εκκόκλημα*, αφιέρωμα στον Φώτο Πολίτη, τχ. 13, 4-6/1987, σελ. 50-51.

³²² Τελευταία παράσταση του έργου το 1907 από τον Ελληνικό Δραματικό Θίασο, με τη Μαρίκα Κοτοπούλη, στη Σύρο.

³²³ Βλ. τα σχόλια μας για το θέμα στο υποκεφ. 5.2.

Ο εορτασμός θα πυροδοτήσει και το ζωηρό ενδιαφέρον της πνευματικής ζωής. Πλήθος άρθρων και μελετών θα εμφανιστεί στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο για τον Ίψεν και το έργο του³²⁴. Στην πλειονότητα αυτών των δημοσιευμάτων ο Ίψεν εξυμνείται ως μια πολύ σημαντική μορφή του νεότερου θεάτρου που θα μείνει στην Ιστορία.

Όμως ο εορτασμός σημάνει και την ώρα της έντονης αμφισβήτησης. Ο Ξενόπουλος, διαβλέποντας το εχθρικό κλίμα, δημοσιεύει άρθρο στη *Νέα Εστία* λίγες μέρες πριν την έναρξη των παραστάσεων του εορτασμού, όπου καυτηριάζει τους επικριτές του Ίψεν και υπερασπίζεται τον αγαπημένο του συγγραφέα³²⁵. Στο ερώτημα του Ξενόπουλου αν «θ' ακουστούν και θα επικρατήσουν άραγε» οι φωνές που τον θεωρούν ξεπερασμένο, η απάντηση είναι μάλλον καταφατική. Οι περισσότεροι κριτικοί που θα ασχοληθούν με τις ελληνικές παραστάσεις της εκατονταετηρίδας θα συμφωνήσουν πως είναι μεν σπουδαίος για την ιστορία του θεάτρου, ξεπερασμένος όμως. Δύο είναι τα κύρια επιχειρήματα των πολέμιων του Ίψεν: η θεματολογία του είναι πια ξεπερασμένη –τα κοινωνικά θέματα που θίγει έχουν πια επιλυθεί στην ελληνική κοινωνία– και οι ήρωές του δεν είναι ζωντανά πρόσωπα αλλά ανδρείκελα, φερέφωνα των απόψεων του συγγραφέα. Δηλαδή δεν κατηγορούν πια, όπως τα πρώτα χρόνια, τον Ίψεν για ανηθικότητα, η κριτική τώρα αφορά τη βιωσιμότητα των έργων του.

Ο Άλκης Θρύλος –μεγάλος και σταθερός πολέμιος του συγγραφέα την περίοδο 1928-1938– επαναδιατυπώνει, όπως και το 1926, τα δυο αυτά

³²⁴ Γρηγόριος Ξενόπουλος: «Ίψενικαί αναμνήσεις», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 5, 1/3/1928, σελ. 200-202. Πάνος Καλογερίκος: «Η εκατονταετηρίς του Ίψεν», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 56, 15/3/1928, σελ. 2-3. Πέλος Κατσέλης: «Μία εκατονταετηρίς. Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Εμπρός*, 16, 17 & 18/3/1928. Berg Ibsen: «Χένρικ Ίψεν», εφ. *Εστία*, 17/3/1928. Gabriel Boissy: «Επί τη εκατονταετηρίδι του Ίψεν ο εξόριστος», εφ. *Η Πρωία*, 18/3/1928. Sigurd Ibsen: «Η γυναίκα του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 18/3/1928. Λέλα Πέπια: «Μία εκατονταετηρίς. Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Πολιτεία*, 20/3/1928. Ανυπόγραφο: «Ο φανταστικός ήρωας του Ίψεν. Πέερ-Γκνυτ», εφ. *Εστία*, 21/3/1928. Πέτρος Χάρης: «Ερρίκος Ίψεν. Ο μεγάλος δραματουργός του Βορρά. Η ζωή και το έργον του», εφ. *Ελληνική*, 21/3/1928. Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22/3/1928. Ανυπόγραφο: «Η εκατονταετηρίς του Ίψεν», εφ. *Η Βραδυνή*, 22 έως και 25/3/1928. Παντελής Χορν [με το ψευδώνυμο Εργολάνος]: «Ο Ίψεν», εφ. *Εσπερινή*, 24/3/1928. Felix Sallu: «Χένρικ Ίψεν. Επί τη εκατοστή επετείω της γεννήσεως του», εφ. *Σκριπ*, 25/3/1928. Ανυπόγραφο: «Η εκατονταετηρίς του νορβηγού δραματουργού. Ο Ερρίκος Ίψεν. Η ζωή, το έργον και οι αγώνες του», εφ. *Η Καθημερινή*, 26/3/1928. Μπέρναρ Σω: «Μετά τον Ίψεν. Ο επαναστάτης του θεάτρου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27/3/1928. Σπύρος Μελάς: «Η 100ετηρίς του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Έθνος*, 27/3/1928. Ανυπόγραφο: «Γνωρίζετε τον κ. Ίψεν;», εφ. *Εστία*, 29/3/1928. Α. Δ. Παπαδήμας: «Απ' αφορμή της εκατονταετηρίδας του Ίψεν. Βιογραφικά σημειώματα», περ. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τχ. 124, 1/4/1928, σελ. 3. Παντελής Χορν: «Ο Ίψεν», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 57, 15/4/1928, σελ. 2. W.: «Η εκατονταετηρίδα του Henrik Ibsen (1828-1906)», περ. *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 4, 4/1928, σελ. 113-114. Α. Δ. Παπαδήμας: «Η εκατονταετηρίδα του Ίψεν», περ. *Καινούργια Ζωή*, τχ. 1, 4/1928, σελ. 27-28. Ανυπόγραφο: «Η εκατονταετηρίς του Ίψεν», περ. *Ελληνική Επιθεώρησης*, τχ. 247, 5/1928, σελ. 14. Henri Barbusse: «Πώς βλέπει ο Henri Barbusse τον Ερρίκο Ίψεν», περ. *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 6, 6/1928, σελ. 171-172.

³²⁵ «Ίψενικαί αναμνήσεις», τχ. 5, 1/3/1928, σελ. 200-202.

επιχειρήματα³²⁶. Κι έρχεται να προσθέσει ακόμα ένα: ο Ίψεν «έδωσε μια υπερβολικά απορροφητική θέση σε μια μόνη ανθρώπινη ικανότητα: το λογικό. Πίστεψε ότι μόνο με το λογικό μπορεί ν' ανορθωθεί η κοινωνία, και έπλασε πρόσωπα στα όποια κυριαρχεί ο νους». Όμως, στη μετά Φρόουντ εποχή, «όπου αποκαλύφθηκε η εξουσία του ασυνείδητου και του υποσυνείδητου κι όλων των κρυφών δυνάμεων που παλεύουν μέσα στον άνθρωπο», δεν μπορεί παρά τα πρόσωπα του αυτά να μοιάζουν κίβδηλα.

Παρ' όλες τις αντιρρήσεις του, ο Θρύλος εξακολουθεί να αναγνωρίζει πως «η αρχιτεκτονική και η σύνθεση των έργων του στέκουν υποδειγματικές»³²⁷. Ο Κουνελάκης όμως δεν θα του αναγνωρίσει ούτε καν την τεχνική του, πιστεύει ότι έχει «μικρή δραματουργική [...] αξία» και ότι έχει «μάλλον [...] αντιθεατρική [...] φύση»! Επαναλαμβάνει κι αυτός τις κατηγορίες για «το συμβολικό και το συμβατικό των περισσότερων ρόλων των ιψενικών δραμάτων»³²⁸.

Παραδόξως, με τους επικριτές του συγγραφέα συντάσσεται και ο Φώτος Πολίτης το 1928. Εξυμνεί μεν τις δραματουργικές ικανότητες του Ίψεν και εξαιρεί τη σημασία του για το θέατρο, βρίσκει όμως κι αυτός ότι π.χ. στον *Σόλνες*: «Αν αφαιρέση κανείς την Χίλδαν –και μάλιστα την Χίλδαν της πρώτης πράξεως– όλα τα άλλα πρόσωπα του δράματος είνε ανδρικήκελλα απλά, σύμβολα ψυχρά και άψυχα, χωρίς αίμα και σάρκα, τοποθετημένα επί σκηνής για να εκφράζουν τις ιδέες και τις διαθέσεις του συγγραφέως»³²⁹. Μάλιστα, λίγους μήνες μετά θα διατυπώσει και ο Πολίτης καθαρά την άποψη ότι ο Ίψεν είναι πια ξεπερασμένος: «Ένας πρώτης τάξης συγγραφέας, ο Ίψεν, γερνά μέρα με την ημέρα». Εκτιμά μόνο την ποιητική του περίοδο: «Όλο του το 'ρεαλιστικό' θέατρο ξεπέφτει και παλιώνει. Μένει και θ' απομείνη ο ποιητής των πρώτων του έργων: του *Μπραντ*, του *Πέερ Γκοντ*, του *Καίσαρος και Γαλιλαίου*, των *Μνηστήρων του θρόνου*. Ο πλάστης τεσσάρων, πέντε ισχυρών 'ιδανικών' τύπων»³³⁰.

Η κριτική δεν είναι επιφυλακτική μόνο απέναντι στον συγγραφέα, αλλά και απέναντι στον τρόπο παρουσίασής του στη σκηνή³³¹. Οι παραστάσεις του εορτασμού της εκατονταετηρίδας επαναφέρουν στο προσκήνιο την ανάγκη

³²⁶ Γράφει ο Θρύλος: «Τα ουσιαστικά και μορφικά προβλήματα τα οποία παρουσιάζονται στο έργο του ή έχουν πια λυθεί, ή τουλάχιστον έχουν παύσει να έχουν μια εξεχούσα σημασία. Άλλα προβλήματα απασχολούν, πολύ πιο συναρπαστικά. Το έργο του Ίψεν σήμερα ενδιαφέρει μονάχα· δεν συγκινεί πια. Έχασε τον παλμό του. [...] Έπλασε πρόσωπα που είναι προπάντων εγκεφαλικά και που μας φαίνονται σήμερα ψυχρά, μαθηματικά υπολογισμένα, άψυχα. Τα πρόσωπα αυτά κουνιούνται μέσα σε σύμβολα που καθώς είναι αυστηρά λογικά κατασκευασμένα παραμένουν απ' έξω τους και κάνουν συχνά την εντύπωση μιας αυθαίρετης αλληγορίας» («Ερρίκου Ίψεν *Ο αρχιτέκτονας Σόλνες. Νόρα*», εφ. *Πατρίς*, 14/3/1928).

³²⁷ «Το Θέατρον», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 7-31, 1/4/1928, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), ό.π., σελ. 158-160.

³²⁸ Μ. Κουνελάκης: «Ίψεν. Αι παραστάσεις διά την 100ετηρίδα του», εφ. *Πολιτεία*, 14 και 15/3/1928.

³²⁹ «Ίψεν. Η παράσταση του *Σόλνες*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13/3/1928, αναδ. αποσπασμάτων στο: *Επιλογή Κριτικών Άρθρων*, τ. Α', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σελ. 311-312.

³³⁰ «Ίδανισμός», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 10/9/1928.

³³¹ Βλ. τον αναλυτικό σχολιασμό για το θέμα στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο.

ίδρυσης επιτέλους ενός κρατικού θεάτρου³³². Η κυβέρνηση του Βενιζέλου αναγνωρίζει την κρισιμότητα της κατάστασης του ελληνικού θεάτρου και το 1929 δρομολογείται μια οριστικά η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου.

Στην πενταετία που θα μεσολαβήσει από το 1928 μέχρι τον πρώτο Ύψεν του Εθνικού το 1933, θα υπάρξουν κι άλλες προσπάθειες που θα συντηρήσουν την παρουσία του συγγραφέα στην ελληνική σκηνή.

Το 1929 και 1930 τρεις από τους αθηναϊκούς θιάσους που καταφεύγουν σε περιοδεία θα συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριο τους τον Ύψεν. Η επιλογή και των τριών κοινή: ανεβάζουν τη *Νόρα*. Ο θιάσος του Αιμίλιου Βεάκη, τον Αύγουστο του 1929, στην Αλεξάνδρεια δίνει την ευκαιρία στην κόρη της Κυβέλης Αλίκη να αναμετρηθεί με τον ρόλο εκτός Αθηνών, η Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, τον Σεπτέμβριο του 1929, στη Θεσσαλονίκη αναθέτει τη *Νόρα* στην Ελένη Παπαδάκη και τον Ιούνιο του 1930 στην Αλεξάνδρεια, στην Κυβέλη (τελευταία της εμφάνιση στον ρόλο), τέλος, τον Οκτώβριο του 1930, ο Δραματικός Θιάσος Σπουδή ανεβάζει το έργο στον Πύργο της Ηλείας με τη Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη στον κεντρικό ρόλο.

Με Ύψεν θα προσπαθήσει και ο Βασίλης Ρώτας με το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών (1930-1933). Άλλη μια προσπάθεια αντίδρασης στην ελληνική "βιομηχανία" θεάματος. Ήδη από την πρώτη χρονιά της δραστηριότητάς του, το καλοκαίρι του 1930, το Λαϊκό Θέατρο συμπεριλαμβάνει στο ρεπερτόριό του δύο έργα του Ύψεν: τους *Βρυκόλακες* και την *Έντα Γκάμπλερ*. Θα ακολουθήσουν άλλα δύο στο Λαϊκό Θέατρο: ο *Εχθρός του λαού* το 1931 και το *Σπίτι της κούκλας* το τελευταίο καλοκαίρι λειτουργίας του σχήματος, το 1933.

Μετά τη διάλυση του Λαϊκού Θεάτρου, δυο πρώην μέλη του, οι ηθοποιοί Μαίρη Κροντηρά και Κώστας Κροντηράς, θα ασχοληθούν με τους *Βρυκόλακες* από το 1933 έως το 1938, με διάφορους θιάσους τους οποίους συστήνουν, παρουσιάζοντας το έργο κυρίως στην επαρχία. Με τους *Βρυκόλακες* θα ασχοληθεί ένας ακόμα ευκαιριακός νεανικός θιάσος τον Μάιο του 1938, ο Θιάσος των Νέων, με τη συμμετοχή του Μίμη Φωτόπουλου στη διανομή.

Στο Εθνικό Θέατρο ο Φώτος Πολίτης, που έχει αναλάβει τη θέση του μόνιμου σκηνοθέτη του νεοπαγούς οργανισμού, συμπεριλαμβάνει τον Ύψεν στο ρεπερτόριο, ήδη από τον πρώτο χειμώνα κανονικής λειτουργίας του θεάτρου (1932-33)³³³: τον Φεβρουάριο του 1933 ανεβαίνει ο *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*. Ένα χρόνο αργότερα εμφανίζεται ακόμα ένας Ύψεν: οι *Βρυκόλακες*, τον Ιανουάριο του 1934. Ο

³³² Γράφει ο Θρύλος για το θέμα: «Όσο δεν θα ιδρυθεί ένα μόνιμο Εθνικό Θέατρο που θα δίνει ταχτικά και συστηματικά καλλιτεχνικές παραστάσεις, δεν είναι δυνατό να περιμένει κανείς από ιδιωτικούς θιάσους, και μάλιστα όταν παρουσιάζονται πρόχειρα καταρτισμένοι για μια έχταχτη παράσταση, τίποτε περισσότερο από παραστάσεις που να είναι οπωσδήποτε ανεχτές» («Ερρίκου Ύψεν *Ο αρχιτέκτονας Σόλνες*, *Νόρα*», εφ. *Πατρίς*, 14/3/1928).

³³³ Η έναρξη της λειτουργίας του Εθνικού γίνεται, ως γνωστόν, τον Μάρτιο του 1932.

Πολίτης έχει εντωμεταξύ αναθεωρήσει τις απόψεις του για τον συγγραφέα, ήδη από το 1930³³⁴.

Οι διανομές των δύο έργων στελεχώνονται από γνωστούς και ανερχόμενους ηθοποιούς που έχουν ενταχθεί στις δυνάμεις του Εθνικού: Αιμίλιος Βεάκης (Μπόρκμαν), Κατίνα Παξινού (Γκούνχιλντ και Κυρία Άλβινγκ), Αλέξης Μινωτής (Οσβαλντ), Ελένη Παπαδάκη (Ελλα), Κατερίνα Ανδρεάδη (Ρεγκίνε), Νίκος Δενδραμής (Ερχαρτ), Νίκος Παρασκευάς (Φόλνταλ και Μάντερς), Ηλίας Δεστούνης (Εγκοτραντ), Βάσω Μανωλίδου (Φρίντα). Τα σκηνικά και τα κοστούμια και των δύο παραστάσεων υπογράφουν οι μόνιμοι συνεργάτες του Πολίτη στο Εθνικό, Κλεόβουλος Κλώνης και Αντώνης Φωκάς, αντίστοιχα.

Η επιλογή των δύο έργων για το δραματολόγιο του Εθνικού θα σημαίνει και την κορύφωση της αμφισβήτησης στο έργο του Ίψεν. Στα 1933 και 1934, όχι μόνο πληθαίνουν οι φωνές που τον θεωρούν ξεπερασμένο³³⁵, αλλά οξύνονται και οι τόνοι: «Καμμία δύναμις δεν μπορεί να τον αναστήση» (Αμούργης)³³⁶, η σκέψη του «φαίνεται σήμερα υπερβολικά απλοϊκή κι αφελής» (Θρύλος)³³⁷, «παληά λιθογραφία» τα έργα του (RED)³³⁸, «θεατρικά 'κατασκευάσματα'» (Χάρης)³³⁹. Ο Ίψεν έχει πια οριστικά πεθάνει, βιάζονται να αποφανθούν μερικοί κριτικοί ή έχει πια μόνο φιλολογική αξία: «φορεύς του έργου του είναι πια μόνο το βιβλίο» (Θρύλος)³⁴⁰. Πρέπει λοιπόν να σταματήσουν να ανεβαίνουν τα έργα του: «Ανεβασθήκανε στη σκηνή; Τελείωσε. Δεν λένε τίποτα» (Αμούργης)³⁴¹. Ο Άγγελος Δόξας φτάνει να γράψει ότι «αποτελεί αυτόχρονα σπύλωσις της μνήμης του και της φήμης του η αναβίβασις των *Βρυκόλακων* από συγχρόνου σκηνής»³⁴².

Μια άλλη μερίδα της κριτικής είναι πιο μετριοπαθής. Επαινεί μεν τη συγγραφική δεξιοτεχνία του Ίψεν, κρίνει όμως πως δεν έχει μείνει αλώβητος από

³³⁴ Το 1930 ο Πολίτης κατηγορεί όσους λένε «πως ο συγγραφέας [...] ξεπεράστηκε, υπερνικήθηκε, έσβυσε. [...] Δεν αξίζει μήτε να γελά κανείς με τέτοιες ανοησίες». Εξακολουθεί βέβαια να προτιμά τα ποιητικά του έργα, ομολογεί πως τα ρεαλιστικά δεν είναι του γούστου του: «Ατομικά, δεν μ' αρέσει μήτε εμένα η 'ιμπρεσιονιστική' τεχνοτροπία του Νορβηγού, το αδιάκοπο παίξιμό του με αποχρώσεις, ο φωνογραφικός σχεδόν διάλογός του, η υπόκωφη έκφραση των χαρακτήρων του, το δαντελλωτό πλέγμα της υποθέσεως των έργων του, η εσωτερικότης του κ' οι απαλοί του τόνοι» («Τα θέατρα. Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν. Λαϊκόν Θέατρον Παγκρατίου.», εφ. *Η Πρωία*, 19/7/1930).

³³⁵ Στους ισχυρούς πολέμιους του Ίψεν ανήκουν οι Αμούργης, Θρύλος, Μοσχοβίτης, Κοκκινάκης (RED) και Χάρης. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με την υποδοχή του συγγραφέα από την κριτική, ας ανατρέξει ο αναγνώστης στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί και που αφορά τις παραστάσεις του Φώτου Πολίτη στο Εθνικό Θέατρο.

³³⁶ Θεμ. Αμ[ούργης]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Ελληνική*, 9/2/1933.

³³⁷ «Και πάλι μια παράσταση χωρίς νόημα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 172, 15/2/1934, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 19-24.

³³⁸ RED [Γιάννης Κοκκινάκης]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ακρόπολις*, 9/2/1933.

³³⁹ «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Πολιτεία*, 9/2/1933.

³⁴⁰ «Προσπάθειες και αποτυχίες», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 148, 15/2/1933, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), ό.π., σελ. 435-441.

³⁴¹ Ό.π.

³⁴² «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Ανεξάρτητος*, 1/2/1934.

τον χρόνο³⁴³. Οι κριτικοί αποδίδουν τη γήρανση του έργου του σε διάφορους λόγους. Για τον κριτικό της *Καθημερινής*: «Η μοιρολατρία του ιψενικού θεάτρου είνε αντίθετος με το σφρίγος του σημερινού, το οποίον προχωρεί προς νέους ορίζοντας»³⁴⁴. Για τον Νάζο, άλλες είναι οι αιτίες που «δεν τα σηκώνει πλέον η εποχή» τα έργα του· αποδίδει τη φθορά του στον «λυρικοδραματικόν διάλογον και την βραδείαν σκηνικήν δράσιν ωρισμένων σκηνών»³⁴⁵. Ο κριτικός της *Εστίας* πιστεύει ότι κύρια αιτία είναι ότι δεν έχει «πλέον σήμερον [...] καμμίαν πρωτοποριακήν ή διδακτικήν αξίαν»³⁴⁶. Ενώ η Κακούρη πιστεύει ότι ευθύνεται ο ορθολογισμός του Ίψεν: «το έργο του δεν ανέβλυσε απ' τις αυθόρμητες και θερμές διονυσιακές μα από τις πηγές της ψυχρής σκέψης»³⁴⁷.

Ακόμα και ο σπουδαίος ιψενιστής Λέων Κουκούλας αναγνωρίζει το 1934 ότι ο Ίψεν έχει εν μέρει παλιώσει όσον αφορά τα ρεαλιστικά του έργα, κι αυτό γιατί «έθεσε την τέχνη στην υπηρεσία ωρισμένων πεποιθήσεων του»³⁴⁸. Έχουν μετακινηθεί και οι απόψεις του Κουκούλα, ο οποίος σε προγενέστερο άρθρο του, το 1932, υπερασπιζόταν με θέρμη τον συγγραφέα και έκρινε ότι «στέκεται πάνω από τις μόδες του καιρού μας»³⁴⁹. Τώρα, το 1934, συγκλίνει με τις απόψεις του Πολίτη, θεωρώντας ότι το ποιητικό κομμάτι της δραματουργίας του είναι το καλύτερο και το πιο ανθεκτικό στον χρόνο.

Δεν λείπουν βέβαια και οι ένθερμοι υπέρμαχοι του συγγραφέα³⁵⁰. Ο Διονύσιος Δεβάρης βρίσκει πως το έργο του «δεν γνωρίζει δεσμόν τόπου και χρόνου. Γι' αυτό νοιώθει κανείς πως είνε πιο σύγχρονος, πιο μοντέρνος, από κάθε μοντέρνο»³⁵¹. Ο Μιχαήλ Ροδάς απαντάει στους επικριτές του Ίψεν ότι «είνε παράλογο, αν όχι και τολμηρό να γίνεται λόγος περί εξαφανισμού του από το θέατρον. Το ζήτημα, το πρόβλημα, είνε πως θα ερμηνευθή»³⁵².

³⁴³ Η εκτίμηση του Γ. Νάζου για τη διαχρονικότητά του Ίψεν είναι η πιο θετική: η «δοκιμασία της εις το χρόνον αντοχής του, απέβη κατά το μάλλον και ήττον επιτυχής» («Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/2/1933). Για την Κατερίνα Κακούρη, «Το Ίψενικό έργο δεν έχει την αθανασία μιας Αισχυλικής ή Σαιξπηρικής δημιουργίας» («Βρυκόλακες του Ίψεν», περ. *Ελληνίς*, 2/1934, σελ. 35-36). Συμφωνούν με την Κακούρη ο Θεατρικός της *Βραδυνής*: «καλόν διά τον καιρό του» («Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», 8/2/1933), και ο κριτικός του *Ελληνισμού*: τα έργα του «είχαν μίαν εξαιρετικήν επικαιρότητα, την οποίαν σήμερον δεν έχουν βέβαια» (Δ.: «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», 3/2/1934). Ο Πέτρος Πικρός συντάσσεται μαζί τους και δηλώνει ότι «Τα έργα του σήμερα πια, έχουν την αξία – και μόνο αυτήν- του μεγάλου αισθητικού μνημείου της εποχής εκείνης. Τίποτα περισσότερο, αλλά και τίποτα λιγότερο» (Κάθισμα 13 [Πέτρος Πικρός]: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Πατρίς*, 9/2/1933).

³⁴⁴ Ο Αναπληρωτής: «Αι πρώται του Εθνικού. Οι Βρυκόλακες του Ερρ. Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 1/2/1934.

³⁴⁵ Ο.π.

³⁴⁶ Ω.: «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 31/1/1934.

³⁴⁷ Ο.π.

³⁴⁸ «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν. Η προχθεσινή πρώτη του Εθνικού Θεάτρου», εφ. *Η Πρωία*, 1/2/1934.

³⁴⁹ «Η μόδες και ο Ίψεν», εφ. *Η Βραδυνή*, 26/2/1932.

³⁵⁰ Σε αυτούς συγκαταλέγονται οι: Κόκκινος (Αριελ), Δεβάρης, Οικονομίδης, Ροδάς, Σιδέρης, Τερζάκης και Φωτάκης.

³⁵¹ «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Φωνή του Λαού*, 9/2/1933.

³⁵² «Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1/2/1934.

Οι έντονες επικρίσεις του Τύπου για τον Ίψεν αναγκάζουν τον Πολίτη να δημοσιεύσει σειρά άρθρων στην *Πρωία*, προκειμένου να υπερασπιστεί τόσο την επιλογή του συγγραφέα όσο και την επιλογή των δύο ρεαλιστικών δραμάτων για το δραματολόγιο του Εθνικού³⁵³. Η κριτική της εποχής ενοχλείται με τον Ίψεν για τους γνωστούς λόγους: τα κοινωνικά θέματα που θίγει έχουν ξεπεραστεί πια στην Ελλάδα και οι ήρωές του είναι χάρτινοι, φερέφωνα των απόψεων του συγγραφέα. Ο Πολίτης απαντάει ότι, ακόμα κι αν δει τον Ίψεν μόνο από την κοινωνιολογική του πλευρά, στην Ελλάδα δεν έχει ακόμα ξεπεραστεί: «Γιατί εδώ το άτομο υποφέρει από το φόρτο νεκρωμένων κοινωνικών θεσμών και παραδόσεων, που η υποκρισία, η στενοκεφαλιά κι η ρουτίνα εννοούν να τις εκθειάζουν»³⁵⁴. Λανθασμένα όμως «τον κρίνουν όλοι ως κοινωνικόν συγγραφέα και κοινωνικόν επαναστάτη»³⁵⁵, αυτή είναι μόνο μία όψη του, δεν βλέπουν τον «μεγάλον πλάστη ανθρώπων», αυτή είναι η πραγματική αξία του: οι «ιψενικοί όμως τύποι έχουν μέσα τους την ζωντάνεια της ανθρώπινης σάρκας, τη ζεστασιά της ανθρώπινης ψυχής, κ' έτσι υπάρχουν και υφίστανται, ανεξάρτητα από το επαναστατικό κίνημα, που δημιούργησε τα σχετικά έργα»³⁵⁶.

Η σφοδρή κριτική που δέχεται ο Ίψεν το 1933 και 1934 δεν οφείλεται μόνο στις ιδεολογικές διαφωνίες της κριτικής, αλλά και στην εν γένει πολεμική εναντίον του Πολίτη. Η επιλογή του Πολίτη να παρουσιάσει έναν ξεπερασμένο –κατά πολλούς– συγγραφέα στην κρατική σκηνή της χώρας δίνει λαβή στους αντιπάλους του να τον πολεμήσουν. Η παντοκρατορία του Φώτου Πολίτη στα χρόνια του Εθνικού είχε ενοχλήσει πολλούς: οι διαφωνίες δεν εκπορεύονται μόνο από ιδεολογικές αντιθέσεις για την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Εθνικού, αλλά και από προσωπική εμπάθεια³⁵⁷.

Παρά την όποια κριτική μπορεί κανείς να ασκήσει στον Φώτο Πολίτη για τους χειρισμούς του, παραμένει αναμφισβήτητο γεγονός ότι το Εθνικό υπό τη

³⁵³ «Ο Μπόρκμαν του Ίψεν» (7/2/1933), «Μερικά για τον Ίψεν» (10/2/1933), «Ίψεν Βρονκόλακες» (2/2/1934), «Μάνα και γιος» (9/2/1934).

³⁵⁴ «Ο Μπόρκμαν του Ίψεν», ό.π.

³⁵⁵ «Μερικά για τον Ίψεν», ό.π.

³⁵⁶ «Μερικά για τον Ίψεν», ό.π. Τις απόψεις αυτές του Πολίτη συμμερίζονται και κάποιοι άλλοι κριτικοί: «όταν εξετάζει κανείς τον Ίψεν ως κοινωνικόν πρωτοπόρον και προφήτην [...] πρέπει να ομολογήση ότι το πέρασμα του χρόνου δεν αφήκεν άθικτον το έργον του μεγάλου Νορβηγού. [...] Αλλά αυτή είνε η μία μόνο άποψις του έργου του Ίψεν, η κοινωνιολογική, η ολιγώτερον σημαντική, κατά την ταπεινήν μας γνώμην. Η άλλη, η σημαντικώτερα, είνε η της δραματικής αξίας του έργου του Ίψεν, ο οποίος υπήρξε περισσότερον δραματικός δημιουργός, περισσότερον ποιητής, παρά κοινωνικός πρωτοπόρος και προφήτης. Και την δραματικήν αυτήν αξίαν του έργου του Ίψεν, αφήκε και θα αφήση ανέπαφον ο χρόνος» (Ω.: «Η χθεσινή του Εθνικού. Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Εστία*, 8/2/1933). Οι ήρωες του «παρουσιάζονται σαν ψυχές ολοκληρωμένες, σαν πρότυπα με την εσωτερική τους κυρίως υπόσταση και ποιότητα, με τα πάθη τους, με τις λαχτάρες τους, με τις ψυχικές ανάγκες τους, με έντονο το δραματικό τους στοιχείο» (Γ. Δ.: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ταχυδρόμος Θεσσαλονίκης*, 22/9/1933).

³⁵⁷ Για περισσότερες λεπτομέρειες ας ανατρέξει ο αναγνώστης στο υποκεφάλαιο για τον Φώτο Πολίτη που ακολουθεί (3.4.).

διεύθυνσή του, από τον Μάρτιο του 1932 έως τον αιφνίδιο θάνατό του τον Δεκέμβριο του 1934, θα επιφέρει σημαντικότερες αλλαγές στο ελληνικό θέατρο³⁵⁸.

Οι αλλαγές αυτές αντανακλώνται βέβαια και στις παραστάσεις Ίψεν του Εθνικού. Εν γένει η ενασχόληση του Φώτου Πολίτη με τον Ίψεν, τόσο με τις σκηνοθετικές του εργασίες όσο και τα θεωρητικά του κείμενα, επηρέασε σημαντικά τις αντιλήψεις για τον συγγραφέα, όπως θα δούμε παρακάτω.

Ο διάδοχος του Πολίτη στο Εθνικό, Δημήτρης Ροντήρης, θα ανεβάσει ένα άπαιχτο στην Ελλάδα έργο του συγγραφέα: τον *Πέερ Γκνυτ*, το 1935. Μια μεγάλης κλίμακας παραγωγή: συμμετέχουν πενήντα πέντε ηθοποιοί και χορευτές, ανάμεσα τους μερικοί από τους σημαντικότερους πρωταγωνιστές της εποχής σε μικρούς επεισοδιακούς ρόλους³⁵⁹, με ζωντανή ορχήστρα να ερμηνεύει τη μουσική του Γκρηγκ υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου και με πληθώρα σκηνικών (Κλέοβουλος Κλώνης) και κοστούμιών (Αντώνης Φωκάς).

Η εμφάνιση του *Γκνυτ* στη σκηνή είναι καθοριστικής σημασίας για την πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα. Εγκαινιάζει τη γνωριμία του ελληνικού θεάτρου με το ποιητικό του έργο, μια ως τότε άγνωστη όψη του συγγραφέα. Η ανακάλυψη αυτή αρχίζει να αλλάζει και το κλίμα αμφισβήτησης για τον συγγραφέα. Το σύνολο της κριτικής εκφράζει θαυμασμό για τον ποιητή Ίψεν, πρόκειται για ένα πολύ διαφορετικό κλίμα από εκείνο του 1933 και 1934³⁶⁰. Οι κατηγορίες περί ξεπερασμένου συγγραφέα σχεδόν εξαφανίζονται. Θα τις επαναλάβει ο Θρύλος, αναφερόμενος στη ρεαλιστική του περίοδο, αλλά ακόμα κι αυτός θα δηλώσει ότι «Οφείλομε ευγνωμοσύνη στο Εθνικό Θέατρο που απεκάλυψε στο ελληνικό κοινό που τον αγνοούσε, τον αληθινό, τον αιώνιο Ίψεν»³⁶¹.

Μετά την παράσταση του *Γκνυτ* αρχίζει να γίνεται αντιληπτό ότι ο ποιητής Ίψεν ζει και στα ρεαλιστικά του δράματα· δεν πρόκειται για έργα αποκλειστικά και

³⁵⁸ Τις αλλαγές αυτές θα σχολιάσουμε λίγο παρακάτω, στην εισαγωγή του υποκεφαλαίου που αφορά την ενασχόληση του Φώτου Πολίτη με τον Ίψεν (3.4.1.). Το Εθνικό κομίζει έναν άλλο αέρα επαγγελματικού θεάτρου και όσοι θίασοι θα καταφέρουν να επιβιώσουν θα αναγκαστούν να βάλουν ψηλά τον πήχη. Η πρώτη αντίδραση των δύο πρωταγωνιστριών στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, μετά την άρνησή τους να συμμετάσχουν, είναι να συμπράξουν το 1932 κάνοντας μια ιστορική συμμαχία προκειμένου να πολεμήσουν τον κοινό εχθρό. Η συνεργασία Κυβέλης και Κοτοπούλη γίνεται με την επωνυμία Ελεύθερο Θέατρο, όπου προσλαμβάνουν ως σκηνοθέτη τον Σπύρο Μελά, ο οποίος έχει διαγκωνιστεί για τη θέση του σκηνοθέτη του Εθνικού με τον Φώτο Πολίτη. Το σχήμα θα διαλυθεί το 1933, οι δυο πρωταγωνίστριες σχηματίζουν ξανά ανεξάρτητους θιάσους και συνενώνονται ξανά το 1934 για μικρό χρονικό διάστημα, χωρίς τον Μελά αυτή τη φορά, δηλαδή χωρίς σκηνοθέτη. Βλ. για το θέμα: Γλυτζουρή: «Ο αντιπερισπασμός των πρωταγωνιστριών στο κρατικό θέατρο, οι συνεργασίες τους με το Μελά και η ολοκλήρωση της σκηνοθετικής σταδιοδρομίας του τελευταίου. Η αποτυχία της προσπάθειας και οι επιπτώσεις της», στο: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 337-340.

³⁵⁹ Αναφέρουμε ενδεικτικά: Αλέξης Μινωτής (Γκνυτ), Σαπφώ Αλκαίου (Ωζε), Άγγελος Χρυσομάλλης, Ελένη Παπαδάκη, Κατίνα Παξινού, Αιμίλιος Βεάκης, Μιράντα Μυράτ, Νίκος Παρασκευάς, Ηλίας Δεστούνης, Γεώργιος Γληνός, Ευάγγελος Μαρμίας, Νέστωρ Παλμύρας, Ρίτα Μυράτ κ.ά.

³⁶⁰ Για την υποδοχή της παράστασης και του έργου βλ. τον αναλυτικό σχολιασμό στο υποκεφ. 3.5.

³⁶¹ «Η έναρξη του Εθνικού Θεάτρου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 212, 15/10/1935, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 113-118.

μόνο κοινωνικής πολεμικής, αλλά για υπαρξιακά δράματα οικουμενικής διάστασης. Και υπό το πρίσμα αυτό αρχίζει να γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για έναν κλασικό συγγραφέα του διαμετρήματος του Σαίξπηρ και των αρχαίων τραγικών.

Η αμφισβήτηση που δέχτηκε ο Ίψεν την περίοδο 1928-1938 αντανακλάται και στο πεδίο της εκδοτικής δραστηριότητας. Μόνο μία καινούργια μετάφραση έργου του θα εκδοθεί στη διάρκεια των έντεκα αυτών χρόνων, ενώ την προηγούμενη περίοδο (1911-27) το εκδοτικό ενδιαφέρον ήταν ζοηρό. Πρόκειται για τον άπαιχτο και αδημοσίευτο *Μπραυτ* στη μετάφραση της Ελένης Ρομπάκη, που εκδίδεται το 1938³⁶². Η ανακάλυψη της ποιητικής περιόδου του Ίψεν με τον *Πέερ Γκυντ* του Εθνικού οδηγεί στη μετάφραση ενός ακόμα άγνωστου έως τότε ποιητικού του έργου. Οι εκδόσεις Καραβία θα ξεκινήσουν με τον *Μπραυτ* το φιλόδοξο σχέδιό τους να εκδώσουν τα άπαντα του Ίψεν, με επιμελητή της έκδοσης τον Νίκο Καζαντζάκη. Σχέδιο που δεν θα ολοκληρωθεί, θα εκδοθούν όμως από το 1939 έως το 1944 άλλα έξι έργα³⁶³.

Η έκδοση του *Μπραυτ* εγείρει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το αίτημα για μεταφράσεις του Ίψεν από το πρωτότυπο. Οι μεταφράσεις των έργων του στα ελληνικά έως και τα τέλη της δεκαετίας του '30 γίνονταν από τα γερμανικά και δευτερευόντως από τα γαλλικά. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος θίγει το ζήτημα σε άρθρο του στην εφημερίδα *Πρωία* τον Σεπτέμβριο του 1938 και προτείνει τον Βάσο Δασκαλάκη, που γνωρίζει νορβηγικά, ως τον πλέον κατάλληλο³⁶⁴. Οι προτροπές του Παναγιωτόπουλου έχουν άμεσο αποτέλεσμα: ένα χρόνο αργότερα ο

³⁶² Η μετάφραση του *Μπραυτ* από τη Ρομπάκη παραμένει έως τις μέρες μας η μοναδική απόπειρα μεταφοράς του έργου στην ελληνική γλώσσα. Θα επανεκδοθεί από τις εκδόσεις Δωδώνη το 2003 (σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 154). Ο *Μπραυτ* δεν έχει δει έως σήμερα το φως της ελληνικής σκηνής, θα γνωρίσει μόνο μια ραδιοφωνική παραγωγή το 1957. Η πρώτη και μοναδική γνωστή του μετάδοση έγινε στις 16 Ιανουαρίου του 1957 από το Β' Πρόγραμμα, στο πλαίσιο της εκπομπής «Το Θέατρο της Τετάρτης». Η ραδιοσκηνοθεσία ήταν του Μήτσου Λυγίζου με Μπραυτ τον Στέλιο Βόκοβιτς και Αγνή τη Ρίτα Μυράτ.

³⁶³ Λεπτομέρειες για το θέμα θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Η Βαρβάρα Γεωργοπούλου γράφει για την έκδοση του *Μπραυτ* ότι πρόκειται για το «πρώτο και μοναδικό μάλλον έργο που κυκλοφόρησε» στη σειρά των Απάντων, προφανώς αγνοώντας την υπόλοιπη εκδοτική δραστηριότητα του Καραβία («Η πρόσληψη του Ίψεν στο Ελληνικό Θέατρο του Μεσοπολέμου», ό.π., σελ. 315).

³⁶⁴ Η βιβλιοκρισία του Παναγιωτόπουλου για την έκδοση του *Μπραυτ* δημοσιεύεται στις 15 Σεπτεμβρίου του 1938 με τίτλο: «Εξ αφορμής του Ίψενικού *Μπραυτ*». Ο Παναγιωτόπουλος επαινεί μεν την προσπάθεια του Καραβία να εκδοθούν επιτέλους τα άπαντα του συγγραφέα στην Ελλάδα, αλλά έχει διαφωνίες για τις επιλογές. Πρώτη και σημαντικότερη είναι η χρησιμοποίηση του γαλλικού κειμένου του κόμη Προζόρ από τη Ρομπάκη για τη μεταφορά του έργου στην ελληνική γλώσσα. Ο Παναγιωτόπουλος προτείνει τη χρήση των νορβηγικών –υπάρχει πια ο Δασκαλάκης που γνωρίζει την γλώσσα– ή τουλάχιστον τη χρήση των γερμανικών, όπως έκαναν έως τότε οι μεταφραστές. Εκφράζει ακόμα την απορία του γιατί δεν ακολουθήθηκε η χρονολογική σειρά εμφάνισης των έργων του Ίψεν: ο Καραβίας άρχισε την έκδοση των Απάντων «ανάποδα και αουσηματοποιήτα». Αλλά ούτε και η εισαγωγή του Προζόρ στην έκδοση ικανοποιεί τον Παναγιωτόπουλο, ο οποίος απορεί γιατί δεν έγραψε την εισαγωγή ο Καζαντζάκης. Η «προχειρολογία εξακολουθεί να ταλαιπωρή την εκδοτική μας κίνηση», καταλήγει.

Δασκαλάκης θα μεταφράσει τον πρώτο του Ίψεν απ' ευθείας από το νορβηγικά και θα καθιερωθεί στη συνέχεια ως ένας από τους σημαντικότερους ιψενικούς μεταφραστής³⁶⁵.

Αλλά, αν η σοδειά της εκδοτικής δραστηριότητας είναι πενιχρή την περίοδο 1928-1938, το ενδιαφέρον του Τύπου δεν είναι μικρό. Μπορεί να είναι πιο περιορισμένο από την περίοδο 1911-27, αλλά το θέμα Ίψεν εξακολουθεί να απασχολεί τους λογίους. Όπως είδαμε, υπήρξε έκρηξη στην εμφάνιση άρθρων και μελετών στον Τύπο το 1928 –όπως ήταν φυσικό– εξαιτίας του εορτασμού της εκατονταετηρίδας³⁶⁶. Στη συνέχεια το ενδιαφέρον θα ατονήσει έως το 1933 που ανεβαίνει για πρώτη φορά Ίψεν στο Εθνικό³⁶⁷. Από το 1933 έως το 1938 θα εμφανιστούν αρκετά άρθρα που συνδέονται ως επί το πλείστον με την εμφάνιση των έργων του στην ελληνική σκηνή³⁶⁸, ενώ θα πραγματοποιηθούν και τέσσερις ομιλίες: των Α. Κατσιγρα, Ν. Λούβαρη, Κ. Θεοδωροπούλου, Θ. Συναδινού³⁶⁹.

³⁶⁵ Πρώτη γνωστή του μετάφραση η *Αγριόπαπια* το 1939, για τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη.

³⁶⁶ Το 1928 θα επανακυκλοφορήσει και μια σημαντική ξενόγλωσση μελέτη: ο Μαρούσας εκδίδει σε χωριστό τόμο τη μελέτη του Georg Brandes *Ερρίκος Ίψεν*, σε μετάφραση του Αδαμάντιου Παπαδήμα. Πρώτη δημοσίευση της μετάφρασης του Παπαδήμα στο περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 9, 15/10/1927, σελ. 397-406 και τχ. 10, 1/11/1927, σελ. 460-469. Πρώτη δημοσίευση της μελέτης του Μπράντες, θυμίζουμε, το 1915 σε μετάφραση του Κουκούλα, από τον *Νουμά*.

³⁶⁷ Δύο άρθρα σχετικά με τον συγγραφέα θα εμφανιστούν από το 1929 έως και το 1932: Γέωργ[ιος] Λαμπελέτ: «Το δραματικόν θέατρον. Το θέατρο του Γαβριήλ Δ' Αννούντοιο. Η αντίθεσις του με το ιψενικό», περ. *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 11-12, 2-4/1929, σελ. 273-279 και Λέων Κουκούλας: «Η μόδες και ο Ίψεν», εφ. *Η Βραδυνή*, 26/2/1932. Την ίδια περίοδο θα εμφανιστεί κι ένα άρθρο για τη *Νόρα* σε εφημερίδα της Αλεξανδρείας της Αιγύπτου. Αφορμή η παράσταση από την Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών της *Νόρας* με την Κυβέλη (Ανυπόγραφο: «Η *Νόρα* (ή *Το σπίτι της κούκλας*)», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, 27/6/1930).

³⁶⁸ Εξ αφορμής των παραστάσεων των *Βρυκολάκων* και του *Μπόρκμαν* στο Εθνικό, όπως είδαμε ο Πολίτης δημοσίευσε τέσσερα άρθρα στην *Πρωία*. Με τις δύο παραστάσεις θα ασχοληθεί επισταμένως η κριτική, όπως και με τον *Γκνιτ*. Μέχρι την εμφάνιση του *Γκνιτ* εντοπίζουμε δύο άρθρα του Ξενοπούλου: «Η παιδική ζωή του Ίψεν» [με το ψευδώνυμο Φαίδων], περ. *Η Διάπλασις των παιδων*, τ. 42, 12/1934, σελ. 536 και «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», εφ. *Ηχώ της Ελλάδος*, 21/4/1935. Η παράσταση του *Γκνιτ* τον Οκτώβριο του 1935 θα προκαλέσει την εμφάνιση μιας σειράς δημοσιευμάτων για τον συγγραφέα (για λεπτομέρειες βλ. στο υποκεφ. 3.5.). Ένα μήνα μετά θα εμφανιστεί στο περ. *Νεοελληνικά Γράμματα* μια εκτενής μελέτη του Θεόδωρου Βλιζιώτη («Ερρίκος Ίψεν», από τχ. 33, 24/11/1935 έως και τχ. 37, 22/12/1935, για λεπτομέρειες βλ. Β' τόμο). Η παράσταση του *Γκνιτ* θα αναθερμάνει το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα και θα εμφανιστούν έως το 1938 διάφορα άρθρα και μελέτες που δεν συνδέονται με την παρουσία του στη σκηνή: Σπύρος Μελάς [με το ψευδώνυμο Φορτούνιο]: «Μνημόσυνα του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25/5/1936. Στέφανος Δάφνης: «Ο λυρισμός του Ίψεν», περ. *Μακεδονικές Ημέρες Θεσσαλονίκης*, τχ. 5-6, 5-6/1937, σελ. 122-128 και τχ. 7-8, 7-8/1937, σελ. 185-190. Silvio d'Amico: *Ερρίκος Ίψεν*, μτφ. Σοφία Χατζιδάκη, περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, από τχ. 58, 8/1/1938 έως και τχ. 64, 19/2/1938 (για λεπτομέρειες βλ. Β' τόμο).

³⁶⁹ Η ομιλία της Άννας Κατσιγρα πραγματοποιείται στην αίθουσα του «Παρνασσού», στην Αθήνα, στις 14 Απριλίου 1929, με θέμα «Ο Ίψεν περί έρωτος και γάμου». Ένα χρόνο αργότερα δίδεται η ομιλία του καθηγητή Νικολάου Λούβαρη, στις 21 Μαΐου 1930, στην αίθουσα της Πανεπιστημιακής Λέσχης Πειραιώς, με τίτλο: «Ερρίκος Ίψεν». Ακολουθεί η ομιλία της Διευθύντριας της Χριστιανικής Ένωσης Νεανίδων Κ. Θεοδωροπούλου με θέμα «*Το σπίτι της κούκλας* του Ίψεν» στη στέγη της Ένωσης στην Αθήνα, στις 23 Μαρτίου 1933. Τέλος, ο Θεόδωρος Συναδινός αναλαμβάνει να προετοιμάσει την υποδοχή του *Γκνιτ* το 1935 για λογαριασμό του Εθνικού Θεάτρου. Η ομιλία του γίνεται στη Λέσχη Καλλιτεχνών λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα, στις 4 Οκτωβρίου του 1935, και επαναλαμβάνεται μια εβδομάδα μετά, στις 11 του μηνός.

Δεν ήταν λοιπόν μικρό το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα στην Ελλάδα την περίοδο 1928-1938. Το ενδιαφέρον αυτό μπορεί να επισκιάστηκε από την έντονη αμφισβήτηση του Ίψεν, όμως οι παθιασμένες αυτές έριδες μεταξύ των πολεμίων του και των υποστηρικτών του καταδεικνύουν και τη σημασία του έργου του. Όπως επισημαίνει και ο Ξενοπούλος το 1935: «Αυτό γίνεται πάντοτε με τα μεγάλα έργα. Διαιρούν τους κριτικούς, μα επιβάλλονται στο πλήθος. Ποτέ ο Ίψεν δεν έπαψε να έχει εχθρούς και ποτέ δεν έπαψε να θαυμάζεται από τον κόσμο. Η 'μόδα' του σήμερα πέρασε. Οι 'ιδέες' που βγήκε να διδάξει έχουν κάμη τόπο σε άλλες, και κανένας πειά δεν ακολουθεί την τεχνοτροπία του. Αυτό εννοούμε όταν λέμε πως δεν είνε πια της μόδας. Το μεγάλο όμως, το αιώνιο, το αθάνατο που έχουν τα έργα του, ε, αυτό δεν περνά ποτέ»³⁷⁰.

³⁷⁰ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», εφ. *Ηχώ της Ελλάδος*, 21/4/1935.

3.2. Οι παραστάσεις του εορτασμού της εκατονταετηρίδας του Ίψεν το 1928

Το 1928 συμπληρώνονται εκατό χρόνια από τη γέννηση του συγγραφέα (20 Μαρτίου 1828). Σε όλες τις χώρες της Ευρώπης το γεγονός γιορτάζεται με μεγάλη λαμπρότητα, ο Ίψεν έχει πλέον καθιερωθεί σε όλη την Ευρώπη ως ένας κορυφαίος συγγραφέας. Επίκεντρο του εορτασμού είναι φυσικά η Νορβηγία. Από τις 14 έως τις 20 Μαρτίου διοργανώνεται στο Όσλο σειρά εκδηλώσεων: παίζονται παραστάσεις έργων του, δίνονται διαλέξεις, πραγματοποιούνται εκθέσεις³⁷¹. Κορύφωση των εκδηλώσεων η επιμνημόσυνη δέηση στις 20 Μαρτίου και η κατάθεση στεφάνου στον τάφο του, που την ακολουθεί πανηγυρική συνεδρίαση της Ακαδημίας των Επιστημών στο Όσλο. Στον εορτασμό καλείται μάλιστα να παραστεί και η Κυβέλη, η οποία είχε ανακοινώσει ότι θα φύγει στις 12 Μαρτίου για το Όσλο, όμως το ταξίδι της ματαιώθηκε τελικά³⁷².

Το ελληνικό θέατρο συμμετέχει στον εορτασμό με πέντε παραστάσεις. Οι τρεις ανεβαίνουν τον Μάρτιο σε πολύ κοντινές ημερομηνίες: ο *Σόλνες* στις 11 του μηνός, η *Νόρα* στις 12 και η *Κυρά της θάλασσας* στις 15 Απριλίου. Στις 7 Απριλίου παίζεται ο *Μπρόκμαν*. Τέλος, στις 13 Μαΐου ανεβαίνει ακόμα μια *Νόρα*.

Οι παραστάσεις του εορτασμού εγκαινιάζονται με τον θίασο της Ελένης Χαλκούση με τον *Αρχιτέκτονα Σόλνες*³⁷³. Το έργο παίζεται για ένα μόνο βράδυ, στις 11 Μαρτίου του 1928, στο Εθνικό Θέατρο. Μάλλον στη μετάφραση του Μάρκου Αυγέρη³⁷⁴. Η διανομή: Χάλβαρντ Σόλνες: Αλέξης Μινωτής, Αλίνα Σόλνες: Ευτυχία Παυλογιάννη, Χίλντα Βάγκελ: Ελένη Χαλκούση, Δόκτωρ Χέρνταλ: Ευάγγελος Δαμάσκος, Κνουτ Μπρόβικ: Νικόλαος Χαλκιόπουλος, Ράγκναρ Μπρόβικ: Γεώργιος Βιτσώρης, Κάγια Φόσλι: Δ. Συράκου.

Στον *Σόλνες* ενέχεται και ο Φώτος Πολίτης. Όπως μας μαρτυρεί η Χαλκούση στα απομνημονεύματά της, η παράσταση έγινε με τη «φιλική επίβλεψη» του

³⁷¹ Τις προγραμματισμένες εκδηλώσεις στο Όσλο πληροφορείται και το αθηναϊκό κοινό τον Φεβρουάριο του 1928 (Ανυπόγραφο: «Αι εορταί του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14/2/1928).

³⁷² Την αρχική πληροφορία δίνει το άρθρο του *Ελεύθερου Βήματος* (ό.π.) και τη ματαίωση της αναχώρησης της Κυβέλης πάλι το *Ελεύθερον Βήμα*, στις 22 Μαρτίου 1928 (Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν»).

³⁷³ Ο θίασος της Χαλκούση είναι μετεξέλιξη του Θιάσου των Νέων, ο οποίος είχε ιδρυθεί το 1924. Αποτελούνταν από νέους αποφοίτους δραματικών σχολών -η νέα μορφομένη γενιά ηθοποιών- οι οποίοι συνασπίστηκαν δημιουργώντας έναν θίασο συνόλου χωρίς πρωταγωνιστές. Την καλλιτεχνική διεύθυνση ανέλαβαν το 1924 ο Ανδρέας Παντόπουλος, το 1925 ο Κωστής Βελμύρας και το 1926 πια η Ελένη Χαλκούση, άρτι αφιχθείσα από τις σπουδές της στο Παρίσι. Υπό τη διεύθυνση της Χαλκούση ο θίασος λειτούργησε το καλοκαίρι του 1926, αλλά λόγω οικονομικών δυσκολιών γρήγορα διαλύθηκε (Σεπτέμβριος του ίδιου έτους). Η Χαλκούση μετά τη διάλυση του θιάσου συγκροτεί περιστασιακά θιάσους και δίνει έκτακτες παραστάσεις καλλιτεχνικών έργων. Βλ. Αρετή Βασιλείου: «Ο θίασος των Νέων», στο: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση;...*, ό.π., σελ. 39-41.

³⁷⁴ Η μοναδική γνωστή τυπωμένη μετάφραση την εποχή.

Πολίτη³⁷⁵. Δεν πρέπει να τη θεωρήσουμε αμιγώς δική του σκηνοθετική εργασία. Μάλλον παρακολούθησε κάποιες πρόβες του θιάσου κάνοντας τις παρατηρήσεις του.

«Η εκτέλεση του *Αρχιτέκτονος Σόλνες* δεν ήταν τίποτα περισσότερο από μια καλή προσπάθεια», γράφει ο Πέτρος Χάρης – και μαζί του θα συμφωνήσουν και οι άλλοι κριτικοί. Η Χαλκούση, γράφει ο Θρύλος στη *Νέα Εστία*, είναι «πολύ αξιέπαινη που κατόρθωσε, παρ' όλες τις εχθρικές συνθήκες μέσα στις όποιες εργάστηκε, να μην παραμορφώσει το έργο και να παρουσιάσει μιαν ερμηνεία του πολύ χλωμή, αλλά τουλάχιστον περίπου πιστή στο πνεύμα του»³⁷⁶.

Η φιλότιμη προσπάθεια των νέων ηθοποιών του *Σόλνες* προσκρούει στις εγγενείς αδυναμίες του θιάσου. Δεν υπάρχει ο αναγκαίος χρόνος δοκιμών για να ωριμάσει η παράσταση, ούτε οι οικονομικές δυνατότητες για τη παραγωγή³⁷⁷. Μια άλλη αδυναμία του νεανικού αυτού σχήματος, όπως και στην ομάδα του *Μπόρκμαν* του Πολίτη που θα ακολουθήσει, είναι η ηλικιακή ακαταλληλότητα των νεαρών ηθοποιών για τους ρόλους, αφού οι περισσότεροι ερμηνεύουν ρόλους πολύ μεγαλύτερους από την ηλικία τους. Στο παράδειγμα του *Σόλνες*, οι Μινωτής, Παυλογιάννη και Χαλκούση είναι κοντά στα 30 και οι τρεις. Ο Μινωτής και η Παυλογιάννη παίζουν το μεσήλικο ζεύγος *Σόλνες*, ενώ η συνομήλικη τους Χαλκούση τη νεαρή Χίλντα. Όσο κι αν λειτουργεί η θεατρική σύμβαση, μια τέτοια διανομή δεν βοηθά το έργο. Γιατί μπορεί ο Μινωτής να είναι ταλαντούχος ηθοποιός, δεν είναι όμως ακόμα έτοιμος για τον ρόλο, όχι μόνο λόγω της μικρής ακόμα θεατρικής του εμπειρίας, αλλά κυρίως γιατί είναι πολύ νέος: ο ρόλος ενός άντρα στη δύση του βίου του είναι πολύ μακριά από την εμπειρία ζωής του.

Γράφει ο Πέτρος Χάρης: «Ο κ. Μινωτής είναι ένας ηθοποιός με ταλέντο και καλλιτεχνική πίστη που θα τον βοηθήσει πολύ, πάρα πολύ. Σε κάθε ρόλο που παίζει προσπαθεί να παρουσιάσει το βαθύτερο νόημα του. Έχει δηλαδή το προτέρημα να

³⁷⁵ *Θεατρικό ημερολόγιο*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1981, σελ. 45.

³⁷⁶ Πιο θετική είναι η γνώμη του Φώτου Πολίτη στο κριτικό του σημείωμα στο *Ελεύθερον Βήμα*: «Γενικώς η παράσταση μελετημένη καλά, και το έργον επιμελώς ανεβασμένο». Αλλά όπως είδαμε ο Πολίτης συμμετείχε απύπως κι ο ίδιος στην παράσταση. Και παρ' όλα αυτά γράφει κριτική. Στο σημείωμά του ο Πολίτης επαινεί την πρωτοβουλία της Χαλκούση να ανεβάσει ένα άγνωστο στην Ελλάδα έργο του Ίψεν. Ισχυρίζεται ότι δεν θυμάται να έχει ξανανεβεί στην ελληνική σκηνή ο *Σόλνες*, κι αν έχει ανεβεί «έχη περάση τόσος χρόνος από την παράστασίν του, ώστε να μη χάνη πια η προχθεσινή διδασκαλία του την πρωτοτυπία της». Ο *Σόλνες* θυμίζουμε ανεβαίνει τρία χρόνια πριν, το 1925, από τον Οικονόμου, κάτι που αποκλείεται να διαφεύγει της προσοχής του Πολίτη. Αποσιωπά την παράσταση του Οικονόμου από σκοπού προφανώς: δεν θέλει να πιστώσει στον Οικονόμου το πρώτο ανέβασμα του έργου.

³⁷⁷ Τις αδυναμίες αυτές επισημαίνει ο Θρύλος στο κριτικό του σημείωμα στην *Πατρίδα*: «Για μια και μόνη παράσταση δεν γίνονται καινούργια σκηνικά· η Δίδα Χαλκούση προσπάθησε όσον της είταν δυνατό να παρουσιάσει με κάποια καλαισθησία τα έτοιμα σκηνικά και να τους δώσει και κάποια ατμόσφαιρα. Οι ηθοποιοί που δεν έχουν συνειθίσει να παίζουν για καιρό μαζί, δεν μπορούν να φτάσουν σε ένα παίξιμο ενιαίο και λυωμένο και να μην παρουσιάσουν χάσματα και σπασμωδικότητες. Εν τούτοις και οι δευτερεύοντες ρόλοι, αν και δεν ανυψώθηκαν δημιουργικά, κρατήθηκαν μέσα στο πλαίσιο τους». Αντίστοιχες είναι και οι παρατηρήσεις του Κουνελάκη στην *Πολιτεία*.

μη στέκεται στην επιφάνεια των ρόλων, όπως κάνουν οι περισσότεροι από τους ηθοποιούς μας απλώς για να παίξουν. Ο ρόλος όμως του Σόλνες είναι ο πιο δύσκολος κι ο πιο συνθετικός απ' όσους έπαιξε ως τώρα ο κ. Μινωτής. Ήταν ένα πηδύμα επικίνδυνο, που δεν κατάφερε να το κάμει»³⁷⁸.

Ο Πολίτης πιστεύει ότι δεν φταίει ο Μινωτής: «έπαιξεν εξαιρετικά συγκροτημένα και έκαμε τ' αδύνατα δυνατά δια να προσδώση ενδιαφέρον εις τον ψυχρόν αυτόν τύπον», αλλά το έργο, που θεωρεί ως «ένα από τα ασθενέστερα έργα» του συγγραφέα. Είναι η περίοδος που αμφισβητεί ο Πολίτης τον συγγραφέα: κατηγορεί τον Ίψεν, όπως είδαμε, για πρόσωπα φερέφωνα των απόψεων του. Γι' αυτό, συνεχίζει, «δεν μπορώ να ψέξω την δεσποινίδα Χαλκούση», η οποία απέδωσε τη Χίλντα «στοχαστικά, τονίζουσα περισσότερο το συμβολικόν, παρά το ανθρώπινον περιεχόμενον των λόγων της» (*Ελεύθερον Βήμα*).

Ο Θρύλος στην *Πατρίδα*, συμφωνώντας με τον Πολίτη για το έργο, επαινεί κι αυτός την προσπάθεια της Χαλκούση: «έπαιξε με πολλή ζοηρότητα και λεπτότητα, και στιγμές, με αρκετό πάθος». Δεν συμφωνεί όμως με τον τρόπο που χειρίστηκε η ηθοποιός τον ρόλο. Έχει διαφωνίες που περισσότερο αναφέρονται στις σκηνοθετικές επιλογές (είναι άραγε οδηγίες του Πολίτη προς την Χαλκούση); «παρουσίασε μια Ίλδα κάπως πολύ 'κοσμική'· ο Ίψεν τη θέλησε εμπνευσμένη, με μια ψυχή σχεδόν ιεραποστολική. [...] Δεν κατώρθωσε να δείξη την πύρινη ανάταση της Ίλδας προς ένα ιδανικό· σε αρκετές σκηνές απλά και μόνο ερωτοτροπούσε με τον Αρχιτέχτονα Σόλνες κάνοντας κοριτσιίστικα νάζια. Το πόσο παρερμήνευσε το ρόλο της Ίλδας φάνηκε καθαρά κι από το ντύσιμό της. Η Ίλδα δεν είναι δυνατό να φορεί τίποτε άλλο παρά ένα αυστηρό, σχεδόν αντρικό φόρεμα σπορτ. Η Δίδα Χαλκούση εμφανίστηκε μ' ένα φόρεμα γαλάζιο, πεταχτό, και έξωμο. Ξεκίνησε από μια βάση εσφαλμένη». Μπορεί να ενοχλεί ο διδακτικός τόνος του Θρύλου, αλλά δεν είναι άστοχες οι παρατηρήσεις του. Πάντως, οι ερμηνείες των Χαλκούση και Μινωτή, παρά τις αντιρρήσεις, είναι σίγουρα οι καλύτερες της παράστασης, και ξεχωρίζουν από τον υπόλοιπο αδύναμο θίασο³⁷⁹.

Μια μέρα μετά την παράσταση του *Σόλνες*, η Κυβέλη επαναλαμβάνει για μια ακόμα φορά τη *Νόρα*. Αυτή έμελε να είναι και η τελευταία φορά που έπαιξε τον ρόλο με τον θίασο της στην Αθήνα. Η πρώτη παράσταση δίνεται στις 12 Μαρτίου

³⁷⁸ Στο ίδιο μήκος κύματος και τα σχόλια του Θρύλου στην *Πατρίδα*: «είναι ένας ηθοποιός που εξελίσσεται θαυμάσια. Δεν έχει όμως ακόμα αποκτήσει την ξελεπτισμένη ευλυγισία που θα είταν απαραίτητη για να μεταδώσει την τυραννισμένη αμφιβολία του Αρχιτέχτονα Σόλνες· δεν κατώρθωσε να δημιουργήσει το ρόλο, αλλά τον σκιαγράφησε μένοντας πάντοτε εντελώς πιστός στο νόημά του».

³⁷⁹ Η εμφάνιση της Ευτυχίας Παυλογιάννη στον ρόλο της Αλίνας Σόλνες είναι απογοητευτική. Ήταν «μονότονος», γράφει ο Πολίτης. Ο Θρύλος στην *Πατρίδα* είναι πιο οξύς στους χαρακτηρισμούς του: «Ενοχλητικό ήταν μόνο το παίξιμο της Κας Παυλογιάννη, η οποία επιμένει, άγνωστο γιατί, να κάνει θέατρο και μάλιστα ν' αναλαμβάνει ρόλους που θα είσαν δυσβάσταχτοι και για ηθοποιούς με μέτριο ταλέντο· δεν το κατέχει ούτε αυτό». Για τους υπόλοιπους ηθοποιούς τα μόνα σχόλια είναι από τον Πολίτη, που βρίσκει «πολύ καλούς» τον Γεώργιο Βιτωόρη (Ράγκναρ Μπρόβικ) και τη Δ. Συράκου (Κάγια Φόσλι).

του 1928 στο θέατρο Απόλλων. Ακολουθούν άλλες δύο στις 13 και 14. Η υπόλοιπη διανομή: Χέλμερ: Νίκος Παπαγεωργίου, Ρανκ: Κώστας Μουσουόρης, Λίντε: Σαπφώ Αλκαίου, Κρόγκοταντ: Νίκος Παρασκευάς, Άννα-Μαρία: Νανά Παπαδοπούλου, Ελένη: Άννα Σταυρίδου.

Η επιλογή της Κυβέλης είναι η πλέον αναμενόμενη από πλευράς της. Ο Θρύλος στη *Νέα Εστία* την ψέγει –όχι αδικαιολόγητα– για την "εύκολη" αυτή επιλογή: «Το κοινό είχε τις περισσότερες αξιώσεις από το θίασο της Κας Κυβέλης. Όσο κι αν το θέατρο της είναι κι αυτό μια ιδιωτική επιχείρηση, είν' ένα θέατρο οργανωμένο, μ' ένα μακρύ παρελθόν. Το κοινό περίμενε για το γιορτασμό της εκατονταετηρίδας του Ίψεν η Κα Κυβέλη να ανεβάσει ένα έργο του Ίψεν άπαιχτο κι άγνωστο ακόμα στην Ελλάδα. Η Κα Κυβέλη αρκέστηκε να ξαναπαίξει την πολυπαιγμένη *Νόρα*».

Οι εντυπώσεις της κριτικής από την παράσταση δεν είναι ιδιαίτερα καλές. Όλες οι κριτικές ξεχωρίζουν την Κυβέλη, που εξακολουθεί να ερμηνεύει τη *Νόρα* πολύ αποτελεσματικά, αλλά πια αυτό δεν αρκεί. Οι πρόχειρα ανεβασμένες παραστάσεις, επικεντρωμένες στο σόλο των πρωταγωνιστών, δεν μπορούν πια να ικανοποιήσουν την κριτική. Οι καιροί έχουν αλλάξει, το αίτημα για αλλαγή του θεατρικού τοπίου είναι επιτακτικό. «Η εκτέλεσις της εις το σύνολον μόλις κατόρθωσε να σταθή υπεράνω του μετρίου», γράφει ο Πέτρος Χάρης στην *Ελληνική*. Και επανέρχεται στο θέμα στα *Ελληνικά Γράμματα*: «Τί σημαίνει αν η κ. Κυβέλη έκαμε μια εξαιρετη εμφάνιση ως *Νόρα*, αφού δεν είχε πλάι της έναν Χέλμερ, έναν γιατρό Ρανκ, μια κυρία Λίντε, αντάξιους κι ισοδύναμους καθέναν στο ρόλο του;».

Και όμως, οι ηθοποιοί της διανομής (Μουσουόρης, Αλκαίου, Παπαγεωργίου, Παρασκευάς) είναι καλοί και αρκετά έμπειροι επαγγελματίες. Εν αντιθέσει με τους νεανικούς θιάσους που ασχολήθηκαν με τον Ίψεν το 1928, αυτοί αποτελούν ένα επιτελείο ικανό να ανταποκριθεί στους απαιτητικούς ιψενικούς ρόλους. Όμως απ' ό,τι φαίνεται ήταν μια λανθασμένη διανομή, οι ηθοποιοί ερμήνευσαν ρόλους που δεν τους ταίριαζαν. Επιπλέον το ανέβασμα γίνεται επιπόλαια, χωρίς τον αναγκαίο χρόνο προετοιμασίας και χωρίς την –απαιτούμενη– φροντίδα³⁸⁰.

Κοινές είναι οι παρατηρήσεις και των άλλων κριτικών για παρερμηνείες των ρόλων από τους ηθοποιούς πλην της Κυβέλης. Ουσιαστικά αυτό που ενοχλεί την κριτική είναι η απουσία σκηνοθέτη, παρόλο που αυτό δεν δηλώνεται ευθέως. Ο ρόλος του σκηνοθέτη παλεύει ακόμα να επιβληθεί στα ελληνικά πράγματα, δεν έχει αναγνωριστεί ακόμα η σημασία του. Στην παράσταση της Κυβέλης, η απουσία ενός σκηνοθέτη ικανού να κάνει –καταρχάς– μια σωστή διανομή, είναι αισθητή.

Και από ό,τι φαίνεται, η έλλειψη σκηνοθετικής γραμμής και οι κατ' επέκταση παρερμηνείες που κάνουν οι ηθοποιοί, οδηγούν και τους κριτικούς σε

³⁸⁰ Γράφει ο Θρύλος στη *Νέα Εστία*: «Την ξαναέπαιξε μέσα σε πολυμεταχειρισμένα σκηνικά, κι ανέθεσε τους περισσότερους ρόλους σε ηθοποιούς που δεν είχαν ούτε τα φυσικά προσόντα κι ούτε μελέτησαν αρκετά για να τους εμψυχώσουν».

παρερμηνείες για την αξία του έργου του Ίψεν. Επηρεασμένοι από τις σχηματικές ερμηνείες των ηθοποιών, αποδίδουν την ευθύνη στον συγγραφέα για τους σχηματικούς χαρακτήρες, τα «ανδρείκελα» (όπως τους χαρακτηρίζουν) που βλέπουν στη σκηνή. Ακόμα και ο Φώτος Πολίτης, εγκρατής της θεωρίας αλλά και της πράξης, πέφτει σ' αυτήν την πλάνη. Γράφει π.χ. στην κριτική του για τη *Νόρα*: «Δεν υπάρχει ψυχρότερη σκηνή από την τελευταία της τρίτης πράξεως όπου η ηρωίδα γίνεται τηλεβόας του συγγραφέως και διακηρύσσει τις αντιλήψεις του. Μ' όλη την καταφανή προσπάθεια του Ίψεν, να συνδέσει το τέλος με το έργο ολόκληρο, η σκηνή αυτή παραμένει σώμα ξένο μες το δράμα».

Οι επικρίσεις για σχηματικούς χαρακτήρες έρχονται και από τον Θρύλο, φυσικά, που έχει επιδοθεί αυτήν τη χρονική περίοδο σε έναν "πόλεμο" κατά του Ίψεν. Αφορίζει το έργο ως ένα «από τα χειρότερα δράματα του χειρότερου ιψενικού κύκλου: του κοινωνικού». Και ο Κουνελάκης στην *Πολιτεία* συμφωνεί, ότι οι χαρακτήρες του Ίψεν έχουν κάτι «το συμβολικό και το συμβατικό» που δεν βοηθά καθόλου τους ηθοποιούς να τους ζωντανέψουν.

Η Κυβέλη είναι η μόνη που καταφέρνει να ερμηνεύσει τη Νόρα με ζωντάνια και με μια νεανικότητα που "σβήνει" τη σχετικά μεγάλη για ηλικία της για τον ρόλο (είναι ήδη 41 ετών). Ο Πέτρος Χάρης βρίσκει ότι η Κυβέλη είναι «εις μίαν ακμήν σχεδόν εκπληκτικήν» (*Η Ελληνική*) και ότι «σε καθένα από τα στάδια του ρόλου της [...] έβρισκε τον απαιτούμενο τόνο, κρατούσε τον τόνο αυτό ως το σημείο που έπρεπε κι έπειτα ακολουθούσε την πρόοδο του ρόλου μ' έναν τρόπο που δεν άφινε κανένα κενό [...], μας έπεισε ότι περνά μια από τις καλύτερες εποχές του θεατρικού σταδίου της» (*Ελληνικά Γράμματα*). Αλλά και ο Θρύλος, παρά τις αντιρρήσεις του για το ίδιο το έργο, εξαιρεί την ερμηνεία της Κυβέλης³⁸¹. Επικριτική είναι η στάση του Φώτου Πολίτη. Αναγνωρίζει τη δυναμική της ερμηνείας της Κυβέλης: «διερμήνευσε με γνήσιο ταλέντο τις τραγικές σκηνές», αλλά πιστεύει πως «άφησε να της ξεφύγουν όλες οι λεπτότητες του έργου. [...] Έχει όλα τα προσόντα να δώσει μια Νόρα περίφημη [...]. Αλλά σα να της έλειψε η όρεξις να μελετήσει προσεκτικά, να οικοδομήσει και να στρογγυλέψει το ρόλο της».

Οι ερμηνείες των υπόλοιπων ηθοποιών της διανομής κρίνονται άστοχες. Κακή είναι η γνώμη των κριτικών για τον Μουσουρή στον ρόλο του Ρανκ, τη μεγάλη επιτυχία του Οικονόμου στο πλευρό της Κυβέλης (θυμίζουμε ότι ο Οικονόμος πεθαίνει έναν χρόνο πριν, το 1927). «Δεν κατόρθωσε να δώσει ούτε κατά προσέγγισιν» τον ρόλο, γράφει ο Πέτρος Χάρης στην *Ελληνική*. Είναι φαίνεται τόσο ισχυρή η εντύπωση που είχε κάνει ο Οικονόμος στον ρόλο, ώστε ο Μουσουρές «φιλοδόξησε αποκλειστικά να μιμηθεί τον Οικονόμο», όπως γράφει ο

³⁸¹ Γράφει ο Θρύλος: «έπαιξε τη Νόρα όπως την παίζει πάντα. Έδωσε όση της είχαν δυνατό περισσότερη δροσιά, ζωηρότητα κι ακόμη κ' εσωτερικότητα στο μαθηματικά κατασκευασμένο πρόσωπο της Νόρας» (*Πατρίς*) και «κατορθώνει πάντα να συναρπάξει με το χρώμα και την ανεξάντλητη δροσιά που σκορπά πλούσια σε κάθε της ρόλο» (*Νέα Εστία*).

Θρύλος στην *Πατρίδα*³⁸². Ο Μουσουρής όμως αρκέστηκε φαίνεται στην εξωτερική απομίμηση του Οικονόμου και δεν είχε τίποτα από την εσωτερικότητα της ερμηνείας του στον ρόλο του Ρανκ. Ο ηθοποιός «είδε μόνο την φυσική αρρώστια του προσώπου που υπεδύετο», μας πληροφορεί ο Πολίτης, δεν αντιλήφθηκε καθόλου τα στοιχεία ειρωνείας του ήρωα, δεν ήταν «θυμόσοφος, χλευαστής της ίδιας της μοίρας του», παρά ένας «καταβεβλημένος» άρρωστος. Και συμπληρώνει ο Χάρης στα *Ελληνικά Γράμματα*: «Ο λυρικός τόνος του και η όλη εμφάνισή του ήταν μια θρηνώδια, που κούραζε, που έδινε στα νεύρα, που δεν προκαλούσε καμιά συμπάθεια».

Ο Παπαγεωργίου στον ρόλο του Χέλμερ ήταν κατά τον Πολίτη «καλός στις δύο πρώτες πράξεις», αλλά «ανόρεχτος και ρητορικός στην τελευταία». Παρερμηνείες στην κατανόηση του ρόλου βρίσκει ο Χάρης στα *Ελληνικά Γράμματα*: «μερικές στιγμές άφινε να του ξεφεύγει κάποια αποστροφή για το Ρανκ, που έδινε αφορμή σε ελαφρά παρερμηνεία και των δύο ρόλων. Ο Χέλμερ συμπαθεί βέβαια το Ρανκ λιγότερο απ' όσον τον συμπαθεί η Νόρα, οπωσδήποτε όμως τον συμπαθεί και δεν τον αποστρέφεται καθόλου».

Η εμφάνιση της Αλκαίου στον ρόλο της Λίντε κρίνεται από τον Χάρη (*Ελληνικά Γράμματα*) ως η «μετριότερη» που έχει κάνει η ηθοποιός. Τόσο ο Χάρης όσο και ο Πολίτης εκτιμούν την υποκριτική ικανότητα της ηθοποιού, αλλά πιστεύουν πως αστόχησε στον ρόλο, επειδή είναι λάθος η διανομή. Αφενός είναι πολύ μεγάλη για τον ρόλο (51 χρονών), ενώ η Λίντε, σημειώνει ο Πολίτης, «κατ' ουδένα λόγον είχε παρά πάνω από τριανταπέντε χρονών». Αλλά η επιλογή αυτή δεν εκπλήσσει όταν η πρωταγωνίστρια Κυβέλη είναι 41. Επίσης, είναι ένας ρόλος που ιδιοσυγκρασιακά δεν ταιριάζει στην Αλκαίου: δεν είναι «στο είδος του ταλέντου της», γράφει ο Χάρης (*Ελληνικά Γράμματα*), είναι «τελειώς έξω» από τον ρόλο, συμπληρώνει ο Πολίτης³⁸³.

Και για τον Νίκο Παπαγεωργίου οι εντυπώσεις δεν είναι πολύ καλές. «Μετριότατο» τον βρίσκει ο Χάρης (*Ελληνικά Γράμματα*), ενώ για τον Πολίτη είναι ένας «πέρα πολύ 'ρωμαϊκός' Κρόγκοταντ». Η απουσία σκηνοθέτη "καταδικάζει" τους ικανούς ηθοποιούς της διανομής.

Μετά τη *Νόρα* της Κυβέλης, ακολουθούν δύο προσπάθειες της Τασίας Αδάμ. Η Αδάμ, μετά τον θάνατο του δασκάλου της Οικονόμου το 1927, συγκροτεί δικούς της θιάσους προσπαθώντας να εδραιώσει τη θέση της ως πρωταγωνίστρια. Η νεαρή

³⁸² Και συνεχίζει: «Επαιξε με την ίδια βραδύτητα και μονοτονία. Τα ελαττώματα αυτά στον Οικονόμου ήσαν τουλάχιστο πηγαία· η προσωπικότητά τους υπερνικούσε κάπως το τρωτό τους και τους έδινε κάποιο χρώμα και κάποιο θέλημα. Στον κύριο Μουσουρή δεν είχαν ούτε τη δικαιολογία να είναι χαρακτηριστικά».

³⁸³ Γράφει ο Πολίτης: «Δεν είχε τίποτα από την στεγνότητα και την κάπως ξερή και δασκαλιστική λογικότητα της κυρίας Λίντε. Δεν ήταν καθόλου η γυναίκα, που θα δώσει τη λύση, επιμένοντας σχολαστικά να μάθει ο Χέλμερ την αλήθεια. [...] Υπάρχει ως τύπος ψυχρός, χωρίς πολλήν καλωσύνη. Η σκληρή πείρα της ζωής δεν την έκαμε αγαθή. Της γέμισε μόνο το μυαλό με αποφθέγματα και με ηθικές προσταγές, τόσο προς τον εαυτό της, όσο και προς τους άλλους».

μαθήτρια, ακολουθώντας τα βήματα του δασκάλου της, επιλέγει την *Κυρά της θάλασσας*, που είχε πρωτοανεβάσει ο Οικονόμου το 1906 με την Κοτοπούλη, και ξαναπαίζει τη *Νόρα* που της είχε διδάξει ο Οικονόμου.

Πρώτα ανεβαίνει η *Κυρά της θάλασσας*, στις 15 Μαρτίου του 1928, στο Εθνικό θέατρο. Η διανομή: Γιατρός Βάγκελ: Αθανάσιος Μαρίκος, Ελλίντα: Τασία Αδάμ, Μπολέττα: Μερόπη Ροζάν, Χίλντα: Γοργώ Λούη, Μπάλεστεντ: Ευάγγελος Δαμάσκος, Άρνχολμ: Λουδοβίκος Λούης, Ο ξένος: Νικόλαος Ροζάν³⁸⁴.

Ένας θίασος στελεχωμένος από τέσσερις έμπειρους ηθοποιούς της παλιάς γενιάς (Μαρίκος, Δαμάσκος, Ροζάν και Λούης). Όμως η έλλειψη σκηνοθετικής γραμμής και η προχειρότητα του ανεβάσματος είναι καταστροφική για το αποτέλεσμα. Καταπέλτης ο Θρύλος στην *Νέα Εστία*: η παράσταση «έμεινε πολύ μακριά από το να είναι απλά και μόνο παρουσιάσιμη κι ανεκτή. Η *Κυρά της θάλασσας* μεταμορφώθηκε σε μια χυδαιότατη φάρσα».

Η Τασία Αδάμ, παρά την αποτυχία της *Κυράς*, θα ξαναπροσπαθήσει με Ίψεν δυο μήνες μετά. Στον απόηχο του εορτασμού της εκατονταετηρίδας, επαναλαμβάνει τη *Νόρα*, που είχε πρωτοπαίξει με τον δάσκαλο της Θωμά Οικονόμου το 1923. Η παράσταση δίνεται στις 13 Μαΐου 1928 στο θέατρο Απόλλων, στην Αθήνα³⁸⁵. Τον ρόλο του Ρανκ μάλλον ερμήνευσε ο Λουδοβίκος Λούης και της Λίντε η Μερόπη Ροζάν. Η Αδάμ πιθανώς ελπίζει σε μια καλύτερη εμφάνιση –είναι ένας ρόλος που είχε διδαχτεί από τον Οικονόμου– αλλά το αποτέλεσμα πρέπει να ήταν και πάλι φτωχό. Ο Τύπος αποσιωπά την παράσταση.

Την ίδια περίοδο κάνει και ο Φώτος Πολίτης την πρώτη του απόπειρα στον Ίψεν με ένα άπαιχτο στην Ελλάδα έργο: τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν*, το ενδέκατο ιψενικό δράμα στην ελληνική σκηνή. Η προσπάθεια του αυτή γίνεται στους κόλπους της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου (1924-1930), που είχε ιδρυθεί με πρωτοβουλία του Σωματίου Ελλήνων Ηθοποιών. Ο Πολίτης συμπεριλαμβάνεται στο δυναμικό της από την αρχή της λειτουργίας της Σχολής, διδάσκοντας αρχικά δραματολογία και στη συνέχεια υποκριτική. Από το 1926 καθιερώνονται επιδείξεις των μαθητών στο τέλος της σχολικής χρονιάς, οι οποίες από την επόμενη χρονιά (Μάρτιος-Απρίλιος 1927) είχαν τη μορφή κανονικών παραστάσεων που πραγματοποιούνταν στο Εθνικό³⁸⁶. Ο *Μπόρκμαν* συμπεριλαμβάνονταν στο

³⁸⁴ Ο ρόλος του Λύγκοτραντ δεν αναφέρεται στο πρόγραμμα. Είτε εκ παραδρομής δεν αναγράφηκε το όνομα, είτε ο ρόλος κόπηκε. Πιθανότερο το πρώτο, πρόκειται για σημαντικό ρόλο του έργου.

³⁸⁵ Η Αδάμ θα επαναλάβει τη *Νόρα* με δικό της θίασο πέντε χρόνια αργότερα στη Θεσσαλονίκη, στις 16 Φεβρουαρίου 1933, στην αίθουσα της Λέσχης Τραπεζικών Υπαλλήλων. Άλλη μια εμφάνισή της που περνάει απαρατήρητη.

³⁸⁶ Στις επιδείξεις του 1927 ο Πολίτης είχε σκηνοθετήσει τα έργα: *Βασιλικός* του Μάτεση, *Η προμμηγή* του Franz Grillparzer και *Ο έμπορος της Βενετίας* του Σαίξπηρ. Οι πρώτες σκηνοθεσίες του Πολίτη στην Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου το 1919 (άλλος ένας θίασος που προήλθε από τους κόλπους μιας δραματικής σχολής) ήταν με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή και τον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ. Στο μεσοδιάστημα, 1919-1927, δεν θα ασχοληθεί με τη σκηνοθεσία· θα αφοσιωθεί στην κριτικογραφική και στην παιδαγωγική του δραστηριότητα. Βλ. την εργογραφία του Φώτου Πολίτη που έχει συντάξει ο Γλυτζουρής (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 652-654).

πρόγραμμα επιδείξεων του 1928³⁸⁷.

Τους στόχους της σχολής είχε διακηρύξει ο ίδιος ο Πολίτης το 1927: «Η Σχολή αποβλέπει ν' αναπτύξει μέσα σε ατμόσφαιρα καλλιτεχνικής πειθαρχίας και προς κατεύθυνσιν ρητή, τα παιδιά που ήρθαν μ' αγάπη για το θέατρο με πόθο να σπουδάσουν. Θέλει η Σχολή να δώσει στα παιδιά αυτά κάποιο ιδανικό καινούργιο, καλλιεργώντας μέσα τους τάσεις αγνές και οδηγώντας τα προς το νόημα της τέχνης. Για τη Σχολή, η έννοια του θεάτρου, είναι τελειώς διάφορη απ' αυτήν που γεννά σήμερα το θέαμα των αθηναϊκών σκηνών. Το θέατρο είναι ποίησης»³⁸⁸. Αυτή η τελευταία φράση του Πολίτη συμπυκνώνει την αντίληψή του για το θέατρο. Ο Πολίτης πιστεύει μάλιστα ότι οι πλέον ενδεδειγμένοι για το ποιητικό θέατρο είναι οι νέοι μαθητές του, που δεν έχουν ακόμα διαβρωθεί από το επαγγελματικό θέατρο.

Έτσι, οι επιλογές του ρεπερτορίου που κάνει για την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου αφορούν ποιητικά κείμενα σύγχρονων και κλασικών συγγραφέων. Αν και ο *Μπόρκμαν* είναι ένας "συμβιβασμός" –τρόπον τινά– του Πολίτη, αφού δεν ανήκει στην ποιητική περίοδο του συγγραφέα, αυτήν που ο ίδιος κρίνει, λίγους μήνες μετά, ως τη μόνη σημαντική του Ίψεν³⁸⁹.

Ο *Μπόρκμαν*, βέβαια, δεν ανήκει στην αμιγώς ρεαλιστική περίοδο του συγγραφέα, αλλά οπωσδήποτε "πατά" στον ρεαλισμό. Ο Πολίτης την ημέρα της πρεμιέρας δημοσιεύει άρθρο στο *Ελεύθερον Βήμα* στο οποίο υπερασπίζεται την επιλογή του έργου, αφήνοντας όμως να διαφανούν κάποιες επιφυλάξεις: «Ίσως να μη βρίσκουμε σ' αυτό τον θαυμαστόν πλάστην ανθρώπων, τον ποιητήν που έζωντάνευσε μίαν Νόραν, έναν Γιάλμαρ Έκδαλ, μίαν Έδαν Γκάμπλερ, βλέπουμε όμως πάντα τον μεγάλον συγγραφέα με τον βαθύν στοχασμόν και την αμείλικτον αυτοκριτικήν»³⁹⁰.

Είναι προφανές ότι ο Πολίτης, προκειμένου να συμμετάσχει η Επαγγελματική Σχολή στον εορτασμό της εκατονταετηρίδας του Ίψεν, επιλέγει ένα έργο άπαιχτο στην Ελλάδα και που ξεφεύγει από τον ρεαλισμό της κοινωνικής του περιόδου. Γιατί όμως δεν ανέβασε κάποιο από τα έργα της όψιμης ποιητικής του περιόδου, που εμφανώς προτιμά; Μάλλον πρακτικοί

³⁸⁷ Οι επιδείξεις της Σχολής πραγματοποιήθηκαν τον Μάρτιο και Απρίλιο του 1928. Στο πρόγραμμα περιλαμβάνονταν άλλη μια νέα σκηνοθεσία του Πολίτη, η *Πριγκίπισσα Μαλέν* του Μαίτερλινκ, αλλά και δυο επαναλήψεις σκηνοθεσιών του της προηγούμενης χρονιάς: *Ο έμπορος της Βενετίας* και *Η προμάμμη* (βλ. Γλυτζουρής, ό.π.).

³⁸⁸ Φώτος Πολίτης: «Η *Προμάμμη* του Γκριπάρτσερ», εφ. *Πολιτεία*, 31/3/1927 (το άρθρο αυτό του Πολίτη επισημαίνει ο Γλυτζουρής στο βιβλίο του *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 246-247).

³⁸⁹ Παραπέμπουμε ξανά στο άρθρο του Πολίτη: «Ιδανισμός», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 10/9/1928.

³⁹⁰ «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7/4/1928. Λίγες μέρες νωρίτερα (31/3) δημοσιεύει στην ίδια εφημερίδα άρθρο με τίτλο «Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», όπου αναφέρεται στους στόχους των επιδείξεων που ξεκινούν το ίδιο βράδυ με την *Πριγκίπισσα Μαλέν* του Μαίτερλινκ. Οι στόχοι είναι ως επί το πλείστον εκπαιδευτικοί για τους νεαρούς ηθοποιούς και τα αποτελέσματα των παραστάσεων ζητά να πιστωθούν στην κοπιαστική εργασία όλων των καθηγητών της σχολής.

είναι οι λόγοι, τα τέσσερα ποιητικά έργα που θαυμάζει είναι εξαιρετικά σύνθετα και πολυπρόσωπα, όχι κατάλληλα για τους παιδευτικούς σκοπούς του. Έτσι, επιλέγει τον *Μπόρκμαν* που συνδυάζει την ολιγάριθμη διανομή –με δύσκολους ισότιμους ρόλους κατάλληλους για άσκηση των μαθητών του– και μια ποιητική συμβολιστική απόχρωση παρά τη ρεαλιστική του βάση.

Η παράσταση του *Μπόρκμαν* κάνει πρεμιέρα στις 7 Απριλίου του 1928 και επαναλαμβάνεται την επόμενη μέρα. Η διανομή: Μπόρκμαν: Πάρις Χατζηπέτρος, Γκούνχιλντ: Νίνα Κωνσταντίνου, Έλλα: Κατερίνα Ανδρεάδη³⁹¹, Έρχαρτ: Κώστας Σαντοριναίος, Βίλτον: Άννα Σταυρίδου, Φόλνταλ: Χρήστος Ευθυμίου, Φρίντα: Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη³⁹², Μαλένα: Μαρία Έδελοταίν. Η (καινούργια) μετάφραση είναι του Γ. Ν. Πολίτη³⁹³.

Για τον Πολίτη το έργο είναι μια «δεινή κριτική της φιλοδόξου εργασίας». Ένα έργο αυτοβιογραφικής αυτοκριτικής του Ίψεν: «ειρωνεύεται ο συγγραφέας ψυχρά τον εαυτό του». Κυρίαρχο είναι «το μοτίβο της αδικοχαμένης ζωής, και της θυσιασμένης στ' όνειρο, στη δόξα, στη δύναμη, μ' όποια μορφή κι αν χτυπούν στην πόρτα μας, της ζωής, που χάνεται άδικα γιατί δεν αφογκράστηκε το τραγούδι μιας απλής αγάπης –μιας αγάπης γυναικός– που ήταν η μοναδική θετική πραγματικότητας». Ένα «χειμωνιάτικο» έργο, όπου «σ' όλο το δράμα βαραίνει ο χειμώνας, – η παγωνιά, που σφίγγει τις καρδιές, διώχνει την αγάπη και μεταβάλλει τους ανθρώπους σε θηρία. Ψυχρό κι αλύγιστο σαν μαχαίρι εισχωρεί το μάτι του συγγραφέως στα βάθη των ψυχών, κι ο καγχασμός του είναι παγερός, όχι μόνο για τα πρόσωπα του δράματος, αλλά και για τον ίδιο τον ποιητή τους»³⁹⁴.

Η υποδοχή του *Μπόρκμαν* από την κριτική είναι ως επί το πλείστον θετική, παρά το εν γένει "εχθρικό" κλίμα της εποχής για τον Ίψεν. Ο Κωστής Μπαστιάς στα *Ελληνικά Γράμματα* και ο Ανδρέας Ανδρεάδης στην *Εστία* (Αλκ.) εκφράζουν τον θαυμασμό τους για το δημιούργημα του Ίψεν, ο Ανδρεάδης μάλιστα βρίσκει τη

³⁹¹ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Κατίνα Γρατιάνου, ψευδώνυμο που χρησιμοποίησε την εποχή εκείνη η Κατερίνα.

³⁹² Εμφανίζεται ακόμα με το πατρώνυμο της Σαγιάνου.

³⁹³ Πρόκειται για τον Γιώργο Πολίτη, αδελφό του Φώτου, ο άλλος τους αδελφός είναι ο Λίνος Πολίτης. Πατέρας τους ο μεγάλος λαογράφος Νικόλαος Πολίτης – μια πολύ σημαντική πνευματική οικογένεια. Ο Γ. Ν. Πολίτης θα υπογράψει στη συνέχεια άλλες τρεις μεταφράσεις έργων του Ίψεν: *Βρυκόλακες* (1934), *Το σπίτι της κούκλας* (1942), *Έντα Γκάμπλερ* (1957).

³⁹⁴ «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», ό.π. Αντίστοιχες παρατηρήσεις για το έργο κάνουν και οι Θρύλος και Χάρης, η αγάπη είναι στο κέντρο του δράματος και για τους δυο κριτικούς. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Πολίτης, τονίζοντας τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του έργου, επιθυμεί να προσδώσει στην εμφάνιση του Χατζηπέτρος, που ερμήνευε τον Μπόρκμαν, την όψη του Ίψεν. Ο Χατζηπέτρος εμφανίστηκε: με «ρεδιγκότα» και με «γενειάδα [...] α λά Ίψεν», γράφει ο Οικονομίδης, θεωρώντας όμως αυτό ότι γελοιοποιούσε τον ήρωα: «έκαμε την εντύπωση μάλλον Εβραίου τοκογλύφου παρά Ναπολέοντος του πλούτου». Το ίδιο πιστοποιεί και ο Χάρης στην κριτική του: «Πλαισίωσε το κεφάλι και το πρόσωπό του με άφθονα μαλλιά και γένεια κατά τρόπον σχεδόν κωμικόν, ενώ ο συγγραφέας θέλει τον ήρωα του απλώς 'με μαλλιά ψαρρά και σγουρά'». Η πρόθεση του Πολίτη δεν ήταν προφανώς να γελοιοποιήσει τον ήρωα, φαίνεται όμως ότι η εντύπωση που προκάλεσε η εμφάνιση του νεαρού Χατζηπέτρος με εμφανώς ψεύτικα γένια ήταν φαιδρή.

δεύτερη πράξη «αριστούργημα». Αλλά και οι επικριτές του, Χάρης και Θρύλος, αναγνωρίζουν ότι είναι από τα έργα της ωριμότητάς του με τις περισσότερες αρετές, παρόλο που βρίσκουν και αδυναμίες. Ο Χάρης κρίνει ότι υπάρχουν σημεία «εις τα οποία γίνεται αισθητός θεατρικός ρητορισμός» και ο Θρύλος ότι τα πρόσωπά του «πολύ λογικά κι απόλυτα, κι όχι αρκετά δονισμένα», αλλά αναγνωρίζει ότι «παρ' όλο το μονοκόμματο τους, κρύβουν μέσα τους κάποιες από τις βαθύτερες ανθρώπινες αγωνίες». Οι περισσότεροι κριτικοί επικροτούν την επιλογή του έργου από τον Πολίτη, αντίθετος είναι μόνο ο Πέλος Κατσέλης, ο οποίος βρίσκει αφόρητα συμβολικό το έργο και πιστεύει ότι «δεν πρέπει να παίζεται».

Το παραστασιακό αποτέλεσμα, όμως, δεν χαίρει της ίδιας εκτίμησης από την κριτική. «Ήτο μια καλή προσπάθεια», γράφει ο Οικονομίδης, ο Πολίτης δίδαξε «το έργο με απόλυτην ευλάβειαν», αλλά «δυστυχώς το ανθρώπινον υλικόν, που είχε στα χέρια του, δεν τον εβοήθησε πολύ εκτός από μερικές εξαιρέσεις». Και αυτή είναι μια κοινή διαπίστωση και των Μπαστιά και Θρύλου. Ο Θρύλος επισημαίνει την εμφανή φροντίδα του Πολίτη σε όλους τους τομείς της παράστασης. Παρότι «παίχτηκε στα γνωστά σκηνικά του Εθνικού Θεάτρου³⁹⁵», τα όποια είναι «απαρχαιωμένα» και «όχι και πολύ καλαισθητα», γράφει, «εν τούτοις, και μέσα σ' αυτό το πλαίσιο διακρίθηκε η προσπάθεια του σκηνοθέτη να διατυπώσει τον εαυτό του. Οι τοίχοι και τα έπιπλα των σαλονιών τοποθετήθηκαν έτσι, ώστε να σχηματιστεί όσο είναι δυνατό περισσότερο η εντύπωση του εσωτερικού το όποιο κατοικείται κι έχει εμποτιστεί από την ατμόσφαιρα των ανθρώπων που ζουν μέσα του». Συνεχίζει αναγνωρίζοντας τη σκηνοθετική επιδεξιότητα του Πολίτη: «Οι είσοδοι και οι έξοδοι και οι στάσεις των ηθοποιών συντονίστηκαν με πολλήν ακρίβεια κι αρμονία». Αλλά οι προσπάθειες του σκηνοθέτη προσκρούουν στο αδύναμο υλικό, και εδώ ο Θρύλος είναι ιδιαίτερα οξύς στους χαρακτηρισμούς του: «η ανεπάρκεια των ηθοποιών ήταν εντελώς ανυπόφορη». Αφοριστικά δηλώνει πως η Σχολή, όχι μόνο «δεν έχει μαθητάς με ξεχωριστό ταλέντο», αλλά «οι περισσότεροι της μαθηταί δεν έχουν ούτε καν απλό ταλέντο». Προφανώς ο Θρύλος αδικεί κάποιους από αυτούς³⁹⁶.

³⁹⁵ «Ως σκηνικό χρησιμοποιήθηκε το σαλόνι της παράστασης του Βασιλικού Θεάτρου», μας πληροφορεί η Ελένη Γουλή («Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου 1924-1930», στον αφιερωματικό τόμο: *1917-1997. 80 Χρόνια Σ.Ε.Η.*, εκδ. Κ. & Π. Σμπιλίας, Αθήνα, 1999, σελ. 358).

³⁹⁶ Οι αδυναμίες των ηθοποιών δίνουν λαβή στους πολέμιους του Πολίτη να του επιτεθούν. Ο Χάρης επιτίθεται εμμέσως στον Πολίτη όταν αναφέρεται στην ερμηνεία του Χατζηπέτρου, και πιο καθαρά όταν κρίνει τις ερμηνείες της Κωνσταντίνου (Γκούνχιλντ) και του Σαντοριναίου (Ερχαρτ): «δια την ελεεινήν εμφάνισιν των οποίων, έχει βαρυτάτην ευθύνην η Σχολή. Οι μαθηταί που έπαιξαν τους δυο αυτούς ρόλους δεν έκαμαν απλώς λάθη. Η εμφάνισις των ήτο μια από πάσης απόψεως κακή εμφάνισις, δια την οποίαν δεν υπάρχει κανένα ελαφρυντικό». Κατά μέτωπο επίθεση κάνει και ο Σοκράχ στον Πολίτη: «Νομίζομεν ότι από του παρελθόντος έτους η Σχολή δεν επετέλεσε σοβαράς προόδους. Πέρυσι είδαμε [...] τους ίδιους σχεδόν μαθητάς ίσως καλύτερους εις εμφάνισιν και ηθοποιείαν». Τι είναι αυτό που προκαλεί το μένος μερίδας της κριτικής κατά του Πολίτη; Την απάντηση θα πρέπει να αναζητήσουμε στη διαπίστωση του Αντώνη Γλυτζουρή: «οι κριτικοί

Πράγματι, από τους μαθητές της Σχολής ξεχωρίζουν δύο με μεγάλη διαφορά από τους άλλους: ο Χρήστος Ευθυμίου ως Φόλνταλ και η νεαρή τότε Κατερίνα Ανδρεάδη (χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο Κατίνα Γρατιάνου την εποχή αυτή) στον ρόλο της Έλλας. Γράφει ο Οικονομίδης για τους δυο ηθοποιούς: «εζωντάνεψαν και οι δυο [τους ρόλους] με όλην την δυνατήν ενάργεια [...]. Είνε και οι δυο καλλιτέχναι με τάλαντον εύκαμπτον προς τας απαιτήσεις της σκηνης, που απέδειξαν τι αξίζει η εργασία του διδασκάλου των». Για τον Ευθυμίου είναι κολακευτικά τα σχόλια ακόμα και από τους κριτικούς, που αμφισβητούν τη σκηνοθετική ικανότητα του Πολίτη. «Έδωσε εξαιρετα τον τύπο του αποτυχημένου ονειροπόλου», γράφει ο Χάρης, και μαζί του θα συμφωνήσουν οι Σοκιράχ, Μπαστιάς και Θρύλος. Το ίδιο θετικά είναι από τους περισσότερους και τα σχόλια για τη νεαρή Κατερίνα: «απεκάλυψε χθες ένα γνήσιο ταλέντο» (Κατσέλης), «πολύ καλή, με ταλέντο, θερμή φωνή και συγκρατημένο παιξίμο» (Μπαστιάς).

Οι υπόλοιποι νεαροί μαθητές της Σχολής δεν καταφέρνουν να κρατήσουν πολύ επιτυχημένα τους δύσκολους ιψενικούς ρόλους τους³⁹⁷. Στα θετικά της παράστασης προσμετρά η κριτική και τη μεταφραστική εργασία του Γ. Ν. Πολίτη: «σε αγνή δημοτική είναι από τις λίγες μεταφράσεις που έχει δει το Ελληνικό Θέατρο», σημειώνει ο Μπαστιάς: «πολύ καλή» τη βρίσκει και ο Χάρης.

επαινούνσαν ή καταδίκασαν τη Σχολή, επειδή έβλεπαν πως έτεινε να μετεξελιχθεί σε θέατρο, που δε δίδασκε πλέον την υποκριτική τέχνη αλλά έκανε συστηματικές πρόβες» (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 250). Και η μετεξέλιξη αυτή δεν ήταν καλοδεχούμενη από τους αντιπάλους του Πολίτη, όταν έβλεπαν τον πρωταγωνιστικό ρόλο που εκείνος θα είχε. Αντίθετα, ο Πέλος Κατσέλης στην κριτική του επικρίνει τον Ξενοπούλο, καταλογίζοντας του ότι στα πρώτα χρόνια γνωριμίας του ελληνικού κοινού με τον Ίψεν θέλησε να κρατήσει τον συγγραφέα ως υπόθεση των ολίγων πνευματικών ανθρώπων. Ενώ σήμερα «συντελέστηκε κάποια εξέλιξις και πρόοδος στην αντίληψι και στο γούστο, ηθοποιών και κοινού», πρόοδος την οποία συσχετίζει με τον Φώτο Πολίτη. Η επίθεση του Κατσέλη στον Ξενοπούλο είναι μάλλον δήλωση συμπαράστασης στον Πολίτη. Η έριδα Πολίτη και Ξενοπούλου χρονολογείται από το 1918, όταν ο Πολίτης τον είχε χαρακτηρίσει «επίσημο κουτσομπόλη» της αστικής τάξης (*Νέα Ελλάς*, 28/8/1918). Αναζωπύρωση στην εχθρότητα των δυο ανδρών υπήρξε το 1925, όταν ο Φώτος Πολίτης έγραφε για τον Ξενοπούλο «έργα έχει, Έργο δεν έχει». Το 1927 ο Ξενοπούλος απαντάει στον Πολίτη από την *Εστία* ότι είναι μηδαμινός (για την αντιπαλότητα Ξενοπούλου-Πολίτη μας πληροφορούν ο Γλυτζουρής: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 252 και ο Παπανδρέου: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 145). Οι πνευματικοί άνθρωποι της εποχής μέσα από τις στήλες τους έβρισκαν ευκαιρία να εξαπολύσουν επιθέσεις κατά των αντιπάλων τους, κάποτε πολύ εμπαιθείς.

³⁹⁷ Ο Πάρις Χατζηπέτρος στον κεντρικό ρόλο του Μπόρκμαν δεν καταφέρνει να φέρει εις πέρας τον ρόλο. Όλοι οι κριτικοί συμφωνούν σ' αυτό. Του αναγνωρίζουν όμως ελαφρυντικά οι περισσότεροι, καθώς είχε να επωμιστεί ένα πολύ δύσκολο ρόλο, και βρίσκουν πως είχε και καλές στιγμές (βλ. Οικονομίδης, Χάρης, Μπαστιάς, Αλκ.). Πολύ αρνητικά τα σχόλια για τη Νίνα Κωνσταντινίου (Γκούνχλιντ): «απολύτως ανεπαρκής», γράφει ο Ανδρεάδης (Αλκ.), «δεν έπαιξε, αλλά μάλλον απήγγειλε τον ρόλον της, ολοστρόγγυλα, παράξενα, σαν να εδίδασκε την προφοράν ξένης γλώσσης», σημειώνει ο Οικονομίδης. Αρνητικά κρίνεται και η εμφάνιση του Κώστα Σαντοριναίου (Έρχαρτ): «ήταν σαν να μην υπήρχε», γράφει ο Οικονομίδης. Ενώ συγκρατημένα θετικά αντιμετωπίζεται η εμφάνιση της Άννας Σταυρίδου στον ρόλο της Βίλτον: «μίαν οπωσδήποτε καλήν εμφάνισιν», γράφει ο Χάρης. Θετικά κρίνει την παρουσία της ο Ανδρεάδης στην *Εστία* (Αλκ.), το ίδιο και ο Οικονομίδης, αλλά πιστεύει ότι χρειαζόταν «περισσότεραν ψυχήν». Η Σαγιάνου-Κατσέλη (Φρίντα) «έδωσε μ' ευσυνειδησία τον τύπο» (Μπαστιάς), χωρίς να καταφέρει σπουδαία πράγματα.

Τα χρόνια αυτά του Πολίτη στην Επαγγελματική Σχολή συνέβαλαν καθοριστικά στην προσωπική του ωρίμανση ως σκηνοθέτη, αλλά και στην αναγνώριση του σκηνοθετικού του ταλέντου. Λίγα χρόνια αργότερα επανέρχεται στον *Μπόρκμαν*, στο Εθνικό το 1933, ώριμος σκηνοθέτης πια και με ένα πολύ ικανό επιτελείο ηθοποιών αυτή τη φορά. Τα αποτελέσματα της εργασίας του στο Εθνικό είναι θα δούμε στη συνέχεια.

Η εκατονταετηρίδα του Ίψεν ανακίνησε μεν το ενδιαφέρον της ελληνικής σκηνής για τον συγγραφέα, αλλά τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα των πέντε παραστάσεων δεν ικανοποιούν. Ο Ίψεν θα επιζήσει, αλλά μέσα στις συνθήκες που μπορούσε να του παρέχει το ελληνικό θεατρικό σύστημα εν έτει 1928³⁹⁸.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχιτέκτων Σόλνες, Θίασος Ελένης Χαλκούση, Αθήνα, 1928

1. Θρύλος, Άλκης: «Ερρίκου Ίψεν *Ο αρχιτέκτονας Σόλνες*. *Νόρα*», εφ. *Πατρίς*, 14/3/1928.
2. Θρύλος, Άλκης: «Το Θέατρον», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 7-31, 1/4/1928, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), ό.π., σελ. 158-160.
3. Κουνελάκης, Μ[ιχάλης]: «Ίψεν. Αι παραστάσεις διά την 100ετηρίδα του», εφ. *Πολιτεία*, 14 και 15/3/1928.
4. Πολίτης, Φώτος: «Ίψεν. Η παράσταση του *Σόλνες*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13/3/1928, αναδ. αποσπασμάτων στο: *Επιλογή Κριτικών Άρθρων*, τ. Α', ό.π., σελ. 311-312.
5. Χάρης, Πέτρος: «Ένρικ Ίψεν. *Αρχιτέκτων Σόλνες και Νόρα*», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 7, 16/3/1928, σελ. 270.

Νόρα, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επανάληψη, Αθήνα, 1928

1. Θρύλος, Άλκης: εφ. *Πατρίς*, ό.π.
2. Θρύλος, Άλκης: περ. *Νέα Εστία*, ό.π.
3. Κουνελάκης, Μ[ιχάλης]: ό.π.
4. Πολίτης, Φώτος: «*Η Νόρα του Ίψεν*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14/3/1928.
5. Χ[άρης], Π[έτρος]: «*Νόρα*», εφ. *Η Ελληνική*, 14/3/1928.
6. Χάρης, Πέτρος: περ. *Ελληνικά Γράμματα*, ό.π.

Κυρά της θάλασσας, Θίασος Τασίας Αδάμ, Αθήνα, 1928

Θρύλος, Άλκης: περ. *Νέα Εστία*, ό.π.

Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Αθήνα, 1928

1. Αλκ. [Ανδρέας Ανδρεάδης]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Εστία*, 8/4/1928.

³⁹⁸ Γράφει ο Σιδέρης για το θέμα: «Ο εορτασμός δεν ήταν άξιος ούτε με το άπειρο μεγαλείο του τιμωμένου, το συγγραφικό και το ηθικό, ούτε και με την αγάπη του καλύτερου ελληνικού κοινού προς τη μεγαλοφυΐα του. Το θέατρό μας άλλωστε στα 1928 δεν είχε τη βαθύτερη δύναμη να χαρεί τον πανηγυρισμό, βρισκόταν σε κακά χάλια» («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1550). Αντίστοιχη είναι και η εκτίμηση της Βαρβάρας Γεωργοπούλου («Η πρόσληψη του Ίψεν στο Ελληνικό Θέατρο του Μεσοπολέμου», ό.π., σελ. 313). Το θέμα δεν περνάει βέβαια απαρατήρητο και από την κριτική της εποχής. Γράφει ο Θρύλος στον απολογισμό του για τις παραστάσεις του εορτασμού: «Καμιά όμως δεν εξυψώθηκε, κι όταν ακόμα το έργο ήταν ενδιαφέρον, πάνω από τη μετριότητα, καμιά δεν ξεχώρισε από τις συνηθισμένες νεοελληνικές παραστάσεις, καμιά δεν έδειξε μιαν ανάταση που θα έδινε μιαν ώθηση στο πολύ χαμηλά πεσομένο Νεοελληνικό Θέατρο» («Το Θέατρον», ό.π., 1/4/1928).

2. Θρύλος, Άλκης: «Οι παραστάσεις της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 9-33, 1/5/1928, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο, τ. Α' (1927-1933)*, ό.π., σελ. 167-171.
3. Κατσέλης, Πέλος: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Εμπρός*, 9/4/1928.
4. Μπαστιάς, Κ[ωστής]: «Έρ. Ίψεν Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν. Παραστάσεις επαγγελματικής σχολής Θεάτρου», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 9, 16/4/1928, σελ. 348-350.
5. Οικονομίδης, Κώστας: «Το Θέατρον. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Έθνος*, 8/4/1928.
6. Σοκιάχ: «Ένα έργο του Έρ. Ίψεν. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν. Η επαγγελματική σχολή», εφ. *Η Ελληνική*, 9/4/1928.
7. Χάρης, Πέτρος: «Ένα δράμα του Ίψεν. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν. Αι παραστάσεις της επαγγελματικής σχολής», εφ. *Η Ελληνική*, 10/4/1928.

3.3. Το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών του Βασίλη Ρώτα και ο Τυπεν

Το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών επιχειρήσει να αποτελέσει άλλη μια προσπάθεια αντίστασης του ελληνικού θεάτρου στον πνευματικό μαρασμό³⁹⁹: ένας θιάσος νέων "άφθαρτων" προσώπων με φιλόδοξους στόχους για ένα καλλιτεχνικό θέατρο ρεπερτορίου, ένα «avant-garde»⁴⁰⁰ λαϊκό θέατρο με στόχο την καλλιέργεια του "απλού λαού", σε ένα θέατρο συνοικιακό (θερινό θέατρο Παγκρατίου), μακριά από το θεατρικό κατεστημένο του κέντρου.

Ο ιδρυτής του Βασίλης Ρώτας είναι ο άνθρωπος "ορχήστρα" του θιάσου: σκηνοθέτης, ηθοποιός, καλλιτεχνικός και οικονομικός διευθυντής. Ένα μοντέλο θεάτρου κοντά σ' αυτό της Νέας Σκηνης του Χρηστομάνου: ένας άνθρωπος που είναι η ψυχή του όλου εγχειρήματος, με νέους ηθοποιούς -το μεγαλύτερο μέρος προέρχεται από την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου όπου δίδασκε ο Ρώτας-, με ένα "σοβαρό" ρεπερτόριο από το παγκόσμιο και ελληνικό δραματολόγιο. Ο Ρώτας είναι βέβαια έτη φωτός μακριά από τον αισθητισμό του Χρηστομάνου και από το πάθος του για τη λεπτομέρεια. Από άποψη, αλλά αναμφισβήτητα κι από ανάγκη, ο Ρώτας διακηρύσσει πριν ξεκινήσει τη δραστηριότητά του ο θιάσος: «'Το «Λαϊκό Θέατρο Αθηνών» δεν έχει κεφάλαια. Δε θάχει πλούσιες σκηνογραφίες ούτε πολυτέλεια ενδυμασιών, ούτε χλιδή και καλοπέραση, είνε φτωχικό και απλό. Θα προσπαθήσει με τα απλούστερα μέσα να χαρίσει στο κοινό μια ώρα ψυχικό ξεδρόσιμα». Βασικός σκοπός του «είνε να παίξει κυρίως ελληνικά έργα»⁴⁰¹.

Η ανακοίνωση των φιλόδοξων στόχων του δημιουργούν κλίμα αναμονής για το νέο θέατρο, οι ελπίδες όμως διαψεύδονται. Η κριτική είναι πολύ αρνητική από τις πρώτες εμφανίσεις του θιάσου. Η μεγάλη προχειρότητα της ετοιμασίας των παραστάσεων είναι η κύρια μομφή της κριτικής. Πολύ σκληρά είναι τα σχόλια του Σιδέρη και του Θρύλου για τις πρώτες εμφανίσεις του θιάσου το καλοκαίρι του 1930. «Μπουλούκι», τον χαρακτηρίζει ο Σιδέρης⁴⁰². Ο Θρύλος φτάνει μάλιστα να χαρακτηρίσει τις παραστάσεις του Λαϊκού Θεάτρου ως «απόλυτη αθλιότητα, η

³⁹⁹ Ο Ρώτας εκδίδει το περιοδικό *Πρόσωπα και Μάσκες* (έβγαλε ένα και μοναδικό τεύχος) πριν από την έναρξη λειτουργίας του θιάσου, στο οποίο διακηρύσσει τους στόχους του νεοπαγούς θιάσου: «Ποτέ άλλοτε ο τόπος μας δεν έμεινε χωρίς θέατρο. [...] Εμείς πιστεύουμε στη σωτήρια δύναμη της τέχνης. Κάνουμε θέατρο με την πίστη πως καλλιεργούμε την ευγενικότερη θροφή του ανθρώπου, τη θροφή εκείνη που του συντηρεί και του δυναμώνει την ψυχή», θέλουν να κρατηθούν «στο έδαφος της καθαρής καλλιέργειας, ένα έδαφος παραχωμένο με συντρίμματα και θαμένο κάτω από θρασομανιασμένα ζιζάνια και τριβόλους» (Βασίλης Ρώτας: «Το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών», περ. *Πρόσωπα και Μάσκες*, τχ. 1, 20/6/1930, αναδ. στο Βασίλης Ρώτας, επιμ. Ελένη Βασιλοπούλου, Αθήνα, 1979, σελ. 166-167). Για τη δραστηριότητα του Λαϊκού Θεάτρου βλ. Βασιλείου: «Βασίλης Ρώτας», στο: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση;...*, ό.π., σελ. 63-64 και Γλυτζουρή: «Ο Βασίλης Ρώτας και το Λαϊκό Θέατρο», στο: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 347-350.

⁴⁰⁰ Τον χαρακτηρισμό δίνει ο Τύπος της εποχής (Βασ. Ηλ.: «Το συνοικιακόν θέατρον και η εξέλιξις του», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22/6/1930).

⁴⁰¹ «Το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών», ό.π.

⁴⁰² «Θέατρο», περ. *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 5-6, 6-7/1930, σελ. 161-166.

οποία φθάνει ίσαμε το γελοίο». Το μόνο θετικό που αναγνωρίζει είναι οι επιλογές του ρεπερτορίου, αλλά «ο τρόπος που τα ανεβάζει καταστρέφει την πρόθεσή του. Όποιο έργο κι αν ανεβαστεί στο 'Λαϊκό Θέατρο Αθηνών', διακωμωδείται»⁴⁰³.

Η υπερπληθώρα έργων που ανεβαίνουν στο Λαϊκό Θέατρο δεν δίνει το χρονικό περιθώριο στο θίασο να προετοιμάσει τις παραστάσεις⁴⁰⁴, η προχειρότητα είναι κυρίαρχη. Και όπως φαίνεται οι "ασκηνοθέτητες" παραστάσεις είναι άποψη του Ρώτα, ο οποίος δεν αποδεχόταν τον ρόλο του σκηνοθέτη, γι' αυτόν ο συγγραφέας είναι ο ρυθμιστής της θεατρικής πράξης⁴⁰⁵.

Τέσσερα έργα του Ίψεν θα ανέβουν από τον θίασο του Ρώτα: *Βρυκόλακες* (1930), *Έντα Γκάμπλερ* (1930), *Ένας εχθρός του λαού* (1931) και *Το σπίτι της κούκλας* (1933). Και τα τέσσερα στο θερινό θέατρο του Παγκρατίου.

Το καλοκαίρι του 1930 εμφανίζονται με διαφορά λίγων ημερών οι *Βρυκόλακες* και η *Έντα Γκάμπλερ*. Στις 17 Ιουλίου ανεβαίνουν οι *Βρυκόλακες*, με την ακόλουθη διανομή: Κυρία Άλβινγκ: Νέλλη Μαρσέλλου, Όσβαλντ: Τίτος Φαρμάκης, Πάστωρ Μάντερς: Θεόδωρος Καμενίδης, Έγκστραντ: Γεώργιος Σαραντίδης⁴⁰⁶, Ρεγκίνε: Άννα Σταυρίδου (η παράσταση επαναλαμβάνεται έναν μήνα μετά, στις 18 Αυγούστου 1930). Λίγες μέρες μετά (31 Ιουλίου) ανεβαίνει η *Έντα Γκάμπλερ*. Μάλλον στη μετάφραση του Κουκούλα⁴⁰⁷. Η διανομή: Γιόργκεν Τέσμαν: Θεόδωρος Καμενίδης, Έντα Γκάμπλερ: Μαρία Βάνδη, Θεία Γιούλε: Νέλλη Μαρσέλλου, Τέα Έλβστεντ: Αντιγόνη Αλεξάνδρου, Δικαστής Μπρακ: Τίτος Φαρμάκης, Έιλερτ Λέβμποργκ: Θάνος Κωτσόπουλος, Μπέρτα: Νέλλη Χαρμίδου.

Ο Αδαμάντιος Παπαδήμας, στον απολογισμό της θερινής δραστηριότητας των θιάσων, γράφει ότι τα έργα «λόγω της συνθέσεως του θιάσου του εκακοποιήθησαν»⁴⁰⁸. Οι υπόλοιπες λιγοστές κριτικές που εμφανίζονται για τις δύο

⁴⁰³ «Τα υπολείμματα του θεάτρου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 89, 1/9/1930, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), ό.π., σελ. 321-325. Ο Θρύλος επανέρχεται στο επόμενο τεύχος του περιοδικού, με διόλου κολακευτικά σχόλια και πάλι, απαντώντας στην επιστολή που του έστειλε ο Ρώτας, διαμαρτυρούμενος για τις κρίσεις του («Η συνέχεια της πικρής κωμωδίας», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 90, 15/9/1930, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), ό.π., σελ. 326-329).

⁴⁰⁴ Η κριτική αναγνωρίζει την αναγκαστική αυτή πρακτική αδυναμία, αλλά δεν του την συγχωρεί. «Οι σκηνογραφίες είναι επιδειχτικά φτωχές και η αμελετησιά τρομερή. Βέβαια δεν μπορεί να γίνει αλλιώς και τα έργα πρέπει να ανεβαίνουν γρήγορα. Σύμφωνοι. Μα τότε μη λες πως κάνεις 'θέατρο τέχνης', γράφει ο Σιδέρης («Θέατρο», ό.π.). Και συμπληρώνει ο Θρύλος («Η συνέχεια της πικρής κωμωδίας», ό.π.) για τα 38 (!) έργα που παίχτηκαν το καλοκαίρι του 1930: «Όταν τα έργα ανεβάζονται εντελώς αμελέτητα κι ασκηνοθέτητα, δεν μου φαίνεται να είναι δύσκολο ν' ανεβαστούν, μέσα σε μια θεατρική περίοδο, όχι 38 αλλά 138 έργα».

⁴⁰⁵ Το γεγονός επισημαίνει ο Γλυτζουρής (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 350). Ο Γλυτζουρής παραθέτει αποσπάσματα από συνέντευξη του Ρώτα στους *Πρωτοπόρους* («Η σκηνοθεσία και ο ρόλος της», τχ. 6, 6/1931, σελ. 249), όπου ο Ρώτας δηλώνει ότι ο συγγραφέας είναι ο «άνθρωπος που θα ξέρει το θέατρο και θα δημιουργήσει για το θέατρο με τα μέσα που σήμερα το θέατρο μπορεί να του διαθέσει».

⁴⁰⁶ Ο Σαραντίδης ξαναπαίζει τον ρόλο δεκατρία χρόνια μετά την εμφάνιση του στον θίασο του Θωμά Οικονόμου το 1917.

⁴⁰⁷ Είναι η πιο πρόσφατη μετάφραση του έργου. Το πρόγραμμα δεν αναγράφει τον μεταφραστή.

⁴⁰⁸ «Θεατρικό δελτίο», περ. *Ελληνική Επιθεώρησης*, τχ. 273-274, 8-9/1930, σελ. 143-144.

παραστάσεις συμφωνούν σε μεγάλο βαθμό με την εκτίμηση του Παπαδήμα, βρίσκουν όμως και θετικές όψεις στις παραστάσεις.

Ο Φώτος Πολίτης στην κριτική του για τους *Βρυκόλακες* επισημαίνει την έλλειψη σκηνοθετικής γραμμής, αλλά κρίνει παρ' όλα αυτά ότι: «Η παράσταση κύλησε εξαιρετικά καλά. Όχι στην πρώτη πράξη [...] αλλά στη δεύτερα πράξη και στην τρίτη. Δεν έγινε εξ άλλου δυστυχώς καμμία εκμετάλλευση της διαθέσεως, της 'Stimmung', που είναι απαραίτητη σε ψενικά έργα, η οικιακή ατμόσφαιρα δεν εδόθηκε σκηνοθετικά, κ' έλειψε εν γένει κάθε προσπάθεια ζωογονήσεως ενός τοπικού χρώματος». Στα θετικά της παράστασης συγκαταλέγονται για τον Πολίτη οι ερμηνείες της Νέλλης Μαρσέλλου (κυρία Άλβινγκ) και του Τίτου Φαρμάκη (Οσβαλντ): «έπαιζαν με δύναμη, που δεν θα την περίμενε κανείς στην ηλικία τους. Κράτησαν γερά στους ώμους των τους κολοσσιαίους ρόλους των, δίχως να λυγίσουν. Και στην τρίτη πράξη εσυγκίνησαν πραγματικά. [...] Τους λείπει βέβαια ακόμα σκηνική πείρα και φαντασία αδέσμευτη». Χαμηλά τα υποκριτικά επιτεύγματα του υπόλοιπου θιάσου⁴⁰⁹.

Η παράσταση της *Έντας Γκάμπλερ* πάσχει κι αυτή από τις ίδιες αδυναμίες. Φωτεινή εξαίρεση η Μαρία Βάνδη στον κεντρικό ρόλο. Ο Κοκκινάκης (RED) γράφει ότι εκτός από την πρωταγωνίστρια όλοι οι ηθοποιοί του θιάσου «εκινούντο κατά τον θλιβερότερον τρόπον, πρόσωπα τελείως ξένα προς τους ρόλους των, προπαντός αμελέτητα και αδεξιότατα μακιγιαρισμένα». Ο θιάσος «ήτο ως να κατεβάλλετο εσκεμμένη προσπάθεια να καταστραφή η ευμενής εντύπωσης, την οποίαν προκαλούσε εις τον θεατή το ευγενικό, συγκρατημένο και ευσυνείδητα μελετημένο παίξιμο της πρωταγωνίστριας. Η κυρία Βάνδη μάταια αγωνιζόταν να ποδηγετήσει τους αμελετήτους συναδέλφους της, τόσο που ενόμιζε κανείς ότι βρισκόταν μάλλον εις την πρώτην δοκιμήν του έργου». Και βέβαια κατολογίζει τις ευθύνες στον Ρώτα για «αυτήν την αναρχίαν και την 'τσαπατσουλιάν'» της παράστασης. Την ίδια παρατήρηση κάνει και ο κριτικογράφος της *Ελληνικής*: «το περιβάλλον εις το οποίον έπαιζε η κ. Βάνδη ήτο μετριώτατον και εξημίωσε πολύ την αξιέπαινον προσπάθειαν της».

Και οι δυο κριτικοί εξαίρουν τις ικανότητες της Βάνδη: «Θερμά συγχαρητήρια, διότι μ' όλο που τόσο ηδικήθη προχθές το βράδυ, κατώρθωσε να κρατήση με αληθινά μεγάλην τέχνην τον βαρύτατον ρόλον της Έντας Γκάμπλερ» (RED): «Η προχθεσινή παράστασις της *Έντας Γκάμπλερ* ανήκε εξ ολοκλήρου εις την νέαν ηθοποιόν κ. Βάνδη. [...] Παρουσίασε μίαν Έντα Γκάμπλερ όχι απλώς ανεκτήν, όπως θα εφαντάζετο κανείς –και αυτό θα ήτο αρκετόν–, αλλά ικανήν να κρατήση

⁴⁰⁹ Ο Πολίτης καταλογίζει στους Θεόδωρο Καμενίδη (Μάντερς) και Γεώργιο Σαραντίδη (Έγκοτραντ) ότι «χάλασαν την ατμόσφαιρα του έργου». Για τον Σαραντίδη γράφει ότι ήταν ένας «εντελώς παρανοημένος Έγκοτραντ». Για τον Καμενίδη είναι λίγο καλύτερη η γνώμη του: «καίτοι μονότονος κι αλύγιστος αισθητικά [...] ήτανε μέσα στο ρόλο του, κ' είχε μερικές εκφράσεις πολύ πετυχημένες».

αμείωτον το ενδιαφέρον του θεατού και να του προσφέρει μίαν αληθινήν καλλιτεχνικήν απόλαυσιν» (Ελληνική).

Ο Ρώτας επιστρέφει στον Ίψεν ένα χρόνο αργότερα, το καλοκαίρι του 1931, με τον *Εχθρό του λαού*. Με τριπλό ρόλο: μεταφραστής⁴¹⁰, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής. Η παράσταση ανεβαίνει στις 20 Μαΐου με την ακόλουθη διανομή: Τόμας Στόκμαν: Βασίλης Ρώτας⁴¹¹, Κυρία Στόκμαν: Νέλλη Μαρσέλλου, Πέτρα: Σαπφώ Νοταρά, Δήμαρχος Στόκμαν: Νίκος Ζωγράφος, Μόρτεν Κιλλ: Γεώργιος Ταλάνος, Χόβσαντ: Ιωάννης Κουντούρης, Μπίλλιγκ: Γεώργιος Δήμος, Πλοίαρχος Χόρστερ: Κώστας Καλλίδης, Άσλακσεν: Γιάννης Μαρινάκης⁴¹².

Καταπέλτης είναι η μοναδική κριτική που δημοσιεύεται για την παράσταση από τον Φώτο Πολίτη. Κι αν οι τόνοι του ήταν πιο ήπιοι στο σημείωμα για τους *Βρυκόλακες*, όπου επαινούσε την προσπάθεια του νεοσυσταθέντος τότε θιάσου και κρατούσε μια στάση αναμονής για την εξέλιξη του, ένα χρόνο μετά, και αφού έχουν μεσολαβήσει πολλές παραγωγές του Λαϊκού Θεάτρου, δεν χαρίζεται πια στον Βασίλη Ρώτα: «Τίποτε από την ουσία, από την ομορφιά του ιψενικού έργου δεν εδόθηκε προχθές στο θέατρο του Παγκρατίου, αλλά με μοναδική χοντροκοπιά αγνοήθηκαν όλες οι λεπτομέρειες της διαγραφής χαρακτήρων και καταστάσεων, η θαυμαστή εκείνη άχνα της ζωής που δημιουργεί την ατμόσφαιρα του *Εχθρού του λαού*», γράφει ο Πολίτης. Και καταλήγει πως «όταν καταστρέφης αριστουργήματα έχεις ευθύνη πραγματική. Καμμία πρόθεση καλή δεν είχε αρκετή για να καλύψει τέτοια αδικήματα».

Για την ερμηνεία του ίδιου του Ρώτα στον κεντρικό ρόλο, είναι επίσης καταπέλτης: «δεν του επιτρέπεται να πρωταγωνιστή σ' έναν τεράστιο ρόλο, όταν ούτε στοιχειωδώς δεν είχε σε θέση να μας δείξει χαρίσματα ηθοποιού», είναι μια περίπτωση «ανυπάρκτου ταλέντου». Αλλά και για τον υπόλοιπο θίασο δεν είναι καλύτερη η γνώμη του, οι ηθοποιοί είναι «ανίκανοι να δώσουν έστω και το παραμικρότερο σκιστάρισμα των τύπων που υποδύονται».

Η τελευταία προσπάθεια του Ρώτα στον Ίψεν γίνεται με το *Σπίτι της κούκλας* το 1933. Το Λαϊκό Θέατρο δίνει δυο παραστάσεις του έργου στις 21 και 22 Ιουνίου. Η διανομή: Νόρα: Λόλα Λεάνδρου, Χέλμερ: Γιώργος Ρώης, Ρανκ: Γεώργιος Περράκης, Λίντε: Έλλη Ξανθάκη⁴¹³.

⁴¹⁰ Η μετάφραση του *Εχθρού του λαού* τυπώνεται από τον Μαρή. Το πότε είναι άγνωστο, δεν αναγράφεται χρονολογία στην έκδοση. Όμως θεωρούμε βέβαιο ότι αυτή η μεταφραστική εργασία του Ρώτα χρονολογείται από την παράσταση του Λαϊκού Θεάτρου. Πάντως στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται μεταφραστής. Στη μετάφραση του *Εχθρού* ο Ρώτας προσπαθεί να εκλαϊκεύσει και να "ελληνοποιήσει" το έργο, η πρόθεσή του αυτή καθρεφτίζεται και στον εξελληνισμό των ονομάτων των ηρώων (το παράδειγμα του κεντρικού ήρωα είναι χαρακτηριστικό: ο Τόμας Στόκμαν γίνεται Γιάννης Στόκμαν).

⁴¹¹ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Βασίλης Ρήγας.

⁴¹² Τα παιδιά της οικογένειας Στόκμαν (Αιλφ και Μόρτεν) δεν αναφέρονται στο πρόγραμμα, προφανώς κόπηκαν για λόγους οικονομίας.

⁴¹³ Ελλιπείς οι πληροφορίες μας για τη διανομή. Δεν σώζεται το πρόγραμμα και τα ελάχιστα δημοσιεύματα που ασχολούνται με την παράσταση όχι πολύ διαφωτιστικά.

Η κριτική έχει σταματήσει να ενδιαφέρεται για τις πρόχειρες εμφανίσεις του θιάσου. Η μόνη κριτική για την παράσταση γράφεται από τον Γιάννη Σιδέρη στην *Εσπερινή*. Δεν αναφέρει τίποτα για την παράσταση, απαξιώνοντας εμφανώς την προσπάθεια του θιάσου. Σχολιάζει μόνο την ερμηνεία της Έλλης Ξανθάκη (Τέα) στην πρώτη της εμφάνιση στο θέατρο. Και βρίσκει ότι παρόλο που «ο ρόλος δεν είχε από κείνους που βοηθάνε την επιτυχία, όμως η νέα ηθοποιός δείχνει φανερά τα στοιχεία μιας καλής μαθητείας και πρόκειται ίσως σε ρόλους πιο τραγικούς να το τιμήσει το θεατρικό επάγγελμα που διάλεξε».

Ο Ίψεν στο Λαϊκό Θέατρο ήταν "όμηρος" των συνθηκών λειτουργίας του θιάσου. Ανεβασμένος με ελάχιστες πρόβες, με παντελή έλλειψη σκηνοθετικής διδασκαλίας, με άπειρους ηθοποιούς που δεν ήταν ως επί το πλείστον ικανοί να σηκώσουν το βάρος των ιψενικών ρόλων, με εμφανή προχειρότητα στη σκηνογραφία, είναι ένα μεγάλο πισωγύρισμα ούτε καν στις πρακτικές των αρχών του αιώνα, αλλά σε αυτές του τέλους του περασμένου αιώνα. Τα λίγα θετικά συνοψίζονται στις ελπιδοφόρες εμφανίσεις κάποιων νέων ηθοποιών σε ιψενικούς ρόλους (Νέλλη Μαρσέλλου, Τίτος Φαρμάκης, Μαρία Βάνδη, Έλλη Ξανθάκη) και στη συντήρηση του συγγραφέα στην αθηναϊκή σκηνή μέχρι να εμφανιστεί ο Ίψεν στο Εθνικό Θέατρο, από τον Φώτο Πολίτη, τον χειμώνα του 1933.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών Βασιλη Ρώτα, Αθήνα, 1930

Πολίτης, Φώτος: «Τα θέατρα. Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν. Λαϊκόν Θέατρον Παγκρατίου», εφ. *Η Πρωία*, 19/7/1930.

Έντα Γκάμπλερ, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών Βασιλη Ρώτα, Αθήνα, 1930

1. Α.: «*Η Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Ελληνική*, 3/8/1930.
2. RED [Γιάννης Κοκκινάκης]: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ακρόπολις*, 2/8/1930.

Ένας εχθρός του λαού, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών Βασιλη Ρώτα, Αθήνα, 1931

Πολίτης, Φώτος: «Προθέσεις και προσπάθειαι. *Ο εχθρός του λαού* στο Παγκράτι», εφ. *Η Πρωία*, 22/5/1931, αναδ. αποσπασμάτων στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Β', ό.π., σελ. 113-115.

Το σπίτι της κούκλας, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών Βασιλη Ρώτα, Αθήνα, 1933

Σιδέρης, Γιάν[νης]: «Από τα θέατρα. *Ατλαντίς και Λαϊκό*», εφ. *Εσπερινή*, 23/6/1933.

3.4. Ο Φώτος Πολίτης και ο Ύψεν στο Εθνικό Θέατρο

3.4.1. Εισαγωγικά

Ο Φώτος Πολίτης υπήρξε πάνω απ' όλα στοχαστής, ένας πνευματικός άνθρωπος⁴¹⁴. Και η λόγια ιδιότητά του ρύθμιζε και τη σκηνοθετική του εργασία. «Ποτέ ο ίδιος δεν αντιμετώπισε τον εαυτό του ως σκηνοθέτη», διαπιστώνει ο Γλυτζουρής, το όραμά του ήταν η «διαπαιδαγώγηση του κοινού με ποιητικά αριστουργήματα. Στην προσπάθειά του αυτή ο θεσμός του σκηνοθέτη ήταν περισσότερο ένα αναγκαίο κακό κι όχι ένα επάγγελμα»⁴¹⁵.

Ο σεβασμός στο κείμενο ήταν πρωταρχικής σημασίας για τον Πολίτη⁴¹⁶. Όχι ότι ήταν μικρή η σκηνοθετική του δεινότητα (ιστορικές έχουν μείνει οι παραστάσεις πολυπρόσωπων έργων και η ικανότητά του να διευθετεί σκηνές πλήθους) ή ότι δεν αξιοποιούσε τις τεχνικές δυνατότητες που του έδινε το πρόσφατα ανακαινισμένο θέατρο⁴¹⁷. Κέντρο βάρους της σκηνοθετικής του εργασίας, όμως, υπήρξε η ανάδειξη του πνευματικού έργου του συγγραφέα και όχι της προσωπικής του σκηνοθετικής επιδεξιότητας⁴¹⁸.

⁴¹⁴ «Ο κατεξοχήν πνευματικός ηγέτης που πνευματοποίησε ιδιαίτερα το νεοελληνικό θέατρο», γράφει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος («Τα πρόσωπα», εφ. *Ta Nea*, 21/10/1999). Συμπληρώνει ο Παύλος Νιρβάνας πως σκοπός του Πολίτη «δεν υπήρξε η δημιουργία απλώς ενός θεάτρου τέχνης. Υπήρξε η ανύψωση του πνευματικού επιπέδου του Ελληνικού λαού, διά του θεάτρου» («Ο θάνατός του», εφ. *Εστία*, 4/12/1934).

⁴¹⁵ *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 370. Για το θέμα βλ. επίσης το άρθρο του Άγγελου Τερζάκη στο *Βήμα* («Τριάντα χρόνια», εφ. *Το Βήμα*, 8/4/1964) και τις απόψεις του ίδιου του Πολίτη σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Νεολόγος* Πατρών (Ανυπόγραφο: «Το Εθνικόν Θέατρον και η αποστολή του. Ομιλούν οι Κ. Φώτος Πολίτης και Κ. Μπιασιάς», 16/6/1933).

⁴¹⁶ Βλ. τις εκτιμήσεις του ηθοποιού Θάνου Κωτσόπουλου στο: «Ο Φώτος Πολίτης πρώτος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου», περ. *Εκκρόκλημα*, αφιέρωμα στον Φώτο Πολίτη, τχ. 13, 4-6/1987, σελ. 50-51.

⁴¹⁷ Βλ. Γλυτζουρής: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 331-332.

⁴¹⁸ «Η σκηνοθετική εργασία του Φώτου Πολίτη, αντίθετη προς την εργασία των περισσότερων σύγχρονων σκηνοθετών, που βάζουν την προσωπικότητά τους στο πρώτο επίπεδο και θεωρούν το Λόγο σα μιαν απλή αφορμή ν' αναδείξουν το μέτρο της δικής τους φαντασίας και ικανότητας, είνε μια εργασία πνευματικής πειθαρχίας και αρετής ανυπολόγιστη σε σημασία και για το ταραγμένο παρόν και για το άδηλο ακόμα μέλλον. Είνε μια εργασία ενισχυτική του ποιητικού Λόγου», γράφει ο Λέων Κουκούλας στη νεκρολογία του για τον Φώτο Πολίτη («Φώτος Πολίτης», εφ. *Η Πρωία*, 4/12/1934). Κι αν η βαθιά κατανόηση των κειμένων και η ικανότητά του να πραγματώνει τις ιδέες του σε επίπεδο γενικής σκηνικής σύλληψης ήταν τα μεγάλα πλεονεκτήματα του Φώτου Πολίτη, η διδασκαλία των ηθοποιών δεν πρέπει να ήταν το δυνατό του σημείο. Η καθοδήγησή του ήταν αυτή ενός λόγιου. Οδηγούσε τους ηθοποιούς να κατανοήσουν τα νοήματα και το πνεύμα των συγγραφέων, τόσο με τις δικές του εύστοχες κριτικές αναλύσεις όσο και με τις παραπομπές σε μελέτες και βοηθήματα, χωρίς όμως να μπορεί να τους βοηθήσει πρακτικά, να τους υποδείξει πώς να ενσωματώσουν τη γερή θεωρητική βάση που τους πρόσφερε στην υποκριτική πράξη (βλ. τις μαρτυρίες της Μαρίας Αλκαίου, μαθήτριάς του στη Δραματική Σχολή του Εθνικού, στο άρθρο της: «Ενθυμήματα», περ. *Εκκρόκλημα*, αφιέρωμα στον Φώτο Πολίτη, ό.π., σελ. 49 και του Αλέξη Μινωτή στο άρθρο του: «Ο Φώτος Πολίτης και το Εθνικόν Θέατρον», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 658, 1/12/1954, σελ. 1712-1717). Και την "αδυναμία" αυτή του Πολίτη φαίνεται πως έρχεται να καλύψει η πρόσληψη του Δημήτρη Ροντήρη ως βοηθού, του την άνοιξη του 1933. Ο Ροντήρης αναλαμβάνει τη διδασκαλία των ηθοποιών, την εκτέλεση της σκηνοθετικής γραμμής του Πολίτη (βλ. Γλυτζουρής: *Η*

Το Εθνικό επί διευθύνσεως Φώτου Πολίτη βάζει το ελληνικό θέατρο σε καινούργια τροχιά. Με προσεκτικές επιλογές ρεπερτορίου, με ένα πολύ ικανό επιτελείο ηθοποιών και με έναν πολύ ικανό σκηνοθέτη που προτείνει επιτέλους μια σκηνική ανάγνωση των έργων, καταφέρνει τώρα το ελληνικό θέατρο να παρουσιάσει παραστάσεις συνόλου δουλεμένες στη λεπτομέρεια τους. Ο Πολίτης επιβάλλει ριζικές αλλαγές στην προετοιμασία των παραστάσεων: εξαντλητικές πρόβες και εκμάθηση των ρόλων από τους ηθοποιούς, με τον υποβολέα να εξοβελίζεται σε βοηθητικό πια ρόλο. Κύρια μελήματα του υπήρξαν η εγκαθίδρυση του θεάτρου συνόλου και η οριστική απαλλαγή του θεάτρου μας από τον στόμφο⁴¹⁹. Ακόμα, χάρη στο Πολίτη καθιερώνεται οριστικά ο ρόλος του σκηνοθέτη, αλλά και του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου. Πράγματι, η φροντίδα των παραστάσεων του Εθνικού είναι πρωτόγνωρη και στην όψη, με πρωτότυπα σκηνικά και κοστούμια για κάθε παράσταση και με τεχνικές δυνατότητες σκηνης που δεν έχει άλλο αθηναϊκό θέατρο⁴²⁰.

Η ανανέωση που έφερε ο Πολίτη στη θεατρική πράξη εμφύσησε νέα πνοή και στον Ίψεν. Με τη σκηνοθετική εργασία του Πολίτη στον Ίψεν στο Εθνικό θα ασχοληθούμε αναλυτικά στη συνέχεια.

3.4.2. Ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν (1933)

Ο Πολίτης ξανασκηνοθετεί τον *Μπόρκιμαν* πέντε χρόνια μετά το πρώτο του ανέβασμα με τους μαθητές της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Με πολύ διαφορετικές συνθήκες πια. Η πρώτη παράσταση δίνεται στις 7 Φεβρουαρίου 1933

σκηνοθετική τέχνη..., ό.π., σελ. 336). Η πρόσληψή του δεν γίνεται μόνο λόγω του μεγάλου φόρτου εργασίας του Πολίτη, αλλά και από την ανάγκη μιας πιο "πρακτικής" διδασκαλίας των ηθοποιών.

⁴¹⁹ Λίγο πριν την έναρξη λειτουργίας του θεάτρου (Μάρτιος 1932), ο Φώτος Πολίτης κάνει μια ιστορική, σήμερα, ομιλία απευθυνόμενος στους ηθοποιούς του θιάσου, όπου θέτει τους στόχους του νεοπαγούς οργανισμού. Για τον Πολίτη ο «πρώτος απαραίτητος όρος υπάρξεως ενός σοβαρού θεάτρου» είναι η «δημιουργία ενός συνόλου». Ζητά από τους ηθοποιούς του «αυστηρή πειθαρχία», την «υποταγή της υποκρίσεως ενός εκάστου ηθοποιού σε μια ορισμένη γραμμή». Οι ηθοποιοί πρέπει να εναρμονιστούν σε μια κοινή υποκριτική γραμμή στο νέο θέατρο, εν αντιθέσει με το θέατρο της εποχής όπου ο κάθε ηθοποιός μόνος του «αγωνίζεται προσπαθώντας με τη ρουτίνα, με στεναγμούς, με μιμική, με θανάτους 'κατά συνθήκην', να δώσει μια εντύπωση». Υποκριτική τέχνη δεν «θα πη κραυγή και ούρλιασμα», η δραματικότητα δεν είναι ταυτόσημη με «ξελαρύγγιασμα». Πιστεύει σε μια υποκριτική λεπτών αποχρώσεων: «Υπάρχει [...] πλούτος τέχνης και στην πιο σιγανή κουβέντα, και στον πιο αδιάφορο λόγο, και στο πιο ξερό χαϊρέτισμα» (το κείμενο της ομιλίας δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Θεατρικά*, αφιέρωμα στο Εθνικό Θέατρο, τ. Α', τχ. 11-12-13, 7-8-9/1973, σελ. 65-67).

⁴²⁰ Για τις αλλαγές που φέρνει ο Πολίτης στο Εθνικό βλ. στο σχετικό υποκεφάλαιο του Γλυτζουρή: «Η περίπλοκη εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο. Η συμβολή και η σκηνοθετική δραστηριότητα του Φώτου Πολίτη», στο: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 320-336, και δευτερευόντως τη μεταπτυχιακή εργασία της Ελένης Γουλή: *Ο θεατρικός Φώτος Πολίτης*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1997. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και το αφιέρωμα του περ. *Εκκώκλημα* στον Φώτο Πολίτη (τχ. 13, 4-6/1987).

στη σκηνή του Εθνικού. Στη μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη και πάλι. Τα σκηνικά είναι του Κλεόβουλου Κλώνη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά. Στη διανομή μερικοί από τους σημαντικότερους ηθοποιούς του ελληνικού θεάτρου: Μπόρκμαν: Αιμίλιος Βεάκης, Γκούνχιλντ, Κατίνα Παξινού-Λέλα Ησαΐα⁴²¹, Έλλα: Ελένη Παπαδάκη, Έρχαρτ: Νίκος Δενδραμής, Βίλτον: Άννα Σταυρίδου, Φόλνταλ: Νίκος Παρασκευάς, Φρίντα: Βάσω Μανωλίδου, Μαλένα: Σμαράγδα Βεάκη.

Η παράσταση θα γνωρίσει ανταπόκριση στο κοινό, δεκαεννέα παραστάσεις θα δοθούν τη χειμερινή περίοδο 1932-33 στην Αθήνα⁴²². Στις επαναλήψεις που θα ακολουθήσουν, η Κατερίνα Ανδρεάδη θα αντικαταστήσει τη Σταυρίδου στον ρόλο της Βίλτον. Οι πρώτες επαναλήψεις της παράστασης εκτός Αθηνών, στην Πάτρα (21/6/1933) και τη Θεσσαλονίκη (20/9/1933). Τελευταία παράσταση στις 4 Δεκεμβρίου του 1933 στην Αθήνα, στο Εθνικό⁴²³.

Ο Φώτος Πολίτης προετοιμάζει την πρόσληψη του έργου με άρθρο του που δημοσιεύεται στην *Πρωία* τη μέρα της πρεμιέρας⁴²⁴. Στο σημείωμά του υπερασπίζεται την επιλογή του να συμπεριλάβει τον Ίψεν στο ρεπερτόριο του Εθνικού. Στις γνωστές επικρίσεις ότι τα κοινωνικά ζητήματα που θίγει ο Ίψεν έχουν πια επιλυθεί στην Ελλάδα, απαντάει ότι, ακόμα κι αν εστιάσει κανείς λανθασμένα το ενδιαφέρον του σε αυτή την πλευρά, για την Ελλάδα τα θέματα αυτά εξακολουθούν να είναι επίκαιρα. Αλλά αυτή είναι έτσι κι αλλιώς μια λανθασμένη οπτική για τον Ίψεν: «δεν είχε ένας κοινωνικός επαναστάτης μονάχα. Ήταν πρώτιστα συγγραφέας, ποιητής, πλάστης ανθρώπων. Κ' είχε ακόμα δραματουργός, στην ακριβή της λέξεως έννοια. Από την άποψη τούτη, όχι 'ξεπερασμένος' δεν μπορεί να θεωρηθεί, αλλά παραμένει πάντα υπόδειγμα προς μίμηση [...]. Το μεστό του υφός, η δύναμή του να ζωντανεύει ανθρώπους ανοίγοντας όλες τις μυστικές πτυχές της ψυχής των, ο γνήσιος δραματικός τόνος των έργων του, η έντονη, συμπεκνωμένη δράση των, παρουσιάζουν συγγραφέα, που μαθήτευσε περίφημα στα αρχαία πρότυπα».

Όχι ότι οι απόψεις αυτές κατάφεραν να πείσουν τους πολέμιους του συγγραφέα. Κάποιοι από τους κριτικούς επιτίθενται με σφοδρότητα στον Πολίτη για την επιλογή του έργου. Ο Αμούργης στην *Ελληνική* δηλώνει ότι «με τα ιψενικά έργα συμβαίνει ό,τι και με τους αρχαίους τραγικούς», είναι μόνο για να διαβάζονται: «Ο Ίψεν επάληθε. Και καμιά δύναμις δεν μπορεί να τον αναστήσει. Τι τούρθε λοιπόν του κ. Φώτου Πολίτη να ξεθάψη από τα βάθη του παγκοσμίου θεατρικού ρεπερτουάρ τον καυμένο τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν*; Καλά κοιμότανε

⁴²¹ Σε διπλή διανομή, ουσιαστικά όμως η Παξινού έπαιξε τον ρόλο. Η Λέλα Ησαΐα πήρε μέρος μόνο σε μια παράσταση στις 10/2/1933.

⁴²² Δύο κύκλοι παραστάσεων: εννέα παραστάσεις από 7/2/1933 έως 12/2/1933 και δέκα παραστάσεις από 13/3/1933 έως 19/3/1933. Μεγάλη η εισπρακτική επιτυχία της παράστασης την πρώτη βδομάδα, γι' αυτό και αποφασίζεται η επανάληψή της τον Μάρτιο.

⁴²³ Επαναλαμβάνεται για μία παράσταση στο πλαίσιο μιας εβδομάδας επαναλήψεων των μεγάλων επιτυχιών της περασμένης θεατρικής περιόδου 1932-33.

⁴²⁴ «Ο Μπόρκμαν του Ίψεν», 7/2/1933.

ο άμοιρος μέσα στις σιωπηλές και σκονισμένες βιβλιοθήκες». Ο Μοσχοβίτης, πολέμιος επίσης του Πολίτη, στην κριτική του στα *Αθηναϊκά Νέα*, απαντάει ευθέως στο άρθρο του Πολίτη –σημείο προς σημείο– και διαπιστώνει ότι ο Ίψεν «είνε συγγραφεύς δραματικός ξεπερασμένος και καλοξεπερασμένος και για τους άλλους Ευρωπαίους και για μας, και διά τα θέματά του αλλά και –ως προς τα πλείστα των έργων του– δι’αυτήν ακόμη την ‘εσωτερικήν αξίαν της δραματουργίας του’». Βρίσκει πως ο *Μπόρκμαν* είναι ένα έργο «που δεν τα καταφέρνει, νομίζω, να δώση εις τον σημερινό θεατή καμμία δραματική συγκίνησι», ως εκ τούτου: «δεν είχε κανέν απολύτως δικαίωμα προτιμήσεως, μα κανέν απολύτως δια το δραματολόγιον του Εθνικού Θεάτρου, έστω κι αν έπρεπε απαραίτητως να εκλεχθή ο Ίψεν». Ο Πολίτης, σαρκάζει ο κριτικός: «έχει ο ίδιος ανομολογήτους τύψεις δια την εκλογήν αυτήν και ξέρει άριστα ότι ο Ίψεν και για μας –όπως και για τον κόσμο– είναι συγγραφεύς ξεπερασμένος ως προς όλα και απόλυτα».

Οι παρατηρήσεις αυτές του Μοσχοβίτη μάλλον υπαινίσσονται τις προ πενταετίας απόψεις του Πολίτη (1928) ότι τα ρεαλιστικά έργα του Ίψεν έχουν γεράσει⁴²⁵. Ο Πολίτης έχει εντωμεταξύ αναθεωρήσει τις απόψεις του (1930) και υπερασπίζεται τη διαχρονικότητα του συγγραφέα, παραδεχόμενος απλώς ότι τα ρεαλιστικά του δράματα δεν είναι τα αγαπημένα του⁴²⁶. Στα 1933 ο Πολίτης εξακολουθεί μάλλον να έχει την ίδια γνώμη. Άλλωστε, γενικότερα πίστευε στο ποιητικό θέατρο. Γιατί τότε ανεβάζει τον *Μπόρκμαν*; Ο ίδιος δίνει την απάντηση ένα χρόνο μετά: «για να κατανοηθούν έργα σαν τον *Πέερ Γκοντ*, λ.χ., απαιτείται έντονη αισθητική προεργασία, συστηματική κι οπωσδήποτε μακρόχρονη προπαιδευση ενός κοινού», επομένως δεν έχει έρθει ακόμα η στιγμή για τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με το ποιητικό έργο του Ίψεν: «Θα γίνει κι αυτό με τον καιρό, πρέπει δηλαδή να γίνει»⁴²⁷. Και δεν έχουμε λόγους να αμφισβητήσουμε την ελικρίνειά του, ο Πολίτης πίστευε στον παιδαγωγικό ρόλο που έπρεπε να παίζει το Εθνικό Θέατρο και χάραζε με τις επιλογές του δραματολογίου του μια πολιτική διαπαιδαγώγησης του κοινού.

Μια άλλη παράμετρος που εξηγεί την επιλογή του *Μπόρκμαν* είναι ότι πρόκειται για ένα έργο συνόλου με τρεις κεντρικούς (*Μπόρκμαν*, Έλλα, Γκούνχιλντ), και τρεις δεύτερους αλλά πολύ σημαντικούς ρόλους (*Φόλνταλ*, Έρχαρτ, Κυρία Βίλτον), κατάλληλο για την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Εθνικού που προσπαθούσε να χτίσει ο Πολίτης. Δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε και την πρακτική πλευρά: αποφεύγει να ανεβάσει ένα έργο όπως π.χ. η *Νόρα*, ο *Σόλνες* ή η *Έντα Γκάμπλερ*, που έχουν έναν κεντρικό ομώνυμο ρόλο, και προτιμά τον *Μπόρκμαν* που έχει τρεις ισότιμους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Είναι εξάλλου ένα έργο που ήδη γνωρίζει από την παράσταση της Επαγγελματικής Σχολής ο Πολίτης. Ίσως

⁴²⁵ «Ίδανισμός», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 10/9/1928.

⁴²⁶ Θυμίζουμε ότι στην κριτική του για τους *Βρυκόλακες* του Λαϊκού Θεάτρου υπερασπίζεται σθεναρά τον Ίψεν («Τα θέατρα. Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν. Λαϊκόν Θέατρον Παγκρατίου», ό.π.).

⁴²⁷ «Ίψεν. *Βρυκόλακες*», εφ. *Πρωία*, 2/2/1934.

μάλιστα έχει την προσωπική επιθυμία να ξαναναμετρηθεί μ' αυτό, διαθέτοντας έχοντας αυτή τη φορά ένα επιτελείο ικανών και έμπειρων ηθοποιών.

Ένα βασικό επιχείρημα των επικριτών είναι ότι τα έργα του Ίψεν αποδεικνύονται κουραστικά: βαριόταν το κοινό κατά τη διάρκεια της παράστασης του *Μπόρκμαν*, ισχυρίζονται⁴²⁸. Κατακρίνεται ο Πολίτης ακόμα και για την εποχή που διάλεξε να τον ανεβάσει: είναι απόκριες, η ατμόσφαιρα των ημερών δεν προσφέρεται για έργα καταθλιπτικά⁴²⁹.

Ο Πολίτης επιστρέφει με καινούργιο άρθρο στις 10 Φεβρουαρίου, όπου υποστηρίζει ότι οι επικριτές του Ίψεν «ξεχνούν τον ποιητή», ή μάλλον δεν καταλαβαίνουν από ποίηση: «Όποιος είναι σε θέση να καταλάβει ποίηση, νοιώθει πολύ καλά, πως ο Ίψεν είναι πρωτίστως ποιητής, πλάστης ανθρώπων»⁴³⁰.

Είναι αλήθεια ότι εκτός από τους κριτικούς που επιτίθενται με δριμύτητα στον Πολίτη για την επιλογή του *Μπόρκμαν*, υπάρχουν και πιο ψυχραιμες φωνές που υποστηρίζουν ότι ο Ίψεν, μολονότι ξεπερασμένος, έχει δικαιωματικά τη θέση του στο δραματολόγιο του Εθνικού⁴³¹. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Άλκη Θρύλου, που παραδέχεται ότι ο Ίψεν είναι μια από τις «κορυφαίες συγγραφικές μορφές του θεάτρου» και επομένως το Εθνικό «έχει την υποχρέωση να γνωρίσει στο ελληνικό κοινό» τα έργα του. Για λόγους ιστορικούς, κατά κάποιο τρόπο.

Δεν λείπουν βέβαια και οι κριτικοί που αποτιμούν με ευθυκρισία τις αρετές του συγγραφέα και του *Μπόρκμαν*. Ο κριτικός της *Εστίας* (Ω.) συμφωνεί με τον Πολίτη ότι ο Ίψεν «υπήρξε περισσότερο δραματικός δημιουργός, περισσότερο ποιητής, παρά κοινωνικός πρωτοπόρος και προφήτης». Και συνεχίζει υπογραμμίζοντας τη διαχρονικότητα του έργου του: «Και την δραματική αυτήν αξίαν του έργου του Ίψεν, αφήκε και θα αφήσει ανέπαφον ο χρόνος. Οι δραματικοί

⁴²⁸ «Άλλως τε κι αν είχε την παραμικράν αμφιβολίαν περί της ατυχίας της εκλογής του ο κ. Φ. Πολίτης, το αραιόν κοινόν της χθεσινής πρεμιέρας και τα χασμουρητά της ανίας μέσα εις τα οποία διεξήχθη ιδίως η ατελείωτη εκείνη κουβεντολογία της τετάρτης πράξεως, υποθέτωμεν πως θα τον έπεισαν» (Μοσχοβίτης): «Ούτε είναι πια σήμερα ανεκτό να κάθεται κανένας τέσσερις ώρες καρφωμένος στο κάθισμα του για να παρακολουθεί ένα δράμα πού εξελίσσεται ομαλά και κανονικά, χωρίς τίποτε το απρόοπτο και το ζωηρά διεγερτικό. [...] Σ' όλο το διάστημα της παραστάσεως ακουότανε ο βήχας των θεατών. Κι ο βήχας στο θέατρο, όπως είναι γνωστό, δεν είναι εκδήλωση της γρίπης άλλα της πλήξεως» (Θρύλος). Ο Θεατρικός στη *Βραδυνή* προτείνει να γίνει «κάποια δεξιοτεχνική του συντόμευσις». Αλλά και ο Νάζος, που ανήκει στους υποστηρικτές του έργου, βρίσκει πως κάποιες του σκηνές έχουν «βραδείαν σκηνικήν δράσιν».

⁴²⁹ «Το αραιό ακροατήριον της [...] πρεμιέρας, που με κόπο έκρυβε τη δυσφορία του για το καταθλιπτικό αυτό έργο που μας επέβαλαν εν μέσασις απόκρεω», γράφει ο Αμούργης. Ίσως το «ανέβασμά του εις καταλληλοτέραν εποχήν, να συνετέλει στο να σημειώση ακόμη μεγαλειότεραν επιτυχίαν η παράστασις του», σημειώνει ο Θεατρικός. Ο Δεβάρης μας πληροφορεί πως κανονικά ήταν προγραμματισμένο να ανέβει ο *Ποπολάρος*, αλλά ο Ξενόπουλος αρνήθηκε. Προφανώς ο Ξενόπουλος, φοβούμενος τις χαμηλές εισπράξεις λόγω της απόκριας, ζήτησε την αλλαγή του προγραμματισμού, κι έτσι τη θέση του πήρε ο *Μπόρκμαν*.

⁴³⁰ «Μερικά για τον Ίψεν», εφ. *Η Πρωία*, 10/2/1933.

⁴³¹ Σε αυτούς ανήκουν ο Κοκκινάκης (RED) στην *Ακρόπολι*, ο Πέτρος Χάρης στην *Πολιτεία* και ο Θεατρικός της *Βραδυνής*.

τόποι του Ίψεν εξακολουθούν πάντοτε και μετά την πάροδο μισού αιώνα να συγκινούν, να συγκλονίζουν την ψυχήν του θεατού». Την αντοχή του συγγραφέα στο χρόνο διαπιστώνει και ο Δεβάρης: «Το έργο του δεν γνωρίζει δεσμόν τόπου και χρόνου. Γι' αυτό νοιώθει κανείς πως είναι πιο σύγχρονος, πιο μοντέρνος, από κάθε μοντέρνο».

Όσο για τις επικρίσεις ότι οι ήρωες του Ίψεν είναι «ανδρείκελα», οι υποστηρικτές του συγγραφέα απαντούν ότι, αντιθέτως, «είνε ολοζώντανοι, πραγματικοί, με μίαν ζωήν εντελώς ιδικήν των, εντελώς εσωτερικήν, η οποία ίσως είναι αληθινωτέρα και από την αληθινήν ζωήν» (*Εστία*), και ότι «παρουσιάζονται σαν ψυχές ολοκληρωμένες, σαν πρότυπα με την εσωτερική τους κυρίως υπόσταση και ποιότητα, με τα πάθη τους, με τις λαχτάρες τους, με τις ψυχικές ανάγκες τους, με έντονο το δραματικό τους στοιχείο» (*Ταχυδρόμος Θεσσαλονίκης*)⁴³².

Ο Πολίτης εξακολουθεί να πιστεύει για τον *Μπόρκμαν* –όπως το 1928– πως κεντρικό θέμα του έργου είναι η αγάπη⁴³³. Μόνο που τώρα, πέντε χρόνια μετά, ανιχνεύει και μια πολύ ενδιαφέρουσα αντιστοιχία του Ίψεν με την αρχαία τραγωδία, την αναμέτρηση των ιψενικών ηρώων με τη μοίρα: «Τα περισσότερα έργα του –και μεταξύ αυτών κι' ο *Μπόρκμαν*– έχουν πλασθή επί τη βάσει του αλάνθαστου δραματουργικού κανόνος, που μας τον έδωσε ο Σοφοκλής με τον *Οιδίποδα Τύραννο*». Η τραγική τους θέση είναι «'δεδομένη' ευθύς εξ αρχής». Όσο προχωράει η δράση, γίνεται σταδιακά η συνειδητοποίησή της: «Έτσι η κάθαρση, δεν είναι μια απλή λύση, μια τυχαία καταστροφή· είναι προ παντός η πνευματική διαλεύκανσις της απολύτου αναγκαιότητος ενός τραγικού τέλους· είναι πνευματική λύτρωση. Δεν μπορούσε παρά να πεθάνη ο *Μπόρκμαν* από την έξω και τη μέσα παγωνιά – την παγωνιά της καρδιάς»⁴³⁴.

Οι γνώμες των κριτικών διχάζονται και για τη σκηνοθεσία. Ο Πολίτης θα δεχτεί σφοδρές επιθέσεις από κάποιους κριτικούς. Ο Πέτρος Πικρός (υπογράφει ως Κάθισμα 13) και ο Μοσχοβίτης τον κατηγορούν ότι δεν είχε καμία άποψη για το έργο. Σε πολύ οξείς τόνους επιτίθεται ο Πικρός: η σκηνοθετική άποψη ήταν «Κολοκύθια μετά ρηγάνεως. Ήταν κάτι το αφάνταστα ανωποταμικό. Ήταν... να μην έσωνε να ήταν!...». Αλλά και ο Δεβάρης έχει σοβαρές επιφυλάξεις: «δεν έπρεπε ν' ανεβασθή με τόσο συμβατικόν τρόπο ως να ήταν καμμιά γαλλική 'πιές'. Γιατί σαλόν φερμέ και τέτοια μάλιστα που να μην είναι σύμφωνα με την ατμόσφαιρα του

⁴³² Στου υποστηρικτές του συγγραφέα και οι Νάζος, Οικονομίδης, Ροδάς, Φωτάκης. Μερικοί πάντως διακρίνουν αδυναμίες στο έργο: ο Νάζος πιστεύει πως κάποια πράγματα «δεν τα σηκώνει πλέον η εποχή μας όπως λχ. τον λυρικοδραματικόν διάλογον και την βραδείαν σκηνικήν δράσιν ωρισμένων σκηνών», ενώ ρητορεία διαπιστώνει ο Ροδάς.

⁴³³ Γράφει ο Πολίτης: «Δεν μπορούσε να μην ηττηθή από τη ζωή ο *Μπόρκμαν*, αφού περιφρόνησε το θετικώτερο δώρο της, την αγάπη. Σκότωσε την αγάπη μέσα του και μέσα στην ψυχή της γυναίκας που τον λάτρευε. Η ζωή θα εκδικηθή. Γιατί αλλοίμονό σου, αν δεν μπορής να νοιώσης ποιο είναι το θετικώτερο ζωικό κέρδος σου. Υπάρχει μια υπερκοινωνική δικαιοσύνη αμείλιχτη. Η δικαιοσύνη της γνήσιας ανθρωπιάς. Κι αυτήν εξυμνεί ο Ίψεν στο βασιλέμα της υπάρξεώς του, μιας υπάρξεως μεστής από πείρα κι από αυτοκριτική» («Ο *Μπόρκμαν* του Ίψεν», ό.π.).

⁴³⁴ «Μερικά για τον Ίψεν», ό.π.

έργου; Βιαστική σκηνοθεσία εφαινόταν. Και στην δ' πράξι, αντιαισθητική, ακαλαισθητη».

Ο Θρύλος προτρέπει τον Πολίτη να μη σκηνοθετεί έργα που στηρίζονται στις υποκριτικές επιδόσεις των ηθοποιών. Αφενός γιατί το Εθνικό «δεν διαθέτει και τους ηθοποιούς εκείνους που μπορούν να σώσουν και να επιβάλουν ένα καταδικασμένο έργο» (πασιφανώς αδικεί τους ηθοποιούς της διανομής) και αφετέρου επειδή «ο κ. Πολίτης δεν είναι δυστυχώς και ιδιοφυΐα ως καθηγητής της ηθοποιίας. Επιτυγχάνει μόνον όταν θέλει να κινήσει τα πλήθη. Τα άτομα όχι μόνον δεν τα εμψυχώνει, αλλά ούτε δίνει πάντα σ' αυτά ορθές κατευθύνσεις».

Μια άλλη μερίδα κριτικών, ωστόσο επαινεί τη σκηνοθεσία του Πολίτη⁴³⁵. Οι πιο ψύχραιμες φωνές αποτιμούν με νηφαλιότητα τα θετικά της σκηνοθετικής του εργασίας. Επισημαίνονται οι πρωτόγνωρες για την ελληνική σκηνή αρετές ανάγνωσης ενός έργου του Ίψεν. Το έργο «επαίχθη εις το Εθνικόν Θέατρον χθες, όπως πρέπει να παίζεται ο Ίψεν και όπως σπανίως δυστυχώς, επαίχθη εις την Ελλάδα», γράφει η *Εστία* (Ω.). Δεν υποτιμά τις παλαιότερες προσπάθειες, αλλά επισημαίνει ότι «σπανίως κατωρθώθη να αποδοθή η Ίψενική ατμόσφαιρα, να δοθή το Ίψενικόν σύνολον όπως εδόθησαν χθες από τον κ. Φώτον Πολίτην και τους ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου». Αντίστοιχες και οι παρατηρήσεις του Διονύσιου Κόκκινου (υπογράφει με το ψευδώνυμο Άριελ): ο Πολίτης έδωσε «την ατμόσφαιρά του, με προσοχή στην απόδοσι των εκφραστικών λεπτομερειών και με συντονισμόν στο παίξιμο των δραματικών εικόνων με τα πολλά πρόσωπα, που απαιτούν τα ιψένεια έργα, τα στηριζόμενα στο σύνολον». Στα θετικά της παράστασης προσμετρούν οι περισσότεροι κριτικοί και την εύστοχη διανομή που κάνει ο Πολίτης – του το αναγνωρίζουν και οι πολέμιοι του, όπως ο Αμούργης, που παραδέχεται ότι «Καλύτερα πρόσωπα δεν ταιριάζουν για την ερμηνεία των ηρώων».

Ο Αιμίλιος Βεάκης στον ομώνυμο ρόλο του έργου παίρνει αντιφατικές κριτικές. Όλοι αναγνωρίζουν τη μεγάλη του στόφα, αλλά μερικοί διαφωνούν ως προς την επιτυχία του στον συγκεκριμένο ρόλο. Υμνητικά είναι τα σχόλια αρκετών κριτικών: «ενεσάρκωσε ένα υπέροχον Μπόρκμαν» (Κόκκινος), απέδωσε τον ρόλο του «με συγκρατημένην και αφανή ηθοποιίαν που έφθανε εις τα όρια της τελειότητος» (Νάζος). Ιδιαίτερα επαινετικός είναι ο Θρύλος: «μόνον ο κ. Βεάκης έπαιξε πραγματικά δημιουργικά. Ξεπέρασε τον εαυτό του. Σ' ένα ρόλο καθόλου ρεαλιστικό, σ' ένα ρόλο συνθετικό και πνευματικό, παρουσίασε έναν άνθρωπο. Οι κινήσεις του, οι χρωματισμοί της φωνής του, είχαν πάντα ένα νόημα και μιαν ένταση».

Αντίθετοι με τις απόψεις του Θρύλου είναι άλλοι κριτικοί. Ως μεγάλη αδυναμία της ερμηνείας του Βεάκη θεωρούν τον στόμφο και τον μελοδραματισμό: ο Χάρης τον προτρέπει «ν' απαγγέλη λιγώτερο και να κάνη πιο ανθρώπινο τον

⁴³⁵ Σε αυτούς ανήκουν οι Γ. Δ., Οικονομίδης, RED, Φωτάκης.

Μπόρκμαν»· «υπενθύμισεν ήρωα παληάς όπερας, από τον οποίον έλειπε μόνον ο μανδύας και το ξίφος της εκδικήσεως» πιστεύει ο Κοκκινάκης (RED)· ερμηνεύει τον ρόλο «υπενθυμίζων στάμπες Ναπολέοντος», γράφει ο Μοσχοβίτης. Αλλά και ο κριτικός της *Εστίας* (Ω.) παρόλο που βρίσκει πως ο Βεάκης έδωσε «στιγμάς βαθείας δραματικής συγκινήσεως εις το ακροατήριον», επισημαίνει ότι «ίσως θα έπρεπε να είνε κάπως ολιγότερον μελοδραματικός εις την 4^ην πράξιν».

Ο Βεάκης πρέπει να προσπάθησε να υπογραμμίσει την έπαρση του Μπόρκμαν υπό την καθοδήγηση του Πολίτη, έτσι μάλλον εξηγείται το σχόλιο ότι θύμιζε Ναπολέοντα. Ίσως ολίσθησε σε κάποια σημεία σε μελοδραματισμούς και υπερβολές, οπωσδήποτε όμως διέθετε το απαιτούμενο εκτόπισμα για τον σύνθετο και δύσκολο ρόλο. Για το σχεδιασμα του ρόλου μας δίνει πληροφορίες ο Φωτάκης στην κριτική του: «Η εκρήξεις του ανθρώπου του πληγωμένου, ο μετανοιωμός ενός γίγαντα όταν βρίσκεται μπρος στο πλάσμα που είχε εγκαταλείψει και που εξακολουθεί να τον αγαπά, η αυτοτιμωρία εκείνου που πρόδωσε, η διάθεση να επανορθώσει – όλα τα ζη και τα δίνει στο Κοινό με όλη την αλήθεια του φυσικού και της τέχνης. Στην τελευταία πράξη [...] γίνεται χαλύβδινος, ποτίζεται από θανάσιμη αναλαμπή συγχρόνως, και το παραλήρημά του, πριν πεθάνη, είνε ένα πραγματικό φαινόμενο δημιουργίας».

Την Ελένη Παπαδάκη στο ρόλο της Έλλας εξυμνει η πλειονότητα των κριτικών. Με την πρώτη της εμφάνιση στο Εθνικό Θέατρο, η ηθοποιός κάνει πολλούς κριτικούς να απαιτούν τη συχνή παρουσία της στην κρατική σκηνή. Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει η φυσικότητα της υπόκρισης της: «Κατορθώνει το θέατρο να μην το κάνη θέατρο, παρά απλή και βολική φύση, χωρίς καμμία υπερβολή. Η φωνή της παίρνει τους ελιγμούς των εγκάτων του φρικτού της πόνου, και η κινήσεις της είνε βουβές κραυγές. [...] Είνε ένα μεγάλο ταλέντο, αναμφισβήτητο, και διάνοια λεπτή και μεγάλη, με τη δύναμη να μπαίνει στες λεπτότερες αποχρώσεις και του πιο δύσκολου ρόλου» (Φωτάκης)· «Μόλις βγήκε ανεγνώρισε κανείς την Έλλα Ρεντάιμ. Έπαιζε με την ψυχή της αληθινά. Τις στιγμές που στεκόταν ακίνητη, η σιωπή της μιλούσε, γιατί έβλεπε κανείς το πρόσωπο, τα μάτια – τα ωραία εκφραστικώτατα μάτια– όλο της το κορμί να φωτίζονται από το φως της ψυχής της Έλλας» (Δεβάρης).

Η Παπαδάκη έπαιξε την Έλλα «με έντονη απόδοσι της δραματικής τρυφερότητας» της ηρωίδας, σύμφωνα με τον Κόκκινο. Η ηθοποιός τόνισε τα στοιχεία «της ευαισθήτου, της καλής, της αφωσιωμένης εις την ευτυχίαν των άλλων γυναίκας», μας πληροφορεί η *Εστία*⁴³⁶.

⁴³⁶ Η αντίρρηση που εγείρει ο Ροδάς είναι ότι «εφαινετο περισσότερο νέα απ' ό,τι έπρεπε για μια γυναίκα πονεμένη, άρρωστη, στα πρόθυρα του θανάτου, της ίδιας ηλικίας με την αδελφή της Γουγγίλδη». Ο κριτικός δεν έχει άδικο, η Παπαδάκη είναι μόλις 27 ετών στο πλευρό του αγαπημένου της Μπόρκμαν (50 ο Βεάκης), ενώ ο Δενδραμής, που ερμηνεύει τον ανιψιό της Έρχαρτ, είναι μεγαλύτερός (33). Νέα είναι για τον ρόλο και η Παξινού (33), αλλά επί σκηνής μπορεί να δίνει

Πολύ θετικά κρίνεται και η ερμηνεία της Παξινοῦ, μολονότι διατυπώνονται και κάποιες αντιρρήσεις. Σε υπερθετικό βαθμό οι κρίσεις κάποιων: «Πολύ, πάρα πολύ καλή», γράφει ο Αμούργης· «σημειώσασα εξαιρετικήν επιτυχίαν» για τον Νάζο· «ένas θρίαμβος» της ηθοποιού για τον Κοκκινάκη (RED), αλλά μάλλον είναι δηλώσεις προτίμησης για την ηθοποιό. Κάποιοι από τους κριτικούς της εποχής προσπαθούν να προωθήσουν τις "δικές τους" ηθοποιούς στους πρωταγωνιστικούς ρόλους του Εθνικού, είτε λόγω γούστου, είτε λόγω προσωπικής γνωριμίας. Δεν υπάρχει βέβαια αμφιβολία ότι επρόκειτο για σημαντική ερμηνεία. Πάντως, από τα σχόλια του Τύπου δεν λείπουν και κάποιες επιφυλάξεις: «επιβλητική εμφάνις, με ωραία φωνή είχε συχνά στιγμές στο παίξιμό της που κατέφευγε σε τεχνητά και πρόχειρα μέσα» (Δεβάρης)· «Είχε τελείως αληθινές στιγμές –θέλω να ειπώ δικές της– δια περισσότερα σημεία ήταν φυσική, και κάπου-κάπου μονάχα θύμιζε Κοτοπούλη. Είμαι ένας απ' αυτούς που πιστεύουν στο ταλέντο της. Δεν είμαι απ' αυτούς που βλέπουνε την ωρίμασή του, αλλά που, εν τούτοις την περιμένω με ελπίδες» (Φωτάκης).

Η Παξινοῦ στην Γκούνχιλντ ανέδειξε τη σκληρή όψη της ηρωίδας, που ταίριαζε και στη δική της ιδιοσυγκρασία: ήταν «η πέτρινη, η σκληρή, η αλύγιστη αρχόντισσα που μ' όλο τον κοινωνικό ξεπεσμό και τον οικονομικό ξεπεσμό και την οικονομική καταστροφή που της εστοίχισεν ο άντρας της, διατηρεί όλην την περηφάνεια του αλαζονικού χαρακτήρος της» (RED)· για «αυστηρή και πικρή έκφρασι της Γουλιχλδης» μιλάει ο Κόκκινος, αντίστοιχα είναι και τα σχόλια του κριτικού της *Εστίας*: «ενσάρκωσε τέλεια την σκληράν, την άκαμπτον, την τραγικήν σύζυγον και μητέρα»⁴³⁷.

Θετική κρίνεται και η συμβολή του Νίκου Παρασκευά (Φόλνταλ) στην παράσταση. «Κάθε έπαινος αξίζει εις τον πάντοτε καλόν ηθοποιόν [...], ο οποίος μας ενεφάνισε χθες ολοζώντανον ένα από τους συγκινητικωτέρους τύπους του Ίψεν», γράφει η *Εστία* (Ω.). Ο Πικρός, που κατακεραυνώνει το σύνολο της παράστασης, ξεχωρίζει ως μόνο θετικό την ερμηνεία του Παρασκευά, υποκριτικό επίτευγμα «άξιο να αποζημιώση» τον θεατή. Ο Δεβάρης αναγνωρίζει ότι ο Παρασκευάς «έπαιξε καλά», αλλά βρίσκει πως «θα μπορούσε να μετριάση τον κλαψιάρικο εκείνο τόνο. Θα έπρεπε νάχη περισσότερη γλυκύτητα και ολιγώτερο κακομοιριασμένο ύφος». Την ίδια παρατήρηση κάνει ο Νάζος: «Ο πάντοτε άρτιος αυτός ηθοποιός παρεσύρθη εις τόνον υπερβολικά θρηνώδη και κλαψιάρικον, τουλάχιστον δι' ωρισμένας στιγμάς».

την αίσθηση μεγαλύτερου ηλικιακού βάρους. Φυσικά, το νεαρό της ηλικίας της Παπαδάκη δεν την εμπόδισε να αποδώσει με μεγάλη επιτυχία τον ρόλο της μεσήλικης Έλλα.

⁴³⁷ Η Λέλα Ησαΐα αντικαθιστά την Παξινοῦ στην Γκούνχιλντ για μία και μοναδική παράσταση στις 10 Φεβρουαρίου· ο Πολίτης θέλει να δώσει ευκαιρίες σε νέους αδοκίμαστους ηθοποιούς. Το μοναδικό σχόλιο του Τύπου είναι θετικό: «εδημιούργησε με ίσην επιτυχίαν προς την Καν Παξινοῦ τον τύπον της Γουλιχλδης, παρ' όλον ότι και δυσχερέστατος είνε ο ρόλος και ελάχιστα συμβιβάζεται με την καλλιτεχνικήν ιδιοσυγκρασίαν της νεαρᾶς ηθοποιού» (Ανυπόγραφο: «Η κ. Λέλα Ησαΐα», εφ. *Ελληνική*, 11/2/1933).

Ο Νίκος Δενδραμής ως Έρχαρτ αντιμετωπίζεται αρνητικά από την κριτική. Και μάλλον το μένος της κριτικής προκαλούν οι σκηνοθετικές επιλογές που θέλουν τον Έρχαρτ αφελή και άβουλο, ο Πολίτης τονίζει τα στοιχεία ειρωνείας για τον ήρωα. Ενοχλείται η κριτική, αρνείται να δει τα σαρκαστικά στοιχεία της γραφής: το έργο είναι δραματικό, άρα τα κωμικά στοιχεία είναι ανεπίτρεπτα: «Κατέστρεψε τελείως και εκαραγκιοζοποίησε τον ωραιότερον ρόλον που του ενεπιστεύθησαν», γράφει ο Κοκκινάκης (RED): «δεν ήταν ο γεμάτος ζωή Έρχαρτ, αλλ' ένας μπριλλάντε νεανίσκος κομεντί. Δικαίως ο κόσμος γελούσε», συμφωνεί ο Δεβάρης.

Ατυχής κρίνεται η εμφάνιση της Άννας Σταυρίδου, και εδώ συμφωνούν όλοι οι κριτικοί: «ήτο επίσης τόσον έξω από τον ρόλον της, ώστε να ακούεται ως μία παραφωνία» (Ω.): «ανήκε μάλλον σε φάρσα [...] δεν είχε καμμία σχέση με την θερμή Βίλτον που ξελογιάζει τον νέον» (Δεβάρης). Αλλά και η ερμηνεία της αντικαταστάτριας της Κατερίνας Ανδρεάδη, που είχε ξεχωρίσει για την ερμηνεία της στον ίδιο ρόλο πέντε χρόνια πριν, αποτιμήθηκε αρνητικά. Ο Φωτάκης στην κριτική του για την παράσταση της Θεσσαλονίκης είναι καταπέλτης: «υπερβολική και ψεύτικη. Στον *Μπόρκμαν* θύμιζε μανεκέν με χτυπητή τουαλέττα [...] Η δνις Ανδρεάδου κινείται στο σανίδι απλώς για επίδειξη».

Η Βάσω Μανωλίδου, στο ξεκίνημα της καριέρας της, ξεχωρίζει στον μικρό ρόλο της Φρίντας: «εντελώς ιδιαίτερα εντύπωσι έκαμε με όλο τον σύντομο ρόλο της» (Ροδάς): «πολύ καλή» (Δεβάρης): «απέδωσε με δροσερότητα και αφέλειαν την νεαράν ύπαρξιν της Φρίντας» (Νάζος).

Τα σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη κρίνεται ότι υπηρετούν το πνεύμα του έργου: «έδωσαν παρασταστικά το χρώμα του ιψενείου έργου» (Αριελ): «επιμελημένα και πολύ πιστά» (Αμούργης). Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει το σκηνικό της τέταρτης πράξης: «υποβλητικώτατον» το βρίσκει ο Κοκκινάκης (RED) και «επιτυχέστατον» ο Θεατρικός της *Βραδονής*. Ο Κλώνης σχεδιάζει για την τελευταία πράξη ένα «χιονιομένο τοπίο με [...] φεγγάρι», το οποίο αναδεικνύεται από τον «αριστοτεχνικώτατον φωτισμόν» (Φωτάκης).

Η μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη διχάζει τους κριτικούς. Από κάποιους, όπως ο Ροδάς, επαινείται: «έχει όλα τα θέλγητρα και την αρμονία της δημοτικής». Ο κριτικός της *Εστίας* αναγνωρίζει τις αρετές της: «πιστή, καλή, στρωτή, ζωντανή», αλλά «δυο-τρεις λέξεις ίσως αντηχούν κάπως άσχημα». Δεν συμφωνεί ο Χάρης, τη βρίσκει: «περισσότερο λογοτεχνική παρά θεατρική. Ο κ. Γ. Ν. Πολίτης έπρεπε ν' αναθεωρήση την παληά αυτή εργασία του σε αρκετά σημεία». Ο Πικρός την κατακεραυνώνει: «πολύ κακή», αλλά τα βέλη του μάλλον στοχεύουν τον Πολίτη, για την επιλογή του να χρησιμοποιήσει τη μετάφραση του αδελφού του.

Η παράσταση του *Μπόρκμαν*, παρά τις πολύ θετικές της όψεις, μάλλον δεν καταφέρνει να κάνει την "υπέρβαση". Το γεγονός σχολιάζεται τόσο από τους υπέρμαχους της παράστασης («δεν εδονήθη από την ανωτέραν εκείνην καλλιτεχνικήν συγκίνησιν που περιμένει και αξιοί από κάθε παράστασιν του

Εθνικού», RED), όσο και από τους πολεμίους της («έλειπε το κάτι περισσότερο: ο παλμός της μεγάλης δημιουργίας», Θρόλος). Μια αιτία είναι προφανώς ο μικρός χρόνος προετοιμασίας που υπήρχε για την παράσταση, ήταν προγραμματισμένος ο *Ποπολάρος* του Ξενόπουλου, όπως είδαμε, και η αλλαγή την τελευταία στιγμή δεν άφησε το περιθώριο να ωριμάσει το παραστασιακό αποτέλεσμα.

Ας μην παραβλέπουμε κι έναν άλλο παράγοντα: το πολύ καλό επιτελείο ηθοποιών του θιάσου δεν έχει προλάβει να αποκτήσει μια κοινή υποκριτική γλώσσα, δεν έχει συμπληρωθεί ούτε χρόνος από την πρώτη παράσταση του Εθνικού. Και αν στη διανομή συναντάμε εξαιρετικά ταλαντούχους ηθοποιούς, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως οι περισσότεροι είναι ακόμα αρκετά νέοι, δεν έχουν προφτάσει να ωριμάσουν. Και φυσικά δεν πρέπει να αγνοούμε πως η θεατρική πράξη δεν είναι μαθηματικά, αν αθροιστούν τα επί μέρους θετικά στοιχεία μιας παράστασης, δεν ισούνται πάντα με ένα συνολικό αποτέλεσμα που "απογειώνεται". Η έμπνευση του καλλιτεχνικού δυναμικού (συντελεστών και ηθοποιών) και η αλληλεπίδρασή τους δίνει απρόβλεπτα αποτελέσματα, μπορεί να παραχθεί ένα εκρηκτικό αποτέλεσμα, αλλά κι ένα μίγμα χωρίς απόλυτη αρμονία, παρά τις επί μέρους επιτεύξεις του καθενός.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1933

1. Αμ[σούργης], Θεμ.: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Ελληνική*, 9/2/1933.
2. Άριελ [Διονύσιος Κόκκινος]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 9/2/1933.
3. Δεβάρης, Δ[ιονύσιος] Σ.: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Φωνή του Λαού*, 9/2/1933.
4. Θεατρικός, Ο: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 8/2/1933.
5. Θρόλος, Άλκης: «Προσπάθειες και αποτυχίες», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 148, 15/2/1933, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), ό.π., σελ. 435-441.
6. Κάθισμα 13 [Πέτρος Πικρός]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Πατρίς*, 9/2/1933.
7. Μ[σοχοβίτης], Π[ολ]: «Ο *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* του Ίψεν εις το Εθνικόν», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 8/2/1933.
8. Νάζος, Γ.: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/2/1933.
9. RED [Γιάννης Κοκκινάκης]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ακρόπολις*, 9/2/1933.
10. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Έθνος*, 8/2/1933.
11. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9/2/1933.
12. Χάρης, Πέτρος: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Πολιτεία*, 9/2/1933.
13. Ω.: «Η χθεσινή του Εθνικού: *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Εστία*, 8/2/1933.

Επανάληψη, Θεσσαλονίκη, 1933

1. Δ.,Γ.: [Δαμόρης Γιώργος:] «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ταχυδρόμος Θεσσαλονίκης*, 22/9/1933.
2. Φωτάκης, Νίκος: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Νέα Αλήθεια Θεσσαλονίκης*, 24/9/1933.

3.4.3. Οι Βρυκόλακες (1934)

Το δεύτερο έργο του Ίψεν που πρόλαβε να σκηνοθετήσει ο Πολίτης στο Εθνικό ήταν οι *Βρυκόλακες*. Η πρεμιέρα της ιστορικής παράστασης γίνεται στις 30 Ιανουαρίου 1934. Σε καινούργια μετάφραση του αδελφού του Γ. Ν. Πολίτη και με τους σταθερούς συνεργάτες του στο Εθνικό, Κλώνη και Φωκά, στα σκηνικά και τα κοστούμια. Βοηθός σκηνοθέτη ο Δημήτρης Ροντήρης, εντεταλμένος με τη διδασκαλία των ηθοποιών. Η ιστορική διανομή: Κυρία Άλβινγκ: Κατίνα Παξινού, Όσβαλντ: Αλέξης Μινωτής, Πάστωρ Μάντερς: Νίκος Παρασκευάς, Έγκστραντ: Ηλίας Δεστούνης, Ρεγκίνε: Κατερίνα Ανδρεάδη.

Ο πρώτος κύκλος παραστάσεων θα κλείσει στις 10 Φεβρουαρίου. Θα ακολουθήσουν πολλές επαναλήψεις έως το 1939. Η πρώτη επανάληψη γίνεται δυο μήνες αργότερα⁴³⁸. Στη συνέχεια οι *Βρυκόλακες* θα ξαναπαιχτούν με τη Μιράντα Μυράτ στον ρόλο της Ρεγκίνε την επόμενη χειμερινή περίοδο 1934-35 στην Αθήνα⁴³⁹, το καλοκαίρι του 1935 στην Πάτρα⁴⁴⁰, καθώς και τον χειμώνα του 1935-36 στην Αθήνα και πάλι, στον μήνα επαναλήψεων που γίνεται προς τιμήν του εκλιπόντος πια Φώτου Πολίτη⁴⁴¹. Για τελευταία φορά επαναλαμβάνονται στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1939, με τη Μαρία Αλκαίου να παίζει τη Ρεγκίνε⁴⁴². Το Εθνικό επανέρχεται με τους *Βρυκόλακες* το 1950 με την αναβίωση της σκηνοθεσίας του Φώτου Πολίτη από τον Αλέξη Μινωτή. Η παράσταση αυτή, όμως, θα μας απασχολήσει στο πέμπτο κεφάλαιο.

Η παράσταση των *Βρυκόλακων* του Φώτου Πολίτη πολεμήθηκε το 1934 με σφοδρότητα από τον Τύπο. Πρώτη αιτία της πολεμικής ήταν η ίδια η επιλογή του έργου. Ο Πολίτης κατακρίνεται γιατί ανεβάζει και δεύτερο έργο του Ίψεν, ένα χρόνο μόλις μετά τον *Μπόρκμαν*, και μάλιστα ένα πολυπαιγμένο στην Ελλάδα έργο. Οι πολέμιοι του Ίψεν βρίσκουν αφορμή για επιθέσεις. Ο Θρόλος απορεί για την «αγγareία» που επιβάλλει το Εθνικό στο κοινό του να βλέπει «έργα ήδη γνωστά». Αφού πρέπει «κάποτε να παίζεται σ' ένα Εθνικό Θέατρο» ο Ίψεν, τουλάχιστον ας ανέβαζε ένα από τα άγνωστα έργα του. Κατακεραυνώνει και ο κριτικός των *Αθηναϊκών Νέων* την επιλογή: «Οι *Βρυκόλακες* δεν είναι έργο που να μπορέσει σήμερα να συγκινήσει». Ο Δόξας φτάνει να γράψει, όπως είδαμε, πως το ξανανέβασμα του

⁴³⁸ Στις 12 Απριλίου 1934.

⁴³⁹ 16/11/1934, 15 & 16/3/1935.

⁴⁴⁰ Θέατρο Λυρικόν στις 2 Αυγούστου.

⁴⁴¹ Μια παράσταση στις 16 Δεκεμβρίου του 1935. Στο πλαίσιο της σειράς επαναλήψεων «αι μεγάλοι επιτυχία» του θεάτρου, που ήταν αφιερωμένη στη μνήμη του Φώτου Πολίτη (από 9/12/1935 έως 12/1/1936). Επαναλήφθηκαν οι σκηνοθεσίες του: *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή, *Ο άνθρωπος του διαβόλου* και *Ο προσηλυτισμός του Καπετάν Μπράσμπουρντ* του Σω, *Άμαξα* του Prosper Mérimée, *Φανάρι* του Αλφρέ ντε Μυσσέ, αλλά και σκηνοθεσίες του Ροντήρη: *Φοιτηταί* του Ξενοπούλου, *Οι γάμοι του Φίγκαρο* του Μπωμαρσαί, *Ο βασιλικός* του Μάτεση, *Τρισεύγενη* του Παλαμά.

⁴⁴² Από 5 έως και 7 Δεκεμβρίου. Την πρώτη παράσταση προλογίζει ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης, αποτιώντας φόρο τιμής στον Πολίτη (Ανυπόγραφο: «Αθηναϊκά. Οι *Βρυκόλακες* εις το 'Βασιλικόν'», εφ. Έθνος, 6/12/1939).

έργου είναι σπύλωση του ονόματος του Ίψεν. Τα θέματα που θίγει, πιστεύει, «κατήντησαν πια κοινοτοπίες», το έργο του είναι πια «αδιάφορο», και ως εκ τούτου «δυσφημίζεται ο μέγας δραματουργός».

Αλλά ακόμα και οι υποστηρικτές του Ίψεν δυσανασχετούν με την επιλογή: «Είνε απαραίτητον να μας προσφέρη το Εθνικόν Θέατρον κατ' έτος και από ένα έργον του Ίψεν;», απορεί ο κριτικός του *Ελληνισμού* (Δ.). Ο κριτικός της *Εστίας* (Ω.), που υπερασπιζόταν την επιλογή του *Μπόρκμαν* ένα χρόνο πριν, ανησυχεί επίσης για τη συνεχή παρουσία του στο Εθνικό. Συμπεραίνει ότι ο Ίψεν θεωρείται από τους ιθύνοντες του θεάτρου ως κοινωνικός αναμορφωτής και τον επιλέγουν για να «επηρεάση κοινωνικώς, πνευματικώς και ηθικώς το [...] ακροατήριον της Εθνικής Σκηνής», ενώ ο Ίψεν δεν έχει «πλέον σήμερον [...] καμμίαν πρωτοποριακήν ή διδακτικήν αξίαν».

Ακόμα και ο Λέων Κουκούλας, σπουδαίος Ίψενιστής, και υπέρμαχος τόσο του συγγραφέα όσο και του Φώτου Πολίτη, έχει επιφυλάξεις για την επιλογή του έργου. Δεν αμφισβητεί την ποιητική αξία των κοινωνικών ιψενικών δραμάτων, αλλά δεν κρίνει και τελείως άδικες τις επιθέσεις των πολεμιών του: «Τα κοινωνικά προβλήματα, που έθεσε ο Ίψεν, τράβηξαν όλη την προσοχή του κοινού και για πολλά χρόνια δεν έβλεπαν στον Ίψεν το δραματικό ποιητή, μα τον επαναστάτη και τον αρνητή των παραδεδομένων αξιών. Ωστόσο το λάθος δεν ήταν μόνο του κοινού, ήταν και του ίδιο του Ίψεν, που έθεσε την τέχνη στην υπηρεσία ωρισμένων πεποιθήσεών του». Ο κριτικός διαπιστώνει ότι η «προσπάθεια να παρουσιασθούν σήμερα τα 'κοινωνικά δράματα' του Ίψεν από την άλλη τους όψη, την ανθρώπινη και την οικουμενική, προσέκρουσε σ' ένα σινικό τείχος που ώρθωσε η γενική πεποίθησι, έστω κι' από παρεξήγησι, για την κύρια σημασία τους». Προτείνει λοιπόν ως λύση «να γνωρισθή στο πολύ κοινόν ο ποιητής Ίψεν, ο Ίψεν της πρώτης δημιουργικής περιόδου, ο Ίψεν του *Πέερ Γκοντ* και του *Αυτοκράτορος και Γαλιλαίου*». Προτρέπει λοιπόν τον Φώτο Πολίτη ν' ανεβάσει ένα από τα δυο αυτά έργα για να «διαλύση και τη μεγάλη κι άδικη παρεξήγησι, που δημιουργήθηκε μοιραία» γύρω από τον Ίψεν.

Οι σφοδρές επικρίσεις του Τύπου ώθούν τον Πολίτη να απαντήσει μέσα από τη στήλη του στην *Πρωία* στις 2 Φεβρουαρίου⁴⁴³. Απαντάει στους πολεμίους του Ίψεν: «τον θεωρούν τώρα 'ξεπερασμένον' ποιητή, επειδή βλέπουν μόνον επιπόλαια τις 'θέσεις' των κοινωνικών δραμάτων του [...] κι είναι εξάλλου ανίκανοι να χαρούν και να θαυμάσουν τον 'πλάστη ανθρώπων', τον ποιητή». Συμφωνεί με την πρόταση του Κουκούλα να παιχτούν τα καθαρά ποιητικά ή ιστορικά έργα του Ίψεν. Και εξηγεί αναλυτικά τους λόγους που δεν διάλεξε κάποιο από αυτά. Δύο λόγους προτάσσει ο Πολίτης: αφενός χρειάζεται μια προπαίδεια εξοικείωσης και γνωριμίας του κοινού με τον συγγραφέα για να παιχτούν τα μεγάλα ποιητικά του έργα, και αφετέρου συντρέχουν και πρακτικοί λόγοι παραγωγής που καθιστούν

⁴⁴³ «Ίψεν: *Βρυκόλακες*», 2/2/1934.

αδύνατη στην παρούσα φάση την παρουσίαση τους. Γι' αυτό επέλεξε τους *Βρυκόλακες*: «δεν είναι μονάχα έργο βαθύτατα ανθρώπινο, αλλά και το αριστούργημα ασφαλώς του παγκόσμιου κοινωνικού θεάτρου. Για τούτο δεν επιτρέπεται να μην το συγκαταριθμήσει από τα πρώτα στο δραματολόγιο του ένα θέατρο εθνικό, που αποβλέπει στην αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού του». Αλλά υπάρχει ακόμα ένα λόγος για την επιλογή του: «η 'τραγωδία αυτή της μητέρας' [...] έχει κακοπάθει πολύ [...] από άκριτη μετατόπιση του κέντρου του βάρους της» στο πρόσωπο του Όσβαλντ. Και επιθυμεί την αποκατάσταση της ερμηνείας του.

Το άρθρο του Πολίτη προκαλεί την οργισμένη αντίδραση του Σιδέρη. Στην κριτική του για τους *Βρυκόλακες* που δημοσιεύεται μετά την εμφάνιση αυτού του άρθρου, απαντάει στον Πολίτη σημείο προς σημείο. Τον κατηγορεί για την ανέμπνευστη επιλογή επανάληψης ενός τόσο γνωστού έργου, όταν υπάρχουν ακόμα πολλά άπαιχτα έργα του Ίψεν στην Ελλάδα. Το επιχείρημα του Πολίτη, ότι δεν προτίμησε τα ποιητικά του έργα γιατί το κοινό δεν είναι ώριμο ακόμα να τα δει, εξοργίζει τον Σιδέρη: «Δεν ντρέπεται ο κ. Φ. Πολίτης να γράφει τέτοιες φράσεις; Αυτός πρώτος ανεβάζει πραγματικά θέατρο στην Ελλάδα; Όλοι οι άλλοι μόνο βουλεβάρτο παίζουν; Και δεν κοκκινίζει λίγο και δε θλίβεται για λογαριασμό δικό του, όταν λέει πως οι Αθηναίοι όλοι δε νοιώθουν από θέατρο και δεν υποψιάζεται πως του ταιριάζει δα ο ρόλος να μας αναμορφώσει;». Μέμφεται ακόμα τον Πολίτη που προσπαθεί να κολακεύσει τον Κουκούλα (γράφει ο Πολίτης για τον Κουκούλα στο άρθρο του: «ο στοχαστικός και αγαπητός θεατρικός κριτικός»): «Φαίνεται καθαρά πάλι πως δεν κολακεύεις τους αυλικούς σου για συμφέρο σου». Ο Σιδέρης ενοχλείται ακόμα από την απουσία οποιασδήποτε αναφοράς του Πολίτη στο όνομα του Οικονόμου. «Τόσο αστοργία στους περασμένους ήρωας του θεάτρου μας; [...] Αν τον θυμόντουσαν κάπου δε θα λιγόστευε η δόξα τους». Συμφωνεί με την άποψη του Πολίτη πως η Άλβινγκ είναι το κεντρικό πρόσωπο⁴⁴⁴, υπερασπίζεται όμως τους Βονασέρα και Οικονόμου, γιατί αυτοί δεν παρερμήνευσαν από σκοπού το έργο άλλα από πρακτικούς λόγους, δεν υπήρχαν οι πρωταγωνίστριες στους θιάσους τους για να ερμηνεύσουν την Άλβινγκ. «Σύμπτωση λοιπόν, ανάγκη και όχι κακή αντίληψη», καταλήγει ο Σιδέρης, ο οποίος διακρίνει σκόπιμη υποτίμηση του Οικονόμου από τον Πολίτη, κι εδώ μάλλον έχει δίκιο, ανεξάρτητα από την προσωπική του εμπάθεια και τους οξύτατους τόνους που χρησιμοποιεί. Ο Πολίτης, όπως έχουμε δει, δεν είχε την καλύτερη γνώμη για τον Οικονόμου.

Ο σκηνοθέτης δέχεται τα πυρά μερίδας της κριτικής και για τον τρόπο που αντιμετώπισε τον Όσβαλντ. Οι έως τότε σκηνικές αναγνώσεις του έργου στην Ελλάδα έχουν μορφοποιήσει την αντίληψη πως ο Όσβαλντ είναι ένας ασθενικός

⁴⁴⁴ Για αποκατάσταση του έργου θα μιλήσει ο Γιάννης Σιδέρης δεκαέξι χρόνια μετά: «'Αποκατάσταση' λέμε, γιατί το βασικό πρόσωπο το παίζει για πρώτη φορά σ' εμάς πρωταγωνίστρια· έως τότε ως πυρήνα του έργου εθεωρούσαν τον Όσβαλντ» («Οι *Βρυκόλακες* και το ελληνικό θέατρο», πρόγρ. Εθνικό Θέατρο, *Οι Βρυκόλακες*, 1950, σελ. 12).

νέος· πρόκειται για το δράμα της κληρονομικότητας. Κάποιοι κριτικοί αδυνατούν να καταλάβουν ότι είναι συνειδητή επιλογή της σκηνοθεσίας το να παρουσιάσει έναν Όσβαλντ υγιή φαινομενικά. Ο κριτικός του *Ελεύθερου Ανθρώπου* (Ο Θεατής) μνημονεύει τους Βονασέρα και Οικονόμου για την ερμηνεία τους στον Όσβαλντ και τους αποδίδει τα εύσημα για το γεγονός ότι «είχαν δώσει τον έκφυλον εκ κληρονομικότητας Όσβαλντ εις μίαν αρτιότητα που δικαίως θα μείνη σε όλους αλησμόνητη». Καταλογίζει στον Πολίτη έλλειψη ευθυκρισίας για την επιλογή του νεαρού Μινωτή, ο οποίος «έχει τόσην φυσικήν ορμήν και τόσην ρώμην, ώστε [...] ό,τι και αν κάμη δεν θα μπορέση ποτέ να ενσαρκωθή την αρρώστεια». Ο Πολίτης, αποφαίνεται, ο κριτικός δεν διαθέτει την «στοιχειώδη ψυχολογίαν του ανθρωπίνου του υλικού δια την υπόδυσιν»⁴⁴⁵.

Ο "υγιής" Όσβαλντ ενοχλεί και το σοσιαλιστικό περιοδικό των *Νέων Πρωτοπόρων*, από άλλη σκοπιά⁴⁴⁶. Η ερμηνεία αυτή υπονομεύει το σοσιαλιστικό

⁴⁴⁵ Ανάλογη αδυναμία να διακρίνει τη διαφορετική άποψη του Πολίτη δείχνει και ο Θεατρικός της *Βραδυνής*. Εξυμνεί κι αυτός την ερμηνεία του Οικονόμου, και βρίσκει κι αυτός ακατάλληλο τον Μινωτή: «συναντούσε κάποια αντίδρασι τρόπον τινά της ιδιοσυγκρασίας του εις αυτόν τον νοσηρό ρόλο τον τόσο διϊστάμενο του χαρακτήρος του, της φυσικής εμφανίσεως». Αλλά και ο Θρύλος παραγνωρίζει (ή αποσιωπά) τη νέα ανάγνωση των *Βρυκόλακων* από τον Πολίτη. Κρίνει πως η παράσταση δεν κομίζει καμία «νέα ερμηνεία» του έργου, το μόνο «νέο» είναι η μετάφραση τού αδελφού Πολίτη που επαινείται από τον κριτικό.

⁴⁴⁶ Το κείμενο, που υπογράφεται από την «Ομάδα του θεάτρου», βλέπει παντού συνωμοσίες κατά της σοσιαλιστικής ιδεολογίας. Είναι ένα κείμενο πολιτικής πολεμικής φορτισμένο από τις ιδεολογικές παρωπίδες της εποχής. Η Ομάδα εγειρεί ισχυρές ιδεολογικές αντιρρήσεις, τόσο ως προς τον ίδιο τον συγγραφέα και ως προς τη σκηνοθεσία. Αναγνωρίζει στον Ίψεν πως «δούλεψε σαν ένας μεγάλος τεχνίτης κι εμπνευσμένος ποιητής», όμως είναι υπόλογος που «ο επιστημονικός σοσιαλισμός δεν έγινε ο παραστάτης του». Παρόλο που «μπόρεσε ν' αντιληφθεί ότι λίγες από τις εσωτερικές παθολογικές αδυναμίες των ανθρώπων», δεν κατέδειξε πως οι αδυναμίες αυτές «βγαίνουν απ' τις κοινωνικές αντιθέσεις και που θα λείψουν μόνο σα συνέπεια της κατάργησης των τάξεων». Τον ψέγει που έκανε μόνο ερωτήσεις και δεν έδωσε απαντήσεις. «Οι αστοί κριτικοί δεν κουράζονται να φωνάζουν πως ο Ίψεν περιορίστηκε στις διατυπώσεις ερωτήσεων. Όχι, δεν περιορίστηκε. Δεν μπόρεσε να απαντήσει. Αν [...] είταν οπλισμένος με τα απαραίτητα εφόδια του επιστημονικού σοσιαλισμού και της διαλεκτικής αντίληψης των ανθρώπινων φαινομένων, θα μπορούσε. [...] Ο καλλιτέχνης είναι κουτσός. Του λείψαν τα πόδια για να τεθεί επί κεφαλής των επιθυμιών και των πρωτοποριακών διαθέσεων της εποχής του». Οι *Βρυκόλακες* είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα της ατομίας του Ίψεν κατά τους αρθρογράφους. Το έργο είναι «η ιστορία μιας αστικής οικογένειας» την οποία αντιπροσωπεύει η κυρία Άλβινγκ. «Θρεμένη μέσα στις προλήψεις, γίνεται πραγματικό όργανό τους. Συνθηκολογεί με τις αντινομίες, υποτάσσεται και τα καταφέρνει – αυτό πασχίζουν να εξασφαλίσουν οι αστοί– να μη διαταραχτεί η γαλήνη του σπιτιού». Και ενώ «έχει μερικές ψυχολογικές αντιδράσεις, κυριαρχείται οριστικά απ' τις κοινωνικές συνθήκες και συνεχίζει την αστική παράδοση με τα ιδανικά της». Στο πρόσωπο του Μάντερς βρίσκουν οι αρθρογράφοι πως ο συγγραφέας τα καταφέρνει καλύτερα: «περίφημος τύπος ταρτούφου, τεχνίτη υποκριτή», «ένας στυλοβάτης του σημερινού εκμεταλευτικού καθεστώτος». Για τον Όσβαλντ υπάρχουν αντιρρήσεις. Ο Όσβαλντ «κληρονομικά, φέρνει μέσα του την αστική οικογένεια που εκπροσωπεί ο πατέρας του, η μητέρα του κι ο παπιάς. Είναι ένα καταδικασμένος άνθρωπος, ένα τραγικός νέος». Ο Ίψεν χρησιμοποιεί μεν τον Όσβαλντ «για να δώσει σάρκα και οστά στην επίθεσή του ενάντια στην οικογένεια της κυρίαρχης τάξης της εποχής του», όμως δεν δίνει «πραγματική διέξοδο» όπως θα έπρεπε και τον αφήνει να πεθάνει άβουλος. Ο Ίψεν είναι λοιπόν υπόλογος που δεν έδωσε τις λύσεις που όφειλε: «Στην αντίληψη του συγγραφέα πέσαν όλες οι αντινομίες της αστικής οικογένειας Άλβινγκ και του γεννήθηκε η επιθυμία να τις ξεπαστρέψει. Με τη διαφορά πως στην αποστολή του αυτή απέτυχε». Παρ' όλα αυτά ο Ίψεν παραμένει επικίνδυνος για τους αστούς,

ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου, που προσπαθεί με το "ζόρι" να διαβάσει η συντακτική ομάδα που υπογράφει την κριτική. Έτσι ο Πολίτης «έκανε την κ. Άλβιγκ ηρωίδα» κι έβαλε την Παξινού «να αντιπροσωπεύσει την 'υγιά' αστική τάξη». Η δε επιλογή του Μινωτή έγινε από σκοπού για να μετατοπιστεί το αληθινό μήνυμα του έργου. Διάλεξε «τον αθλητικότερο αυτόν ηθοποιό», ενώ ο Όσβαλντ οφείλει να δείχνει άρρωστος, τα σημάδια της διαφθοράς της αστικής τάξης πρέπει να είναι ορατά⁴⁴⁷.

Αλλά δεν λείπουν και οι φωνές που δικαιώνουν τη νέα ανάγνωση του έργου όπως της Κακούρη, του Ροδά και του Άγγελου Τερζάκη. Παρατηρεί ο Τερζάκης ότι στις παραστάσεις που είχαν προηγηθεί παρουσιάζαν «τον Όσβαλντ καλλωπισμένο από την αμφίβολη αίγλη ενός εύκολου ρωμαντισμού. Οι ηθοποιοί που τον υποδύονταν, κατά κανόνα ζητούσαν να τον φέρουν στο πρώτο πλάνο του έργου μ' ένα παίξιμο αβανταδόρικο και λυρικό. Έτσι παραμόρφωναν ολότελα το δράμα. Όχι μόνο το κέντρο του βάρους μετατοπιζόταν, μα και ολάκερη η σημασία του άλλαζε». Ενώ η παράσταση του Εθνικού αποκαθιστά την τάξη: «Έφερε τον Όσβαλντ στο φυσικό του επίπεδο, το ρεαλιστικό. Και με μιας, καθώς είταν επόμενο, ξεχώρισε ή φυσιογνωμία της κυρίας Άλβιγκ. Το δράμα της επήρε όλη του την ενάργεια. Έγινε το κύριο πρόσωπο, καθώς είναι πραγματικά, αυτό που συγκεντρώνει και δένει τη δράση»⁴⁴⁸.

Για να διαλύσει τις παρανοήσεις των κριτικών, ο Πολίτης απαντάει στο άρθρο του της 2^{ας} Φεβρουαρίου στην *Πρωία*: δεν είναι το δράμα «μόνο της κληρονομικής αρρώστιας. Υπάρχει, βέβαια, και το δράμα αυτό, αλλά το έργο ολόκληρο κινείται μέσα σε καθαρή πνευματική ατμόσφαιρα κι η ουσία του είναι γενικώς ανθρώπινη»⁴⁴⁹. Λίγες μέρες μετά μάλιστα επιστρέφει στο θέμα με άρθρο

επειδή καταγγέλλει τον «μαρασμό» της αστικής τάξης. Ενώ το Εθνικό Θέατρο προσπάθησε «να τον διαστρεβλώσει, έτσι ώστε από επικίνδυνος να καταντήσει ωφέλιμος». Και εκτελεστικό όργανο της προσπάθειας αυτής είναι ο Πολίτης: «Γι' αυτό ο σκηνοθέτης έβαλε τα δυνατά του να καταστρέψει το έργο. Η ερμηνεία του στάθηκε πρότυπο ιδεαλιστικής αστικής ερμηνείας. Δεν αφήθηκε να φανεί καμία γενική ιδέα, απ' τις τάσεις που κυκλοφορούσαν σκεπασμένες».

⁴⁴⁷ Ο κριτικός της *Καθημερινής* (Αναπληρωτής) όχι μόνο πιστεύει πως το κεντρικό θέμα του έργου είναι «το ζήτημα της κληρονομικής ασθενείας», αλλά μετά βεβαιότητας διατείνεται ότι ο Ίψεν προτείνει ως λύση την «κατάργηση της οικογενείας»(!).

⁴⁴⁸ Δεν λείπει βέβαια και η υποστήριξη του Κουκούλα που είχε πρωτοδιατυπώσει τις αντιρρήσεις του για την ανάγνωση των *Βρυκόλακων* στην Ελλάδα ήδη από το 1922: η παράσταση του Πολίτη, γράφει ο Κουκούλας, «μας έδειξε, ίσως για πρώτη φορά στον τόπο μας, μια πλήρη κατανόηση της σημασίας τους». Συνεχίζει ο Κουκούλας: «Γιατί από την εποχή του Τζιακόνε, που θέλησε να ερμηνεύσει τον Όσβαλντ, σύμφωνα με τ' αμφίβολα πορίσματα μιας ψυχοπαθολογικής μελέτης του 'κάζου Όσβαλντ', όλοι οι ερμηνευτές του ρόλου αυτού συνέτειναν με το υπερβολικό κι αυθαίρετο παίξιμό τους στην πλήρη παρανόηση του έργου. Για χρόνια πολλά οι *Βρυκόλακες* εθεωρούντο γενικά το δράμα του ατταβισμού. Μα η ιδέα της κληρονομικότητας, διάχυτη σε όλο το κοινωνικό θέατρο του Ίψεν, [...] ποτέ δεν απησχόλησε τον Ίψεν σαν αποκλειστική 'θέσι' ενός έργου του».

⁴⁴⁹ Οι απόψεις του Πολίτη δεν είναι τωρινές. Τις έχει διατυπώσει ήδη από το 1930 σε κριτικό του σημείωμα. Έγραφε τότε ο Πολίτης: «γιατί να ιδούμε το δράμα από την κοινωνιολογική του πλευρά, και να μην το αντικρύσουμε κατά μέτωπο, σαν έργο τέχνης, σαν την τραγωδία μιας μάννας, της κυρίας Άλβιγκ;» («Τα θέατρα. Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν. Λαϊκόν Θέατρον Παγκρατίου», ό.π.).

που δημοσιεύεται και πάλι στην *Πρωία* στις 9 Φεβρουαρίου⁴⁵⁰. Βρίσκει απόλυτα λανθασμένη την υποκριτική παράδοση που θέλει τον Όσβαλντ να εμφανίζεται «σα σωματικό και ψυχικό ράκος». Πρόκειται για «κούφιο κι ανόητο νατουραλισμό». Αντιθέτως ο Πολίτης πιστεύει ότι ο Όσβαλντ πρέπει να «έχει την όψη υγιούς ανθρώπου. Η μεγάλη εσωτερική ζωτικότητα του πρέπει να πάρει έκφραση θεατρική. Αυτό το ξέρει καλά ο Ίψεν, αφήνοντας να πιστεύεται άπ' όλα τα πρόσωπα του έργου, πως ο Όσβαλντ είναι υγιέστατος».

Στο ίδιο άρθρο κάνει έναν πολύ ενδιαφέροντα παραλληλισμό του Όσβαλντ με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή:

Η τραγωδία του Όσβαλντ είναι ανάλογη με την τραγωδία του Οιδίποδος. Ένας ολοζώντανος άνθρωπος τσακίζεται από τη στυγνή βουλή μιας Μοίρας, μιας δυνάμεως ανεξάρτητης από τη θέληση του. Ο Οιδίπους μάχεται μ' όλες τις μοναδικές του ικανότητες, εναντίον της απελπιστικής θέσεως, οπού η ίδια του η ζωτικότης τον ώθησε. Το ίδιο κι η καταστρεπτική μοίρα του Όσβαλντ, η αρρώστια, που του τρώει το μυαλό, εκδηλώνεται ακριβώς τη στιγμή της μεγάλης του δημιουργικής εντάσεως, όταν «άρχισαν κι οι εφημερίδες να μιλούν συχνά γι' αυτόν» και για το έργο του. Η καταδίκη υπάρχει μέσα του, όπως βρίσκεται και μέσα στην ίδια την ύπαρξη του Οιδίποδος. Δεν μπορούν να την ξεφύγουν, ούτε ο ένας, ούτε ο άλλος. Ο Οιδίπους έχει σκοτώσει κιόλας τον πατέρα του κι έχει τεκνοποιήσει με τη μάνα του, όταν αποφασίζει να βρει τους φονιάδες του Λαΐου. Ο Όσβαλντ έχει μέσα του την κληρονομική αρρώστια, όταν αισθάνεται ν' αστράφτει γύρω του η ζωή και να πληθαίνουν οι δημιουργικές του ικανότητες. Τους παρακολουθούμε και τους δυο να μάχονται απελπιστικά εναντίον μιας αδυσώπητης θελήσεως. Κι αυτή είναι η τραγική τους ουσία.

Οι επιθέσεις των κριτικών προς τον Πολίτη δεν περιορίζονται φυσικά μόνο στις επιλογές ρεπερτορίου και στην ανανεωτική ανάγνωση των *Βρυκολάκων*, αλλά και στη σκηνοθετική του ικανότητα. Ο Δόξας μιλάει για «τραγέλαφο της εκτελέσεως» και διακρίνει «αδυναμία των ηθοποιών -ηθοποιών δοκιμασμένων- όπως ενσαρκωθούν τους Ίψενικούς ήρωας». Και κατακεραυνώνει τη σκηνοθετική διδασκαλία των ρόλων: «είδομεν τον ατυχή Όσβαλντ να υπενθυμίζει τύπον ρωμαλέου εργάτου λιμένος, την κυρίαν Άλβιγκ να ομοιάζει με πουριτανήν γεροντοκόρην και τον πάστορα με μικροεπιχειρηματίαν της θρησκευτικής ευπιστίας». Ο Θεατής στον *Ελεύθερο Άνθρωπο* εξαπολύει επίσης μύδρους εναντίον της παράστασης, γράφει πως το Εθνικό ρεζιλεύεται με «σαχλούς ερασιτεχνικούς πειραματισμούς», μη μπορώντας να κρύψει την προσωπική του εμπάθεια για τον Πολίτη⁴⁵¹. Το ίδιο αφοριστικός και ο Θεατής στα *Αθηναϊκά Νέα*: «επαίχθηκαν φρικτά. Διδασκαλία και εκτέλεσις εσημείωσαν κλασικήν αποτυχίαν».

⁴⁵⁰ «Μάνα και γιος», 9/2/1934.

⁴⁵¹ Ο Πολίτης κατά τον κριτικογράφο: «καταδυνάστευσε επί μιαν περίπου εικοσιπενταετίαν το νεοελληνικόν σύμπαν με την από βορρά κτηθείσαν επιφοίτησιν του αγίου πνεύματος της μιμικής, παρουσιάζει εφηρμοσμένον επάνω του το 'δάσκαλε που δίδασκες και νόμο δεν εκράτεις' εις την διπλήν του προσωπικότητα μεταξύ κριτικού της άλλοτε και εφαρμοστού της σήμερον. Τον έχει τυφλώσει φαίνεται το έκπαγλον φως της ράμπας, με τον φωτοστέφανον της ματαιοδοξίας περίξ της ωραιίας του κεφαλής, και δεν βλέπει τίποτε. Είνε τόση η ερωτική του επίδοσις προς την Τέχνην ώστε παίρνει σβάρνα το παν και προχωρεί ως ταύρος εις υαλοπωλείον αδιαφορών διά τον κρότον που

Αρνητικά διακειμένος είναι και ο Θρόλος, σε πιο ψύχραιμους όμως τόνους: «ο σκηνοθέτης δεν φαίνεται να επιδιώκει τίποτ' άλλο παρά να δείξει ένα επιμελημένο, επιφανειακά καλαίσθητο, ωραιοφανές πλαίσιο, και οι ηθοποιοί όχι μόνο δεν εκδηλώνουν καμιά προσωπικότητα, αλλά δίνουν, τουλάχιστον οι περισσότεροι, την εντύπωση ότι τοποθετήθηκαν αυθαίρετα σε ρόλους κι ανώτερους των δυνάμεων τους και ξένους στην ιδιοσυγκρασία τους».

Την αδυναμία των ηθοποιών να φτάσουν το ύψος των ιψενικών ρόλων επισημαίνουν κι άλλοι κριτικοί, που είναι πιο νηφάλιοι στις αποτιμήσεις τους, όπως ο κριτικός του *Ελληνισμού* (Δ.) που βρίσκει ότι «διά μερικούς έμεινε πολύ προσπάθεια και ολιγώτερον επιτυχία». Ή η Κακούρη που πιστεύει ότι το Εθνικό δεν διαθέτει το «κατάλληλο έμπυχο υλικό» για το έργο, ότι η παράσταση παρουσιάζει «κενά» και «αδυναμίες» λόγω των ερμηνειών.

Δεν λείπουν φυσικά και οι θετικές αποτιμήσεις για τη σκηνοθεσία του Πολίτη: «εμπνευσμένη προσπάθεια του σκηνοθέτη, να δημιουργήσει, με τόσο απλά μέσα, την ατμόσφαιρα, που ταίριαζε», γράφει ο Κουκούλας, και συμφωνεί ο κριτικός της *Καθημερινής* (Αναπληρωτής): «έδωσε πλήρη την αποπνικτικά τραγική ατμόσφαιρα, την οποίαν χρειάζεται ένα έργο τόσον ζοφερόν και τόσον μεγαλειώδες. Οι ηθοποιοί εκινήθησαν ανέτως και ευσυνειδήτως, έκαστος εις το πλαίσιον του». Η *Εστία* (Ω.), επίσης, βρίσκει ότι η παράσταση «ήτο πραγματικώς αξιόλογος. [...] Η σκηνοθεσία και η υπόκρισις, κατώρθωσαν να δημιουργήσουν από της αρχής μέχρι του τέλους, την χαρακτηριστική εκείνην Ιψένειον ατμόσφαιραν».

Πάντως και τα σχόλια των υποστηρικτών της παράστασης είναι μάλλον συγκρατημένα. Επισημαίνουν τις αρετές της, αλλά δεν ενθουσιάζονται με το αποτέλεσμα. Λίγα χρόνια αργότερα, όταν επαναλαμβάνονται οι *Βρυκόλακες* το 1939 τα σχόλια είναι πολύ πιο θερμά. Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος γράφει ότι πρόκειται για «αρίστη» παράσταση, και ειδικά για τη σκηνοθεσία του Πολίτη: «αγαθωτάτη εντύπωση από τον τρόπον της διδασκαλίας των *Βρυκόλακων* και από την τόσο σοφή διάταξιν των της σκηνής»: ο Ρώτας ότι είναι «τέλεια, υποδειγματική από τη μετάφραση του έργου ως τη σκηνοθεσία και τις σκηνογραφίες». Και δεν πρέπει να αποδώσουμε αυτούς τους χαρακτηρισμούς στον σεβασμό που δείχνουν οι κριτικογράφοι στον εκλιπόντα πια Φώτο Πολίτη. Με την πάροδο του χρόνου φαίνεται ότι ωρίμασε η παράσταση, οι πολλές επαναλήψεις –από το 1934 και μετά– έδωσαν τον απαραίτητο χρόνο στην παράσταση να βρει τις ισορροπίες της και στους ηθοποιούς κατάφεραν να αφομοιώσουν δημιουργικά τις σκηνοθετικές κατευθύνσεις του Πολίτη. Το 1934 ο πόλεμος εναντίον του Πολίτη ήταν στο ζενίθ

κάνουν τα οπασμένα γύρω του. [...] Από την θεωρίαν εις την πράξιν, κ. Πολίτη, δεν είνε δυο δάχτυλα και κάτι η απόστασις. Ολιγώτερος έρωσ, λοιπόν, προς την Τέχνην και περισσότερη δουλειά».

του, δεν ήταν δυνατόν να αποτιμηθεί ψύχραιμα η παράσταση, αλλά προφανώς και η παράσταση δεν είχε καταφέρει ακόμα να "απογειωθεί".

Το ίδιο φαίνεται ότι ισχύει για την ερμηνεία της Κατίνας Παξινοπού στον ρόλο της κυρίας Άλβινγκ. Το 1939 μιλούν πλέον με θαυμασμό για το επίτευγμά της: «ιδεώδη ερμηνεύτρια» του ρόλου τη χαρακτηρίζει ο Χουρμούζιος και συμπληρώνει ότι η ερμηνεία της ανήκει στις «ωραιότερες κατακτήσεις της ελληνικής υποκριτικής τέχνης». Υπερθεματίζει ο Ρώτας: «καταφέρνει να 'ενσαρκώσει' το δράμα της δυστυχισμένης γυναίκας με νοιώσιμο και ωμορφιά τόσο που η δημιουργία της αυτή θα μείνει στην ανάμνηση σαν μια από τις σπάνιες σκηνικές επιτυχίες στο σύγχρονο μας θέατρο. Και μόνο ακόμα για το παίξιμο της κ. Παξινοπού αξίζει να ιδή κανείς την παράσταση». Και ήταν τέτοια η επιτυχία της στον ρόλο που την καλούν ένα χρόνο αργότερα, το 1940, να ερμηνεύσει την Άλβινγκ στο Λονδίνο, και μάλιστα σε αγγλική παραγωγή. Γεγονός πρωτοφανές για έλληνα ηθοποιό⁴⁵².

Όμως η αντιμετώπιση της κριτικής δεν ήταν το ίδιο θερμή και το 1934, παρόλο που κρίνεται από όλους ως η καλύτερη της παράστασης. Μια αιτία είναι σίγουρα ότι η Παξινοπού πέφτει "θύμα" της πολεμικής κατά του Πολίτη. Αλλά δεν πρέπει να είναι αυτή μόνο η αιτία. Φαίνεται πως η Παξινοπού ακόμα ψάχνει τον ρόλο, δεν έχει βρει ακόμα τις ισορροπίες της. Μην ξεχνάμε ότι το 1934 είναι μόλις 34 ετών, πολύ νέα ακόμα για τον ρόλο. Το 1950 που επιστρέφει στην Αθήνα και επαναλαμβάνει τον ρόλο στο Εθνικό οι κριτικές είναι υμνητικές, η Παξινοπού είναι πια σε πλήρη ωριμότητα. Αλλά αυτό θα μας απασχολήσει στο πέμπτο κεφάλαιο.

Το 1934, λοιπόν, η Παξινοπού θα γνωρίσει και πολύ θετικά σχόλια αλλά και επικρίσεις. Κάποιες κριτικές ξεχειλίζουν από επαίνους, όπως της *Καθημερινής*: «έδωσε το μέτρον των δυνάμεών της, δημιουργήσασα ίσως τον τελειότερον ρόλον του θεατρικού της σταδίου» (Αναπληρωτής) ή του Κοκκινάκη (RED): «...μίαν σπανίαν καλλιτεχνικήν συγκίνησιν, αναδειχθείσα εις την καλυτέραν Ελληνίδα ερμηνεύτριαν των βαρυτάτων ρόλων του ιψενικού θεάτρου. [...] Τελεία η ερμηνεία της ως κυρίας Άλβινγκ, απ' αρχής μέχρι τέλους». Ακόμα και οι δεινοί πολέμιοι του Πολίτη, όπως ο Ροδάς και ο Σιδέρης, αναγνωρίζουν την επιτυχία της Παξινοπού. Γράφει ο Ροδάς: «έπαιξε από την αρχή ως το τέλος φυσικά, αριστοτεχνικά. Έφθασε σε μια καλλιτεχνική έξαρσι αξιοθαύμαστη». Ο Σιδέρης ομολογεί ότι η Παξινοπού δεν ήταν έως τότε του γούστου του, αλλά η ερμηνεία της στην Άλβινγκ του άλλαξε γνώμη: «κατανίκησε μέσα μου όλες τις αντιρρήσεις μου και μου έδωσε πρώτης γραμμής χαρά [...] της χρωστάω ευγνωμοσύνη για την απόλαυση [...] θα μου

⁴⁵² Η Παξινοπού ερμηνεύει την Άλβινγκ στην αγγλική γλώσσα στο Λονδίνο, στο Duchess Theatre, στις 30 Μαΐου 1940, σε σκηνοθεσία του Charles B. Cochran. Για περισσότερες λεπτομέρειες ας ανατρέξει ο αναγνώστης στην παραστασιογραφία στον Β' τόμο.

μείνει αξέχαστη η ουσιαστική της απόδοση με τη φωνή της ιδίως, εκεί που φανερώνει τους πόνους της στον πάστορα»⁴⁵³.

Συγκρατημένα θετικά είναι τα σχόλια άλλων κριτικών. Ο Άγγελος Τερζάκης εκτιμά την προσπάθειά της: «Το συγκρατημένο της παίξιμο, η βαθειά συνείδηση του ρόλου, την εκράτησαν σ' ένα επίπεδο ευπρόσωπης ερμηνείας», αλλά της «λείπουν κυρίως οι φυσικές προϋποθέσεις ενός ρόλου τέτιου, γεμάτου βουβήν ευγένεια και πονεμένο μεγαλείο. Αν η μάσκα της κ' οι κινήσεις της έδιναν κάποτε την εντύπωση που έπρεπε, η φωνή της, κάποιες αθέλητες διαφυγές, επρόδιναν κάθε τόσο την πραγματικότητα». Και ο Κουκούλας επίσης εκτιμά την προσπάθειά της χωρίς να ενθουσιάζεται: «κράτησε όσο καλύτερα μπορούσε το καταθλιπτικό βάρος του ρόλου, [...] έπαιξε, στις γενικές γραμμές, πολύ ψυχολογημένα κι' είχε στιγμές εξαιρετικά καλές».

Η Παξινοῦ, στην πρώτη της αυτή δοκιμή στον ρόλο, «έδειξε μόνο την πονεμένη, τη σπαραγμένη μητέρα», γράφει ο Θρύλος. Μια ερμηνευτική άποψη που ακολούθησε σε όλη την διάρκεια της μακρόχρονης ενασχόλησής της με την κυρία Άλβινγκ⁴⁵⁴. Μόνο που το 1934 τονίζει κυρίως τη σκληρή όψη της ηρωίδας και της διαφεύγουν οι αποχρώσεις του ρόλου⁴⁵⁵. Πρόκειται για σκηνοθετική κατεύθυνση του Πολίτη, ο οποίος θέλει την Άλβινγκ τραγική μάνα που έχουν στεγνώσει τα αισθήματά της; Δεν μπορούμε να ξέρουμε.

Χλιαρές είναι οι εντυπώσεις για την ερμηνεία του Μινωτή ως Όσβαλντ το 1934⁴⁵⁶. Περισσότερο επαινείται η προσπάθειά του παρά το υποκριτικό αποτέλεσμα.

⁴⁵³ Κάποιοι άλλοι, όπως ο κριτικός του *Ελεύθερον Ανθρώπου*, παρασύρονται από το μένος τους κατά του Πολίτη και αδικούν την Παξινοῦ: «έκαμε τὰ αδύνατα δυνατά δια να σταθή, και, ομολογουμένως, ήταν να την συμπονή κανείς. Αλλά, είνε ολοφάνερον ότι δεν ηννόησε τίποτα από τα βαθιά λόγια που επρόφερε - όπως τα επρόφερε».

⁴⁵⁴ Αξιζει να σημειώσουμε πως το ζευγάρι στη ζωή Παξινοῦ-Μινωτής, αν και συνομήλικοι (34 την εποχή) ερμηνεύουν τη μητέρα και τον γιο αντίστοιχα. Μετά τις παραστάσεις του Οικονόμου άλλη μια ηλικιακή παραδοξότητα θα σφραγίσει την αντίληψη των *Βρυκολάκων* στην ελληνική σκηνή. Βέβαια στην περίπτωσή τους, η Παξινοῦ έχει από νεαρή ένα βάρος ηλιακό μεγαλύτερο από τη βιολογική της ηλικία και η θεατρική σύμβαση μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά.

⁴⁵⁵ Στην κριτική του ο Κουκούλας παρατηρεί ότι η τρυφερότητα της Άλβινγκ προς τον γιό της έπρεπε να είναι «πιο έκδηλη». Αντίστοιχα η Κακούρη γράφει ότι η ηθοποιός θα 'πρεπε «νάδινε περισσότερη αυθόρμητη τρυφερότητα» στον ρόλο.

⁴⁵⁶ Ο Δημήτρης Ροντήρης είναι βοηθός σκηνοθέτη του Πολίτη την εποχή αυτή. Στην αυτοβιογραφία του μας πληροφορεί πως ο Μινωτής έπαιξε τον ρόλο χάρην της δικιάς του επιμονής: «Είχα πείσει τον Φώτο να δώσει τον ρόλο του Όσβαλτ στον Μινωτή, ύστερα βέβαια από πολλές αντιρρήσεις που μου είχε φέρει». Και αποδίδει την πρόοδο του Μινωτή στη δικιά του σκληρή δουλειά: «Το τι τράβηξα με τις ατέλειωτες δοκιμές που του 'κανα στο γραφείο μου, στα εργαστήρια του Κλώνη και πολλές φορές στο σπίτι μας είναι ανεκδιήγητο. Στο σπίτι μας οι δοκιμές κρατούσαν πολλές φορές ως τις τρεις το πρωί. [...] Όταν όμως προχώρησαν αρκετά οι πρόβες και τον είχα τρελάνει σε ιδιαίτερες δοκιμές [...] ο Πολίτης ξαφνιάστηκε: 'Αυτός άλλαξε εντελώς, είναι καλός. Πώς έγινε αυτό;' Όταν τουμίλησα για τις πολύωρες πρόβες που του έκανα, κατάλαβε». Παραδέχεται πως η εργατικότητα του Μινωτή «ήτανε εντυπωσιακή», αλλά τον κατηγορεί για «απεριόριστη ματαιοδοξία του, που ήτανε ο μοναδικός σκοπός της ζωής του!». Προσωπικές οι πικρίες του Ροντήρη, ο Μινωτής δεν του αναγνώρισε τη βοήθειά που του πρόσφερε στα χρόνια του Εθνικού: «Κι έτσι ακολούθησε η μεγάλη επιτυχία του, που τον ανέβασε εκεί που ούτε το φανταζότανε, όπως τόνιζε, ως τη στιγμή που άρχισε ν' αρνιέται και να προδίδει τα πάντα, ως και την αξία μου και την

Μια μερίδα της κριτικής, όπως είδαμε, κρίνει ότι η αποτυχία του οφείλεται σε λανθασμένη διανομή, ο Μινωτής δεν έχει την ασθενική όψη που θεωρούν ότι πρέπει να έχει ο, εμφανώς άρρωστος κατά τη γνώμη τους, Όσβαλντ. Αλλά και οι κριτικοί που αποδέχονται την άποψη του Πολίτη για έναν Όσβαλντ εύρωστο, χωρίς εμφανή τα σημάδια της κληρονομικής αρρώστιας, δεν πείθονται από την ερμηνεία του Μινωτή. Αναγνωρίζουν τις ικανότητές του ως ηθοποιού, συγκλίνουν όμως στην άποψη πως δεν μπορεί να σηκώσει το βάρος ενός τόσο σύνθετου ρόλου. Ο Σιδέρης, παρά τις επιθέσεις προς τον Πολίτη, αποτιμά "ψύχραιμα" την ερμηνεία του Μινωτή: «άριστος ως προσπάθεια», αλλά «δεν βρισκόταν στο ταιριαστό ύψος», πάντως, «κι αν δεν πέτυχε απολύτως, τον Όσβαλντ θεωρώ την καλύτερη του δημιουργία».

Προφανώς ο Μινωτής παίζει "εξωτερικά" τον Όσβαλντ το 1934. Αντισταμάχεται τη διαδρομή του ρόλου, την αποδίδει με καθαρότητα αλλά δεν ενσαρκώνει τον ρόλο του πειστικά, δεν τον ζει. Ο Θρύλος γράφει σχετικά: «Όταν ο ρόλος απαιτεί συγκίνηση και πάθος [...] γίνεται σπασμωδικός, αφήνει να φανεί η προσπάθεια, κι εκνευρίζει το κοινό αντί να το συναρπάξει». Και συμπληρώνει ο Ροδάς: «Αι νευρασθενικά εκρήξεις έδωσαν μάλλον το μέτρον της αγωνίας του για να κρατήσει τον ρόλο παρά την βαθύτερη ερμηνεία του ηθοποιού». Μόνο στην τελευταία σκηνή, συνεχίζει ο Ροδάς, ο ηθοποιός συναντιέται με την αλήθεια του ήρωα: «Και απ' όλη την αγωνία εβγήκε καλλιτεχνικά μειωμένος εκτός της τελευταίας σκηνής που αποζητάει ο Όσβαλντ 'τον ήλιο-τον ήλιο'. Εκεί, για μια στιγμή, ήτο ο γνήσιος καλλιτέχνης. Αλλά η στιγμή αυτή δεν ήτο αρκετή για ν' αναπληρώσει την αδυναμία και την κακή απομίμησι του συνόλου του ρόλου».

Στην επανάληψη του 1939 η γνώμη του Χουρμούζιου για τον Μινωτή είναι πολύ θετική: «πρέπει να ομολογηθή ανεπιφυλάκτως, επέτυχε. Είχε στιγμές αληθινά συγκλονιζούσας». Όμως κι αυτός επισημαίνει την προσφυγή του ηθοποιού σε τεχνικά "ψεύτικα" μέσα: «προτιμά ενίοτε τραγουδιστές τινάτες ενώ με μεγαλύτεραν πειθαρχίαν της φωνής του θα κατώρθωνε να την προικίξη με την απόχρωσιν του τόνου που απαιτείται, αντί να καταστρέφη ακριβώς την τονικήν απόχρωσιν με το ελαφρώς αυτό κωμικόν sotto voce».

Για τον Νίκο Παρασκευά (Μάντερς) οι γνώμες της κριτικής είναι αρνητικές. Ο ηθοποιός, ακολουθώντας τις οδηγίες του Πολίτη, τονίζει το φαρισαϊκό στοιχείο του ρόλου, προφανώς ο σκηνοθέτης θέλει να αναδείξει τη σαρκαστική διάθεση του Ίψεν. Οι κριτικοί εκτιμούν τις ικανότητες του Παρασκευά, αλλά θεωρούν ότι ο Μάντερς είναι ατυχής στιγμή του: «Απορεί κανείς πώς παρασύρθηκε σε τέτοιο

ασύλληπτη προσπάθεια που κατέβαλλα συνέχεια διδάσκοντας τον. 'Ο μεγάλος δάσκαλος' [εννοώντας τον Πολίτη], όπως διαλαλούσε, 'με έκανε να φτάσω εκεί που έφτασα'. Και μετά την αγνωμοσύνη του για όλα όσα του πρόσφερα, συνωμότησε ύστερα, απ' τη φιλοδοξία που τον είχε κυριέψει, με όσους βρήκε πρόθυμους συνεργάτες και πέτυχε την απομάκρυνση μου από το Εθνικό!» (Δημήτρης Ροντήρης: *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, σελ.118-121).

σημείο απ' τη σατυρική νότα με την οποίαν ο Ίψεν διακωμωδεί το φιλοταίο αντιπρόσωπο των κοινωνικών καθιερωμένων», γράφει η Κακούρη. Ο Κουκούλας προτρέπει τον Παρασκευά να μην τονίζει την αφέλεια του ήρωα: ο Μάντερς, σημειώνει, είναι «πρόσωπο κωμικό χωρίς να το καταλαβαίνει και χωρίς να το θέλη». Υπερβολές του Παρασκευά επισημαίνει και ο Ροδάς: «έπαιξε με μια νευρική ανεξήγητη. Εκινείτο διαρκώς, εφώναζε, αυτός ο τόσο φυσικός και πάντα μετρημένος, έτριβε αδιάκοπα τα χέρια του»⁴⁵⁷. Πιο συγκρατημένη και αποτελεσματική πρέπει να ήταν η ερμηνεία του Παρασκευά το 1939. Γράφει σχετικά ο Χουρμούζιος: «ήτο ό,τι πρέπει να είναι. Κατώρθωσε να δώσει την αφελή και μυωπική αυτήν προσωπικότητα, η οποία έχει μόνον εξάρσεις μικροπονηρίας, με βαθυτάτην κατανόησιν».

Θετικές οι περισσότερες κρίσεις για τον Ηλία Δεστούνη στον ρόλο του Έγκστραντ: «και πάλιν είχε μπη 'στο πετσι του ρόλου του'. Την φοράν αυτήν μάλιστα ο άριστος τυπίστας ευρήκε ευκαιρίαν να δώσει πληρέστερα το μέτρον της καλλιτεχνικής του δυνάμεως», γράφει ο Κοκκινάκης (RED). «Άρτιος» για την *Εστία*. «Σημείωσε μια άκοπη επιτυχία», γράφει ο Κουκούλας. Αλλά και οι κριτικοί που επαινούν την ερμηνεία του διακρίνουν ότι γλίστρησε στην ελληνική ηθογραφία: «γνησιώτατος Έλληνας και δη εκ Πειραιώς», γράφει ο Χουρμούζιος, ενώ στον κριτικό της *Βραδυής* ο Δεστούνης θυμίζει «τύπον νησιωτικής μας ηθογραφίας»⁴⁵⁸.

Η εμφάνιση της Κατερίνας Ανδρεάδη ως Ρεγκίνα δεν κερδίζει την κριτική. Οι περισσότεροι πιστεύουν πως πρόκειται για λάθος διανομή. Ο αριστοκρατικός αέρας της Κατερίνας κρίνουν πως είναι λάθος για τον ρόλο, ζητούν μια Ρεγκίνα θηλυκή και χυμώδη. Προσπερνούν το γεγονός ότι ίσως δεν πρόκειται για λάθος του Πολίτη, αλλά για σκηνοθετική άποψη. Μάλλον ο Πολίτης θέλει να πάει κόντρα στην προφανή επιλογή της λαϊκής κοπέλας, η Ρεγκίνα για τον Πολίτη ως νόθα κόρη του Άλβινγκ, κουβαλάει γονιδιακά την αστική "αύρα" του πατέρα της, παρά το μέγλωμα της σε μια λαϊκή οικογένεια. Ο Τερζάκης πάντως βρίσκει την Κατερίνα «ολότελα ακατάλληλη για Ρεγγίνα». Καταπέλτης ο Θρύλος: «δεν ήταν τίποτ' άλλο από μια κοπέλα όμορφη, καλοντυμένη, ψυχρή, άτονη κι αδιάφορη: ένα φιγουρίνι. Ούτε μια στιγμή δεν ενσάρκωσε τον τύπο που φαντάσθηκε ο Ίψεν [...] Η Ρεγγίνα είναι η γυναίκα η αισθησιακή, [...] η γυναίκα μέσα στην οποία κυριαρχούν μόνο

⁴⁵⁷ Οι οξείς χαρακτηρισμοί του Θρύλου για την ερμηνεία του Παρασκευά, δίνει την αφορμή για μια ακόμα έριδα, αυτή τη φορά μεταξύ κριτικών. Γράφει ο Θρύλος: «γελοιοποίησε εντελώς το ρόλο του Πάστορα Μάντερς [...]. Ο κ. Παρασκευάς παρουσίασε έναν κωμικό τύπο ηλιθίου». Ο Σιδέρης υπερασπίζεται τον ηθοποιό: «έδωσε τον πάστορα τέλεια [...] τον έκανε όπως είναι, αντιπαθητικό και γελοίο» και καταφέρεται εναντίον του Θρύλου που τον κατηγορεί πως έχει «αντίληψη κοσμικής κυρίας». Θυμίζουμε πως το όνομα Θρύλος είναι ψευδώνυμο της Ελένης Νεγρεπόντη (μετά τον γάμο της με τον Κώστα Ουράνη, παίρνει το επίθετο του συζύγου της).

⁴⁵⁸ Η "ελληνική" αυτή απόχρωση της ερμηνείας, δίνει λαβή για σχόλια σε κριτικούς που απορρίπτουν στο σύνολό της την παράσταση: «παρουσίασε έναν τύπο μέθυσου, πού θα είχε τη θέση του μόνο σε ελληνική λαϊκή επιθεώρηση» (Θρύλος): «εφώναζε, προσπαθούσε να δημιουργήσει κωμική ατμόσφαιρα ενώ έπρεπε να είναι συγκρατημένος και πειθαρχημένος στον πονηρό τύπο του Έγκστραντ» (Ροδάς).

τα κτηνώδη ένστικτα. Η κα Ανδρεάδη δεν μετέδωσε καμιά φωτιά». Δεν πρέπει να ευθύνεται όμως μόνο η διαφωνία των κριτικών με τη σκηνοθετική κατ' ουσίαν άποψη, φαίνεται ότι η Κατερίνα ήταν αμήχανη στον ρόλο. «Καλή, μα θα χρειαζόταν να παίξει με μεγαλύτερο μπρίο και με περισσότερη ζωή», σημειώνει ο Κουκούλας. Για την Μαρία Αλκαίου που αντικατέστησε την Κατερίνα στην επανάληψη των *Βρυκολάκων* το 1939, το μοναδικό σχόλιο που βρήκαμε στον Τύπο είναι του Χουρμούζιου και είναι θετικό: «εχρωμάτισε με χαριτωμένην αφέλεια τον ρόλον της».

Πολέμιοι και υποστηρικτές της παράστασης, σε ένα μόνο πράγμα θα συμφωνήσουν: στην αποτελεσματικότητα της καινούργιας μετάφρασης των *Βρυκολάκων* από τον Γ. Ν. Πολίτη. Υμνητικά τα σχόλια τους: «έκανε μια μετάφραση που θα μείνει αξέχαστη, μνημειακή. Μια γνήσια δημοτική με λεπτότατες αποχρώσεις και με ζωντάνια θερμότητα· σοβαρή και ρωμαλέα· θαυμαστή ηχητικά, όχι μόνο στις λέξεις, αλλά και στη μουσική ολοκλήρωσή της από τελεία σε τελεία. Ωρισμένα σημεία της μοναδικά και, σχετικά με τις άλλες μεταφράσεις, ανώτατα» (Σιδέρης): «εξαιρετος [...] έδωσεν εις τον ηθοποιόν το μέσον της πλαστικωτέρας και φυσικωτέρας εκφράσεως κατά τρόπον απολύτως ευάρεστον δια τον ακροατήν» (Χουρμούζιος): «πραγματικά αξιόλογη. Αποδίδει πιστά και λεπτά όλα τα νοήματα και τις προεκτάσεις της κάθε φράσεως και κατορθώνει, επίσης, να μη φαίνεται επιζητημένη καμιά έκφραση της, να κυλά πάντοτε άνετα» (Θρύλος).

Με τα σκηνικά του Κλώνη ασχολείται ελάχιστα η κριτική. Ο Θρύλος βρίσκει τη σκηνογραφία «καλαισθητη αλλά χωρίς κανένα ιδιαίτερο χαρακτήρα», αλλά έτσι κι αλλιώς δεν του αρέσει τίποτα στην παράσταση, εκτός από τη μετάφραση του Πολίτη. Ο Σιδέρης εκτιμά θετικά τη χωροθέτηση της σκηνογραφίας («Η θέση της λάμπας πάνω στο τζάκι άριστη καθώς και το κόψιμο γενικώς του δωματίου»). Από τις φωτογραφίες που σώζονται⁴⁵⁹ διαπιστώνει κανείς μια ρεαλιστική σκηνογραφική απόδοση του σαλονιού της οικίας Άλβινγκ, με μια πολύ ενδιαφέρουσα και πρωτοπόρα για την εποχή αφαίρεση. Κυρίαρχη μια τζαμαρία στο πίσω φόντο του σκηνικού, από όπου φαίνεται το φυσικό τοπίο. Δεν είναι του γούστου του Σιδέρη: «Μόνο η τζαμαρία ήταν γελοία». Δεν ενοχλεί τον κριτικό το αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά ο τρόπος που χρησιμοποιεί την τζαμαρία η σκηνοθεσία, το γεγονός ότι «περνούσανε σαν καραγκιόζηδες τα πρόσωπα» από πίσω της. Σ' αυτήν την παρατήρηση του Σιδέρη ίσως μπορούμε να διακρίνουμε μια πολύ ενδιαφέρουσα σκηνοθετική ιδέα: οι σκιές των προσώπων είναι ορατές απ' έξω, οι "βρυκόλακες" κυκλώνουν το σπιτί, δεν μπορεί κανείς να ξεφύγει από την αναπόφευκτη μοίρα όσο κι αν κλειστεί μέσα στον ασφάλεια του σπιτιού του. Και ο Πολίτης φώτισε απ' έξω την τζαμαρία εντείνοντας το μεταφυσικό παιχνίδι των σκιών. Γενικότερα, οι φωτισμοί παρουσίαζαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: «πέτυχε ένα πολύ πετυχημένο φωτιστικό αποτέλεσμα όχι με τους προβολείς, αλλά με το σκοτάδι· το θαυμάσιο

⁴⁵⁹ Βλ. στον ιστότοπο του Εθνικού Θεάτρου (www.n-t.gr).

εκείνο σκοτάδι, που πύκνωνε όσο έφτανε προς το φόντο, όπου γινόταν σχεδόν σαν πίσσα», μας πληροφορεί ο Σιδέρης, εντοπίζοντας ουσιαστικά τη δραματική χρήση του φωτισμού από τον σκηνοθέτη. Μια άλλη ενδιαφέρουσα επιλογή του Πολίτη είναι η διαρκής βροχή που πέφτει στις τζαμαρίες του σκηνικού, σαν τα στοιχεία της φύσης να συμπορεύονται με την ψυχική κατάσταση των ηρώων. Η επιλογή αυτή δίνει ακόμα μια αφορμή στους πολέμιους του Πολίτη να του επιτεθούν⁴⁶⁰.

Τελικά, η υποδοχή των *Βρυκολάκων* του Εθνικού το 1934 θυμίζει πολεμικό τοπίο, το έργο δίνει πρόσφορο έδαφος για να αντιπαρατεθούν οι φίλοι και οι εχθροί του Ίψεν, και κυρίως του Πολίτη. Η ίδια η παράσταση είναι περισσότερο αφορμή για να ανασυρθούν επιχειρήματα κατά ή υπέρ του σκηνοθέτη. Και βέβαια δεν υπάρχει η νηφαλιότητα που θα επέτρεπε να αποτιμηθούν τα θετικά και τα αρνητικά της παράστασης.

Ο Πολίτης είχε "ορκισμένους" εχθρούς⁴⁶¹. Το μένος των επιθέσεων εναντίον του δεν κοπάζει ούτε με την πάροδο των χρόνων. Το 1950 δημοσιεύεται άρθρο του Ξενόπουλου στο περιοδικό *Νέα Εστία* με τίτλο «*Βρυκόλακες χωρίς σκηνοθέτη (1894)*»⁴⁶², όπου αναφέρεται στην παράσταση του Πολίτη, με αφορμή την αναβίωσή της από τον Μινωτή. Όμως δεν σχολιάζει την τελευταία -την οποία, όπως ομολογεί, δεν είχε πάει να δει- αλλά με αφορμή αυτήν θέλει να βεβαιώσει ότι η παράσταση των *Βρυκολάκων* του Πολίτη το 1934 δεν ήταν ανώτερη από την παράσταση του Βονασέρα το 1894, όπου δεν υπήρχε σκηνοθέτης. Στο ρητορικό ερώτημα που θέτει:

⁴⁶⁰ Οι επικριτές του Πολίτη ξεσπαθώνουν: «Η βροχή αναπαρεστάθη εκτάκτως καλά. Αλλ' άραγε καταντά πλέον ο προσορισμός του Έθνικού Θεάτρου' η επίδειξις τεχνικών μέσων; Κρίμα τότε μια τόση εργασία, τόση επιμέλεια, τόση προσπάθεια και -προ πάντων- κρίμα τόσα χρήματα που ξοδεύουμε δια να συντηρήται το θέατρον της οδοῦ Αγίου Κωνσταντίνου...» (Θεατής, *Αθηναϊκά Νέα*), «Γελοία όμως, πολύ γελοία ήταν εκείνα με τις σταγόνες της βροχής, που κυλούσαν στα τζάμια καθώς και οι αναλαμπές της φωτιάς του τζακιού. Διάολε, για κάτι τέτοιους παλατισμούς είμαστε ώριμοι!... Αχώνευτη κατάσταση πια!» (Σιδέρης).

⁴⁶¹ Ακόμα και στις νεκρολογίες του Πολίτη οι επιθέσεις εναντίον του δεν κόπασαν. Γράφει σχετικά ο Γλυτζουρής: «Η πιο βίαιη απ' αυτές ήταν του Σιδέρη, που δεν είχε σταματήσει να βομβαρδίζει το σκηνοθέτη με τις κριτικές του, κυρίως για τον παραγκωνισμό του ελληνικού ρεπερτορίου. Στη νεκρολογία του, ο κριτικός προσπαθούσε να εντάξει τον Πολίτη 'στην μετά το '97 γενιά' και θεωρούσε ότι η μόνη του προσφορά ήταν η κριτική. Υποστήριξε τότε ότι το Εθνικό Θέατρο ήταν 'ο τάφος του Πολίτη' και τέλειωνε: 'Καλύτερα που πέθανε τόσο νέος. Αργότερα θα ήτανε πιο βλαβερός [...] Ήταν επιζήμιος, ήταν φασίστας [...] θα ευχαριστήσω το θάνατο. Τον πήρε και τον ωφέλησε. Θα μας έπνιγε τελειωτικά στο φαρμάκι του. Ήταν γέρος πριν γεράσει [...] Είναι ο πρωτοπόρος της παρακμής της πιο χειρότερης' ('Φώτος Πολίτης', *Ξεκίνημα*, τχ. 24, Δεκ. 1934, σσ. 321-3). Ο απολογισμός που επιχείρησε ο Αθανασιάδης Νόβας για το νεκρολογούμενο δεν ήταν περισσότερο κολακευτικός: 'Το θέατρο του Π. είχε καταντήσει πανόραμα [...] Ο Ράινχαρτ μπορεί να έκαμε κακό θέαμα, έβγαλε όμως μια ολόκληρη γενιά ηθοποιών. Ο Π. δεν έβγαλε κανένα. Κανέ-να [...] δεν είχε όσφρηση, δεν είχε τόλμη. Πίστευε στο δόγμα και στη σχολαστική παράδοση. Αποτέλεσμα: Δεν κατόρθωσε ν' ανακάλυψη κανένα νέο συγγραφέα, κανένα νέο ηθοποιό [...] Ήταν απλώς ο οργανωτής του επιμελημένου θεάματος [...] Ο Π. έμεινε φροντιστής' (*Αθηναϊκή Δραματολογία*, ό.π. σελ. 199-200). Το κλίμα πάντως ήταν τόσο προσβλητικό για το νεκρό και μέσα στους κόλπους του ιδρύματος, ώστε ο Θρύλος (που δεν ήταν θαυμαστής της εργασίας του Πολίτη) έφτασε στο σημείο να κατηγορήσει για 'αδικία' και 'ασέβεια' τη στάση της διοίκησης, που του θύμιζε το 'Le Roi est mort, vive le Roi'».

⁴⁶² Τχ. 561, 15/11/1950, σελ. 1475-77.

«Τι θέλησα να πω μ' αυτό το άρθρο; Πως οι σκηνοθέτες είναι περιττοί;», απαντάει: «Όχι όλοι, κι όχι πάντα. Όταν το έργο είναι απλό και λιγοπρόσωπο σαν τους *Βρυκόλακες* και παίζεται από ηθοποιούς σαν τον Βονασέρα και τον Παντόπουλο, που κάνουν και τον σκηνοθέτη, τον διδάσκαλο, δεν χρειάζεται κι άλλος. Όταν όμως το έργο είναι πολυπρόσωπο, πολύπλοκο, με χορούς, με μουσικές, με παντομίμες, με εικόνες αλληπάλληλες, ο σκηνοθέτης είναι απαραίτητος».

Πραγματικός στόχος του άρθρου είναι να χτυπήσει τον Πολίτη. Επειδή όμως δεν μπορεί να είναι και ασεβής απέναντι στη μνήμη ενός νεκρού και μάλιστα ενός «μεγάλου ανδρός», όπως γράφει, τον μαχαιρώνει έμμεσα. Απορρίπτει συλλήβδην τις απόψεις που διατυπώνει ο Πολίτης για το έργο στα άρθρα του: «Τάρθρα αυτά θα γεννούσαν την αμφιβολία αν ο συντάκτης τους θάταν πράγματι ικανός να το σκηνοθετήσει»(!). Και κάνοντας μια κίνηση τακτικής, συμπληρώνει: «Ευτυχώς, ο Φώτος Πολίτης ήταν σκηνοθέτης ανώτερος από τα... σκηνοθετικά του άρθρα». Χαρακτηρίζει την παράσταση των *Βρυκόλακων* του 1934 «έξοχη», ακριβώς επειδή δεν «σκηνοθετήθηκαν με τις ιδέες που προβάλλει σ' άρθρα του ο Φώτος Πολίτης». Και για να μην φανεί πως στόχος του είναι ο Πολίτης, αμφισβητεί εν γένει τη χρησιμότητα των σκηνοθετών: «Οι *Βρυκόλακες* πρωτοπαίχτηκαν στην Αθήνα, το 1894, χωρίς συστηματικό, επίσημο σκηνοθέτη. Ήταν, για τούτο, η παράσταση εκείνη πολύ κατώτερη από την παράσταση του 1934; Δεν το πιστεύω!».

Η ανανεωτική ματιά του Πολίτη στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν θα παραγνωρισθεί στην εποχή του, θα αποτιμηθεί σωστότερα έπειτα από χρόνια, όταν καταλαγιάσουν πια τα πάθη. Η οριστική αναγνώριση της συμβολής του Πολίτη θα έρθει το 1950, όπως θα δούμε, όταν ο Μινωτής θα αναβιώσει τους *Βρυκόλακες*⁴⁶³.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1934

1. Αναπληρωτής, Ο: «Αι πρώτοι του Εθνικού. Οι *Βρυκόλακες* του Ερρ. Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 1/2/1934.
2. Δ.: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Ελληνισμός*, 3/2/1934.
3. Δός[ας], Άγγ[ελος]: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Ανεξάρτητος*, 1/2/1934.
4. Θεατής, Ο: «*Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερος άνθρωπος*, 1/2/1934.
5. Θεατής, Ο: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 31/1/1934.
6. Θεατρικός: «Ερρίκου Ίψεν *Βρυκόλακες*», εφ. *Η Βραδυνή*, 31/1/1934.

⁴⁶³ Χαρακτηριστική είναι η αλλαγή στάσης του Γιάννη Σιδέρη. Ο μεγάλος πολέμιος του Πολίτη στα χρόνια του Εθνικού, το 1956 μπορεί να αναγνωρίσει πιο "ψύχραιμα" τη συμβολή του Πολίτη στην ανάγνωση του Ίψεν: «Του Οικονόμου την αντίληψη την ακολούθησε ο Φώτος Πολίτης, αφαιρώντας τα ναπουραλιστικά στοιχεία εις ωφέλεια των εμπρεσιονιστικών και προσέχοντας ακόμη περισσότερο το κείμενο· μέσα στους καλύτερους όρους του καιρού του δικού του, με τις καλύτερες μεταφράσεις και με τις περισσότερες δοκιμές· συγχρόνως, για το σύνολο, είχε και μορφωμένους ηθοποιούς, πιο σπουδασμένους, και φορείς μιας παράδοσης που έπρεπε και που θέλανε να την υπερβούν μαζί κιόλας, με την καλή τύχη να βρεθεί στις καλύτερες της στιγμές, σχετικά με τους *Βρυκόλακες*, η Παξινού ως κυρία Άλβιγκ π. χ., που [...] έδωσε ό,τι καλύτερο δυνήθηκε η ηθοποιία της έως τώρα» («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1549).

7. Θρύλος, Άλκης: «Και πάλι μια παράσταση χωρίς νόημα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 172, 15/2/1934, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 19-24.
8. Κακούρη, Κατερίνα: «*Βρυκόλακες του Ίψεν*», περ. *Ελληνίς*, 2/1934, σελ. 35-36.
9. Κουκούλας, Λέων: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν: Η προχθεσινή πρώτη του Εθνικού Θεάτρου», εφ. *Η Πρωία*, 1/2/1934.
10. Ομάδα του θεάτρου, Η: «Θέατρο. Ίψεν *Βρυκόλακες*. Τρίπραχτη τραγωδία. Σκηνή Εθνικού Θεάτρου», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι* τχ. 3, 3/1934, σελ. 118-119.
11. RED [Γιάννης Κοκκινάκης]: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Ακρόπολις*, 1/2/1934.
12. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «*Βρυκόλακες του Ίψεν*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1/2/1934.
13. Σιδέρης, Γιάννης: «Θέατρο. Ίψεν *Βρυκόλακες* (μετάφρ. Γιώργου Πολίτη). Εθνικό», περ. *Ξεκίνημα*, τχ. 15, 3/1934, σελ. 100-102.
14. Τερζάκης, Άγγελος: «Το θέατρο», περ. *Ο Κύκλος*, τχ. 11-12, 2-3/1934, σελ. 462-464.
15. Ω.: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 31/1/1934.

Επανάληψη, Πάτρα, 1935

1. Μαργαρίτης, Δημ.: «Το Εθνικόν Θέατρον», εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 8/8/1935.
2. Π.: «Από το Εθνικό. *Αρχοντοχωριάτης Molière*», εφ. *Τηλέγραφος Πατρών*, 4/8/1935.
3. Πάριος, Ηλ.: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Απογευματινή Πατρών*, 2/8/1935.

Επανάληψη, Αθήνα, 1939

1. Ρώτας, Β[ασίλης]: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν στο Βασιλικό Θέατρο», περ. *Τα Παρασκήνια*, 9/12/1939.
2. Χ[ουρμούζιος], Αμ[ίλιος]: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν εις το Βασιλικόν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7 και 8/12/1939.

3.5. Ο Πέερ Γκοντ του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό

Ο Δημήτρης Ροντήρης, ο διάδοχος του Φώτου Πολίτη⁴⁶⁴, δεν ανήκε στην παράδοση των λογίων σκηνοθετών, είναι άνθρωπος της θεατρικής πράξης, που επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην υποκριτική.

Σχολιάζει ο Γλυτζουρής για τις διαφορές μεταξύ του Πολίτη και του Ροντήρη:

Η σκηνοθετική ερμηνεία των κλασικών κειμένων [από τον Ροντήρη] παρέμενε στο επίπεδο περιγραφών του νοήματος της υπόθεσης ή των χαρακτήρων και η επεξεργασία για τη σκηνική τους υλοποίηση δεν ξέφευγε από τα επίπεδα της λογικής ανάπτυξης της δράσης πάνω στη σκηνή. [...] Οι παρατηρήσεις του σκηνοθέτη όμως στόχευαν στο να χρωματίσουν το νόημα και να «ντύσουν» τη δράση, χωρίς να διέπονται από μια προσωπική σύλληψη της σκηνικής τους απόδοσης που να κεντρίζει την έμπνευση του σκηνοθέτη. Η φαντασία του Ροντήρη εμφανίζεται σαφώς πιο περιορισμένη, σε σχέση με τη δημιουργία των οπτικοακουστικών οραμάτων που συναντήσαμε στις σκηνοθετικές σημειώσεις του Πολίτη. Από την επεξεργασία του θεατρικού έργου δεν προέκυπε ένα προσωπικό σκηνοθετικό ύφος ή μια ανάγνωση ιδεολογικής τάξης. Η σχέση του Ροντήρη με το κείμενο αφορούσε την άψογη εκφορά του λόγου, την προσοχή σε ζητήματα άρθρωσης, ορθοφωνίας και εύρυθμης εκφώνησης του. Ο σκηνοθέτης ήταν ο απλός αναμεταδότης του ποιητικού λόγου του συγγραφέα⁴⁶⁵.

Οι δύο σκηνοθέτες έχουν βέβαια και αρκετά κοινά σημεία, γράφει ο Γλυτζουρής: «ο σεβασμός στον ποιητικό λόγο, η φροντίδα στην εικαστική σύνθεση της παράστασης, η προτίμηση στο κλασικό ρεπερτόριο, η παράδοση του πνευματικού καθοδηγητή μαθητών»⁴⁶⁶. Η σύνθεση μεγάλων συνόλων επί σκηνής ήταν άλλο ένα σημείο συνάντησης Ροντήρη και Πολίτη, με τον Ροντήρη να δίνει περισσότερο βάρος στη θεαματική σύνθεση των παραστάσεων του. Αυτό ακριβώς το θεαματικό στοιχείο συναντάμε και στη σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη στον *Πέερ Γκοντ*.

Η πρεμιέρα του έργου δίνεται στις 7 Οκτωβρίου του 1935 σε μια κατάμεστη αίθουσα, και θα ακολουθήσουν 30 παραστάσεις (ως τις 27 του μηνός) με το θέατρο

⁴⁶⁴ Η διαδοχή του Φώτου Πολίτη στη θέση του σκηνοθέτη του Εθνικού δεν υπήρξε ανέφελη. Ο Ροντήρης καταφέρνει εν τέλει να επικρατήσει, κάνοντας όμως έναν απαραίτητο συμβιβασμό για να πάρει τη θέση: ο ρόλος του σκηνοθέτη και εκείνος της καλλιτεχνικής διεύθυνσης διαχωρίζονται διακριτά. Ο σκηνοθέτης θα έχει την αποκλειστική σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεων χωρίς τις παρεμβάσεις των λογίων της Επιτροπής, όμως η Καλλιτεχνική Επιτροπή θα αποφασίζει για το δραματολόγιο και την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του θεάτρου (για το θέμα βλ τον σχολιασμό του Γλυτζουρής: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 371 και 395-397). Και εδώ είναι η μεγάλη διαφορά από τον προκατόχο του. Ο Πολίτης είχε και τους δυο ρόλους: η παντοκρατορία αυτή του Πολίτη, που τόσο είχε ενοχλήσει, ανήκει πια στο παρελθόν. Αν και αυτό το μοντέλο λειτουργίας αναμφισβήτητα περιόριζε τον Ροντήρη, είχε όμως –όπως απέδειξε η ιστορία– μια πολύ σημαντική επίδραση: «προέκυψε μια ‘καθαρότερη’ μορφή σκηνοθέτη σε σχέση με το παρελθόν», όπως διαπιστώνει ο Γλυτζουρής. Ως εκ τούτου είναι σημαντική αυτή η αλλαγή «ως προς την εδραίωση [...] του επαγγέλματος» του σκηνοθέτη (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 405).

⁴⁶⁵ Ό.π., σελ. 399.

⁴⁶⁶ Ό.π., σελ. 404.

πλημμυρισμένο από κόσμο. Στην πρεμιέρα παρίσταται φυσικά και όλη η καλή κοινωνία της εποχής, πρόκειται και για ένα μεγάλο κοσμικό γεγονός⁴⁶⁷.

Στους δυο κεντρικούς ρόλους του έργου ο Αλέξης Μινωτής (Πέερ Γκοντ) και η Σαυφώ Αλκαίου (Ωζε). Στην υπόλοιπη διανομή πληθώρα πρωταγωνιστών: Αιμίλιος Βεάκης (Ο Ρήγας του Ντόβρε), Ελένη Παπαδάκη (Ιγγριτ), Κατίνα Παξινοῦ (Η γυναίκα με τα πράσινα), Μιράντα Μυράτ (Ανίτρα), Νίκος Παρασκευάς (Μπεγκρίφενφελτ), Ηλίας Δεστοῦνης (Χουσεῖν και Κουμποχότης), Γεώργιος Γληνός (Ένας ξένος ταξιδιώτης), Ρίτα Μυράτ (Σολβέιγ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο ιδιοκτήτης του Έγκστατ), Σμαράγδα Βεάκη (Α΄ Γριά & Μητέρα του γαμπρού), Αθανασία Μουστάκα (Β΄ Γριά & Α΄ Μάγισσα), Ευάγγελος Μαμίας (Ο γαμπρός), Νέστωρ Παλμύρας (Ο πατέρας του γαμπρού), Ιωάννης Αυλωνίτης (Ασλάκ & Μια φωνή), Μιχαήλ Ιακωβίδης (Ο Ξερακιανός), καθώς και νέων ακόμα φερέλπιδων ηθοποιών και κατοπινών πρωταγωνιστών: Βάσω Μανωλίδου (Έλγκα, αδελφή της Σολβέιγ), Μάνος Κατράκης (Ο πατέρας της Σολβέιγ & Σάφμαν), Τίτος Φαρμάκης (Γ΄ Ξωτικό & Μάγειρας), Ελένη Ζαφειρίου (Η μητέρα της Σολβέιγ & Β΄ βοσκοπούλα & Β΄ Μάγισσα), Χρήστος Ευθυμίου (Α΄ Ξωτικό), Θάλεια Καλλιγά (Β΄ κορίτσι & Έλγκα & Κάρη), Τιτίκα Νικηφοράκη (Ε΄ κορίτσι), Σπύρος Ολύμπιος (Α΄ Παλικάρι & Μέλος μπαλέτου & Ε΄ Ξωτικό). Πενήντα πέντε ηθοποιοί και χορευτές συμμετέχουν συνολικά στη διανομή⁴⁶⁸!

Το έργο παίζεται σε καινούργια μετάφραση του Όμηρου Μπεκέ⁴⁶⁹. Τη ζωντανή ορχήστρα, που ερμηνεύει τη μουσική του Έντβαρντ Γκρηγκ, διευθύνει ο Δημήτρης Μητρόπουλος, η Λούλα Μαύτα και η Έλλη Λαμπρινίδου είναι στο τραγούδι⁴⁷⁰, τα σκηνικά υπογράφει ο Κλεόβουλος Κλώνης, τα κοστουμια ο Αντώνης Φωκάς, τις χορογραφίες ο Άγγελος Γριμάνης.

Το Εθνικό Θέατρο, για να προετοιμάσει την υποδοχή του *Γκοντ* από το κοινό, διοργανώνει λίγες μέρες πριν από την πρεμιέρα ομιλία του Θεόδωρου Συναδινού, που είναι μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του θεάτρου. Η διάλεξη γίνεται στις 4 Οκτωβρίου του 1935 στη «Λέσχη Καλλιτεχνών», με μεγάλη προσέλευση κόσμου (επαναλήφθηκε μια εβδομάδα μετά, στις 11 του μηνός)⁴⁷¹.

⁴⁶⁷ Στην ίδια σελίδα με την κριτική του Ροδά (*Ελεύθερον Βήμα*, 9/10/1935) δημοσιεύεται και η κοσμική ανταπόκριση από την πρεμιέρα, που υπογράφει αρθρογράφος με το ψευδώνυμο Μονταίν: η πρεμιέρα υπήρξε «Σπάνιος θρίαμβος τόσο από καλλιτεχνικής και σκηνικής απόψεως όσο και από κοσμικής συγκεντρώσεως». Το άρθρο μας πληροφορεί πως παραβρέθηκαν ο πρωθυπουργός, μέλη του υπουργικού συμβουλίου, κοσμικοί κλπ., και κάνει λεπτομερή περιγραφή των ενδυματολογικών εμφανίσεων των κοσμικών κυριών.

⁴⁶⁸ Για την πλήρη διανομή ας ανατρέξει ο αναγνώστης στον Β΄ τόμο.

⁴⁶⁹ Μικρό απόσπασμα από τη μετάφραση του Μπεκέ πρωτοδημοσιεύεται στο περ. *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 1, 15/10/1935, σελ. 14. Ολόκληρη η μετάφραση θα τυπωθεί πρώτη φορά το 1939 στον Καραβία και θα επανεκδοθεί από τη Δωδώνη το 1989. Πρώτη δημοσίευση αποσπασμάτων του έργου στα ελληνικά γίνεται, θυμίζουμε, στον τοπικό Τύπο της Σμύρνης ήδη από το 1892.

⁴⁷⁰ Εναλλάξ οι δύο τραγουδίστριες.

⁴⁷¹ Στην ομιλία του ο Συναδινός κάνει μια σύννομη του έργου και διαβάσει αποσπάσματα τόσο από τον *Γκοντ* όσο και από αναλύσεις ξένων κριτικών, όπως μας πληροφορεί το άρθρο που εμφανίζεται την επόμενη μέρα στην εφημερίδα *Τύπος* (Γ. Π.: «Η χθεσινή διάλεξη. Πέερ Γκοντ», εφ. *Τύπος*,

Την ημέρα της πρεμιέρας (7/10) ο Άγγελος Βλάχος, διευθυντής του Εθνικού και ιδιοκτήτης της *Καθημερινής*, δημοσιεύει τρία άρθρα στην εφημερίδα του, φροντίζοντας για την ενημέρωση του κοινού: ένα του Jacques de Coussance με θέμα του εν γένει τον Ίψεν και το έργο του⁴⁷², ένα του Φάνη Μιχαλόπουλου για το τελευταίο έργο του Ίψεν *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*⁴⁷³, και ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο του Αιμίλιου Χουρμούζιου που αναφέρεται αποκλειστικά στον *Πέερ Γκοντ*⁴⁷⁴. Άλλες δυο ενδιαφέρουσες αναλύσεις του *Γκοντ* θα εμφανιστούν στον Τύπο μετά την πρεμιέρα: του Πέλου Κατσέλη στον *Νέο Κόσμο*⁴⁷⁵ και του μεταφραστή του έργου Όμηρου Μπεκέ στον *Ταχυδρόμο Βόλου*⁴⁷⁶.

5/10/1935). Το άρθρο επικρίνει τόσο την ύπαρξη εισιτηρίου, όσο και την ίδια την ομιλία. Βρίσκει ότι επρόκειτο για μια «κουραστική μάλλον ομιλία, χωρίς καμμία ποιητική έξαρση». Κατηγορεί τον Συναδινό ότι δεν πρόσθεσε «καμμία προσωπική του γνώμη». Κι αν το Εθνικό είχε πράγματι ως στόχο «την διαφώτιση του κοινού», τότε θα έπρεπε να ήταν δωρεάν η παρακολούθησή της, μόνο έτσι θα είχε πραγματικά «εκλαϊκευτικόν χαρακτήρα» και δεν θα ήταν «ένα είδος τείποτικής κοσμικής συγκεντρώσεως και επιδείξεως ωραίων τουαλετών». Για ελιτισμό κατηγορεί το Εθνικό και η Κατερίνα Κακούρη στην κριτική της. Κατηγορεί το Εθνικό ότι δεν φρόντισε για την ενημέρωση των θεατών: δεν αρκούν οι πληροφορίες του προγράμματος και οι διαλέξεις, το «αμήνητο» κοινό χρειάζεται «λίγα απλά και ζωντανά λόγια».

⁴⁷² «Ο Ίψεν. Η ζωή και το έργο του», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/10/1935.

⁴⁷³ «Όταν ξυπνήσουμε νεκροί. Η ηθική διαθήκη του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/10/1935.

⁴⁷⁴ «Ο Πέερ Γκοντ του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/10/1935. Στον πυρήνα του έργου για τον Χουρμούζιο βρίσκεται το «βασανιστικό για τον Ίψεν πρόβλημα του 'εγώ'. Το εγώ... 'Το να είναι κανείς ο εαυτός του', όπως συχνά, ο παράδοξος ήρωας στο έξαλλο αυτό παιγνίδι της φαντασίας, αναφέρει μ' όλη την επιφανειακή ανησυχία μιας επιπόλαιης εγωιστικής ψυχής μα ταυτοχρόνως και με την σπαρακτική αμφιβολία που αναλύει σαν στυγνός ιεροζεταστής τα μυχιαίτατα του ανθρώπου». Ο Χουρμούζιος συσχετίζει την οπτική του Ίψεν στον *Πέερ Γκοντ* με τις αντιλήψεις του Φρόντ και διακρίνει τις ομοιότητες και διαφορές των δύο: «Η εσωτερική πάλη της συνειδήσεως, ο διχασμός της και ο εσωτερικός ανταγωνισμός της μπορεί ίσως να θεωρηθεί σαν ένας αουστηματοποίητος πρόλογος της θεωρίας του Φρόντ, δοθέντος άλλως τε ότι ο Αυστριακός σοφός θέλει να καταλήξει στην σεξουαλιστική λίμπιντο ως την αρχή της κάθε ανθρώπινης εκδηλώσεως, ενώ ο Ίψεν αποβλέπει περισσότερο στον κοινωνικό άνθρωπο και περιορίζεται σε επίπεδο καθαρώτατα ιδεοκρατικό. Οι βιολογικοί όροι της προσωπικότητας, του 'εγώ', που για τον Φρόντ είναι η βάση της θεωρίας του, για τον Ίψεν είναι σε δεύτερη εντελώς μοίρα».

⁴⁷⁵ «Ο Ερρίκος Ίψεν και ο Πέερ Γκοντ», εφ. *Νέος Κόσμος*, 13/10/1935. Ο Κατσέλης συμφωνεί με τον Χουρμούζιο πως «η ιδέα του καθήκοντος που έχουμε απέναντι του εαυτού μας» είναι το πιστεύω του Ίψεν. Συνδέει τον ατομικισμό του Νίτσε με τον Ίψεν και βρίσκει πολλές παραλληλίες. «Ο Ίψεν μαζί με το Νίτσε ξέρει πως 'η αδυναμία και η ταπεινότης του ηθικού μας οφείλεται στην επιβολή της υπακοής ως κυριωτέρου ηθικού κανόνος αντί να αφεθή καθένας να διαγράψη την ηθική του'». Πρέπει να αντιληφθούμε, ζητάει ο Ίψεν (κατά τον Κατσέλη) τον εαυτό μας «σαν ένα κομμάτι της ζωής, που με τον αγώνα και το μόχθο μας να το αφήσουμε να δώσει τους καρπούς του. Αυτή είναι η νέα αφετηρία της αληθινής ζωής που πλάθει τους ήρωες, ο ακριβός καρπός της σοφίας». Αυτός είναι ο «πνευματικός πυρήνας» κάθε έργου του κι μέσα από αυτό το πρίσμα οφείλουμε να διαβάσουμε και τον *Γκοντ*. Για τον Κατσέλη ο *Γκοντ* είναι ένα ανάποδο καθρέφτισμα του *Μπραντ*. Ο *Μπραντ* πρεσβεύει απόλυτα το πιστεύω του Ίψεν: «Ένας απόλυτος εντιβιντουαλισμός στη μεγαλειότη του έξαρσι». Όμως «η υποταγή αυτή στα κελεύσματα του εαυτού του μη φανταστή κανείς πως τον κάνει εγωιστή. Πλάι στην επιταγή αυτή, με τα έργα του και τα λόγια του, ολοκληρώνει παράλληλα και την ηθική της απόλυτης θυσίας και την χωρίς μέτρο ολοκληρωτική αυταπάρνηση». Ενώ ο άλλος ήρωας του Ίψεν, ο *Γκοντ*, είναι η «γελοιογραφία του *Μπραντ* ή καλλίτερα τον *Μπραντ* όπως τον αντιλαμβάνονται οι ευφάνταστοι πατριώτες του. Η ηθική επιταγή: 'Να είσαι ο εαυτός σου' εμφανίζεται στον ήρωα του νέου του έργου σαν μια έκκληση προς όλα τα ανθρώπινα πάθη...». Ο Κατσέλης διακρίνει τις θρησκευτικές ανησυχίες του Ίψεν στον *Πέερ Γκοντ*. Ο κεντρικός του ήρωας

Η υποδοχή του έργου από τους κριτικούς είναι θερμή, σε αντιδιαστολή με τις έντονες αντιδράσεις που υπήρξαν, όπως είδαμε, για τον *Μπόρκμαν* και τους *Βρυκόλακες*. Οι κατηγορίες περί ξεπερασμένου σχεδόν εξαφανίζονται. Το ανέβασμα ενός ποιητικού έργου του Ίψεν για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή αλλάζει τη στάση της κριτικής⁴⁷⁷. Η μεταστροφή του κλίματος είναι εντυπωσιακή. Από την πληθώρα κριτικών σημειωμάτων για τον *Γκντ*, μόνο σε ένα θα συναντήσουμε την κατηγορία περί «ξεπερασμένου»⁴⁷⁸. Οι υπέρμαχοι του Ίψεν, πάντως, υπερασπίζονται με την ευκαιρία το έργο του Ίψεν στο σύνολό του⁴⁷⁹.

«εμφανίζει όλη τη συμβολική γελοιογραφία του ανθρώπου που δεν ζη μ' όλα που κάνει, γιατί έχει χάσει την όψη του Θεού».

⁴⁷⁶ «Ο *Πέερ Γκντ* εις το Εθνικόν Θέατρον», εφ. *Ταχυδρόμος* Βόλου, 21/10/1935. Ο Μπεκές ξεκινάει την ανάλυσή του με την παραδοχή ότι δεν μπορεί κανείς να δώσει μια απάντηση στο ερώτημα τι είναι ο *Πέερ Γκντ*: «Καλλίτερα να μου ζητούσες να περπατήσω απάνω σ' αναμένα κάρβουνα». Ο Μπεκές δεν πιστεύει πως πρόθεση του Ίψεν ήταν να γράψει ένα έργο φιλοσοφικό, αλλά ένα «λαϊκό έργο, μια σάτυρα σαν τον *Δον Κιχώτη*, με κάποια δόση ιδεαλισμού». Για τον Μπεκέ ο Ίψεν σαρκάζει τον ίδιο του τον εαυτό και τα πιστεύω του περί ατομικότητας - εδώ διαφοροποιείται αρκετά ο Μπεκές από τις απόψεις του Χουρμούζιου. Ο Ίψεν στον *Γκντ* «δεν αντικρύζει πια τον κόσμο από το πρίσμα της ατομικότητάς του. Έρχεται σ' επαφή με τις ανθρώπινες μάζες και δίνει στον *Πέερ Γκντ* το χαρακτήρα ενός έργου περισσότερο εθνικού παρά προσωπικού. Φτάνει μάλιστα ίσια με το σημείο να σατυρίσει την αρχή της ατομικότητας που απαιτεί τόσες θυσίες και οδηγεί τον άνθρωπο στην αγριότερη τρέλλα, την τρέλλα του εγωισμού, πηγή κάθε δυστυχίας και μάλιστα όταν πλακώσουν τ' άχαρα και ανίκανα γηρατειά». Προσπαθεί ο Ίψεν «ν' απαλλαγεί κι από την αρχή του εγώ κι από κάθε άλλη. Γιατί ο ήρωας του δεν είναι ένας άνθρωπος. Είναι ο άνθρωπος γενικά, το πολύμορφο και πολύτροπο ζώο. Μια φύση πολυσύνθετη, καμωμένη από έμφυτη χωριατιά κι από αχαλίνωτη φιλοδοξία, από τρομερή φιλαυτία κι από απλοϊκή ευθυκρισία, από λυρισμό και κατεργαριά, από εγωισμό και συγκίνηση, από θάρρος και δειλία, από χυδαιότητα και μυστικισμό». Ο Μπεκές συγκλίνει με τις απόψεις του Κατσέλη για τις θεολογικές προεκτάσεις του έργου: «Όσο περισσότερο ποθούμε, όσο περισσότερο παραδινόμαστε στα γήινα αγαθά, τόσο χλωμιάζει η θεϊκή εκείνη σπιθαμή που έχουμε μέσα μας και που την ονομάζουμε ψυχή, συνείδηση, πνεύμα του καλού. Αρχή απολύτως χριστιανική κι ο Ίψεν την αποδίδει με τα ίδια σχεδόν λόγια της Γραφής».

⁴⁷⁷ Έως και ο Θρύλος, ο μεγάλος πολέμιος του Ίψεν εκείνη την εποχή, χαιρετίζει με θερμή τον Ίψεν του *Πέερ Γκντ*. Χαρακτηρίζει το έργο ως «ένα από τα πιο σημαντικά κι ενδιαφέροντα έργα της θεατρικής τέχνης». Στα πρώτα του έργα, του *Γκντ* συμπεριλαμβανομένου, ο μεγάλος νορβηγός «εξεδήλωσε σχεδόν αποκλειστικά και μόνο τον καλύτερο εαυτό του: τον ποιητή», αυτά τα έργα του «εξακολουθούν να συγκινούν, να συναρπάζουν και να μετουσιώνουν, και θα εξακολουθήσουν, φαντάζομαι, για πάντα, όπως όλα τα έργα όπου κυριάρχησε ο λυρισμός. Μέσα απ' αυτά θα ζήσει ο Ίψεν». Και επικροτεί θερμά την επιλογή του έργου από το Εθνικό: «Οφείλομε ευγνωμοσύνη στο Εθνικό Θέατρο που απεκάλυψε στο ελληνικό κοινό που τον αγνοούσε, τον αληθινό, τον αιώνιο Ίψεν». Εξακολουθεί βέβαια ο Θρύλος να θεωρεί τα κοινωνικά του έργα ξεπερασμένα.

⁴⁷⁸ Ο κριτικογράφος της *Εστίας* (Ω.) επαναλαμβάνει τη γνωστή κατηγορία, αλλά κι αυτός επικροτεί το ανέβασμα του *Γκντ*, επειδή, παρόλο που τα δύο έργα του συγγραφέα που ήδη παίχτηκαν στο Εθνικό θα ήταν υπεραρκετά, ο *Γκντ* αποτελεί εξαίρεση αφού είναι ένα έργο «εντελώς ιδιότυπον».

⁴⁷⁹ Ο Χουρμούζιος τονίζει ότι κοινωνικά του έργα εξακολουθούν να αφορούν την Ελλάδα: «Η ελληνική κοινωνία δεν υπερέβη ακόμα προβλήματα, τα οποία εις άλλας μεγαλύτερας αποτελούν παρελθόν». Όσον αφορά ειδικά τον *Γκντ*, ο κριτικός υπογραμμίζει τη διαχρονικότητα του έργου που «υπερπηδά την εποχήν του με την ευχέρειαν εκείνην η οποία αποτελεί χαρακτηρίζον γνώρισμα των σαιξπηρικών έργων. Θίγει προβλήματα βαθύτατα ανθρώπινα [...] και η ποιητική του επένδυσις, αντλούσα κατ' ευθείαν από την λαϊκὴν ψυχὴν ἔχει ὅλα τα συστατικά του βιωσίου». Ως εκ τούτου η προοπτική του στον χρόνο είναι «ευρυτάτη» και «θα ζήσει ασφαλώς με περισσότεραν άνεσιν» στο μέλλον. Ο Πράτοικας επιμένει επίσης στη διαχρονικότητα όχι μόνο των ποιητικών του έργων, αλλά και των κοινωνικών του, τα οποία με μεγάλη ευκολία απορρίπτονται στην Ελλάδα. Απαντάει στη γνωστή κατηγορία περί ξεπερασμένου: «Ίδου μία λέξις που η μεταπολεμική κριτική, προ πάντων εις

Όλοι οι κριτικοί συμφωνούν ότι ο *Πέερ Γκοντ* είναι σπουδαίο έργο και δίνουν θετική ψήφο στην επιλογή του Εθνικού⁴⁸⁰. Στο ερώτημα τι είναι ο *Πέερ Γκοντ* θα δώσουν διαφορετικές απαντήσεις, όπως είναι επόμενο για ένα πολυεδρικό έργο που επιδέχεται πολλές αναγνώσεις⁴⁸¹.

την Ελλάδα, την πιπιλίζει σαν καραμέλλα, μια λέξις κούφια απολύτως, ως αν είνε δυνατόν αι ιδέαι και τα αιώνια προβλήματα της σχέσεως του ανθρώπου με την ζωή να θεωρηθούν 'ξεπερασμένα'. Και προφητεύει ο κριτικός ότι τόσο τα ποιητικά όσο και τα κοινωνικά έργα του Ίψεν «θα ζήσουν πάντοτε και θα προκαλούν συζητήσεις ενδιαφερούσας, ενώ άλλοι συγγραφείς σημερινοί θα έχουν τελείως λησμονηθεί».

⁴⁸⁰ Οι μοναδικές αντιδράσεις για την επιλογή του *Πέερ Γκοντ* θα προέλθουν μέσα από τους κόλπους του ίδιου του Εθνικού, και μάλιστα από έναν μεγάλο υπέρμαχο του Ίψεν. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος που μετέχει στην Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού, καυτηριάζει μέσα από τη στήλη του στην εφημερίδα *Νέον Φως* την επιλογή του *Γκοντ* («Εθνος και στομπαρία», εφ. *Νέον Φως*, 9/10/1935). Στόχος της επίθεσης δεν είναι το ίδιο το έργο, αλλά η Καλλιτεχνική Επιτροπή, της οποίας είναι μέλος (!). Ενοχλείται που επιλέχτηκε ένα ξένο έργο ως εναρκτήριο της χειμερινής περιόδου 1935-36, ενώ κατά τη γνώμη του έπρεπε να επιλεγεί ένα ελληνικό. Οι ιθύνοντες του Εθνικού «λογαριάζουν πάρα πολύ την αθηναϊκή στομπαρία», γράφει. Η ενόχληση του Ξενόπουλου προέρχεται από προσωπική του πικρία που δεν επιλέχτηκε δικό του έργο. Οι εναρκτήριες παραστάσεις του Εθνικού έχουν αποκτήσει πανηγυρικό χαρακτήρα, είναι ένα μεγάλο κοσμικό γεγονός, και το έργο που κάνει την έναρξη της σαιζόν συγκεντρώνει το αυξημένο ενδιαφέρον του Τύπου, όσο και του κοινού. Ο Ξενόπουλος θεωρεί πως αδικείται, αφού την προηγούμενη χρονιά η έναρξη της περιόδου 1934-35 έγινε με τον *Ιούδα* του Σπύρου Μελά, επίσης μέλους της Καλλιτεχνικής Επιτροπής. Προφανώς θεωρεί ότι είναι η σειρά του και ενοχλείται από την απόφαση της Επιτροπής. Αποφεύγει βέβαια εντέχνως ο Ξενόπουλος να γράψει τον πραγματικό λόγο της αντίδρασης του. Και για να δικαιολογήσει τις κατηγορίες του περί «στομπαρίας», ισχυρίζεται ότι ο *Ιούδας* του Μελά επιλέχτηκε «κατά σύμπτωση», αφού «αν ο κ. Μελάς έδινε το έργο του δεκαπέντε μέρες αργότερα, δεν θα πρόφθαινε να ετοιμασθή για την έναρξη και θάχαμε πάλι ένα ξένο». Ο Σπύρος Μελάς θα απαντήσει στον Ξενόπουλο δυο μέρες μετά σε οξείς τόνους («Αβάσιμοι παρατηρήσεις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 11/10/1935). Ο Μελάς υπογραμμίζει την παραδοξότητα να κατακρίνει δημόσια ένα μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής τις επιλογές ενός οργάνου του οποίου είναι μέλος, και μάλιστα όταν ο Ξενόπουλος δεν έχει εκφράσει καμία αντίρρηση ενώπιον της Επιτροπής και έχει ήδη υπερψηφίσει τον προγραμματισμό. Καταφέρεται με μένος εναντίον του Ξενόπουλου: «Του αρέσουν οι ζευζεκιές, οι παλινωδίες, να φρονή άλλα, να λήη άλλα». Και κλείνει το σημείωμα του ανασκευάζοντας τα «ανακριβή πράγματα» που έγραψε ο Ξενόπουλος: η επιλογή του *Ιούδα* δεν έγινε απλώς επειδή το έργο «έτυχε να είνε έτοιμο. Το Εθνικό το περίμενε», οι πρόβες άρχισαν πριν τελειώσει το κείμενο.

⁴⁸¹ Αρκετοί κριτικοί επισημαίνουν τη σατιρική διάθεση του Ίψεν. «Μια σάτιρα του ανθρώπου που προδίνει τον εαυτό του, τον αληθινό του προορισμό, που ζώντας πάντα μέσα σε παραμύθια και ψέματα, δεν κατορθώνει να είναι τίποτα, ούτε απόλυτα καλός ούτε απόλυτα κακός, που παραμένει σ' όλη του τη ζωή ένας μέτριος, ένας χλιαρός», πιστεύει ο Θρύλος. Και συνεχίζει: αν και ο Ίψεν «περιφρονεί τον Γκοντ», την ίδια στιγμή «η μυθοπλαστική δύναμη και ικανότητα του ήρωός του τον γοητεύει· ενώ θέλει να τον παρουσιάσει σαν παράδειγμα προς αποφυγή, σύγχρονα τον θαυμάζει, τον συμπαθεί, τον συγχωρεί» και εν τέλει «τον ηρωοποιεί». Συμφωνεί ο Σκουλούδης ότι ο Ίψεν στον *Γκοντ* έχει σατιρική διάθεση, όμως αντικείμενο του σαρκασμού του δεν είναι η ανθρώπινη φύση. Πρόκειται για μια «αλληγορία», όπου «ξεπροβάλλει μ' όλο το σαρκασμό της η αγανάχτηση του ποιητή για την αδυναμία της μάζας να εχτιμήσει και να καταλάβει το έργο του». Για άλλους κριτικούς τα βέλη της σάτιρας του Ίψεν στοχεύουν την ιδιοσυγκρασία του νορβηγικού λαού, ο συγγραφέας θέλει να σατιρίσει, κατά την Κακούρη, «την έλλειψη θελήσεως που χαρακτηρίζει τους Νορβηγούς, την αστάθεια και τις ρηχές υλικές επιδιώξεις, γενικά τις ιδιότητες του λαού αυτού, που δύσκολα ξεχωρίζει το όνειρο απ' την πραγματικότητα». Η κριτικός πιστεύει ότι μπορεί βέβαια να έχει έντονο εθνικό χρώμα το έργο αλλά ο Ίψεν καταφέρνει να ανυψώσει τον Γκοντ σε «παγκόσμιο σύμβολο του θνητού ανθρώπου που αγωνίζεται να σώσει τη πνευματική του προσωπικότητα», το έργο μιλάει για «τον αγώνα του αιώνιου και του πρόσκαιρου, τη σύγκριση των ανωτέρων ψυχικών αναζητήσεων με τις ταπεινές υλικές παρορμήσεις». Τις απόψεις της Κακούρη μοιράζεται και ο

Οι γνώμες των κριτικών συγκλίνουν σε ένα σημείο: το έργο είναι δύσκολο για το κοινό. Το φιλοσοφικό περιεχόμενό του είναι «δυσκολότατο [...] να κατανοηθεί από το μεγάλο κοινό», γράφει ο Θρύλος. Ο συμβολισμός του δεν μπορεί να κατανοηθεί από το πλατό κοινό πιστεύουν πολλοί κριτικοί. Η ελιτίστικη νοοτροπία ότι ο Ίψεν ανήκει στη διανοήση επανέρχεται. Τα κοινωνικά του έργα είναι τώρα πια σε θέση να τα κατανοήσει το κοινό, όμως την υψηλή ποίηση μπορούν να την καταλάβουν μόνο οι μνημένοι. Οι διανοούμενοι υποτιμούν το κοινό, αλλά παραβλέπουν και την πρόθεση του ίδιου του συγγραφέα. Ο Πέερ Γκοντ, πέρα από τις συμβολικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις του, είναι κατά βάση ένα λαϊκό παραμύθι, που προορίζεται να επικοινωνήσει -υπό διαφορετικό βέβαια πρίσμα- με όλους, μνημένους και μη στην υψηλή τέχνη. Η μεγάλη προσέλευση των θεατών στην παράσταση δεν φαίνεται να δικαιώνει τους ισχυρισμούς των διανοούμενων ότι πρόκειται για ένα "δυσνόητο" έργο.

Ο Πέερ Γκοντ είναι ένα ποιητικό ονειρόδραμα διαρθρωμένο σε πέντε πράξεις και πολλές σκηνές, με τη δράση να μεταβαίνει σε χώρους εσωτερικούς και εξωτερικούς, πραγματικούς και ονειρικούς, με ρεαλιστικά αλλά και μυθολογικά πρόσωπα, διαποτισμένο από τους νορβηγικούς θρύλους και παραδόσεις, ένα έργο στο οποίο ο Ίψεν άφησε ελεύθερη τη φαντασία του αγνοώντας τους σκηνοικούς περιορισμούς. Ένα έργο με μεγάλες δυσκολίες στη σκηνοική του πραγμάτωση.

Ο Ροντήρης καταφέρνει να δαμάσει το πολυδαίδαλο έργο και να δώσει μια εντυπωσιακή παράσταση. Η πρεμιέρα του Πέερ Γκοντ είναι ένας θρίαμβος. Τα σχόλια της πλειονότητας των κριτικών είναι διθυραμβικά: οι συντελεστές της παράστασης «εκέρδισαν, ενίκησαν, αξίζουν ένα 'μπράβο' ολόθερμον», το έργο βρήκε ένα σκηνοθέτη «φλογερόν, αισθαντικόν, βαθύν, ανήσυχον, ποικίλον, άνθρωπον ανώτερον και ερμηνευτάς, που να ενδυθούν με τόλμην τον άνθρωπον ή τους ανθρώπους, τα ζώντα πρόσωπα, ή τα φασματικά πλάσματα, που αποτελούν τον μύθον του και την 'πολύσπερμον' φιλοσοφίαν του», γράφει ο Λιδωρίκης. «Ίσως και την μεγαλειτέραν» επιτυχία του γνωρίζει το Εθνικό, για τον Κόκκινο (Άριελ). «Δεν έχει κανείς παρά να εκφράση ενθουσιασμό. Αυτό δε θα έκαμνε και ο πλέον δύσκολος θεατής», αποφαινεται ο κριτικός της *Εφημερίδος Ελλήνων*. Για «αληθινό

Κουκούλας: «Δεν έδωσε απλώς τον αντιπροσωπευτικό τύπο της φυλής του. Ξεπέρασε σα μεγάλος ποιητής, που ήταν, σύνορα τόπου και χρόνου και μπόρεσε μέσα σ' ένα πλαίσιο με διακεκριμένα τοπικά γνωρίσματα, μέσα σ' έναν κόσμο τοπικών θρύλων και παραδόσεων, να πλάση μίαν αιώνια ανθρώπινη φυσιογνωμία. Ζωντάνεψε τον άνθρωπο, που παλεύει αδιάκοπα με τον εαυτό του, τον άνθρωπο που αγωνίζεται ανέλπιστα τις πιο πολλές φορές για να βρη τη λύτρωσή του». Για άλλους κριτικούς είναι κυρίαρχη η δραματική πλευρά του έργου. Ο Δόξας αναγνωρίζει ότι υπάρχουν «χαρούμενες νότες» και ότι είναι έντονη η «σατυρική» διάθεση στον Γκοντ, όμως το έργο παραμένει ένα δράμα «συμβολικό με τις αγωνιώδεις ανησυχίες και τα ερωτηματικά προβλήματα του συγγραφέως, με την πάλη του εγώ προς το υποσυνείδητο για τον σκοπό της απολυτρωτικής ευρέσεως της αλήθειας». Αρκετοί κριτικοί επισημαίνουν, δικαίως, τις ομοιότητες του Γκοντ με τον Φάουστ του Γκαίτε, τόσο στη φόρμα όσο και στο περιεχόμενο. Ενώ δεν λείπουν και οι παραλληλισμοί της κριτικής τόσο με τον Δον Κιχώτη του Θερβάντες (Θ.Ν.Τ., *Ημερήσιος Κήρυξ*) όσο και με τον Δον Ζουάν του Λόρδου Βύρωνα (Κουκούλας).

άθλο» μιλάει ο Κουκούλας: μια ερμηνεία: «εμπνευσμένη και δημιουργική. Αρμονικά σύνολα, ρυθμός, ατμόσφαιρα».

Η λέξη «άθλος» επανέρχονται σε αρκετές κριτικές: «επετέλεσε ένα καλλιτεχνικό άθλο. Ο θίασός του εκινήθη σαν μια καλλιτεχνική στρατιά με ενιαία πειθαρχία και με ενιαία αρμονία. Ένα σύνολον από τα θαυμαστότερα των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου», γράφει ο Ροδάς. Αντίστοιχα και τα σχόλια του Θρύλου: «Το μάκρος, οι αναρίθμητες και ποικίλες σκηνές του *Πέερ Γκοντ*, και η παραμυθένια ατμόσφαιρα που πρέπει να περιβάλλει όλο το έργο, καθιστούν το ανέβασμά του έναν πραγματικό άθλο. Το Εθνικό Θέατρο νίκησε στη δοκιμασία. Παρουσίασε ένα θέαμα εξαιρετικό· όχι ωραιοφανές [...] ένα θέαμα αισθητικότατο, που πρόβαλλε όλη την ψυχή, τη διάθεση και το πνεύμα του έργου. [...] Το Εθνικό Θέατρο, ο σκηνοθέτης του κ. Ροντήρης, κι όλοι οι συνεργάτες του άρχισαν τη φετινή σειρά των παραστάσεων μ' ένα θρίαμβο». Και ο Οικονομίδης συνοψίζει «καταντά αληθινά άχαρι και σχεδόν ενοχλητικό να μην έχη κανείς σοβαρούς λόγους... να γκρινιάση και να είνε υποχρεωμένος να επαινέση και μόνο να επαινέση»⁴⁸².

Μεγάλο μέρος της επιτυχίας ανήκει αναμφισβήτητα στον Δημήτρη Ροντήρη, που κατάφερε να βρει θεατρικά ενεργές σκηνοθετικές λύσεις για ένα έργο-σπαζοκεφαλιά και να συντονίσει αρμονικά όλους τους συντελεστές και τους ηθοποιούς. Δεν πρόκειται όμως μόνο για προσωπική επιτυχία του σκηνοθέτη, αλλά για την επιτυχία ενός συνόλου ανθρώπων. Το γεγονός είναι εντυπωσιακό για το θέατρο της εποχής και θα χαιρετηθεί με ενθουσιασμό από την κριτική: «Η παράσταση αυτή μπορεί να χαρακτηρισθεί ως θρίαμβος και αναγέννησις του συνόλου. Κάτι το απροσδόκητο για την Ελλάδα που θα μείνη ως μνημειώδης σταθμός για το Εθνικό Θέατρο», γράφει ο Ροδάς. «Ο καθένας από τους εργασθέντες για το ανέβασμα του *Πέερ Γκοντ* δεν μετέσχε για τον εαυτό του μόνον, όπως συμβαίνει συνήθως, αλλά για το σύνολον, το οποίον ήτο πραγματικά λαμπρόν», συμπληρώνει ο κριτικός της *Εφημερίδος Ελλήνων* (Μ.).

⁴⁸² Είναι τόσο ισχυρή η εντύπωση που έκανε η παράσταση του *Γκοντ* που ο Κάρολος Κουν και ο Τάσος Λιγνάδης πενήντα χρόνια μετά δεν μπορούν να την ξεχάσουν. Λέει ο Κουν σε συνέντευξη του: «με είχε συνεπάρει [...] η παράσταση του Ροντήρη με τον *Πέερ Γκοντ* του Ίψεν. Αυτές οι παραστάσεις για μένα, στην ηλικία των είκοσι πέντε, είκοσι έξι ετών, που ήμουν τότε, παρέμειναν αλησμόνητες στη μνήμη μου, για πολλά χρόνια ύστερα. Αφού ακόμα τις θυμάμαι. [...] Νομίζω ήταν απ' τα πιο ωραία πράγματα που έγιναν στο Εθνικό Θέατρο!» (συνέντευξη του Κουν στον Γιώργο Πηλιχό στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 24/2/1987, αναδημοσιεύεται στο βιβλίο του Πηλιχού: *Κάρολος Κουν*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1987, σελ. 100 και 104). Ο Τάσος Λιγνάδης ήταν μικρό παιδί όταν είδε την παράσταση και σχεδόν 50 χρόνια αργότερα γράφει για αυτήν: «Μια κορυφαία παράσταση του Ροντήρη. [...] Αυτή την παράσταση την θυμάμαι σχεδόν στις λεπτομέρειές της. Τόσο με είχε εντυπωσιάσει. [...] Τι παράσταση ήταν εκείνη!» («Αναμνηστικό σε πρώτο πρόσωπο για τον Μινωτή», στο: *Ο ηθοποιός Αλέξης Μινωτής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1985, σελ. 105).

Μεγάλη εντόπωση κάνει η χρησιμοποίηση για πρώτη φορά τώσων πρωταγωνιστών σε μία διανομή, και μάλιστα σε μικρούς ρόλους⁴⁸³, και με μια πειθαρχία πρωτοφανή για τα ελληνικά δεδομένα: «Η παράσταση του *Πέερ Γκνυτ* παρουσίασε ένα σύνολο αισθητικό που όμοιό του δεν είχε εμφανισθεί ποτέ άλλοτε σε ελληνική σκηνή. Όλοι οι ηθοποιοί, ακόμα και οι πιο δευτερεύοντες, ήταν πειθαρχημένοι, ήταν στη θέση τους, δεν ενόχλησαν ούτε με μια παραφωνία» (Θρύλος).

Ένα άλλο ζήτημα που απασχόλησε την κριτική είναι οι περικοπές που έκανε ο Ροντήρης στο μακροσκελές κείμενο. Δεν γινόταν αλλιώς, η παράσταση κρατούσε στην προεμίρα πέντε ώρες, αν δεν γίνονταν θα διαρκούσε επτά με οχτώ ώρες⁴⁸⁴. Διάρκεια απολύτως απαγορευτική για την εποχή, ήδη η διάρκεια των πέντε ωρών ήταν πρωτοφανής για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα και δοκίμαζε τις αντοχές του κοινού. Ο Ροντήρης ασφαλώς θα συνυπολόγισε και την παράμετρο αυτή, αλλά δεν ήταν ο μόνος λόγος που τον οδήγησε να περικόψει το έργο. Η συνήθης πρακτική, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά παντού στον κόσμο, είναι να συντομεύεται ο *Γκνυτ*⁴⁸⁵. Κι αυτό όχι μόνο για πρακτικούς λόγους. Ο Ίψεν έγραψε τον *Γκνυτ* περισσότερο ως ένα μεγάλο δραματικό ποίημα προς ανάγνωση παρά ως ένα παραστάσιμο έργο⁴⁸⁶. Κι αν η λυρική του ευφράδεια στην ανάγνωση είναι ενεργής, στο θεατρικό σανίδι πλατειάζει, και αδυνατίζει την αποτελεσματικότητα του αριστουργηματικού έργου. Οι επιδέξιες περικοπές λειτουργούν προς όφελος του θεατρικού κειμένου. Η επιλογή του Ροντήρη ήταν να συντομεύσει το έργο προς όφελος της σκηνικής δράσης, κρατώντας τον πυρήνα της πλοκής και των δραματικών συγκρούσεων. Έτσι ανέδειξε την ποίηση και τον λυρισμό του έργου μέσω της αναπαραστατικής δράσης.

Οι απόψεις των κριτικών για τις περικοπές του έργου δίστανται. Κάποιοι κριτικοί θεωρούν ότι δεν έπρεπε να κοπεί καθόλου το κείμενο, όπως ο Σκουλούδης, που γράφει ότι το Εθνικό θα έπρεπε «να αναβάλει το ανέβασμά του» ώσπου να το ολοκληρώσει, ακριβώς επειδή βρίσκει «υπέροχη στις γενικές γραμμές της απόδοση

⁴⁸³ «Παρατηρήθη μάλιστα με πολλήν ικανοποίησιν ότι η νέα διεύθυνσις του θεάτρου εχρησιμοποίησε πάντα τα στελέχη του θιάσου και υπεχρέωσε και τους πρωταγωνιστάς να εμφανισθούν σε μέρη επεισοδιακά, έτσι δε η εκτέλεσις ενεφανίσθη άψογος και τελεία στις πιο πολλές εικόνες του έργου», γράφει ο Μαμάκης. Οι έπαινοι ανήκουν στους ηθοποιούς που «με το αναπτυχθέν ήδη εις την εθνικήν σκηνήν αίσθημα του θεατρικού συνόλου, εδέχθησαν να παίξουν μικρούς, ασήμαντους, θα έλεγε κανείς, ρόλους» (Ω., *Εστία*).

⁴⁸⁴ Παιχτήκε με έντεκα διαλειμματα ανάμεσα στις εικόνες, διάρκειας από 1 έως 10 λεπτά, όπως αναφέρει το πρόγραμμα.

⁴⁸⁵ Στην Ελλάδα, η διάρκεια του έργου συντομεύθηκε και στις δύο επόμενες παραγωγές του *Γκνυτ*, όπως θα δούμε παρακάτω (Προσκήνιο, 1967 και Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου, 1991). Για τις ξένες παραγωγές βλ. Frederick J. Marker και Lise-Lone Marker: «Ibsen an the twentieth-century stage», στον συλλογικό τόμο: *The Cambridge companion to Ibsen*, επιμ. James McFarlane, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge, 2006 [1994], σελ. 183-204.

⁴⁸⁶ Μαρτυρία του ίδιου του Ίψεν στον δανό συγγραφέα Vilhelm Bergsøe (στο βιβλίο του: *Henrik Ibsen paa Ischia og "Fra Piazza del Popolo": Erindringer fra Aarene 1863-69*, εκδ. Gyldendal, Κοπεγχάγη, 1907).

του ενός τρίτου» που παίχτηκε. Αντίθετα κάποιοι άλλοι κριτικοί, όχι μόνο συμφωνούν με τα κοψίματα, αλλά ζητούν να μειωθεί κι άλλο η διάρκεια της παράστασης και μάλιστα κατά μία ώρα (Θ.Ν.Τ., *Ημερήσιος Κήρυξ* και Ω., *Εστία*). Από ό,τι φαίνεται, οι προτροπές αυτές εισακούστηκαν: άρθρο της *Βραδυνης* μας πληροφορεί ότι η παράσταση συντομεύτηκε μετά την πρεμιέρα (συμπύχθηκαν όλες οι πράξεις και ιδίως η τελευταία)⁴⁸⁷.

Η πλειονότητα των κριτικών συμφωνεί ότι το έργο χρειαζόταν περικοπές, οι γνώμες τους όμως διχάζονται για τις επιλογές του Ροντήρη. Μερικοί κριτικοί είναι ένθερμοι υποστηρικτές της δραματουργικής επεξεργασίας του σκηνοθέτη. Όπως ο Χουρμούζιος, που κρίνει «ότι επέτυχε πλήρως» ο Ροντήρης, η διασκευή «ήτο αισθητή» μόνο στους «μεμνημένους» και γι' αυτούς ακόμα το έργο «διετρήει την ποιητική και φιλοσοφική του πληρότητα». Μια άλλη μερίδα κριτικών πιστεύει πως το έργο είναι φλύαρο και σωστά κόπηκε, αλλά διαφωνεί με κάποιες επιλογές του Ροντήρη. Ο Θρύλος π.χ. συμφωνεί σε γενικές γραμμές με τις περικοπές, διαφωνεί όμως με τη συντόμευση της σκηνης του θανάτου της Ώζε. Ενώ υπάρχουν και κάποιοι που θεωρούν καταστροφικές για το έργο τις επιλογές του Ροντήρη. Όπως η Κακούρη, που κρίνει ότι η παράσταση απέτυχε καθώς «οι παραλείψεις έγιναν με τρόπο επιζήμιο για την ενότητα και το ποιητικό περιεχόμενο. Η παράσταση είχε γοργότητα και θεαματικότητα. Η θεαματικότης όμως αυτή τη φορά παρέσυρε το σκηνοθέτη σε απειρείς υπερβολές. [...] Η υπερτροφική θεαματικότης έσβυσε το βαθύτερο φιλοσοφικό νόημα του έργου»⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ Ανυπόγραφο: «Επί τη εικοστή του *Πέερ Γκοντ* εις το Εθνικόν», εφ. *Βραδυνη*, 20/10/1935. Ο αρθρογράφος πιστεύει ότι «κερδίζει η παράσταση», αφού η σύμπτυξη έγινε με «εξαιρετικήν προσοχήν, ώστε να διατηρηθή ο ειρμός του».

⁴⁸⁸ Το θεαματικό στοιχείο της παράστασης θα δώσει λαβή στον Τάκη Μπαρλά να επιτεθεί κατά μέτωπον. Οι άνθρωποι του Εθνικού, γράφει, «ακολουθούντες την μέθοδον του Καραγκιόζη (βάλε μόνον σάλτσα!), αντί πνευματικής τροφής μας προσέφεραν μόνον καρύκευμα!». Ο Μπαρλάς απορρίπτει συλλήβδην την παράσταση ως «καταπιληκτικόν τερατούργημα». Μια καταφανώς άδικη επίθεση. Η κριτική του Μπαρλά στον *Νέο Κόσμο* είναι ένας μακροσκελής λίβελλος που οφείλεται σε προσωπικούς λόγους. Στο στόχαστρό του ειδικά ο Μινωτής: «ηγωνίζετο να διεκπεραιώση τον ρόλον του», αλλά απέτυχε παταγωδώς, και φταίνε αυτοί που του εμπιστεύτηκαν τον ρόλο. Το θέαμα που παρουσίαζε ο Μινωτής «καταντούσε σχεδόν εφιαλτικόν». Η επίθεση του Μπαρλά δίνει το εναρκτήριο λάκτισμα για ένα πόλεμο μέσω των εφημερίδων μεταξύ των Τάκη Μπαρλά, Αλέξη Μινωτή, Σπύρου Μελά, Άγγελου Βλάχου και Πέλου Κατσέλη. Πρώτος απαντάει στον Μπαρλά ο, σφόδρα ενοχλημένος, Μινωτής στην εφημερίδα *Ακρόπολις* στις 15 Οκτωβρίου («Γύρω από τον *Πέερ Γκοντ*», 15/10/1935), όπου κατηγορεί τον Μπαρλά ότι εκδικείται τον ίδιο και το Εθνικό επειδή δεν διορίστηκε στην Καλλιτεχνική Επιτροπή του θεάτρου. Ο Μινωτής ισχυρίζεται ότι τον είχε απειλήσει ο Μπαρλάς πως αν δεν τον υποστηρίξει στον διορισμό του θα τον εκδικηθεί. Την επιστολή του Μινωτή αναπαράγει και ο Σπύρος Μελάς σε άρθρο του στα *Αθηναϊκά Νέα* την ίδια μέρα («Αποκάλυψις... κριτικάστρου», 15/10/1935). Προφανώς η επιστολή Μινωτή είναι εις γνώσιν του Μελά, ο οποίος θυμίζουμε είναι μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού την εποχή εκείνη. Ο Μελάς επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς του Μινωτή και αναμινώνει και τον Άγγελο Βλάχο στο άρθρο του, προς επαλήθευση των όσων γράφει. Ο Βλάχος είναι την εποχή αυτή εκτός από διευθυντής του Εθνικού και διευθυντής της εφημερίδας *Καθημερινή*, από την οποία είχε απομακρύνει τον Μπαρλά, όπως μας πληροφορεί ο Μελάς. Ο Μπαρλάς στέλνει την επόμενη μέρα επιστολή στην *Ακρόπολις* («Πάλιν ο *Πέερ Γκοντ*», 16/10/1935), διαψεύδοντας τον Μινωτή. Αναδημοσιεύει μάλιστα την επιστολή του και στην εφημερίδα *Νέος Κόσμος*, («Οι νέοι 'Μπεχλιβανισμοί' ανεκδιήγητου

Αλλά οι περισσότεροι κριτικοί αποφαινόνται ότι το θεαματικό στοιχείο δεν υπερκέρασε την ποίηση του έργου. Η παράσταση του Ροντήρη «έδωσε την ατμόσφαιρα, εχάραξε την αγωνία, μας παρουσίασε καλύτερον την διανοητικήν, την φιλοσοφικήν πλευράν, από την θεαματικήν», γράφει ο Λιδωρίκης.

Παρά τις επί μέρους αντιρρήσεις, στο σύνολο τους οι κριτικοί επισημαίνουν την καθοριστική συμβολή του σκηνοθέτη Δημήτρη Ροντήρη, όλοι αναγνωρίζουν την ικανότητά του να διαχειριστεί ένα τόσο σύνθετο έργο⁴⁸⁹. Ο Χουρμούζιος επισημαίνει τους κινδύνους του έργου, το οποίο εύκολα μπορεί να «εκπέση» σε ένα «συνονθύλευμα ασύνδετων σκηνών, με έλλειψιν σπονδυλικής ενότητας και συνεχείας», γιατί το κείμενο δεν «εμφανίζει απλώς δυσχερείας σκηνοθετικής τακτοποίησης αλλά προσβάλλει, παιζόμενον ολόκληρον, εκείνο ακριβώς, το οποίον έπρεπε πάση θυσία να διαφυλαχθή, το βαθύτερον πνεύμα του ονειροδράματος». Αυτή είναι η μεγάλη επιτυχία του Ροντήρη για τον Χουρμούζιο, το ότι κατέφερε να ξεπεράσει αυτούς τους σκοπέλους.

Ιδιαίτερα εντόπωση κάνει η κίνηση στις δύσκολες ομαδικές σκηνές: «Είδαμε εις τις διαδοχικές εικόνες του έργου 'σύνολα' εκτελεστών εξαιρέτα, παρακολουθήσαμε 'άνετον' κινήσιν εις τις πολλαπλές ομαδικές εμφανίσεις» (Μαμάκης): «αυστηρά ομοιογενή σκηνική τοποθέτηση και υποκριτική δράση των ηθοποιών, που αναλυόμενη στις λεπτομέρειες της, μας παρουσιάζει τον σκηνοθέτη του Εθνικού θεάτρου κ. Ροντήρη σαν ένα τέλειο κάτοχο των μυστικών μιας ξεκάθαρης, πλαστικής και δυναμικής σκηνοθετικής τέχνης» (Σκουλούδης).

Επαινείται επίσης η ικανότητα του Ροντήρη να καθοδηγεί υποκριτικά τους ηθοποιούς. Ο Κόκκινος χαρακτηρίζει «σοφή» τη διδασκαλία του. Οι ηθοποιοί διδάχτηκαν «υπομονετικά και βαθυστόχαστα», σημειώνει ο Μανιάτης και συνεχίζει: «Μια πνοή ιερότητας και άσφαλτης διαγραφής των χαρακτήρων συνείχε την όλη σκηνοθεσία. Ένα υπομονετικό δασκάλημα που ήτα ολοφάνερο στο ξεχώρισμα της κάθε φράσης»⁴⁹⁰.

συγγραφέως», 16/10/1935), όπου διατυπώνει κι άλλες κατηγορίες εναντίον Μινωτή και Μελά, ζητώντας από τον Βλάχο να παρέμβει. Στο θέμα παρεμβαίνει όντως και ο Βλάχος την ίδια μέρα, όχι για να υποστηρίξει τον Μπαρλά αλλά για να δηλώσει την ενόχλησή του για την αδιακρισία του Μελά να τον εμπλέξει στις έριδες: δημοσιεύει στην *Καθημερινή* άρθρο, το οποίο όμως αποφεύγει να υπογράψει ο ίδιος (Ανυπόγραφο: «Καυγάδες», εφ. *Καθημερινή*, 16/10/1935). Ο κύκλος των διενέξεων κλείνει με τον Πέλο Κατσέλη, που εμπλέκεται και αυτός στη διαμάχη παίρνοντας το μέρος του Μπαρλά: η *Ακρόπολις* δημοσιεύει επιστολή του στις 17 του μηνός («Ο καυγάς», 17/10/1935). Η στάση όλων των εμπλεκομένων και οι χαρακτηρισμοί που εξαπολύουν ο ένας κατά του άλλου δεν τιμά κανέναν τους.

⁴⁸⁹ Δεν λείπουν και οι πιο συγκρατημένες εκτιμήσεις. Ο Δόξας βρίσκει πως ο Ροντήρης «ειργάσθη ευσυνειδήτως και επιτυχώς», ενώ ο Μαμάκης μολονότι μιλάει για «σκηνοθετικόν άθλον» δεν του δίνει «'άριστα' εις τις χθεσινοβραδυνές εξετάσεις του».

⁴⁹⁰ Υπάρχουν βέβαια κι άλλες –επί μέρους– αντιρρήσεις των κριτικών για τη σκηνοθεσία του Ροντήρη. Για τον Σκουλούδη, «το χορευτικό και το μουσικό στοιχείο, πήραν μιαν περισσότερο από ό,τι έπρεπε αυθύπαρκτη θέση μέσα στην όλην ερμηνεία». Ο Μαμάκης βρίσκει πως η τέταρτη και πέμπτη πράξη δεν είχαν τον ίδιο σφιχτό ρυθμό όπως οι πρώτες τρεις, «κάπως χαλαρές» τις βρίσκει

Ο *Γκνιτ* είναι η πρώτη τόσο μεγάλη παραγωγή που σκηνοθετεί ο Ροντήρης μετά τον Πολίτη. Η σύγκριση με τον Πολίτη είναι αναπόφευκτη, χωρίς να αποβαίνει εις βάρος του Ροντήρη: «Τα κατάφερε πολύ καλά, αν όχι τέλεια και απέδειξε, ότι έχει όλα τα προσόντα να διευθύνει την εθνική σκηνή», γράφει, "βαθμολογώντας" τον σκηνοθέτη ο κριτικός του *Ημερήσιου Κήρυκα* (Θ.Ν.Τ.). Ανεπιφύλακτη και η έγκριση του Κουκούλα: «έχει όλα τα εφόδια για να συνεχίσει αντάξια την παράδοση» που δημιούργησε ο Πολίτης.

Οι γνώμες διίστανται για τις σκηνογραφίες του Κλώνη. Δεν λείπουν οι κριτικοί που εκτιμούν τη δύσκολη και σύνθετη σκηνογραφική εργασία του: «με λεπτή και μελετημένη λιτότητα ικανοποίησαν απολύτως» (Χουρμούζιος), «κατώρθωσε να παρακολουθήσει και να πλησιάσει τα οράματα του ποιητού με καλαισθητά και επιβλητικά ντεκόρ» (Χάρης). Αλλά υπάρχουν και αρκετές αντιρρήσεις. Άνισο κρίνει το αποτέλεσμα ο Θρύλος: «Μερικές σκηνογραφίες, όπως η σκηνογραφία του πλοίου, ήταν κάπως υπερβολικά απλοϊκές και δεν ήταν καθόλου εναρμονισμένες με άλλες σκηνογραφίες, που ικανοποιούσαν απόλυτα»⁴⁹¹. Οι περισσότερες διαφωνίες εστιάζονται στο ότι απουσίαζε το «νορβηγικό» χρώμα από τη σκηνογραφία. Ακόμα κι αυτοί που κρίνουν θετικά την εργασία του Κλώνη επισημαίνουν ως αδυναμία της σκηνογραφίας ότι «έλειπε κάθε Σκανδιναβικός χαρακτήρ» (*Εστία*). Τα "πλαστικά" σκηνικά που σχεδίασε ο Κλώνης –με σαφείς τις επιρροές από τις αρχές του Κρέιγκ⁴⁹²– ξενίζουν τους περισσότερους κριτικούς. Οι λιτοί όγκοι των σκηνικών αρνούνται τους περιορισμούς του ρεαλισμού και της ιστορικής αποτύπωσης, τονίζουν την ποιητική και ονειρική διάσταση του έργου αποφεύγοντας τη σαφή οριοθέτηση του στον χώρο και στον χρόνο. Από τις διασωθείσες φωτογραφίες διακρίνει κανείς μια θαυμαστή σύνθεση του Κλώνη⁴⁹³. Όμως η αφαίρεση που χαρακτηρίζει τις σκηνογραφίες είναι πολύ πρωτοπόρα για την εποχή· οι αισθητικές προτιμήσεις κλείνουν προς τη ρεαλιστική αποτύπωση και αδικούν την εργασία του Κλώνη⁴⁹⁴.

και παρατηρεί ότι «εσημειώθησαν και καθυστερήσεις εις τις μεταλλαγές των εικόνων». Στον κριτικό του *Ελληνισμού* δεν αρέσει καθόλου η σκηνή του ναυαγίου, «αποτυχία» τη χαρακτηρίζει.

⁴⁹¹ Ατυχές πρέπει να ήταν το σκηνικό του Κλώνη για τη σκηνή του ναυαγίου, το επικρίνουν αρκετοί κριτικοί: «δεν μας ικανοποίησε εις το σκηνικό του караβιού [...] το αναρρίπισμα της θαλάσσης αρκετά απλοϊκό, και η στιγμή της τρικυμίας δεν εδόθη με κανένα τεχνικό μέσον. Το καράβι βουλιάζει ωραία-ωραία σαν μέσα σε μια λεκάνη με βούτυρο», γράφει ο Δόξας. Αντίστοιχες είναι και οι εκτιμήσεις των Μαμάκη, Χάρη και Πράτσικα.

⁴⁹² «Οι αρχές του Gordon Craig εφαρμόζονταν με αυστηρότητα» από τον Κλώνη, υποστηρίζει η Αναστασία Κοντογιώργη και δίνει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τα σκηνικά του *Γκνιτ* (*Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου 1930-1960*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000, σελ. 183).

⁴⁹³ Βλ. το αρχείο του Εθνικού στο διαδίκτυο (www.n-t.gr).

⁴⁹⁴ Ο Μανιάτης διακρίνει πως «η κυρίαρχη νότα ήταν 'το πλαστικό σκηνικό'» και πως «ετέθη σε δεύτερη μοίρα ο ρεαλισμός», με αποτέλεσμα «την σκηνογραφική του εξαϋλώση». Οι ρεαλιστικότερες αποτυπώσεις είναι του γούστου του Μανιάτη: «υπήρχαν και σκηνικά με μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική σφραγίδα σαν τη χειμερινή καλύβα του Πέερ με κείνο το χιονισμένο δεντράκι, εξόχως περιεκτική σε σύλληψη, των βουνών του Ρούντεν και του ξέφωτου στο σπιτικό του Έγκστατ». Περισσότερο

Θετικά κρίνονται τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά, αν και τα σχόλια είναι λιγοστά, το ενδιαφέρον μονοπωλούν τα σκηνικά. «Εφρόντισε και πάλιν να είνε ο άμογος αισθητικός, ο καλλιτέχνης των περίφημων ενδυμασιών του 'Εθνικού'», γράφει ο Λιδωρίκης· «Περιποιημένοι» οι ενδυμασίες για τον Πράτοικα· ήταν «εκείναι που έπρεπε να είναι» για τον Χουρμούζιο.

Καθοριστική για την παράσταση υπήρξε η συμβολή του Δημήτρη Μητρόπουλου ο οποίος διεύθυνε τη ζωντανή ορχήστρα. Ο μεγάλος έλληνας μαέστρος έχει ήδη αναγνωριστεί διεθνώς και επιστρέφει στην Ελλάδα για να συνδράμει κι αυτός στο ανέβασμα του *Γκυντ*. Η μουσική του Έντβαρντ Γκρηγκ (γραμμένη ειδικά για το έργο από τον προσωπικό φίλο του Ίψεν⁴⁹⁵) υπό την διεύθυνση του Μητρόπουλου αναδεικνύει όλους τους χυμούς της. Ο Μητρόπουλος δεν διευθύνει αριστοτεχνικά μόνο τους μουσικούς του, αλλά και τους ηθοποιούς δίνοντας τους το τέμπο και τις εναλλαγές των συναισθημάτων και καταστάσεων των ηρώων⁴⁹⁶.

ρεαλισμό ζητάει και ο Μ. στην *Εφημερίδα Ελλήνων*: «δεν ήσαν ακριβώς εκείνα τα οποία εθέλησεν ο Ίψεν, στο ζήτημα δηλαδή της εμφανίσεως ωρισμένων εικόνων με δάση πράσινα και ατμόσφαιρα που υποβοηθεί την φαντασία».

⁴⁹⁵ Πρώτη ζωντανή εκτέλεσή της το 1876, στην πρώτη παράσταση του έργου από το Christiania Theater, στο Όσλο της Νορβηγίας (24/2/1876), βλ. Repertoire database στον ιστότοπο www.ibsen.net.

⁴⁹⁶ Αποκαλυπτικές είναι οι μαρτυρίες του Αλέξη Μινωτή για τις πρόβες: «Άρχιζε να παριστάνει μαζί μας, με την φυσιογνωμία, με το βαθύ του μάτι, με τα χέρια τα παροιμιώδη και με τα ευλύγιστα πόδια να κτυπά το ρυθμό, να υποδεικνύει την κίνηση, να κυκλώνει τα σύνολα, να χορογραφεί εκεί επί τόπου και εκ του προχείρου, να μας κάνει να χορεύουμε σαν να 'ταν το φυσικότερο των πραγμάτων για να μας συνδέσει με το χρόνο της μουσικής, για να μας αλαφρώσει όσο γίνονταν απ' το σωματικό μας βάρος. Κατορθώναμε να εκτελούμε, όπου χρειάζονταν, τις πιο εκφραστικές και ρυθμικές κινήσεις μιμούμενοι τις δικές του κι ακολουθώντας τους τονισμούς που μας υπέβαλλε, σαν να 'μαστε όργανα μουσικά κάτω απ' τη μαγική του μπαγκέτα. Η παρουσία του στην πρόβα ήταν δύναμη, έμπνευση και μοχλός τόλμης αδοκίμαστης ως τα τότε για όλους, από το σκηνοθέτη και τους πρωταγωνιστές ως τον τελευταίο κομπάρσο». Το ίδιο βοηθητική υπήρξε και η παρουσία του κατά τη διάρκεια των παραστάσεων: «Τον έβλεπα από τη σκηνή μετά όταν άρχισαν οι παραστάσεις να διευθύνει την ορχήστρα από κάτω, και διάκρινα να καταγράφονται στο ευκίνητο κι ευαίσθητο του πρόσωπο όλες κι οι λεπτότερες ακόμη αποχρώσεις κάθε έκφρασης, οι πιο μύχιες πλευρές του κάθε συναισθήματος που παρουσίαζαν οι ρόλοι, που εμείς παλεύαμε να ενσαρκώσουμε. Στην τελευταία πράξη, θυμάμαι, που βουλιάζει το καράβι που μεταφέρει απ' την μακρινή ξενιτιά τον πολύπλαγκτο ήρωα πίσω στην πατρίδα, μου φαίνονταν στην απόσταση, σαν ένας καταπληκτικός ταχυδακτυλουργός που στα μακριά του δάκτυλα είχε δεμένο με αόρατους σπάγγους το σκαρί μας, που το ρουφούσαν τα φανταστικά νερά, και τ' ανεβοκατέβαζε, το 'παιζε, το γλιστρούσε, το μπατάριζε, το κατεπόντιζε μες στην μουσική που ξεχύνονταν και πλημμυρούσε με τα κύματα των ήχων την ψεύτικη μας κουβέρτα και μας έκανε, τον συνάδελφο που έπαιζε τον καπετάνιο κι έμενα, να πνιγόμαστε αληθινά από συγκίνηση. Κάθε βράδυ, κάθε απόγεμα και βράδυ, σαν είχαμε δύο παραστάσεις που η μια κολλούσε στην άλλη, οκτώ ολάκαιρες ώρες συνέχεια, εγώ στη σκηνή να παλεύω στο δύσκολο χάος του ρόλου κι αυτός στο πόντιο να με κυβερνά και να με σώζει απ' τους υφάλους της κόπωσης, της αδράνειας, της ανυπομονησίας, της παραπανίσιας ηθοποιίας [...]. Τέτοιος εμπυχωτής κι απaráμιλλος τεχνίτης του ρυθμού!» (Αλέξης Μινωτής: *Μακρινές φιλίες*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1981, σελ. 105-106).

Οι κριτικοί διχάζονται όσον αφορά τη μουσική του Γκρηγκ, παραληρούν όμως όλοι από ενθουσιασμό για τη διεύθυνση του Μητρόπουλου⁴⁹⁷. Για τη Σπανούδη: «Δεν υπάρχει πιο ευτυχισμένη μουσική απ' αυτήν του Γκρηγκ [...] Είναι μια μουσική [...] πλούσια στην απόδοσι των εντυπώσεων και των συναισθηματικών κόσμων που εισηγείται ο Ίψεν». Ενώ ο Σκουλούδης βρίσκει πως είναι "παλιά" η μουσική του Γκρηγκ πια: «οι ωραιότατες αυτές σελίδες του νορβηγού ρομαντικού μουσουργού στις ήμερες μας δεν περιέχουν ούτε ένα από τα σύγχρονα εκείνα εκφραστικά μουσικά στοιχεία, που μπορούν να αποδώσουν τονίζοντας την καθαρή θεατρικήν ουσία και το φιλοσοφικό περιεχόμενο του έργου». Δέχεται όμως ότι χάρη στη διεύθυνση του Μητρόπουλου: «αποκομίσαμε μιαν ολότελα νέα συγκίνηση, για λογαριασμό της οποίας εκφράζουμε τον αμέριστο θαυμασμό μας»⁴⁹⁸. Υμνητική για τον Μητρόπουλο είναι και η Σπανούδη: έχει «την υπέρτατη τέχνη να εκθλίβη από κάθε μουσική την πεμπουσία της», παρουσίασε την μουσική του Γκρηγκ «στην απόλυτη δημιουργικήν αγνότητα της πρωταρχικής του συλλήψεως». Όλοι οι κριτικοί αναγνωρίζουν τη σημαντική συμβολή του Μητρόπουλου στην επιτυχία της παράστασης: «έχει μερίδα λέντος εις την προχθεσινήν επιτυχίαν», γράφει ο Λιδωρίκης, τονίζοντας ότι ο Μητρόπουλος ερμήνευσε «την θείαν μουσικήν του Γκρηγκ με αφάνταστον ζώην, συγκίνησιν, βάθος δημιουργίας». Αντίστοιχες και οι παρατηρήσεις του Χουρμούζιου: η μουσική διεύθυνση «αποτελεί εν από τα πρώτιστα κεφάλαια της επιτυχίας. [...] Ηκούσαμεν προχθές Γκρηγκ εις την ωραιότεραν του έκφρασιν»⁴⁹⁹.

Ξεχειλίζουν από επαίνους οι κριτικοί και για τον Άγγελο Γριμάνη, τόσο για τις χορογραφίες του, όσο και για τα χορευτικά του σόλο: «Απεδείχθη λαμπρός χορογράφος και θαυμάσιος χορευτής. Είναι η πρώτη φορά που βλέπομεν εις την Ελλάδα ένα μπαλλέτο δικαιούμενον να ζητήσει θέσιν μέσα στα όρια της τέχνης»,

⁴⁹⁷ Για την παράσταση του *Πέερ Γκοντ* χρησιμοποιήθηκε η παρτιτούρα από τις δύο σουίτες Νο. 1 ορ. 46 και Νο. 2 ορ. 55, όπως και τμήματα από το *Incidental Music* ορ. 23 (που βρίσκονται στη μεγάλη έκδοχή του *Πέερ Γκοντ*). Βλ. www.n-t.gr.

⁴⁹⁸ Η κριτική της Σπανούδη προκαλεί ακόμα μια δημόσια αντιπαράθεση. Ο κριτικός και μουσικός Μανώλης Σκουλούδης ενοχλείται από την κριτική της. Η φράση της Σπανούδη: «Ύστερα από τις τόσες μουσικές ασχήμιες που μας πλήγωσαν τα τελευταία χρόνια μέσα στον εθνικόν αυτόν ναόν της τέχνης», προκαλεί την οργή του Σκουλούδη που είχε γράψει μουσική για παραστάσεις του Εθνικού. Θεωρεί πως ο υπαινιγμός της κριτικού αναφέρεται στον ίδιο και στέλνει επιστολή διαμαρτυρίας που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, ψέγοντας την Σπανούδη για τον απαξιωτικό τόνο της (Μανώλης Σκουλούδης: «Η μουσική στο Εθνικό», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 10/10/1935).

⁴⁹⁹ Τα επαινετικά σχόλια του Τύπου για τη διεύθυνση του Μητρόπουλου δεν έχουν τελειωμό, σταχυολογούμε μερικά: «τέλεια ορχήστρα» (Οικονομίδης), «επέτυχεν αποτελέσματα αξιοζήλευτα» (Μ-ς), «εθριάμβευσε με την ορχήστραν του» (Πράτοικας). Οι μόνες αντιρρήσεις αφορούν τη θέση της ορχήστρας. Η ορχήστρα ήταν αναπτυγμένη μπροστά στο προσκήνιο του θεάτρου, και μάλιστα πρέπει να είχε γίνει και κάποια σκηνογραφική παρέμβαση από τον Κλώνη για να καλυφθεί η ορχήστρα. Όμως αυτή η διευθέτηση πρέπει να ήταν επιζήμια για την ακουστική. Την ορχήστρα κάλυπτε ένα «προπέτασμα», μας πληροφορεί άρθρο της εφημερίδας *Έθνος*, «που έκανε μεν αθέατη την ορχήστρα, αλλά καταπονούσε τους μουσικούς και εμπόδιζε και την πλήρη απόδοση των δυναμικών χρωματισμών» (Καλ. Μαν.: Άτιτλο, εφ. *Έθνος*, 13/10/1935). Για την κακή ακουστική παραπονιούνται και κάποιοι κριτικοί (Μ., Σκουλούδης, Χαμουδόπουλος).

γράφει ο κριτικός του *Ημερήσιου Κόρηκα*. Τα μπαλέτα ήταν «εξαιρετα» για τον Χουρμούζιο και τον Δόξα. Οι χορευτές «εξετέλεσαν τους χορούς με ρυθμόν και χάριν, ώστε να δώσουν ξεχωριστήν αισθητικήν χαράν εις το κοινόν» (Άριελ). Το μπαλέτο ήταν «τέλειο σε ρυθμό, σε ελαφρότητα, σε ακρίβεια και σε έκφρασι ακόμα» (Λαλασούνη)⁵⁰⁰.

Ο Αλέξης Μινωτής δοκιμάζει τις δυνάμεις του με τον Πέερ Γκυντ, πρόκειται για έναν πολύ δύσκολο και σύνθετο ρόλο. Και καταφέρνει να κάνει μια εντυπωσιακή εμφάνιση⁵⁰¹. Τα σχόλια πολλών κριτικών είναι διθυραμβικά. Ο Μινωτής είναι στο «ζενίθ του αληθινού, του εσωτερικού ταλάντου του. Αν ξεπεράση κάποτε τον εαυτό του τον προχθεσινόν θα είνε, απλούστατα... ημίθεος!...», γράφει ο Λιδωρίκης. Ενθουσιώδη και τα σχόλια του Ροδά: «Έδωσε όλας τα διακυμάνσεις της περιπετειώδους ζωής του Γκυντ με παλμό και έκφρασι αληθινού καλλιτέχνου, με μία μαεστρία, θάλεγα, αριστουργηματική. Ρόλος-άνθρωπος πολυσύνθετος και πολύτροπος, δραματικός και σατυρικός, βρήκε τον καλλίτερο ερμηνευτή του σε βαθμό ηρωικό. Ξεκίνησε από τους πρόποδας και ανέβηκε στα Ιψενικά πνευματικά Ιμαλάια θριαμβευτής». Είναι ο «ήρωας» της παράστασης για τον Χουρμούζιο, «εκράτησε με την ιδίαν έντασιν μέχρι του τέλους το έξαλλον πρόσωπον του Πέερ Γκυντ και με απόλυτον και εις τας λεπτομερείας ακόμη, επιτυχίαν»⁵⁰².

Ακόμα και οι κριτικοί που έχουν επιφυλάξεις για την ερμηνεία του Μινωτή αναγνωρίζουν ότι αναμετρήθηκε επάξια με έναν δυσκολότατο ρόλο: «Αξιίζει επαίνους. Αν ο Γκυντ που παρουσίασε δεν είνε ο ιδεώδης, είνε όμως ένας Γκυντ» (Άριελ): «έλειψε από το παίξιμό του κάποια ευλογισία στις αποχρώσεις - είναι

⁵⁰⁰ Ενθουσιώδη είναι τα σχόλια και για τις χορευτικές ικανότητες του Γριμάνη. «Τέλειος χορευτής», γράφει ο Λιδωρίκης. «Μας έδωσε στιγμές εξαιρετικής συγκίνησης για το μάτι και την ψυχή», συμφωνεί ο Σκουλούδης. Με τον «θαυμάσιον χορόν του μας έδειξε όλο το τάλαντον με το οποίον τον επροίκισε η φύσις», προσθέτει ο Χαμουδόπουλος. Αλλά και η πρώτη χορεύτρια Μέλω Φαφαλιού ξεχωρίζει. Ο κριτικός του *Ημερήσιου Κήρυκα* της πλέκει το εγκώμιο: «Αι κινήσεις της, η εκφραστικότης του χορού της, η πειθαρχία των κινήσεων εις το αυστηρό νόημα του Ιψενικού ονειροδράματος απεκάλυψαν φύσιν καλλιτεχνικήν και στοιχείον που έλειπε πραγματικά από τον καλλιτεχνικόν ορίζοντα του τόπου».

⁵⁰¹ Και ο ίδιος ο Μινωτής θεωρεί ότι ο ρόλος του Γκυντ είναι μια τομή στην καριέρα του: «Νομίζω ότι η ουσιαστική πορεία μου στο ποιητικό θέατρο -δεν εννοώ μόνο το θέατρο του στίχου, αλλά το θέατρο της έμπνευσης και της αλήθειας- αρχίζει με τον *Πέερ Γκυντ* στα 1935. Είχαν προηγηθεί και άλλοι ρόλοι σημασίας [...], αλλά τον Πέερ Γκυντ τον λογαριάζω ως ένα καθοριστικό σημείο απαρχής του μεγάλου μόχθου που έχει το ποιητικό θέατρο» (Αλέξης Μινωτής: «Η εμπειρία της ψυχής», στο: *Ο ηθοποιός Αλέξης Μινωτής*, ό.π., σελ. 11).

⁵⁰² Ο Τάσος Λιγνάδης μας μεταφέρει, πενήντα χρόνια μετά την παράσταση, τη βαθιά εντύπωση που του έκανε η ερμηνεία του Μινωτή: «πώς να ξεχάσω την επική μίμηση του Μινωτή, που μου χάραξε βαθιά στην ψυχή από τότε αυτόν τον πολύπλαγκτο, οδυσοεϊκό δυτικό άνθρωπο της αυτολατρείας, τον μεγάλο γητευτή παραμυθά, τον Πέερ Γκυντ. Από τη μνήμη μου δεν έσβησε ποτέ η εικόνα του Μινωτή και η ηχώ του λόγου του που σ' εκείνη τη στιγμή του θανάτου της Όζε, οδηγούσε τη μάνα του και τη φαντασία του μαζί στους ουρανούς γεμίζοντας δάκρυα τα παιδικά μου μάτια» («Αναμνηστικό σε πρώτο πρόσωπο για τον Μινωτή», στο: *Ο ηθοποιός Αλέξης Μινωτής*, ό.π., σελ. 105).

πάντως ένας ηθοποιός που μπορεί να κρατήσει ικανοποιητικά και τους πιο βαρείς και τους πιο δύσκολους ρόλους» (Θρύλος).

Ο Μινωτής υπήρξε ένας ηθοποιός που φημιζόταν για την τεχνική του, και ήδη, όπως φαίνεται από τις παρατηρήσεις της κριτικής, έχει αποκτήσει αξιοθαύμαστο έλεγχο των εκφραστικών του μέσων. «Χειριζόμενος με δεξιοτεχνία τον πλούτο του δραματικού τέμπρο της φωνής του, μας έδωσε, εκτός από την καλλιτεχνική συγκίνηση της απόδοσης, κι ένα μάθημα τεχνικής, πολύτιμο για όσους νομίζουν πως ο ηθοποιός δεν είναι τίποτα περισσότερο από ταλέντο», γράφει ο Σκουλούδης.

Η ερμηνεία της Σαπφώς Αλκαίου στον ρόλο της Ωζε, της μητέρας του Πέερ Γκοντ, χαιρετίζεται με ενθουσιασμό από το σύνολο της κριτικής: «αριστουργηματική» (Δόξας), «Υπέροχη κι απaráμιλλη» (Κουκούλας), «Ό,τι και να γράψη κανείς δια την μεγάλην αυτήν καλλιτέχνηδα θα είνε κατώτερον της πραγματικότητος. Υπήρξε μια ιδεώδης Άαζε» (Πράτσικας), «μας έχει δώσει την Άαζε που θα ωνειρεύθη ο Ίψεν» (Χουρμούζιος), ακόμα και Μπαρλός που επιτίθεται με σφοδρότητα στην παράσταση, όπως είδαμε, δεν μπορεί παρά να παραδεχτεί ότι πρόκειται για «αριστοτεχνικόν παίξιμο».

Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει η ερμηνεία της Αλκαίου στη σκηνή του θανάτου της, όπου η ηθοποιός πρέπει να υπήρξε πολύ αληθινή και συγκινητική. Σχεδόν όλοι οι κριτικοί αναφέρονται σ' αυτή τη σκηνή: «εις την σκηνήν του θανάτου ήτο τόσον φυσική, τόσον περίφημος, που αμφιβάλλομεν αν και εις την Ευρώπην υπάρχουν ηθοποιοί της αξίας της κ. Αλκαίου, που θα ημπορούσαν να ερμηνεύσουν κατά τον ανώτερον αυτόν τρόπον τον ιψενικόν αυτόν τύπον» (Πράτσικας), «Η σκηνή του θανάτου της θα μείνει μία από τις μεγαλύτερες δραματικές δημιουργίες της ελληνικής σκηνής» (Κουκούλας), «επροκάλεσε ρίγη με την σκηνή του θανάτου» (Ροδάς), «συνεκίνησε μέχρι δακρύων, εις την σκηνή ιδίως του θανάτου» (Μπαρλός).

Το ενδιαφέρον της κριτικής μονοπωλούν οι δύο κεντρικοί ρόλοι του έργου. Πολλοί κριτικοί αναφέρονται επιγραμματικά στους υπόλοιπους ηθοποιούς της διανομής. Και σχεδόν όλοι χαιρετίζουν το πολύ υψηλό υποκριτικό σύνολο που παρουσιάζει ο θίασος. Οι ηθοποιοί έχουν να αναμετρηθούν με πολύ ταλαντούχους συναδέλφους τους, ο υψηλός συναγωνισμός ωθεί το σύνολο των ηθοποιών σε υψηλά υποκριτικά επιτεύγματα. Ενδεικτική είναι η παρατήρηση του Θρύλου: «Οι πρωταγωνισταί ξεπέρασαν κι αυτοί όλες τις προηγούμενες δημιουργίες τους. Ακόμα και η Κα Αλκαίου και ο κ. Βεάκης, που είναι πάντα άριστοι κι εντελώς φθασμένοι, ίσως γιατί τους υποβοηθούσε και το τέλειο σύνολο, έδωσαν την εντύπωση ότι ανέβηκαν, το ίδιο και η δ. Παπαδάκη, η Κα Παξινού, και [...] η Κα Μιράντα». Αναμφίβολα σημαντική υπήρξε η επιδέξια καθοδήγηση των ηθοποιών από τον Ροντήρη, αλλά, όπως επισημαίνει και ο Κόκκινος, αυτό δεν θα αρκούσε

«αν οι ηθοποιοί δεν κατώρθωναν να κάμουν τον τύπο δικό τους». Οι κριτικοί δεν ξέρουν πραγματικά ποιον να πρωτοξεχωρίσουν από τη διανομή⁵⁰³.

Η μετάφραση επίσης κερδίζει τις εντυπώσεις της κριτικής. Ο Γκυντ έχει ιδιαίτερες μεταφραστικές δυσκολίες και οι λύσεις του Όμηρου Μπεκέ ικανοποιούν. Ο Ροδάς είναι ιδιαίτερα επαινετικός: «έργον δημιουργικόν, έργον ποιήσεως αψεγάδιστο, έργον δημοτικής επιβλητικό. Μετέφερε στην ελληνική γλώσσα τα πνευματικά όπλα του κολοσσού της Νορβηγίας κατά τον επιτυχέστερο ποιητικό τρόπο. [...] μια μεγάλη πνευματική και καλλιτεχνική εργασία». Πολύ θετικά και τα σχόλια του Χουρμούζιου: «κατώρθωσε να υπερνικήση πολλές δυσχερείας. Ο στίχος της δεν κουράζει – αντιθέτως εναρμονίζεται απολύτως με το πνεύμα του ποιήματος. Αλλού ρητορική, όταν χρειάζεται, αλλού μαλακή, μουσική και εύπλαστος εις την απαγγελίαν, εκλογή λεκτικού φροντισμένη, η ρίμα όπου απαιτείται, [...] μελωδική δε με ανατολίτικο πάθος εις τας ερωτικές στιγμάς του ποιήματος». Η τολμηρή δημοτική ενοχλεί κάποιους: έχει «ελάχιστες γλωσσικές υπερβολές», βρίσκει ο Μαμάκης, για γλωσσικές «ακρότητες» μιλάει και ο κριτικός του *Ελληνισμού*.

Η παράσταση του Πέερ Γκυντ στο Εθνικό «θα μείνη εις τα χρονικά», προβλέπει ο Κόκκινος: «και διά το έργον που ανέβασε [...], το τόσον δύσκολον να συλληφθή αισθητικώς, να φορμαρισθή από τον σκηνοθέτην και τους εκτελεστάς του και δια την επιτυχίαν που έσπευε την προσπάθειαν».

Πράγματι, ο Πέερ Γκυντ του Εθνικού το 1935 είναι μια ευτυχής συγκυρία δημιουργικής συνόπαρξης σημαντικών καλλιτεχνών του θεάτρου σε ένα πολύ υψηλό καλλιτεχνικό σύνολο, μια σπάνια συνένωση καλλιτεχνικών δυνάμεων σε μια θεαματική και πολύ σύνθετη παραγωγή.

Το μεγάλο επίτευγμα της σκηνοθεσίας του Ροντήρη είναι ότι καταφέρνει να

⁵⁰³ Σταχυολογούμε κάποια επί μέρους σχόλια. Η Κατίνα Παξινού επαινείται διπλά: και για τις υποκριτικές αλλά και για τις χορευτικές της ικανότητες στον ρόλο της Γυναίκας με τα πράσινα (Χαμουδόπουλος, Λαλαούνη). Την Ελένη Παπαδάκη ως Ίγγριτ ξεχωρίζει ο Πράσιος: «έκτακτος» τη χαρακτηρίζει, καθώς και ο Μπαράς: «μας έδωσεν ένα ακόμη σημαντικό δείγμα της καλλιτεχνικής της αξίας, εις ένα ρόλον ασήμαντον». Η κριτική στέκεται επίσης στην ερμηνεία του Αιμίλιου Βεάκη: «φτιάχνει έναν βασιλιά του Ντόβρε τόσο επιτυχή που είναι αδύνατο να τον φαντασθείς αλλοιώτικον», γράφει ο Μανιάτης. Πολύ θετικά είναι τα σχόλια και για τη Μιράντα Μυράτ στον ρόλο της Ανίτρα: «Διπλά εξαισία και ως ηθοποιός και ως εκτελέστρια του περίφημου χορού της Ανίτρας», γράφει ο Μανιάτης, ενώ εντυπωσιάζεται από τον χορό της και ο Χουρμούζιος: «μίαν νέαν αποκάλυψιν χορευτικής δεινότητας». Η Ρίτα Μυράτ στο ρόλο της Σολβέιγ, της αγαπημένης του Γκυντ, επαινείται επίσης από τους περισσότερους κριτικούς (βλ. Μαμάκης, Χουρμούζιος, Κόκκινος). Δεν λείπουν όμως και οι εκ διαμέτρου αντίθετες γνώμες. Για τον Θρόλο «η φωνή της ήταν ενοχλητικά μονότονη και υπέργλυκη», η Μυράτ «δεν έδειξε τίποτ' από το ηρωικό της στοιχείο· την παρουσίασε μόνο σαχλούτσικη». Καταπέλτης και η Κακούρη: «ολάξανθη και Βορεινή στην εμφάνισι της, δεν μας έπεισε πως διαθέτει τη πνοή και την ψυχή που ζητά ο ρόλος της Solveig», αυτοί οι ρόλοι «απαιτούν καλλιτέχνας και όχι ξανθές εμφανίσεις». Ο μόνος που ομόφωνα θεωρείται "εκτός κλίματος" είναι ο Ιωάννης Αυλωνίτης στον μεταφυσικό ρόλο της Φωνής (ή αλλιώς του Μεγάλου Σκυφτού – πρόκειται για το alter ego του Γκυντ). Η Κακούρη τον ψέγει γιατί «κατέστρεψε με την ατελεστάτη άρθρωσί του το χαρακτηριστικότερο μέρος του έργου», αντίστοιχες είναι οι παρατηρήσεις του Μαμάκη: «πρέπει να υποχρεωθή [...] να μιλάη καθαρά [...]. Δεν ήταν κατορθωτό να ξεχωρίσης τίποτε από τα λόγια που φώναζε». Τις φωνές του Αυλωνίτη σχολιάζει και ο Χάρης: «διαρκώς εκραύγαζε».

λειτουργήσει το θέαμα εις όφελος της ποιητικής διάστασης του έργου, αναδεικνύοντας με ζωντανό αναπαραστατικό τρόπο τους χυμούς και την ποίηση του *Γκυντ*. Ο Ροντήρης καταφέρνει να εναρμονίσει τους πενήντα πέντε ερμηνευτές της διανομής και όλους τους συντελεστές, σε μια εντυπωσιακή σκηνική σύνθεση. Δεν πρόκειται όμως για μία νίκη του σκηνοθέτη, αλλά για μία νίκη του συνόλου. Και αυτό είναι από τα σημαντικότερα κέρδη της παράστασης.

Η παράσταση δικαιώνει απόλυτα τους στόχους ίδρυσης του Εθνικού⁵⁰⁴. Πρόκειται για ένα δεξιοτεχνικό καλλιτεχνικό επίτευγμα συνόλου, αλλά και για μια φοβερά πολυέξοδη και πολύπλοκη θεατρική παραγωγή, που μόνο στους κόλπους ενός Εθνικού Θεάτρου θα μπορούσε να επιτευχθεί. Το Εθνικό απαντάει έτσι με τον καλύτερο τρόπο στις επικρίσεις και στις αμφισβητήσεις που δέχεται ο νεοπαγής ακόμα οργανισμός. Με τον *Γκυντ* εδραιώνει τη θέση του και δικαιώνει απόλυτα την ύπαρξή του. Η επίτευξη ενός τόσο σύνθετου τεχνικά εγχειρήματος θέτει υψηλούς στόχους για την ελληνική θεατρική παραγωγή, ενώ αποδεικνύει ότι το ελληνικό θέατρο είναι σε θέση, τόσο σε τεχνικό επίπεδο όσο και καλλιτεχνικά, να σταθεί επάξια δίπλα στις ευρωπαϊκές σκηνές⁵⁰⁵.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Πέερ Γκυντ, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1935

1. Άριελ [Διονύσιος Κόκκινος]: «*Πέερ Γκυντ*», εφ. *Νέον Φως*, 9/10/1935.
2. Δόξας, Άγγελος: «*Πέερ Γκυντ*», εφ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 9/10/1935.
3. Θρύλος, Άλκης: «Η έναρξη του Εθνικού Θεάτρου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 212, 15/10/1935, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 113-118.
4. Κακούρη, Κατερίνα: «Ο Ίψεν στο Εθνικό», περ. *Ελληνίς*, τχ. 11, 11/1935, σελ. 231-232.
5. Κουκούλας, Λέων: «*Πέερ Γκυντ*», εφ. *Η Πρωία*, 9/10/1935.
6. Λαλαούνη, Αλεξάνδρα: «Η μουσική εβδομάς», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 27, 13/10/1935.
7. Λ[ιδωρικής], Α[λέκος]: «*Πέερ Γκυντ* του Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 9/10/1935.
8. Μ.: «*Πέερ Γκυντ* του Ίψεν», εφ. *Εφημερίς Ελλήνων*, 10/10/1935.
9. Μαμάκης, Αχιλλέας: «Ο *Πέερ Γκυντ* εις το Εθνικόν», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 8/10/1935.
10. Μανιάτης, Κ.: «Εθνικό Θέατρο. *Πέερ Γκυντ* του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 1, 15/10/1935, σελ. 14 και «*Πέερ Γκύντ*. Η εκτέλεση, η σκηνοθεσία», περ. *Θεατρική*

⁵⁰⁴ Σχολιάζουν οι κριτικοί: η παράσταση του *Γκυντ* δίνει «το μέτρον της εκτιμήσεως των δυνατοτήτων του Εθνικού, της ευσυνειδησίας των ανθρώπων του, της πειθαρχίας των εις ωρισμένας αισθητικές αρχάς, του ζήλου των» (Χουρμούζιος): η εθνική σκηνή με τον *Γκυντ* «στερεώνει τη θέση της στην εκτίμηση του κοινού και δημιουργεί εξ άλλου τεράστιες υποχρεώσεις για το κράτος, που θα κατανοή, βέβαια, πως το έργο της είνε έργο καθαρώς εθνικό» (Κουκούλας): γεννάει ευοίωνες ελπίδες για το μέλλον: «ένα ευλογημένο επιστέγασμα των ικανοτήτων που μπορεί να αναπτύξει η εθνικής μας σκηνή» (Μανιάτης).

⁵⁰⁵ Χαρακτηριστικά είναι τα σχόλια της Σοφίας Σπανούδη στην κριτική της για τον ελληνικό *Γκυντ*. Η Σπανούδη είχε παρακολουθήσει τον *Γκυντ* από τον γαλλικό θίασο της Σουζάν Ντεπρέ (με την Ντεπρέ ως Ώζε) στο Παρίσι, δεκαπέντε μέρες πριν από την ελληνική παράσταση. Δηλώνει απερίφραστα πως η παράσταση του Εθνικού «στάθηκε πολύ ανώτερη σε όλες τις γενικές γραμμές». Και δεν κρύβει την «αληθινή περηφάνεια» της για αυτή τη διαπίστωση.

Τέχνη, τχ. 2, 1/11/1935, σελ. 18-19.

11. Μπαρλάς, Τάκης: «Ο Πέερ Γκυντ στο Εθνικόν Θέατρον», εφ. *Νέος Κόσμος*, 13 και 14/10/1935.
12. Μ-ς: «Ο Πέερ Γκυντ του Ίψεν», εφ. *Ελληνισμός*, 9/10/1935.
13. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «Πέερ Γκυντ», εφ. *Έθνος*, 8/10/1935.
14. Πράτσικας, Γιώργος: «Πέερ Γκυντ», εφ. *Τόπος*, 8/10/1935.
15. Ροδάς, Μιχαήλ: «Ο Πέερ Γκυντ εις το Εθνικόν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9/10/1935.
16. Σ[κουλούδης], Μαν[ώλης]: «Ο Πέερ Γκυντ στο Εθνικό Θέατρο», περ. *Εργασία*, 13 και 20/10/1935.
17. Σπανούδη, Σοφία: «Ο Μητρόπουλος στον Πέερ Γκυντ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9/10/1935.
18. Τ., Θ.Ν.: «Η επιτυχία του Πέερ Γκυντ του Ίψεν», εφ. *Ημερήσιος Κόρηξ*, 9/10/1935.
19. Χαμουδόπουλος, Δημ. Α.: «Η μουσική του Γκρηγκ εις τον Πέερ Γκυντ του Ίψεν», εφ. *Η Πρωία*, 10/10/1935
20. Χάρης, Πέτρος: «Ο Πέερ Γκυντ», εφ. *Ανεξάρτητος*, [;]/10/1935
21. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «Ο Πέερ Γκυντ του Ίψεν εις το Εθνικόν», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/10/1935.
22. Ω.: «Πέερ Γκυντ», εφ. *Εστία*, 8/10/1935.

3.6. Άλλες παραστάσεις

3.6.1. Διάφορες παραστάσεις της *Νόρας*

Δραματικών Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη 1929 - Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929 & 1930
- Δραματικός Θίασος Σπουδή 1930

Η Αλίκη Θεοδορίδου-Νορ, η κόρη της Κυβέλης, παίρνει τη σκυτάλη από τη μητέρα της στον ρόλο της Νόρας το 1929 (τελευταία εμφάνιση της Κυβέλης στον ρόλο στην Αθήνα το 1928)⁵⁰⁶. Δεν δοκιμάζεται όμως στον ρόλο, στην Αθήνα αλλά στην Αλεξάνδρεια, προφανώς από σεβασμό στη μητέρα της, αλλά και από φόβο σύγκρισης μαζί της. Η Αλίκη σε νεαρή ηλικία (22 ετών) -ήδη ανερχόμενη πρωταγωνίστρια- συμπράττει με τον θίασο του Αιμιλίου Βεάκη στην καλοκαιρινή του περιοδεία. Στις 15 Αυγούστου του 1929 ο θίασος ανεβάζει το έργο με τίτλο: *Σπίτι της κούκλας* ή *Νόρα* (θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξανδρείας). Η υπόλοιπη διανομή: Χέλμερ: Κώστας Μουσουρής, Ρανκ: Σπυρίδων Σάββας, Λίντε: Σμαράγδα Βεάκη, Κρόγκοταντ: Αιμίλιος Βεάκης, Άννα-Μαρία: Μαρίκα Νέζερ, Ελένη: Μ. Μεταξά, Ένας υπηρέτης: Σπ. Κωνσταντινίδης, Παιδί: Τίτσα Καλογεροπούλου.

«Ριψοκίνδυνη» η απόφαση της Αλίκης να ερμηνεύσει τη μεγάλη επιτυχία της μητέρας της, όπως επισημαίνει και ο Λ. Λεοντής στον *Ταχυδρόμο* της Αλεξανδρείας. Το αποτέλεσμα όμως, κατά τον κριτικό, τη δικαιώνει: αποκαλύφθηκε μια «Ιεροφάντης», μια ηθοποιός «που συνδυάζει την ψύχραιμη κρίση, την αντίληψη, την πρωτοφανή για την ηλικία της βαθειά γνώση των πραγμάτων, την μόρφωση και τα έμφυτα και κληρονομικά προσόντα». Η ερμηνεία της κρίνεται άψογη: «καμιά από της μεταπτώσεις [...] δεν της ξέφυγε. Αι αλλοιώσεις του προσώπου, δίχως υπερβολές, ανθρώπινες, παθητικές, ήσαν το καθρέφτισμα ενός εσωτερικού κόσμου από τρικυμίες, από αγωνίες, από ελπίδες και απογοητεύσεις». Η Αλίκη, παρά την επιτυχία της, δεν θα επαναλάβει τον ρόλο της Νόρας, απ' όσο τουλάχιστον γνωρίζουμε.

Η επόμενη Νόρα της ελληνικής σκηνής είναι η Ελένη Παπαδάκη, ηθοποιός που στη σύντομη σταδιοδρομία της (δολοφονήθηκε το 1944 σε ηλικία 37 ετών) πρόλαβε να δείξει την ξεχωριστή της στόφα. Η Παπαδάκη συνεργάζεται το 1929 με τον νεοπαγή θίασο της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών, πρωτοβουλία τριών ηθοποιών, πρώην μελών του θιάσου της Κυβέλης: του Περικλή Γαβριηλίδη, του Νίκου Δενδραμή και του Νίκου Παρασκευά. Οι ζυμώσεις για την ίδρυση της Εταιρείας ξεκίνησαν το 1928, όταν η Κυβέλη διέλυσε τον θίασο της για απροσδιόριστο χρόνο. Η δραστηριότητα του θιάσου ξεκινά το καλοκαίρι του 1929

⁵⁰⁶ Η πρώτη της ενασχόληση με τη *Νόρα* γίνεται σε παιδική ηλικία (κάπου γύρω στο 1910). Σύμφωνα με μαρτυρία της αδελφής της Μιράντας Μυράτ, έπαιζε συχνά στις παραστάσεις της μητέρας της ένα από τα παιδιά της οικογένειας Χέλμερ μαζί με τα άλλα δύο αδέρφια της (Αρτέμης Μάτσας: «Πενήντα χρόνια θέατρο», συνέντευξη με τη Μιράντα Μυράτ, εφ. *Εμπρός*, 27/9/1969).

στη Θεσσαλονίκη⁵⁰⁷. Στις 13 Σεπτεμβρίου η Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών ανεβάζει τη *Νόρα* στο θέατρο Ακρόπολις με την Ελένη Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο και τον Νίκο Παρασκευά στο ρόλο του Ρανκ. Τους ρόλους των Χέλμερ και Λίντε μάλλον ερμηνεύουν ο Περικλής Γαβριηλίδης και η Σαπφώ Αλκαίου αντίστοιχα. Δυστυχώς ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που σώζονται για την παράσταση. Καμία μαρτυρία δεν έχουμε για την εμφάνιση της ηθοποιού στον πρώτο της ιψενικό ρόλο. Η Παπαδάκη θα προλάβει να ερμηνεύσει άλλες δύο ιψενικές ηρωίδες: την Έλλα στον *Μπόρκμαν* του Πολίτη το 1933 και την Ίγγριτ στον *Πέερ Γκοντ* του Ροντήρη το 1935.

Η Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών ξανανεβάζει τη *Νόρα* το καλοκαίρι του 1930, στο πλαίσιο της περιοδείας του θιάσου στην Αίγυπτο, χωρίς όμως την Παπαδάκη, η οποία έχει αποχωρήσει από τον θίασο⁵⁰⁸. Στον κεντρικό ρόλο η Κυβέλη, σε μια έκτακτη φιλική συμμετοχή. Είναι η τελευταία φορά που θα επαναλάβει η μεγάλη πρωταγωνίστρια τον ρόλο-σταθμό στην καριέρα της. Η τελευταία παράσταση της Κυβέλης ως Νόρας δίνεται στις 27 Ιουνίου του 1930 στο θέατρο Μπελβεντέρε της Αλεξανδρείας. Οι Γαβριηλίδης, Παρασκευάς, Αλκαίου επαναλαμβάνουν τους ρόλους που έπαιξαν στη Θεσσαλονίκη (Χέλμερ, Ρανκ, Λίντε αντίστοιχα). Η υπόλοιπη διανομή: Κρόγκοταντ: Πέλος Κατσέλης, Άννα-Μαρία: Μερόπη Νέζερ, Ελένη: Ρίτα Μυράτ, Ένας υπηρέτης: Α. Παπαδάκης.

Θερμή η υποδοχή της παράστασης από τον τοπικό Τύπο. Η παράσταση της *Νόρας* από τον ελληνικό θίασο συγκρίνεται με εκείνες ξένων θιάσων που έπαιξαν το έργο στην Αλεξάνδρεια και η σύγκριση αποβαίνει υπέρ του: «ήτο ανωτέρα της των ξένων θιάσων οίτινες μας επεσκέφθησαν κατά τα τελευταία έτη» (κριτική στον *Ταχυδρόμο* Αλεξανδρείας). Η Κυβέλη «ως Νόρα ήτο η ασυγκρίτως καλλιτέρα την οποίαν είδεν η πόλις μας». Αλλά και η ερμηνεία του Γαβριηλίδη ξεχωρίζει: «είχεν εξαφανίσει την προσωπικότητά του χάριν της πληρεστέρας αποδόσεως του παρουσιαζόμενου τύπου». Έπαινοι και για τους Αλκαίου, Νέζερ, Παρασκευά, και Κατσέλη.

Λίγους μήνες μετά, τον Οκτώβριο του 1930, ο Δραματικός Θίασος Σπουδή ανεβάζει τη *Νόρα* στον Πύργο Ηλείας⁵⁰⁹. Νόρα η Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη⁵¹⁰. Τον

⁵⁰⁷ Ο θίασος εγκαινίασε τη δραστηριότητά του στη Θεσσαλονίκη, το καλοκαίρι του 1929. Από τον Φεβρουάριο του 1930 έως τον Ιανουάριο του 1931 ο θίασος περιόδευσε σε Τρίκαλα, Βόλο, Αίγυπτο, Πειραιά και Κωνσταντινούπολη. Το σχήμα θα συνεχίσει τη δραστηριότητά του στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1931, αλλάζοντας όμως την επωνυμία του σε Ηνωμένοι Καλλιτέχναι, και θα διαλυθεί στα τέλη του 1931 λόγω της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου και της απορρόφησης των περισσότερων ηθοποιών από αυτό. Για το ιστορικό του θιάσου βλ. Μπίλλου Δενδραμής: *Νίκος Δενδραμής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2004.

⁵⁰⁸ Την άνοιξη του 1930 η Παπαδάκη σταματάει τη συνεργασία της με τον θίασο και αναχωρεί για το Παρίσι. Για την καλλιτεχνική πορεία της Παπαδάκη βλ. Πολύβιος Μαρσάν: *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001.

⁵⁰⁹ Στο πρόγραμμα αναφέρεται ως Δραματικός Θίασος Σπουδή. Ως θίασο της Μαίρης Σαγιάνου-Κατσέλη μας τον δίνει η Αικατερίνη Δεκούλου-Μελισσαροπούλου (*Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας (1860-1944)*), διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών,

σύζυγο της Νόρας Χέλμερ ερμηνεύει ο Πέλος Κατσέλης (σύζυγος της Σαγιάνου την εποχή εκείνη). Μάλιστα ο Πέλος Κατσέλης πρέπει να επιμελήθηκε και τη σκηνοθεσία της παράστασης⁵¹¹. Αυτή είναι η πρώτη απόπειρα του Κατσέλη στη *Νόρα*, το 1944 θα ξανασκηνοθετήσει το έργο, στο Εθνικό πια. Η υπόλοιπη διανομή: Ρανκ: Μάριος Παλαιολόγος, Λίντε: Ευτυχία Παυλογιάννη, Κρόγκοτταντ: Αντώνης Γιαννίδης, Άννα-Μαρία: Φ. Φουριέζου.

Η ανυπόγραφη κριτική της τοπικής εφημερίδας *Πατρίς* εξαιρεί την αφοσίωση της Σαγιάνου στην υψηλή τέχνη και τις προσπάθειές της: η επιλογή της *Νόρας* για την τιμητική της ηθοποιού «μαρτυρεί το πόσο ψηλά έχει στήσει τα καλλιτεχνικά της ιδεώδη». Αλλά αποφεύγει ο κριτικογράφος να μας πληροφορήσει για τα αποτελέσματα της προσπάθειάς της, μάλλον η παράσταση έμεινε στα πλαίσια των καλών προθέσεων. Την υποψία μας επιβεβαιώνει και ένα άλλο άρθρο που αφιερώνει στη Σαγιάνου η *Πατρίς*. Ο αρθρογράφος (Γ. Διαμαντής) διευκρινίζει: «Ένας συνηθισμένος κριτικός θα έγραφε: Έχει μεγάλη ηθοποιό, αλλά της λείπει και τούτο και εκείνο...», ο ίδιος όμως δεν στέκεται σε τέτοιες μικρότητες και αναγνωρίζει το καλλιτεχνικό της ήθος⁵¹². Στην προσπάθειά του να υπερασπιστεί την ηθοποιό, μάλλον προδίδει άθελά του τις ερμηνευτικές της αδυναμίες.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Το σπίτι της κόκκλας ή *Νόρα*, Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη, Αλεξάνδρεια, 1929

Λεοντής, Λ.: «*Το σπίτι της κόκκλας*», εφ. *Ταχυδρόμος* Αλεξανδρείας, 17/8/1929.

Νόρα (*Το σπίτι της κόκκλας*), Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, επανάληψη, Αλεξάνδρεια, 1930

Ανυπόγραφο: «Μπελβεντέρε. Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών», εφ. *Ταχυδρόμος* Αλεξανδρείας, 28/6/1930.

Νόρα, Δραματικός Θίασος Σπουδή, Πύργος Ηλείας, 1930

Ανυπόγραφο: «Ένα θεατρικό γεγονός. Η παράσταση της *Νόρας*. Η τιμητική της Μαίρης Σαγιάνου-Κατσέλη», εφ. *Πατρίς* Πύργου Ηλείας, 1/10/1930.

Αθήνα, 1996, σελ. 122). Πάντως με την ίδια επωνυμία (Σπουδή) είχε ιδρυθεί το 1929 θίασος με διευθυντή τον Μάριο Παλαιολόγο, με τη συμμετοχή πολλών μαθητών του από την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Το βραχύβιο σχήμα αυτό σχήμα δραστηριοποιήθηκε το 1929 και διαλύθηκε έπειτα από λίγους μήνες. Ίσως είναι μια προσπάθεια επανασύστασης του θιάσου από τον Παλαιολόγο, ή η μαθήτριά του Σαγιάνου-Κατσέλη ονομάζει με το ίδιο όνομα τον θίασο της προς τιμήν του διαλυθέντος θιάσου και καλεί τον καθηγητή της να παίξει μαζί της.

⁵¹⁰ Η Σαγιάνου-Κατσέλη υπήρξε μαθήτρια του Φώτου Πολίτη στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Θυμίζουμε ότι ερμήνευσε τη Φρίντα στον *Μπόρκμαν* του 1928.

⁵¹¹ Η σκηνοθεσία πρέπει μάλλον να πιστωθεί στον Κατσέλη, σύζυγο της πρωταγωνίστριας. Ο ίδιος μαρτυρεί για την αρχή της καριέρας του (πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα το 1929, Τολστόι: *Το ζωντανό πτώμα*, Θίασος Σπουδή Μάριου Παλαιολόγου, 5/7/1929, Θέατρο Αθηναίων): «έτρεχα στην επαρχία με θιάσους, έκανα το σκηνοθέτη, [...] έπαιζα, για να γνωρίσω τις δυσκολίες του ηθοποιού, να μάθω το κοινό μας» (Γιάννης Σιδέρης: «Ο σκηνοθέτης Πέλος Κατσέλης, περ. *Ο Αιώνας μας*, 1/3/1947, σελ. 27).

⁵¹² Γ. Διαμαντής: «Πρόσωπα και πράγματα. Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη», εφ. *Πατρίς* Πύργου Ηλείας, 3/10/1930. Για το άρθρο αυτό του Διαμαντή και την κριτική της ίδιας εφημερίδας μας πληροφορεί η Αικατερίνη Δεκούλου-Μελισσαροπούλου στη διδακτορική της διατριβή (ό.π.).

3.6.2. Διάφορες παραστάσεις των *Βρυκολάκων*

Οι θίασοι του ζεύγους Κροντηρά 1933-1936 – Ο Θίασος Νέων 1938

Τα ονόματα του ζεύγους των ηθοποιών Κώστα και Μαίρης Κροντηρά ενέχονται σε αρκετά ανεβάσματα των *Βρυκολάκων* την περίοδο 1933-1936. Ο Κώστας Κροντηράς υπήρξε μαθητής του Θωμά Οικονόμου στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Θεσσαλονίκης. Η πρώτη γνωριμία του με το έργο γίνεται τον Σεπτέμβριο του 1924, όταν ο Οικονόμου ανεβάζει με τον θίασο του τους *Βρυκόλακες* στη Θεσσαλονίκη, όπου ο Κροντηράς ερμήνευσε είτε τον Έγκοτραντ είτε τον Μάντερς⁵¹³. Μάλιστα ο ίδιος συμμετέχει και στη *Νόρα* που ανεβάζει την ίδια περίοδο ο Οικονόμου στη Θεσσαλονίκη, ερμηνεύοντας τον Χέλμερ στο πλευρό του Οικονόμου (Ρανκ) και της Τασίας Αδάμ (Νόρα), αλλά οι εντυπώσεις της κριτικής, όπως είδαμε, ήταν κάκιστες για την εμφάνισή του.

Η πρώτη επαφή της συζύγου του, Μαίρης Κροντηρά, με το έργο γίνεται το 1930. Η Κροντηρά ανήκε στο δυναμικό του Λαϊκού Θεάτρου Αθηνών του Βασιλή Ρώτα και έκανε πρόβες με τον θίασο ερμηνεύοντας την κυρία Άλβινγκ στους *Βρυκόλακες* που ανέβασε το Λαϊκό το καλοκαίρι του 1930. Ενώ ο θίασος όδευε προς την πρεμιέρα (είχε μάλιστα τυπωθεί και το όνομα της Κροντηρά στο πρόγραμμα) γίνεται την τελευταία στιγμή αντικατάσταση της από τη Νέλλη Μαρσέλλου⁵¹⁴.

Τρία χρόνια αργότερα, το 1933, η Κροντηρά συστήνει θίασο και παίζει για πρώτη φορά τον ρόλο της κυρίας Άλβινγκ στην Αθήνα στο θέατρο Κεντρικών. Η παράσταση δίνεται στις 3 Φεβρουαρίου, σε σκηνοθεσία του συζύγου της, ο οποίος ερμηνεύει και τον Όσβαλντ⁵¹⁵. Η Κροντηρά ανεβάζει τους *Βρυκόλακες* λίγες μέρες

⁵¹³ Οι στήλες θεαμάτων της εφ. *Μακεδονία*, 12/9, 18/9 & 4/10/1924 και η στήλη «Πεννιές», εφ. *Μακεδονία*, 20/9 και 5/10/1924, μας πληροφορούν πως στον θίασο Οικονόμου που παίζει στην πόλη τους *Βρυκόλακες* και τη *Νόρα* συμμετείχαν μαθητές του Οικονόμου από τη Δραματική Σχολή του Ωδείου Θεσσαλονίκης. Οι πηγές δίνουν μόνο το επίθετο του Κροντηρά. Η βάση δεδομένων του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. για τη θεατρική δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη μας επιβεβαίωσε πως πρόκειται για τον Κώστα Κροντηρά (www.thea.auth.gr/gbase).

⁵¹⁴ Το πρόγραμμα που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο (*Οι Βρυκόλακες*, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 17/7/1930) αναγράφει το όνομα της Μαίρης Κροντηρά στον ρόλο. Όμως απ' ότι φαίνεται έγινε αντικατάστασή της από τη Νέλλη Μαρσέλλου την τελευταία στιγμή και το πρόγραμμα είχε ήδη τυπωθεί. Η κριτική του Φώτου Πολίτη για την παράσταση δύο μέρες μετά πιστοποιεί την αλλαγή αυτή («Τα θέατρα. *Οι Βρυκόλακες* του Ίψεν. Λαϊκόν Θέατρον Παγκρατίου», ό.π.).

⁵¹⁵ Ο Κώστας Κροντηράς διετέλεσε διευθυντής της Δραματικής Σχολής Βόλου από το φθινόπωρο του 1928, οπότε και ιδρύθηκε, έως τον Νοέμβριο του 1930. Στα σχεδόν δυο χρόνια παραμονής του στον Βόλο σκηνοθέτησε πολλά έργα του κλασσικού ρεπερτορίου με τη συμμετοχή των μαθητών της Σχολής και στα χρόνια αυτά θα κάνει τις πρώτες σκηνοθετικές του απόπειρες στους *Βρυκόλακες*. Στις 22 Μαΐου του 1929 παρουσιάζει στην αίθουσα της Δραματικής Σχολής (Ελληνικό Ωδείο) την τρίτη πράξη του έργου, ενώ ένα χρόνο αργότερα θα παρουσιάσει με τους μαθητές του όλο το έργο (10/7/1930, Θέατρο Αχιλλείου) (Πηγή: Φώτης Νικ. Βογιατζής: *Το θέατρο στον Βόλο*, εκδ. Μνήμη, 1987, σελ. 43-49). Το όνομα του Κροντηρά ενέχεται και σε άλλο ένα ημι-επαγγελματικό ανέβασμα των *Βρυκολάκων* στη Θεσσαλονίκη το 1932. Ο Κροντηράς διδάσκει στη Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου της Θεσσαλονίκης και ανεβάζει το έργο με τους μαθητές της σχολής στις 16 Απριλίου 1932 στο θέατρο Λευκού Πύργου, σκηνοθετώντας και ερμηνεύοντας τον Όσβαλντ. Αυτή είναι και η

πριν το ανέβασμα του *Μπόρκμαν* στο Εθνικό (7 Φεβρουαρίου)· ελπίζει προφανώς να καρπωθεί το ανανεωμένο ενδιαφέρον του κοινού και του Τύπου για το έργο, όμως η παράσταση περνάει απαρατήρητη. Το ζεύγος Κροντηρά ξανανεβάζει το έργο, με θίασο που συστήνουν οι ίδιοι με την επωνυμία Ηνωμένοι Καλλιτέχναι, τον Νοέμβριο του 1933 στην Καρδίτσα. Τον Μάιο του 1934 το ζεύγος Κροντηρά ξαναπαίζει στους *Βρυκόλακες* στην Καρδίτσα, με άλλη επωνυμία του θιάσου αυτή τη φορά. Θιασάρχες είναι η Μαίρη Κροντηρά, ο Κώστας Οικονομίδης, και η Άννα Χριστοφορίδου, με τον Οικονομίδη ως Έγκοτραντ και τη Χριστοφορίδου ως Ρεγκίνε. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνει το έργο δυο μήνες μετά, τον Ιούλιο του 1934, στη Μυτιλήνη.

Το καλοκαίρι του 1935 το ζεύγος Κροντηρά ενέχεται σε μια προσπάθεια ανασύστασης του Λαϊκού Θεάτρου Αθηνών, που έχει εντωμεταξύ διαλυθεί. Πρώην στελέχη του Λαϊκού Θεάτρου (ανάμεσα τους κι ο ίδιος ο Ρώτας) συστήνουν τον θίασο των Ηνωμένων Καλλιτεχνών (την ίδια επωνυμία που είχε χρησιμοποιήσει το ζεύγος Κροντηρά λίγους μήνες πριν). Ο θίασος επαναλειτούργει το θέατρο του Παγκρατίου το καλοκαίρι του 1935 και συμπεριλαμβάνει στο ρεπερτόριο του και τους *Βρυκόλακες*. Πάντα με τη Μαίρη Κροντηρά στον ρόλο της κυρίας Άλβινγκ και τον Κώστα Κροντηρά να σκηνοθετεί και να παίζει τον Όσβαλντ. Στον ρόλο του Μάντερς ο Βασίλης Ρώτας. Το σχήμα θα διαλυθεί με το πέρας της καλοκαιρινής περιόδου.

Ο Κώστας Κροντηράς θα επαναλάβει τον Όσβαλντ με δικούς του θιάσους πια, χωρίς τη συμμετοχή της συζύγου του, το 1936 στον Βόλο, το 1937 στα Χανιά (με τη Σαπφώ Νοταρά ως κυρία Άλβινγκ) και το 1938 στη Λευκωσία⁵¹⁶.

Λιγοστές οι μαρτυρίες που σώζονται για τη δραστηριότητα του ζεύγους Κροντηρά. Η κριτική για την παράσταση των *Βρυκόλακων* στην Μυτιλήνη το καλοκαίρι του 1934 είναι θετική. «Το τόλμημα επέτυχε. Ο άγνωστος -για μένα- θίασος έπαιξε καλά. Πολύ καλά. Θάλεγα ίσως πάρα πολύ καλά, αλλά σιχαίνομαι τις ζωηρές φράσεις» γράφει ο κριτικός της τοπικής εφημερίδας *Δημοκράτης*, ο οποίος εκτιμά την προσπάθεια του θιάσου: εργάστηκαν με «προσοχή», το έργο «μελετήθηκε [...] από πολλές πλευρές»⁵¹⁷. Αλλά συνήθως τα τοπικά έντυπα βρίθουν από κολακευτικά σχόλια για τις επισκέψεις των θιάσων.

πρώτη γνωστή μαρτυρία για εμφάνιση του Κροντηρά ως Όσβαλντ (εφ. *Μακεδονικά Νέα*, 9/4 και 16/4/1932).

⁵¹⁶ Για περισσότερες λεπτομέρειες για αυτές τις παραστάσεις των *Βρυκόλακων* με τη συμμετοχή των Μαίρης και Κώστα Κροντηρά ας ανατρέξει ο αναγνώστης στην αναλυτική παραστασιογραφία του Β' τόμου.

⁵¹⁷ Ο κριτικογράφος της Μυτιλήνης (Χ. Ε. Μ.) κάνει δυο επισημάνσεις για την παράσταση του ζεύγους Κροντηρά το 1934 στις οποίες διαβάζουμε τη σημαντική επίδραση που ήδη έχει ασκήσει η σκηνοθετική ανάγνωση του Φώτου Πολίτη στους *Βρυκόλακες* του Εθνικού που παίχτηκαν λίγους μήνες πριν στην Αθήνα. Η Άλβινγκ είναι στο επίκεντρο του έργου και στην παράσταση του ζεύγους Κροντηρά (γράφει ο Χ.Ε.Μ.: «Δεν διέφυγε η πρωτεύουσα σημασία του ρόλου της κυρίας Άλβινγκ»). Η άλλη σημαντική μετακίνηση είναι η αντίληψη για τον Όσβαλντ. Ο κριτικός σημειώνει την «απομάκρυνση» του Κροντηρά «από την κλασική αντίληψη του Θωμά Οικονόμου». Ο Κροντηράς

Η μαρτυρία του ηθοποιού Μίμη Φωτόπουλου είναι μάλλον πιο διαφωτιστική. Ο νεαρός τότε Φωτόπουλος υπήρξε μέλος του θιάσου Κροντηρά τον χειμώνα 1936-37 και μας πληροφορεί ότι επρόκειτο για μπουλούκι. Στα απομνημονεύματά του ο ηθοποιός γράφει πως η «προχειρότητα» και το «κακό παίξιμο» ήταν τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά των παραστάσεων του θιάσου⁵¹⁸. Η δε γνώμη του για την ερμηνεία του Κροντηρά στον Όσβαλντ είναι κάκιστη. Δεν πρέπει λοιπόν να είναι τυχαίο που η ενασχόληση του ζεύγους Κροντηρά με τον Ίψεν πέρασε απαρατήρητη από τον αθηναϊκό Τύπο, οι προσπάθειές τους ήταν μάλλον ατυχείς.

Το όνομα του Μίμη Φωτόπουλου ενέχεται και σε μια άλλη παράσταση των *Βρυκόλακων*. Τον Μάιο του 1938 ο Θίασος Νέων παρουσιάζει το έργο για ένα και μόνο βράδυ (18 του μηνός) στην Αθήνα, στο θέατρο Αλικής. Ο θίασος απαρτίζεται από πέντε νέους ηθοποιούς και συστήνεται ειδικά για την πραγματοποίηση της παράστασης. Η σκηνοθεσία είναι του Θάνου Κωτοόπουλου και η μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη. Η διανομή: Κυρία Άλβινγκ: Λυδία Καπλάνη, Όσβαλντ: Φάνης Καμπάνης, Πάστωρ Μάντερς: Μίμης Φωτόπουλος, Έγκοτραντ: Γιάννης Αργύρης, Ρεγκίνε: Ελένη Αυλωνίτου. Ο Φωτόπουλος σε πολύ νεαρή ηλικία (25) ερμηνεύει τον Μάντερς με τους υπόλοιπους συνομήλικους συναδέλφους του να κρατάνε κι αυτοί ρόλους ηλικιακά πολύ μακριά τους (Άλβινγκ και Έγκοτραντ). Η νεανική αυτή προσπάθεια περνάει απαρατήρητη, δεν αναφέρεται ούτε καν στις στήλες θεαμάτων των εφημερίδων. Και όχι αδικώς, όπως μαρτυρεί ο ίδιος ο Φωτόπουλος: «μαζευτήκαμε ένα μάτσο νέοι ηθοποιοί και δώσαμε μια παράσταση. [...] Όταν έκλεισε η αυλαία, οι συγγενείς και φίλοι, που είχανε συμβάλει με το εισιτήριό τους στο ανέβασμα του έργου, μας σφίξανε από υποχρέωση το χέρι»⁵¹⁹.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου, επανάληψη, Μυτιλήνη, 1934

Χ.Ε.Μ.: «Θεατρικά Σημειώματα. Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Δημοκράτης* Μυτιλήνης, 31/7/1934.

δεν πρέπει να ήταν ένας "άρρωστος" Όσβαλντ, κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ερμηνείας του Οικονόμου. Πρέπει να πάτησε στα χνάρια της ερμηνείας του Μινωτή, ήταν ένας Όσβαλντ που ήταν φαινομενικά υγιής.

⁵¹⁸ Μίμης Φωτόπουλος: *25 Χρόνια Θέατρο*, εκδ. Ν. Περιμένη-Δ. Δεληνταδάκη, Αθήνα, 1958, σελ. 43-45. Και το κοινό δεν φαίνεται να εκτίμησε όμως την προχειρότητα του θιάσου. Η προσέλευση του κόσμου στον Βόλο στους *Βρυκόλακες* ήταν τόσο μικρή ώστε οι εισπράξεις του θιάσου δεν φτάσανε «ούτε για ένα φλυτζάνι τσάι», όπως γράφει ο Φωτόπουλος.

⁵¹⁹ *25 Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σελ. 47-48.

3.7. Συμπεράσματα 1928-1938

Ο εορτασμός της εκατονταετηρίδας του συγγραφέα το 1928 συμβάλλει αποφασιστικά στην αναθέρμανση του ενδιαφέροντος της ελληνικής σκηνής για τον συγγραφέα, όμως τα παραστασιακά αποτελέσματα των τεσσάρων θιάσων είναι φτωχά. Οι πέντε παραστάσεις της εκατονταετηρίδας καθρεφτίζουν τις παθογένειες του θεατρικού συστήματος της εποχής. Τα τέσσερα θεατρικά σχήματα (Κυβέλης: *Νόρα*, Τασίας Αδάμ: *Κυρά της θάλασσας* και *Νόρα*, Ελένης Χαλκούση: *Αρχιμάστορας Σόλνες*, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου: *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*) συναντιούνται στον μικρό χρόνο προετοιμασίας των παραστάσεων, στη στελέχωση των θιάσων από ηθοποιούς ανέτοιμους για τους ιψενικούς ρόλους –με αναπόφευκτο επακόλουθο την επίτευξη μεμονωμένων υποκριτικών επιτευγμάτων και όχι ενός συνόλου– και στην έλλειψη μιας στερεής σκηνοθετικής γραμμής, αν εξαιρέσουμε την προσπάθεια του Φώτου Πολίτη στον *Μπόρκμαν*, και εν μέρει στον *Σόλνες* όπου επίσης ήταν αναμεμιγμένος.

Το θεατρικό κατεστημένο της Κυβέλης επαναλαμβάνει ανόρεχτα, για μια ακόμα φορά, μια παλιά του επιτυχία, με την πρωταγωνίστρια πάντα στο επίκεντρο, η οποία εξακολουθεί να είναι λαμπερή, αλλά σε μια πρόχειρη και "κουρασμένη" κατά τ' άλλα παράσταση. Η έλλειψη του σκηνοθέτη είναι εμφανής. Οι δυνάμεις των ανανεωτικών σχημάτων των νέων (Θίασος Ελένης Χαλκούση και Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου) έχουν μεν αρωγό τους τον Φώτο Πολίτη στα πρώτα του σκηνοθετικά βήματα, αλλά μοιράζονται τις εγγενείς αδυναμίες των νεανικών σχημάτων: πενιχρά οικονομικά μέσα και θίασοι άπειρων ηθοποιών, διανομές όπου οι ηθοποιοί δεν είναι μόνο ακατάλληλοι ηλιακά, αλλά αρκετοί από αυτούς και αδύναμοι υποκριτικά για να αντεπεξέλθουν στους σύνθετους ιψενικούς ρόλους. Το καλλιτεχνικό τους αποτέλεσμα εξαντλείται στα πλαίσια της έντιμης προσπάθειας. Τέλος, ο θίασος της Τασίας Αδάμ εκπροσωπεί μια άλλη τάση της εποχής: ευκαιριακοί θίασοι, κινούμενοι μεταξύ επαγγελματισμού και ερασιτεχνισμού, από ηθοποιούς που προσπαθούν να αυτοχριστούν πρωταγωνιστές.

Ούτε οι επόμενες προσπάθειες στον Ίψεν θα είναι γόνιμες. Οι τρεις θίασοι περιοδείας που θα ανεβάσουν τη *Νόρα* εκτός Αθηνών (Αιμίλιου Βεάκη, 1929· Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, 1929 και 1930· Δραματικός Θίασος Σπουδή, 1930) επιλέγουν το ευρέως γνωστό πια έργο (άρα ασφαλής εμπορικά κίνηση) για να αναδείξουν οι πρωταγωνίστριες το υποκριτικό τους ταλέντο. Παρά τα όποια προσωπικά επιτεύγματα των τριών σημαντικών πρωταγωνιστριών (Κυβέλης, Αλίκης Θεοδωρίδου-Νορ, Ελένης Παπαδάκη) πρόκειται για πρόχειρα ανεβασμένες παραστάσεις περιοδείας, εμποτισμένες από τη νοοτροπία του παρελθόντος: το γεγονός της παράστασης είναι το σόλο των πρωταγωνιστριών και όχι το έργο.

Άγονες είναι και οι προσπάθειες κάποιων άλλων βραχύβιων σχημάτων. Οι παραστάσεις των *Βρυκόλακων* (1933-1938) από τους διάφορους θιάσους που σύστησαν οι Μαίρη Κροντηρά και Κώστας Κροντηράς, παρουσιάζοντας το έργο κυρίως στην επαρχία, είναι επίσης πρόχειρα ανεβασμένες παραστάσεις περιοδείας, και χωρίς το δέλεαρ της συμμετοχής σημαντικών πρωταγωνιστών. Απαρατήρητη περνάει και η προσπάθεια του ευκαιριακού Θιάσου των Νέων με τους *Βρυκόλακες* το 1938.

Οι τέσσερις παραστάσεις Ίψεν του Βασιλή Ρώτα στο Λαϊκό Θέατρο Αθηνών (*Βρυκόλακες*, 1930· *Έντα Γκάμπλερ*, 1930· *Εχθρός του λαού*, 1931· *Το Σπίτι της κούκλας*, 1933) πάσχουν επίσης από σημαντικές αδυναμίες. Ο νεανικός θίασος μαστίζεται από τη βασική αδυναμία του θεατρικού κατεστημένου το οποίο αντιμάχεται: η προετοιμασία των παραστάσεων είναι πρόχειρη και βιαστική, με ελάχιστες πρόβες και ευτελή σκηνικά. Επιπλέον ο θίασος, χωρίς πρωταγωνιστές-βεντέτες και με ευγενείς φιλοδοξίες για ένα θέατρο συνόλου, είναι ακατέργαστος και τελείως απροετοίμαστος.

Η ενασχόληση του Φώτου Πολίτη με τον Ίψεν στο Εθνικό Θέατρο (*Βρυκόλακες*, 1933 και *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, 1934) θα αποκαταστήσει τη σχέση της ελληνικής σκηνής με τη δραματουργία του συγγραφέα. Η ανανέωση που φέρνει ο Πολίτης στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν σχετίζεται βέβαια με τις εν γένει αλλαγές που φέρνει η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου στο θεατρικό σύστημα, αλλά όχι μόνο.

Ας δούμε πρώτα ποιες είναι οι αλλαγές που σχετίζονται άμεσα με τις ευεργητικές επιδράσεις που έχει η θεατρική πολιτική την οποία εφάρμοσε ο Πολίτης στο Εθνικό.

Ο σκηνοθέτης είχε συγκεντρώσει την αφρόκρεμα των ηθοποιών του ελληνικού θεάτρου, με αυτό το επιτελείο μπορούσε να φωτιστεί επιτέλους η σημασία όλων των ρόλων, μικρότερων και μεγαλύτερων, για τη δραματουργία του Ίψεν. Αλλά αυτό βέβαια δεν θα αρκούσε, αν ο Πολίτης δεν είχε την ευθυκρισία να διανείμει εύστοχα τους ρόλους των έργων, και πολύ περισσότερο την αποφασιστικότητα να επιβάλει την απαραίτητη πειθαρχία στους καθιερωμένους και ανερχόμενους πρωταγωνιστές του θιάσου. Ο Πολίτης εξοβελίζει το σόλο των πρωταγωνιστών-βεντετών στους ιψενικούς ρόλους και καταδεικνύει τη σημασία που έχει το σύνολο για τη σκηνική πραγμάτωση των έργων του Ίψεν.

Κι ενώ κυριαρχούσε -λόγω αντίληψης (στην περίπτωση Κυβέλης και Κοτοπούλη) ή λόγω πρακτικής ανάγκης (στην περίπτωση Οικονόμου)- η πεποίθηση ότι πρόκειται για έργα πρωταγωνιστικά, με τους δευτερεύοντες χαρακτήρες να εξυπηρετούν απλώς την ανάδειξη του κεντρικού ήρωα, αναδεικνύεται τώρα η σημασία όλων των προσώπων για την ανθρωπογεωγραφία των ιψενικών έργων.

Ο Χρηστομάνος και ο Οικονόμου είναι οι πρώτοι που προσπάθησαν να εγκαθιδρύσουν το θέατρο συνόλου στην Ελλάδα, αλλά οι συνθήκες δεν τους το επέτρεψαν. Την εποχή του Πολίτη, όμως, οι συνθήκες ήταν πλέον ώριμες για αλλαγή του θεατρικού τοπίου. Ο ίδιος είχε την καλλιτεχνική και οικονομική ελευθερία για να υλοποιήσει το -επιτακτικό πια- αίτημα. Ή μάλλον, έβαλε τα θεμέλια για να υλοποιηθεί. Η πλήρης μετάβαση στη νέα εποχή του θεάτρου συνόλου δεν ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθεί άμεσα, χρειαζόταν ο απαραίτητος χρόνος αφομοίωσης. Πάντως, στις δύο παραστάσεις των έργων του Ίψεν στα χρόνια της θητείας Πολίτη επιτυγχάνεται ένα πρωτόγνωρο σύνολο ηθοποιών, ακόμα κι αν δεν έχει επιτευχθεί πλήρως η υποκριτική ομοιογένεια. Αλλά παρόλο που ήταν κάπως άγουρο ακόμα το σύνολο, ο Πολίτης καταφέρνει να πραγματοποιήσει επί σκηνής τη "θερμοκρασία" και την ατμόσφαιρα των ιψενικών έργων.

Τρεις ηθοποιοί ξεχωρίζουν στον *Μπόρκμαν* του 1933: ο Αιμίλιος Βεάκης (Μπόρκμαν) και η Κατίνα Παξινού (Γκούνχιλντ) για το στέρεο σχεδιασμό των ρόλων τους, ενώ η Ελένη Παπαδάκη στην Έλλα επιτυγχάνει ένα αξιοσημείωτο επίτευγμα λιτής και εσωτερικά παλλόμενης υποκριτικής. Στην παράσταση των *Βρυκόλακων* του 1934 διαφαίνεται η ικανότητα της Κατίνας Παξινού (στην πρώτη της εμφάνιση ως Κυρία Άλβινγκ), χωρίς όμως να έχει ακόμα πλήρως συναντηθεί με την εσωτερικότητα του ρόλου της.

Πρωτόγνωρη είναι επίσης για τα ελληνικά πράγματα η φροντίδα στην όψη των παραστάσεων Ίψεν στο Εθνικό. Καθοριστική υπήρξε η συμβολή του Κλεόβολου Κλώνη (σκηνικά) και του Αντώνη Φωκά (κοστούμια), οι οποίοι συνέβαλαν δημιουργικά στις σκηνοθετικές αναγνώσεις του Πολίτη. Η προχειρότητα που μάστιζε το ελληνικό θέατρο, και τις παραστάσεις του Ίψεν όπως είναι επόμενο, δεν μπορούσε από δω και πέρα να γίνει ανεκτή από κοινό και κριτική.

Ας δούμε όμως τώρα ποιες είναι οι αλλαγές που φέρνει ο Πολίτης στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν. Στον Φώτο Πολίτη οφείλουμε τη διάλυση παρανοήσεων που έχουν εγκαθιδρυθεί κατά την πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα. Η πρώτη αφορά την ταύτιση των ρεαλιστικών του δραμάτων αποκλειστικά και μόνο με την κοινωνική τους όψη. Ο Πολίτης καταδεικνύει με τις σκηνοθετικές του αναγνώσεις ότι πρόκειται κατά βάση για έργα υπαρξιακά και όχι κοινωνιολογικά. Είναι ο πρώτος που θα διαβάσει σκηνικά τα ρεαλιστικά έργα του Ίψεν ως τραγωδίες της ύπαρξης, χτισμένες πάνω στους δραματικούς κανόνες της τραγωδίας. Ο Ίψεν του Πολίτη συνυφάνεται με την τραγωδία, οι ιψενικοί ήρωες παίρνουν χαρακτήρα παναθρώπινων συμβόλων, οι σκηνοθεσίες του αποκαλύπτουν την ποίηση που ενυπάρχει και στα θεωρούμενα έως τότε αμιγώς ρεαλιστικά έργα του.

Ο Πολίτης θα διαλύσει και μια βασική παρανόηση της ελληνικής σκηνής που αφορά τους *Βρυκόλακες*. Δεν πρόκειται για το δράμα της κληρονομικότητας, όπως θέλει η παράδοση των Βονασέρα και Οικονόμου. Κατά τον Πολίτη ο

Όσβαλντ –σε αντίθεση με την ανάγνωση των Βονασέρα και Οικονόμου– δεν είναι ένας εμφανώς άρρωστος νέος, αλλά ένας φαινομενικά υγιής νέος που αγνοεί την τραγική του μοίρα. Το επίκεντρο του έργου μετατοπίζεται από τον Όσβαλντ στην κυρία Άλβινγκ. Αυτή είναι το πάσχον πρόσωπο. Το 1934 έρχεται η ώρα να πραγματοποιηθεί σκηνικά η αντίληψη αυτή και να "αποκατασταθεί" το έργο στην ελληνική σκηνή.

Εξίσου καθοριστική είναι και η συγγραφική παρακαταθήκη του Πολίτη, οι απόψεις του για τον συγγραφέα που διατυπώνονται στα άρθρα του και στα κριτικά σημειώματά του αποτελούν έως σήμερα σημείο αναφοράς⁵²⁰.

Ο *Πέερ Γκυντ* στο Εθνικό το 1935 από τον διάδοχο του Πολίτη, Δημήτρη Ροντήρη, είναι μια παράσταση σταθμός, τόσο για τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της όσο και για την αντίληψη της Ελλάδας για τον συγγραφέα. Μια θεαματική, τεράστιου μεγέθους, παραγωγή με υψηλά καλλιτεχνικά επιτεύγματα όλων των συντελεστών της, του σκηνοθέτη της, του σκηνογράφου Κλεόβουλου Κλώνη, του ενδυματολόγου Αντώνη Φωκά, του διευθυντή της ζωντανής ορχήστρας Δημήτρη Μητρόπουλου, του χορογράφου Άγγελου Γριμάνη και της πλειονότητας των ηθοποιών της διανομής. Οι είκοσι πρωταγωνιστές της εποχής που συμμετέχουν στη διανομή, με προεξέχοντες τους Αλέξη Μινωτή (Γκυντ) και Σαπφώ Αλκαίου (Ωζε) στους κεντρικούς ρόλους, επιτυγχάνουν υψηλά υποκριτικά επιτεύγματα.

Τα επιτεύγματα της παράστασης είναι πρωτόγνωρα για την ελληνική σκηνή. Κατά πρώτον, επιτυγχάνει την αρμονική συνύπαρξη τριών τεχνών (θεάτρου, χορού και μουσικής) στο θέατρο πρόζας· ο Ροντήρης δανείζεται τα εργαλεία της όπερας και τα εφαρμόζει στη θεατρική πρακτική με καινοτόμο τρόπο για τα ελληνικά πράγματα. Δεύτερον, κατορθώνει τη συνένωση για πρώτη φορά τόσων πολλών και φτιασμένων πρωταγωνιστών –τη μεγαλύτερη ίσως στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου–, και μάλιστα με τους περισσότερους να παίζουν μικρούς επεισοδιακούς ρόλους, με αποτέλεσμα ένα πολύ υψηλό υποκριτικό σύνολο. Η παράσταση απέδειξε περίτρανα ότι η υπηρετήση του συνόλου δεν αποκλείει την προσωπική ανάδειξη του καθενός χωριστά. Το αντίθετο, η συνύπαρξη τόσων ικανών και ταλαντούχων καλλιτεχνών τους προχωράει όλους καλλιτεχνικά, αφού ο πήχης του συναγωνισμού είναι πολύ υψηλός.

Η παράσταση του *Πέερ Γκυντ* είναι όμως καθοριστικής σημασίας και για έναν ακόμα λόγο: η Ελλάδα ανακαλύπτει τον Ίψεν ποιητή, μια έως τότε άγνωστη όψη του συγγραφέα στη χώρα. Αυτό οφείλεται φυσικά στο αριστουργηματικό έργο, αλλά βέβαια και στην ίδια την παράσταση που κατάφερε να ζωντανέψει με μαεστρία το δαιδαλώδες έργο, αναδεικνύοντας όλους τους χυμούς της ποίησής του. Η ελληνική σκηνή είχε γνωρίσει έως τότε μόνο τα ρεαλιστικής γραφής έργα του, η

⁵²⁰ Πλήρη κατάλογο επιφυλλίδων και κριτικών σημειωμάτων του Πολίτη που αφορούν τον Ίψεν θα βρει ο αναγνώστης στον Β' τόμο, στα υποκεφάλαια «Μελέτες και άρθρα» και «Κριτικογραφία παραστάσεων».

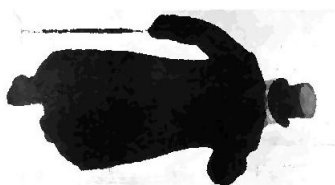
παρουσίαση για πρώτη φορά ποιητικού του δράματος αρχίζει να εδραιώνει την αντίληψη ότι το ουσιαστικό περιεχόμενο της δραματοουργίας του είναι ποιητικό, ότι ο Ίψεν ποιητής επιζεί ακόμα και στα -φαινομενικά- απολύτως ρεαλιστικά του δράματα.

Δύο είναι λοιπόν τα σημαντικά γεγονότα της περιόδου 1928-1938: η παράσταση του *Πέερ Γκοντ* και η ενασχόληση του Φώτου Πολίτη με τον Ίψεν. Η συμβολή του Πολίτη στην υπόθεση Ίψεν δεν εκτιμήθηκε σωστά στην εποχή του. Ο σκηνοθέτης δέχτηκε έντονη αμφισβήτηση για τον τρόπο διαχείρισης του Εθνικού, μέσα στη δίνη της πολεμικής εναντίον του η συμβολή του στην ανάγνωση του Ίψεν δεν μπορούσε να αποτιμηθεί ψύχραιμα. Η δημόσια αναγνώριση θα έρθει ουσιαστικά το 1950, με την αναβίωση της σκηνοθεσίας του των *Βρυκολάκων* από τον Αλέξη Μινωτή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

1939-1949

Η "Ίψενομανία"



4.1. Ανασκόπηση 1939-1949

Στα 1939 το ελληνικό θέατρο έχει πια γνωρίσει μια καθοριστικής σημασίας αλλαγή: έχει εγκαθιδρυθεί οριστικά ο ρόλος του σκηνοθέτη⁵²¹. Ο ηθοποιός-πρωταγωνιστής χάνει την απόλυτη πρωτοκαθεδρία. Όχι ότι απαξιώνεται η σημασία του, αλλά αποτελεί πια ένα από τα συνθετικά στοιχεία μιας παράστασης και όχι τον ένα και μοναδικό ρυθμιστικό παράγοντα της θεατρικής πράξης. Οι προσπάθειες για αλλαγή στις πρακτικές του ελληνικού θεάτρου, προσπάθειες που χρονολογούνται από την εποχή των Οικονόμου και Χρηστομάνου, επιτέλους ευοδώνονται. Το ελληνικό θέατρο προχωράει από την εφηβεία στα πρώτα στάδια της ενηλικίωσής του.

Ας δούμε όμως ποιά είναι τα σημαντικά σχήματα του θεατρικού συστήματος τη δεκαετία 1939-49. Το Εθνικό συνεχίζει βέβαια να διαδραματίζει ρυθμιστικό ρόλο, αν και από τα τέλη της δεκαετίας του '30 έχει αρχίσει να περιέρχεται σε στασιμότητα⁵²². Στον τομέα του ελεύθερου θεάτρου, η λειτουργία του Εθνικού έχει επιφέρει δραστικές αλλαγές στο θιασαρχικό κατεστημένο των Κυβέλης και Κοτοπούλη⁵²³. Μετά το οριστικό ναυάγιο της συνεργασίας τους το 1934, οι δυο μεγάλες πρωταγωνίστριες παίρνουν διαφορετικούς δρόμους. Η Κυβέλη αποχωρεί από το θέατρο για μερικά χρόνια, ενώ η Κοτοπούλη συνεχίζει τη δραστηριότητα του θιάσου της κάνοντας έναν έξυπνο ελιγμό. Καθώς αντιλαμβάνεται ότι ο αμιγώς προσωποπαγής χαρακτήρας του θιάσου της δεν μπορεί να σταθεί υπό τις νέες συνθήκες, δρομολογεί την ίδρυση ενός θεατρικού οργανισμού στα πρότυπα του Εθνικού. Έτσι το 1937 εγκαινιάζει το χειμερινό θέατρο Ρεξ, ένα καινούργιο θέατρο που χτίζεται εκ βάθρων για να στεγάσει τη δραστηριότητα του νέου της θιάσου και που τίποτα δεν είχε να ζηλέψει από τις τεχνικές δυνατότητες του Βασιλικού. Με ένα επιτελείο ικανών ηθοποιών και έμπειρη και τεχνική και διοικητική ομάδα να υποστηρίζει τη λειτουργία του θεάτρου. Προσλαμβάνει μάλιστα μόνιμους σκηνοθέτες, αρχικά τον Γιαννούλη Σαραντίδη και μετά τον Κάρολο Κουν. Φτιάχνει ένα "δεύτερο Εθνικό", κατορθώνοντας μάλιστα, χάρη στη Μεταξική εύνοια, να ανακηρυχτεί το 1938 ημικρατικός οργανισμός και να επιδοτηθεί από το κράτος.

Την ίδια εποχή δραστηριοποιούνται στο ελεύθερο θέατρο άλλες δύο μεγάλες πρωταγωνίστριες, που φιλοδοξούν να διαδεχθούν την Κοτοπούλη και την Κυβέλη:

⁵²¹ Βλ. Γλυτζουρή: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 418.

⁵²² Το θέμα επισημαίνει η Δηώ Καγγελάρη στο άρθρο της: «Κάρολος Κουν. Προσεγγίσεις της ποιητικής του», στον συλλογικό τόμο: *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2011, σελ. 117.

⁵²³ Οι πληροφορίες μας για τις κινήσεις Κυβέλης και Κοτοπούλη προέρχονται από τον Γλυτζουρή («Η αναδίπλωση του βεντετισμού και η ένταξη του σκηνοθέτη στον επαγγελματικό ανταγωνισμό του ελεύθερου θεάτρου», στο: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 413-418) και τον Σπάθη («Το ελληνικό θέατρο. Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», ό.π., σελ. 268-269 και «Το νεοελληνικό θέατρο», ό.π., σελ. 55).

η Κατερίνα Ανδρεάδη και η Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ⁵²⁴. Ενδεικτικό της μεγάλης απήχησης που θα γνωρίσουν είναι ότι θα γίνουν γνωστές με τα μικρά τους ονόματα: Κατερίνα και Αλίκη. Η θιασαρχική παρουσία της Αλίκης ξεκινάει ήδη από το 1932, σε συνεργασία με τον Κώστα Μουσσούρη έως το 1937. Θα ακολουθήσει η Κατερίνα με τον προσωπικό της θίασο το καλοκαίρι του 1936⁵²⁵. Οι δύο πρωταγωνίστριες ανήκουν σε μια νέα γενιά μορφωμένων ηθοποιών με σπουδές στο εξωτερικό, που κομίζουν έναν άλλο "αέρα ποιότητας" σε σχέση με τις προκατόχους τους⁵²⁶. Η δραστηριότητα της Αλίκης θα διακοπεί το 1939, οπότε και φεύγει στην Αμερική για πολλά χρόνια (επιστρέφει στην Ελλάδα το 1957)⁵²⁷. Ο θίασος της Κατερίνας θα έχει μεγάλη διάρκεια, θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην ελληνική θεατρική ζωή για πάνω από τριάντα χρόνια⁵²⁸.

Ιστορικός σταθμός στα ελληνικά θεατρικά πράγματα είναι φυσικά η έναρξη λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης το 1942. Η ίδρυσή του έρχεται επιτέλους να κάνει πράξη το χρόνιο αίτημα της ελληνικής σκηνής για έναν θίασο συνόλου με προσήλωση στους καλλιτεχνικούς του στόχους – και με μεγάλη διάρκεια όπως αποδείχτηκε. Μαζί με το Εθνικό είναι οι μακροβιότεροι ελληνικοί θεατρικοί οργανισμοί που δραστηριοποιούνται ως τις μέρες μας. Και πρόκειται –μην ξεχνάμε– για έναν ιδιωτικό θίασο, ο οποίος παρά τις μεγάλες οικονομικές του δυσκολίες, κατάφερε να μείνει πιστός στο καλλιτεχνικό του όραμα χωρίς εκπτώσεις. Το Τέχνης εγκαθιστά τον θεατρικό μοντερνισμό στην ελληνική σκηνή και λειτουργεί ως το αντίπαλο δέος του "συντηρητικού" Εθνικού για πολλές δεκαετίες⁵²⁹. Η προσωπικότητα του Κάρολου Κουν υπήρξε φυσικά ο καθοριστικός παράγοντας της επιτυχίας του Θεάτρου Τέχνης και βαρόμετρο των θεατρικών εξελίξεων στην Ελλάδα από το 1942 και μετά.

Επιστρέφοντας στα 1939, διαπιστώνουμε ότι τρία είναι τα μεγάλα θεατρικά σχήματα στην Αθήνα: το Εθνικό, ο θίασος της Κοτοπούλη και ο θίασος της Κατερίνας. Χάρη στα τρία αυτά σχήματα θα υπάρξει η πρώτη αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για τον Ίψεν. Μέσα στο 1939 θα εμφανιστούν τέσσερα έργα του. Τρεις νέες παραγωγές: η *Έντα Γκάμπλερ* και η *Κυρά της θάλασσας* από τον θίασο της

⁵²⁴ Βλ. τις παρατηρήσεις του Σπάθη: «Το ελληνικό θέατρο. Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», ό.π., σελ. 269.

⁵²⁵ Και οι δύο αποκτούν ιδιόκτητες θεατρικές στέγες. Η Αλίκη εγκαινιάζει το 1934 το χειμερινό θέατρο Αλίκης (στην πλατεία Καρύτση, μετέπειτα θέατρο Μουσσούρη) και η Κατερίνα το θερινό θέατρο Κατερίνας Ανδρεάδη το 1936.

⁵²⁶ Η Αλίκη με σπουδές στο Παρίσι και στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου, και η Κατερίνα με σπουδές υποκριτικής, αλλά και σκηνοθεσίας, στη σχολή του Ράινχαρτ στη Βιέννη.

⁵²⁷ Για την καλλιτεχνική πορεία της Αλίκης Θεοδωρίδου-Νορ βλ. το λήμμα του Έξαρχου (*Ελληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925*, τ.Α', ό.π., σελ. 26-28).

⁵²⁸ Για τη δραστηριότητα του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη βλ. τη διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία της Κλεοπάτρας Κυραλέου: *Η Κατερίνα Ανδρεάδη και ο Ελεύθερος Καλλιτεχνικός Οργανισμός* (Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2002).

⁵²⁹ Για το θέμα βλ. την πολύ διαφωτιστική εισαγωγή του Πλάτωνος Μαυρομούστακου «Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης» στον αφιερωματικό τόμο: *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις* (επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2008, σελ. 17-37).

Κατερίνας, με την ίδια βέβαια στους κεντρικούς ρόλους, και η *Αγριόπαπια* από τον θίασο της Κοτοπούλη (χωρίς τη συμμετοχή της ίδιας), καθώς και μια επανάληψη: οι *Βρυκόλακες* του Φώτου Πολίτη από το Εθνικό⁵³⁰.

Τα χρόνια της κατοχής το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα θα κορυφωθεί, με τον Κουν και την Κατερίνα να πρωτοστατούν· είναι οι κύριοι "υπαίτιοι" της έκρηξης του ενδιαφέροντος της ελληνικής σκηνής την περίοδο 1939-49. Ο Κουν σκηνοθετεί συνολικά επτά φορές έργα του Ίψεν στο διάστημα αυτό. Τρία στο εμπορικό θέατρο: *Έντα Γκάμπλερ* (1939) και *Νόρα* (1942) στην Κατερίνα και *Αγριόπαπια* (1939) στην Κοτοπούλη. Και τέσσερα στο Θέατρο Τέχνης: *Αγριόπαπια* (1942), *Ρόσμερσχολμ* (1943), *Βρυκόλακες* (1943) και *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1949). Η *Αγριόπαπια* και το *Ρόσμερσχολμ* θα ανέβουν από το Τέχνης την ίδια θεατρική περίοδο (1942-43) και θα επαναληφθούν και τον επόμενο χειμώνα (1943-44) μαζί με την καινούργια ιψενική παραγωγή του θιάσου (τους *Βρυκόλακες*), στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Ίψεν που διοργάνωσε ο Κουν. Οι παραστάσεις του Φεστιβάλ συμπληρώνονται από τέσσερις ομιλίες, που πραγματοποιούνται σε διάστημα 20 ημερών (από τις 11 Νοεμβρίου έως τις 2 Δεκεμβρίου του 1943), από τους Αιμίλιο Χουρμούζιο και Γιάννη Σιδέρη⁵³¹.

Η Κατερίνα θα ανεβάσει με τον θίασό της τέσσερα έργα του Ίψεν στην περίοδο 1939-49, τα δύο σε σκηνοθεσία του Κουν όπως είδαμε (*Έντα Γκάμπλερ*, 1939 και *Νόρα*, 1942), ενώ ένα θα σκηνοθετήσει ο Γιαννούλης Σαραντίδης (*Κυρά της θάλασσας*, 1939) και ένα η ίδια η Κατερίνα (*Μικρός Έγιολφ*, 1943), όπου θα ερμηνεύσει τη Ρίτα Άλμερς. Η ηθοποιός θα ξαναπαιξει τις τρεις ιψενικές ηρωίδες (Νόρα, Έντα, Ελίντα) αρκετές φορές στις περιοδείες της (ιδίως την Έντα Γκάμπλερ) πριν και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (στο διάστημα του πολέμου οι θίασοι αναγκαστικά καθλώνονται στην Αθήνα).

Η ενασχόληση του Κουν και της Κατερίνας με τον Ίψεν προκαλεί το ενδιαφέρον και άλλων θεατρικών σχημάτων της εποχής: ο θίασος του δημοφιλούς κωμικού Βασιλή Αργυρόπουλου ανεβάζει τον *Εχθρό του λαού* το 1943 σε σκηνοθεσία Κωστή Μπαστιά, με τον θιασάρχη στον πρωταγωνιστικό ρόλο του Στόκμαν· το Εθνικό Θέατρο το *Σπίτι της κούκλας* το 1944 (με τη Μιράντα Μυράτ ως Νόρα) και τους *Μνηστήρες του θρόνου* το 1945, και τα δύο σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη· ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη την *Κυρά-Ίνγκερ απ' το Οστρότ* σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, επίσης το 1945, με την Κοτοπούλη να ερμηνεύει τον ομώνυμο ρόλο. Επαναλαμβάνονται δηλαδή τα ήδη παιγμένα έργα του, αλλά εμφανίζονται επιτέλους και δύο άπαιχτα στην ελληνική σκηνή: οι *Μνηστήρες* και η *Ίνγκερ*. Την

⁵³⁰ Ο Ίψεν για ένα σχετικά μεγάλο διάστημα θα φύγει από το δραματολόγιο του Εθνικού, μετά τον *Γκυντ* του 1935 θα χρειαστούν άλλα εννέα χρόνια για να εμφανιστεί καινούργια παραγωγή έργου του στο Εθνικό (*Νόρα*, 1944).

⁵³¹ Και οι τέσσερις πραγματοποιούνται στην αίθουσα του Ελληνικού Ωδείου. Οι τρεις του Αιμίλιου Χουρμούζιου: «Τα πρώτα χρόνια και τα πρώτα έργα του Ίψεν» (11/11), «Ο *Μπραντ* του Ίψεν» (23/11), «*Πέερ Γκυντ*» (2/12), και μία του Γιάννη Σιδέρη: «Ο Ίψεν στο νεοελληνικό θέατρο» (18/11).

εικόνα συμπληρώνουν άλλες δύο παραγωγές Ίψεν, που παίζονται εκτός Αθηνών. Πρώτα η *Νόρα* που παίζεται το 1945 από τον θίασο περιοδείας των Βάσως Μανωλίδου-Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν (και οι τρεις ηθοποιοί σε πολύ νεαρή ηλικία) σε Κύπρο και Αίγυπτο, με τη Βάσω Μανωλίδου στον ομώνυμο ρόλο. Η δεύτερη παραγωγή είναι οι *Βρυκόλακες* στην πρώτη επαγγελματική παράσταση έργου Ίψεν από αμιγώς κυπριακό θίασο: το 1946 ο θίασος του Νίνου Παστελλίδη ανεβάζει το έργο στη Λευκωσία.

Το εκρηκτικό αυτό ενδιαφέρον της σκηνης συνοδεύεται από δύο ταυτόχρονες προσπάθειες έκδοσης των απάντων του συγγραφέα: από τον Καραβία (έξι έργα, 1938-1944) και τον Γκοβόστη (έντεκα έργα, 1939-1945)⁵³². Πρώτος ξεκινάει ο Καραβίας, όπως είδαμε στην εισαγωγή του προηγούμενου κεφαλαίου, με τον *Μπραντ* στη μετάφραση της Ελένης Ρομπάκη το 1938. Δεύτερο έργο στη σειρά, ακόμα ένα άγνωστο ως τότε ιστορικό του δράμα: *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ* σε μετάφραση του Φέλιξ Ντιτζόρτζιο (1939). Την ίδια χρονιά εκδίδεται και η μετάφραση του *Πέερ Γκντ* από τον Όμηρο Μπεκέ. Ο Καραβίας συνεχίζει την εκδοτική του προσπάθεια με τέσσερις καινούργιες μεταφράσεις του Βάσου Δασκαλάκη: *Αγριόπαπια*, *Τα άσπρα άλογα (Ρόσμερσχολμ)*, *Βρυκόλακες* και *Ο μικρούλης ο Έγιολφ* (1940-44). Ο Βάσος Δασκαλάκης είναι ο πρώτος που μεταφράζει απευθείας από τα νορβηγικά. Η προσπάθεια του Καραβία δεν ολοκληρώνεται ποτέ, σταματάει το 1944, μάλλον λόγω του θανάτου του Δασκαλάκη την ίδια χρονιά.

Ούτε στον Γκοβόστη θα ολοκληρώσουν το φιλόδοξο σχέδιό τους. Εκδίδονται 11 από τα 26 συνολικά έργα του Ίψεν, όλα σε μετάφραση του εγχώριου ιψενιστή Λέοντος Κουκούλα, όχι όμως από το πρωτότυπο αλλά από τα γερμανικά. Η σειρά των απάντων στον Γκοβόστη ξεκινάει το 1939 και σταματάει το 1945. Ο Κουκούλας,

⁵³² Από τη σειρά του Γκοβόστη σώζονται τα δέκα από τα έντεκα έργα στις ελληνικές βιβλιοθήκες. Το τελευταίο γνωστό έργο στη σειρά είναι ο *Σόλνες*, με αριθμό σειράς 11. Στάθηκε αδύνατο να διευκρινιστεί ποιοι τίτλοι εκδόθηκαν με τον αριθμό 6 και 7. Μάλλον πρόκειται για την *Έντα Γκάμπλερ*, -στην έκδοση δεν αναφέρεται η αρίθμηση- και το *Ξεσήκωμα για το Βοριά (=Παλικάρια στο Χέλγκελαντ)* που σήμερα δεν σώζεται (η πληροφορία για την έκδοσή του από τον Σιδέρη: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ο.π., σελ. 1552). Ούτε το αρχείο των εκδόσεων Γκοβόστη μπορεί να μας διαφωτίσει για το θέμα, καθώς δεν υπάρχουν εκεί αντίτυπα άλλων τίτλων πέραν αυτών που σώζονται στις βιβλιοθήκες. Στην ηλεκτρονική βάση πληροφοριών του εκδοτικού οίκου υπάρχει μια καταγραφή με τους τίτλους των έργων του Ίψεν που έχει εκδώσει, και εκεί βρίσκουμε δύο ακόμα τίτλους: *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος* και *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*. Ως χρονολογία έκδοσης καταγράφεται το 1947. Όμως δεν υπάρχουν στο αρχείο των εκδόσεων αντίτυπα των τίτλων αυτών και καμία άλλη γνωστή πηγή δεν επιβεβαιώνει την έκδοσή τους. Πρόκειται για τίτλους που έχουν χαθεί ή για έργα που σκόπευε να μεταφράσει μελλοντικά ο Κουκούλας χωρίς όμως ποτέ να το κάνει; Κλίνουμε προς τη δεύτερη απάντηση, αλλά χωρίς να μπορούμε να είμαστε σίγουροι. Παραθέτουμε κατά σειρά αρίθμησης τους τίτλους που σίγουρα εκδόθηκαν από τον Γκοβόστη στη σειρά των Απάντων Ίψεν, όλα σε μετάφραση και εισαγωγή του Λέοντος Κουκούλα: *Οι μνηστήρες του θρόνου* (αρ. 1), *Ο μικρός Έδολφ* (αρ. 2), *Η κυρά της θάλασσας* (αρ. 3), *Ο εχθρός του λαού* (αρ. 4), *Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν* (αρ. 5), *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* (αρ. 8), *Ένα κουκλόπιτο* (αρ. 9), *Η γιορτή στο Σόλχουσγκ*, (αρ. 10), *Ο οικοδόμος Σόλνες* (αρ. 11), *Έντα Γκάμπλερ* (αρ. ;), *Ξεσήκωμα για το Βοριά* (αρ. ;). Σχετικά με τις εκδόσεις των Απάντων από Γκοβόστη και Καραβία, βλ. στον Β' τόμο, το υποκεφάλαιο: «Εκδόσεις μεταφράσεων θεατρικών έργων».

ο οποίος έχει και τη γενική επιμέλεια της σειράς, επιλέγει ως πρώτο έργο, το 1939, τους αδημοσίευτους και άπαιχτους *Μνηστήρες του θρόνου* (η μετάφρασή του θα ανέβει λίγα χρόνια αργότερα, το 1945, από το Εθνικό). Πρόθεση του Κουκούλα είναι να διαλύσει την παρεξηγημένη αντίληψη που έχει επικρατήσει ότι πρόκειται για έναν αμιγώς ρεαλιστή συγγραφέα, φωτίζοντας και τις άλλες άγνωστες όψεις της δραματουργίας του Ίψεν⁵³³. Ο πόλεμος θα διακόψει προσωρινά τη σειρά, και το δεύτερο έργο, ο *Μικρός Έϋολφ*, θα εμφανιστεί τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1943: ο Κουκούλας επιλέγει ένα ακόμα αδημοσίευτο έως τότε έργο. Ακολουθούν μέσα σε δυο χρόνια άλλοι εννέα τίτλοι, εφτά ήδη γνωστά έργα του συγγραφέα: *Η κυρά της θάλασσας*, *Ο εχθρός του λαού*, *Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*, *Ένα κουκλόσπιτο*, *Ο οικοδόμος Σόλνες*, αλλά και δύο ακυκλοφόρητα – και άπαιχτα έως σήμερα στην Ελλάδα – έργα: *Η γιορτή στο Σόλχουσγκ* (πρόκειται για τη μοναδική ελληνική μετάφραση και έκδοση του έργου ως σήμερα) και το *Ξεσήκωμα για το Βοριά* (πρόκειται για τα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ*).

Την εκδοτική δραστηριότητα σχετικά με τον Ίψεν συμπληρώνει η κυκλοφορία της πολύ ενδιαφέρουσας διάλεξης του Λέοντος Κουκούλα *Ερρίκος Ίψεν* από τις εκδόσεις Παρθενών, το 1943, η οποία δόθηκε τον Απρίλιο του ίδιου έτους στο Θέατρο Κυβέλης⁵³⁴. Στη δεκαετία 1939-49 έγιναν στην Αθήνα άλλες τρεις ομιλίες: του Βασιλή Ρώτα (1939), του Βασιλείου Λαούρδα (1940) και του Αιμίλιου Χουρμούζιου (1949)⁵³⁵.

Η έκρηξη αυτή του ενδιαφέροντος για τον Ίψεν συνοδεύεται και από μια πλούσια αρθρογραφία από το 1939 έως το 1945⁵³⁶. Από την αρθρογραφία αυτή πρέπει να ξεχωρίσουμε δυο εκτενείς μελέτες για τον Ίψεν (δημοσιεύονται σε συνέχειες), μία του μεγάλου ρώσου συμβολιστή ποιητή και δραματουργού Ντμίτρι Μερεζκόβοκι στο περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* το 1943 και μία του Σπόρου Μελά στην εφημερίδα *Καθημερινή* το 1944, καθώς και το άρθρο του Λέοντος Κουκούλα στο περιοδικό *Νέα Εστία*, «Ο Ίψεν και το τρίτο Ράιχ», το 1945.

⁵³³ Βλ. την εισαγωγή του Κουκούλα στην έκδοση του έργου.

⁵³⁴ Η διάλεξη στο θέατρο της Κυβέλης πραγματοποιείται στις 9 Απριλίου του 1943 με τίτλο «Ο Ερρίκος Ίψεν και το νεότερο θέατρο». Είχε προηγηθεί, το 1940, ομιλία του Κουκούλα, με τον ίδιο τίτλο (προφανώς και περιεχόμενο), στην Αθήνα (13 Φεβρουαρίου) και στη Θεσσαλονίκη (6 Μαΐου, αίθουσα του Εμπορικού Επιμελητηρίου), έπειτα από πρόσκληση της Κατερίνας που έπαιζε την *Γκάμπλερ* και την *Κυρά* την ίδια εποχή στην πόλη.

⁵³⁵ Η ομιλία του Ρώτα γίνεται με αφορμή το ανέβασμα της *Γκάμπλερ* από τον θίασο της Κατερίνας τον Μάρτιο του 1939· τίτλος: «Ανάλυσις της *Έντας Γκάμπλερ* του Ίψεν» (15/3). Ένα χρόνο αργότερα ο Λαούρδας κάνει ομιλία στην αίθουσα Ασκραίος, στις 13 Απριλίου του 1940, με θέμα: «Ο *Πέερ Γκυντ* του Ίψεν». Τέλος, λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα του *Μπόργκμαν* το 1949 από το Θέατρο Τέχνης, ο Χουρμούζιος πραγματοποιεί διάλεξη στο Θέατρο Αλικής –όπου και παίζεται η παράσταση– με τίτλο: «Η επικαιρότης του Ίψεν» (10/1). Η σημαντική αυτή διάλεξη δημοσιεύεται λίγους μήνες αργότερα από τη *Νέα Εστία* με τον ίδιο τίτλο (τχ. 525, 15/5/1949, σελ. 630-634 και τχ. 526, 1/6/1949, σελ. 721-725).

⁵³⁶ Εντοπίσαμε (σε ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, 1939-1945) τριάντα δύο άρθρα εκτός από τις κριτικές που έχουν αποκλειστικό τους θέμα τον Ίψεν, βλ. Β' τόμο, μέρος Β', Π.1.2.

Μια πραγματική "Ίψενομανία"⁵³⁷. Η ελληνική σκηνή κατακλύζεται από παραστάσεις Ίψεν, με το κοινό να γεμίζει ασφυκτικά τα θέατρα⁵³⁸, γίνονται πλήθος ομιλίες για τον συγγραφέα, αρχίζουν από δύο εκδοτικούς οίκους τα άπαντά του, δημοσιεύεται σωρεία άρθρων στον Τύπο. Η κορύφωση μάλιστα αυτής της "μανίας" γίνεται την περίοδο 1942-44, μέσα στην Κατοχή, σε πολύ αντίξοες συνθήκες για την αθηναϊκή κοινωνία⁵³⁹.

Αυτή η "επέλαση" του Ίψεν στα ελληνικά πράγματα προκαλεί όμως και επιθέσεις, τόσο κατά του συγγραφέα, όσο και κατά των υποστηρικτών του. Οι επιθέσεις αυτές προέρχονται κατά κύριο λόγο από τους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, οι οποίοι ενοχλούνται γιατί παραγκωνίζονται από τη σκηνή χάριν του Ίψεν. Τον "πόλεμο" κηρύττει πρώτος ο Σπύρος Μελάς, τον Ιανουάριο του 1943 στην κριτική του για τον *Έγιολφ* από τον θίασο της Κατερίνας. Απορεί για την "Ίψενομανία" της ελληνικής σκηνής. Αναγνωρίζει μεν την αξία του Ίψεν, αλλά αρνείται πως είναι προσιτός για τους έλληνες θεατές. Κι ενώ το κοινό ήδη κατακλύζει τα θέατρα που παίζουν Ίψεν, ο Μελάς διατείνεται ότι ο συγγραφέας «έχει πολύ μικρή επιτυχία στην Ελλάδα. Ο λαός μας δεν τον καταλαβαίνει διόλου»⁵⁴⁰. Πρόθεση του Μελά είναι βέβαια να ανακόψει το κύμα αυτό της "επέλασης" του Ίψεν στην ελληνική σκηνή, προσπαθώντας έμμεσα να προωθήσει την ιδέα –για ευνόητους λόγους– ότι μόνο τα ελληνικά έργα μπορούν να έχουν απήχηση στους έλληνες θεατές.

Όταν το φαινόμενο της "Ίψενομανίας" θα ενταθεί, αντί να κοπάσει, την επόμενη θεατρική περίοδο (1943-44), οι χαρακτηρισμοί του θα γίνουν πολύ οξύτεροι. Στην κριτική του για τους *Βρυκόλακες* του Θεάτρου Τέχνης τον Οκτώβριο του 1943, ο Μελάς γράφει πως ο Ίψεν είναι «έναν ποιητής στυφός, στρυφνός, κατσούφης, πικρός, σκληρός σαρκαστής, με πολύ λίγη αγάπη στον άνθρωπο», και

⁵³⁷ Ο πρώτος που χρησιμοποίησε αυτόν τον χαρακτηρισμό είναι ο Σπύρος Μελάς («*Ο μικρός Έγιολφ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/1/1943). Βέβαια η στάση του Μελά είναι επικριτική απέναντι στο φαινόμενο –τους λόγους θα τους δούμε παρακάτω–, όμως γεγονός παραμένει ότι ο χαρακτηρισμός του είναι εύστοχος.

⁵³⁸ Για την πληρότητα των θεάτρων που έπαιζαν Ίψεν βλ.: Π. Παλαιολόγος: «*Η διάψευσις*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 1/2/1943.

⁵³⁹ Τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε το θέατρο στην Κατοχή μας μεταφέρει ο Γ. Α. Λεονταρίτης («*Το θέατρο στην Κατοχή*», εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 7/3/1993, σελ. 5-8): «Πρέπει να σημειωθεί, ότι ένας μεγάλος παράγοντας που δυσκόλευε πολύ την οικονομική θέση των θεάτρων στην Κατοχή, ήσαν οι κίνδυνοι που διέτρεχε ο κόσμος κυκλοφορώντας στους δρόμους. Ο μεγαλύτερος, ήσαν οι βομβαρδισμοί. [...] Παράλληλα, οι ώρες που ήταν υποχρεωμένα από τις αστυνομικές διατάξεις να παίζουν τα θέατρα, ήσαν ακατάλληλες (3.30 μ.μ. η απογευματινή και 7 μ.μ. η βραδυνή) και δυσκόλευαν πολύ τους εργαζόμενους να παρακολουθούν θέατρο. Εκτός απ' αυτά, οι Γερμανοί, με διάφορες αιτίες έκλειναν κάθε τόσο τα θέατρα – δήθεν για κίνδυνο επιδημιών». Στις δυσκολίες αυτές πρέπει να προσθέσουμε και τις συνεχείς διακοπές ρεύματος, όπως μας μαρτυρεί ο ηθοποιός Δημήτρης Μυράτ (Κώστας Κουμπέτσος: «*Το ελληνικό θέατρο την εποχή της Κατοχής*», περ. *Ταχυδρόμος*, 17/4/1986, σελ. 121-123). Το θέατρο όμως, παρά τις τρομακτικές δυσκολίες, γνώρισε στην Κατοχή μεγάλη άνθηση (βλ. τις μαρτυρίες του Μυράτ για το θέμα στο άρθρο του Κουμπέτσου).

⁵⁴⁰ «*Ο μικρός Έγιολφ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/1/1943.

καταδικάζει τα κοινωνικά του έργα ως οριστικά ξεπερασμένα. Η ανταπόκριση του αθηναϊκού κοινού στην παράσταση των *Βρυκολάκων* τον εξοργίζει: το κοινό ήταν «κατενθουσιασμένο, σαν να βλεπε το πιο ζωντανό σύγχρονο έργο! Και πρέπει να το πω αμέσως: Αμάθεια, καμιά ενημέρωσι, δεν ξέρουμε τι βλέπουμε! Ο πιο ξεθωριασμένος Ίψεν αρχίζει να γίνεται τώρα της μόδας στην Ελλάδα! Πνευματικά Λεχεινά, διανοητική Αντραβίδα»⁵⁴¹.

Ο Μελάς επιστρέφει στο θέμα λίγες μέρες αργότερα, στην κριτική του για την παράσταση του *Εχθρού* από τον θίασο του Αργυρόπουλου, που ανεβαίνει λίγες μέρες μετά. Οι τόνοι εδώ είναι πιο ήπιοι⁵⁴². Και ο Σιδέρης μας εξηγεί τον λόγο: «θα έλεγε κανείς ότι τον ερέθιζε το Θέατρο Τέχνης, ίσως γιατί δεν τον επροτιμούσε στη συγκρότηση του δραματολογίου του»⁵⁴³.

Ανάλογες είναι οι επιθέσεις που θα κάνει και ο Αλέκος Λιδωρίκης (Μελάς και Λιδωρίκης είναι δύο δραματικοί συγγραφείς που βρίσκονται στην ακμή τους την εποχή εκείνη και ανεβαίνουν συχνά τα έργα τους από τους θιάσους). Τον Φεβρουάριο του 1943 δημοσιεύει άρθρο στην εφημερίδα *Ακρόπολις* όπου κατακρίνει κι αυτός τον «άκρατο Ίψενισμό». Καταφέρεται με μένος εναντίον του *Ρόσμερσχαλμ*, που έχει μόλις ανεβάσει ο Κουν. Το έργο όχι μόνο δεν ταιριάζει με τις ανάγκες της εποχής, αλλά είναι «σκάρτο, άστοχο και ανόσιο, σε έμπνευσι και τεχνική». Στο στόχαστρο της επίθεσής του βρίσκονται και οι κριτικοί που υποστηρίζουν τον Ίψεν, η στάση τους αποκαλύπτει «όχι μονάχα τη σκεβρωμένη αντίληψι και τον πνευματικό αρχοντοχωριατισμό, μα και στοιχεία μισελληνισμού»⁵⁴⁴. Καταφέρεται και εναντίον του Κουν χαρακτηρίζοντας «μονόπλευρο» το σκηνοθετικό του ταλέντο. Προφανώς είναι ενοχλημένος κι αυτός που ο σκηνοθέτης δεν προτιμά τα δικά του έργα.

Ο Δημήτρης Ψαθάς παίρνει τη σκυτάλη από τον Λιδωρίκη και δημοσιεύει δύο σατιρικά άρθρα με απόσταση λίγων μηνών. Στο πρώτο, που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Θησαυρός*, τον Φεβρουάριο του 1943, ο Ψαθάς εξακοντίζει τα σατιρικά του βέλη τόσο προς τους ένθερμους υποστηρικτές όσο και προς τους πολέμιους του συγγραφέα για τη διαμάχη που έχει ξεσπάσει⁵⁴⁵. Τον Οκτώβριο του 1943 ο Ψαθάς

⁵⁴¹ «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/10/1943.

⁵⁴² Σπύρος Μελάς: «Ο εχθρός του λαού», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/10/1943. Με τις απόψεις Μελά συντάσσεται και ο Αχιλλέας Μαμάκης («Ο εχθρός του λαού», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 16/10/1943).

⁵⁴³ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1551.

⁵⁴⁴ Ο Λιδωρίκης είναι ενοχλημένος από τη στάση της κριτικής απέναντι στα δικά του θεατρικά έργα, και δεν καταφέρνει να κρύψει την προσωπική πικρία του. Αναφέρεται ευθέως στην υποδοχή του έργου του *Εδώ θα μείνουμε για πάντα...* (Θίασος Μουσουρή-Αλικής-Νέζερ, 17/8/1937) από τους κριτικούς και στις παρανοήσεις που έκαναν κατά τη γνώμη του. Το άρθρο του Λιδωρίκη δημοσιεύεται σε δυο συνέχειες: «Ίψενισμός», 6/2/1943 και «Πνευματικός ονομπισμός», 7/2/1943, εφ. *Ακρόπολις*.

⁵⁴⁵ «Μαντάμ Σουσου. Ίψεν-Πάρτυ», περ. *Θησαυρός*, 28/2/1943. Κεντρικό πρόσωπο του χρονογραφήματος του Ψαθά η ψωροφантаσμένη ηρωίδα του Μαντάμ Σουσου, η οποία διοργανώνει Ίψεν-πάρτυ για να ακολουθήσει και αυτή τον συρμό. Στο πάρτι αυτό συντάσσεται ένα "ψήφισμα" από τους παρευρισκομένους, όπου δηλώνονται (με πολύ χιούμορ από τον Ψαθά, ομολογουμένως) τα ακόλουθα: «1) Ο Ίψεν είχε μεγάλος συγγραφέας. 2) Να παίζεται αυτός και

επιστρέφει στο θέμα, στα *Αθηναϊκά Νέα*, σφόδρα ενοχλημένος με το «υπενοπαραλήρημα», όπως γράφει, που έχει καταλάβει την αθηναϊκή θεατρική ζωή: «Ο μεγάλος νορβηγός συγγραφέας κοντεύει σήμερα να εξελιχθή εις εθνικόν μας συγγραφέα»⁵⁴⁶. Και προτρέπει το Θέατρο Τέχνης να προτιμήσει ελληνικά έργα. Ο Ψαθάς συντάσσεται πια με τις απόψεις του Λιδωρίκη: πρόκειται για πνευματικό σνομπισμό, απαξιώνεται η ελληνική δραματουργία. Όμως η ενόχληση του Ψαθά δεν οφείλεται σε προσωπική πικρία, είναι ένας επιτυχημένος κωμωδιογράφος και ξέρει πως η δραματουργία του δεν ταιριάζει στη φυσιογνωμία των Θεάτρου Τέχνης. Πρόκειται για μια δήλωση συμπάραστασης προς τους ομοτέχνους του δραματικούς συγγραφείς.

Δυο μέρες μετά τον Ψαθά, ο συνάδελφος του κωμωδιογράφος Ασημάκης Γιαλαμάς δημοσιεύει κι αυτός ένα σατιρικό χρονογράφημα για τη μανία Ίψεν που έχει κατακλύσει την Αθήνα. Ο Γιαλαμάς αφηγείται τη φανταστική επίσκεψη του Ίψεν στην Αθήνα και τη γνωριμία του με τους Σπόρο Μελά και Αλέκο Λιδωρίκη. Ο Ίψεν έρχεται στην Αθήνα για να ευχαριστήσει την πόλη που «μ' έχει τιμήσει όσο κανένα άλλο συγγραφέα»⁵⁴⁷. Αντικείμενο της σάτιρας του τόσο οι Μελάς και Λιδωρίκης, αλλά και η κακοποίηση που έχει δεχτεί ο Ίψεν στην Ελλάδα.

Στο θέμα παρεμβαίνει τον Οκτώβριο του 1943 και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο διαχρονικά ένθερμος υποστηρικτής του Ίψεν, για να διαλύσει τους αδικαιολόγητους φόβους των συναδέλφων του για εξοβελισμό των ελλήνων συγγραφέων από τον Ίψεν. Ο Ξενόπουλος καταφέρεται εναντίων όσων παραπονιούνται πως «πολύς Ίψεν» έχει εμφανιστεί. «Τόσο το καλύτερο», απαντάει⁵⁴⁸. Ο Γιάννης Σιδέρης παρεμβαίνει κι αυτός στο θέμα στις αρχές του 1944, προτρέποντας τους Έλληνες συγγραφείς να παραδειγματιστούν από τον Ίψεν. Όπως ο νορβηγός συνάδελφος τους «στηρίχτηκε ακλόνητα κι' εποικοδομητικά στα επί μέρους της πατρίδας του, τα παράστησε ποιητικά κι' εκμεταλλεύτηκε όλη την τεχνική του καιρού του με άμεση σχέση προς τη ζωή»⁵⁴⁹, έτσι και οι Έλληνες πρέπει να ακολουθήσουν τα χνάρια του.

Ποιοι όμως είναι οι λόγοι για την τόσο μεγάλη αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον συγγραφέα σε μια τόσο σκοτεινή εποχή; Υπάρχουν

μόνον εις την Ελλάδα επί ένα ακόμη αιώνα. 3) Να βγη το μάτι οποιανού δεν του αρέσει. 4) Να κρεμαστή μεσίστιος η σημαία εις τα σπίτια των κριτικών όταν κατεβαίνει ένα έργον του. 5) Να σηματοστολιζονται τα σπίτια των κριτικών όταν ανεβαίνει νέον έργον του. 6) Να παρακολουθούν οι κριτικοί όλες τις παραστάσεις εν μεγάλη στολή, ήτοι φράκο και πουκάμισο πλυμένο. 7) Να σφάζονται όλοι οι Έλληνες συγγραφείς όσοι δεν καταφέρνουν να γράφουν σαν τον Ίψεν. 8) Να καταδικαστή ο κ. Λιδωρίκης εις τον διά παρακολουθήσεως των παραστάσεων του Ίψεν θάνατον. 9) Να λιποθυμήσουν οι συντάξαντες το παρόν επί ημισείαν ώραν».

⁵⁴⁶ «Σκίτσα της εποχής», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 6/10/1943.

⁵⁴⁷ «Ο Ίψεν ήρθε πάλι χθες το πρωί στην... Αθήνα», εφ. *Η Βραδυνή*, 8/10/1943.

⁵⁴⁸ «Η μόδα του Ίψεν», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 31/10/1943. Για τον Ξενόπουλο η αξία του έργου του Ίψεν δεν έγκειται στην ιδεολογία του που έχει φυσικά παλιώσει, «αλλά στο ανθρώπινο, το πολύ ανθρώπινο, που έχουν οι ήρωές του και που δεν παλιώνει, δεν πεθαίνει ποτέ».

⁵⁴⁹ «Ο Ίψεν σήμερα για μας», εφ. *Η Πρωία*, 21/1/1944.

καταρχάς πρακτικοί λόγοι. Ο αποκλεισμός της Ελλάδας λόγω του πολέμου αποκόπτει τους ελληνικούς θιάσους από την ενημέρωση για τη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματουργία, και ιδιαίτερα από το Παρίσι που ήταν βασικός τροφοδότης του ρεπερτορίου του ελεύθερου θεάτρου για πολλά χρόνια. Άρα οι θίασοι στρέφονται στα ήδη γνωστά έργα του διεθνούς ρεπερτορίου και στα σύγχρονα ελληνικά. Η πρώτη αντίδραση των θιάσων όταν άρχισε η Κατοχή, ήταν να επιλεγούν ως επί το πλείστον ανώδυνα έργα, προκειμένου να ξεχάσει το κοινό τις δυσκολίες της καθημερινότητας. Όμως γρήγορα αυτό αλλάζει και το ελληνικό θέατρο στρέφεται στους μεγάλους δραματικούς συγγραφείς⁵⁵⁰.

Ο Ίψεν είχε μάλιστα το "πλεονέκτημα" να ανήκει στους λίγους συγγραφείς που επιτρέπονταν από τις επιτροπές λογοκρισίας οι οποίες έθεταν μια σειρά από περιορισμούς⁵⁵¹. Η λογοκρισία απαγόρευε στους θιάσους να ανεβάσουν έργα των συμμαχικών χωρών. Από την άποψη αυτή, ο νορβηγός Ίψεν δεν έβαζε πρόβλημα. Επιπλέον, φαίνεται ότι το Τρίτο Ράιχ θεωρούσε τον Ίψεν "σύμμαχό" του⁵⁵². Η παρανόηση των ιδεών του συγγραφέα λειτουργεί προς όφελος της διάδοσής του στην ελληνική σκηνή. Οι λογοκριτές επέτρεψαν ακόμα και τον ιδεολογικά επικίνδυνο *Εχθρό του λαού*, βλέποντας στον γιατρό Στόκμαν μια εκδοχή του νιτσεϊκού υπεράνθρωπου. Συντρέχει όμως κι ένας πρακτικός λόγος για την ευρεία διάδοση του Ίψεν στα χρόνια της Κατοχής: τα έξοδα παραγωγής για το ανέβασμα των ρεαλιστικών του δραμάτων είναι λίγα. Τα έργα είναι ολιγοπρόσωπα και απαιτούν ως επί το πλείστον έναν μόνο σκηνικό χώρο⁵⁵³.

⁵⁵⁰ Βλ. τις παρατηρήσεις του Θρύλου στο: «Έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 370, 1/11/1942, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 127-131.

⁵⁵¹ Τους κυριότερους αυτούς περιορισμούς συνοψίζει ο Γ. Α. Λεονταρίτης («Το θέατρο στην Κατοχή», ό.π.): «1) Απαγορευόταν το ανέβασμα συμμαχικών έργων ή που αναφέρονταν σε συμμαχικές χώρες, ή και μνεία έστω των λέξεων Άγγλος, Αμερικανός, Αμερική, Ρώσος κ.λπ. 2) Γίνονταν συστάσεις στους θιάσους και καμιά φορά τους υποχρέωναν ν' ανεβάσουν γερμανικά έργα. 3) Με μια εγκύκλιό της (30-12-1941) η επιτροπή απαγόρευε να γίνεται στα έργα μνεία της πείνας και της ελλείψεως τροφίμων. 4) Απαγορευόταν να γίνονται στις παραστάσεις χειρονομίες και αυτοσχεδιασμοί που δεν υπήρχαν στη γενική πρόβα. 5) Απαγορευόταν τα σκηνικά που παρίσταναν βουνό, πλαγιές κ.λπ., γιατί θύμιζαν στο κοινό τον ένοπλο αντιστασιακό αγώνα και προκαλούσαν θύελλα ενθουσιασμού. 6) Μετά τη μάχη της Κρήτης απαγορεύτηκαν στα θέατρα οι κρητικές μαντινάδες γιατί ο κόσμος κυριολεκτικά παραληρούσε».

⁵⁵² Το θέμα σχολιάζει ο Κουκούλας σε άρθρο του στην *Νέα Εστία* λίγους μήνες μετά την Απελευθέρωση: «η ιδέα του τρίτου κράτους (ράιχ) ή του τρίτου πολιτισμού [...] είναι ιδέα ιψενική. Ο Ίψεν πρώτος στον *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίο* του πρόβαλε την ιδέα του τρίτου ράιχ σαν τελικό σκοπό της σύγχρονης προσπάθειας του ανθρώπου» («Ο Ίψεν και το τρίτο Ράιχ», ό.π.). Αποσαφηνίζει βέβαια ο Κουκούλας ότι πρόκειται για διαστρέβλωση των ιδεών του συγγραφέα.

⁵⁵³ Ο Μελάς («*Ο μικρός Έγνολφ*», ό.π.) το 1943 προσπαθεί να εξηγήσει το φαινόμενο της εποχής του και προτάσσει έναν άλλο λόγο: «Είναι αληθινό σχολείο ηθοποιών. Κανείς θεατρικός συγγραφέας δεν απαιτεί τόσο πειθαρχία στο παίξιμο. Έχει πλήθος αποχρώσεις ο κάθε τύπος του και ο ηθοποιός πούχει θέληση και φιλοδοξία ασκείται στις δυσκολίες του». Η παρατήρηση αυτή του Μελά είναι εύστοχη, αλλά δίνει έναν διαχρονικό λόγο της αγάπης της ελληνικής σκηνής για τον Ίψεν, χωρίς να εξηγεί το τόσο μεγάλο ενδιαφέρον του ελληνικού θεάτρου για τον Ίψεν τη συγκεκριμένη χρονική συγκυρία.

Είναι αρκετοί οι "πρακτικοί" λόγοι για να εξηγήσουν την "Ίψενομανία" στα παραγμένα αυτά χρόνια; Σίγουρα οι παράγοντες αυτοί που αναφέραμε έπαιξαν τον ρόλο τους, αλλά δεν μπορεί να είναι οι μόνοι. Την απάντηση θα πρέπει να την αναζητήσουμε και στα ζητήματα που απασχολούν την κοινωνία της εποχής.

Από το 1939 έως το 1944 την ελληνική σκηνή απασχολούν κυρίως τα ρεαλιστικά κοινωνικά δράματα του Ίψεν⁵⁵⁴. Παρόλο που οι άνθρωποι του θεάτρου έχουν ανακαλύψει, ήδη από το 1935, με τον Πέερ Γκοντ του Εθνικού, τον Ίψεν ποιητή, δεν συνεχίζουν με κάποιο από τα μεγάλα έργα της ώριμης ποιητικής του περιόδου (*Μπραντ* και *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος* ή το ιστορικό δράμα *Οι Μνηστήρες του θρόνου*), όπως θα περίμενε κανείς, αλλά επιστρέφουν στα ήδη γνωστά του έργα. Μόνο που τώρα η παρέμβαση του Κουν μετακινεί την οπτική πάνω στον συγγραφέα. Οι σκηνοθεσίες του θέτουν στο επίκεντρο τον ψυχολογικό πυρήνα των έργων και φωτίζουν έτσι την υπαρξιακή και όχι την κοινωνική τους διάσταση, όπως θα δούμε παρακάτω. Και αυτός ο υπαρξιακός πυρήνας των δραμάτων είναι που αφορά την κοινωνία της εποχής⁵⁵⁵.

Ίσως φαίνεται παράδοξο, μέσα στην αγριότητα του Πολέμου και της Κατοχής, να ενδιαφέρονουν τον κόσμο τα υπαρξιακά θέματα του Ίψεν. Όταν τα ζητήματα της επιβίωσης είναι επιτακτικά, υπαρξιακές αναζητήσεις θα έπρεπε να αποτελούν πολυτέλεια. Όμως ακριβώς αυτή την "πολυτέλεια" φαίνεται πως έχουν ανάγκη οι άνθρωποι: την επιβεβαίωση της αξίας της ανθρώπινης ζωής που απαξιώνεται την εποχή αυτή με τον χειρότερο τρόπο. Ο Ίψεν έρχεται να συναντήσει αυτή την ανάγκη, επιβεβαιώνοντας μέσα από τους ήρωες του τη μοναδικότητα και την πολυεδρικότητα της κάθε ανθρώπινης ύπαρξης. Ο ατομισμός του Ίψεν, για τον οποίο τόσο είχε παρεξηγηθεί και κατηγορηθεί, είναι ένα καθαρτήριο των ψυχών στους σκοτεινούς αυτούς καιρούς.

⁵⁵⁴ Από το 1939 και μετά παρουσιάζονται, θυμίζουμε: *Αγριόπαπια* (Κοτοπούλη, 1939 και Τέχνης, 1942), *Το σπίτι της κόκκλας* (Κατερίνα, 1942 και Εθνικό, 1944), *Βρονκόλακες* (Τέχνης, 1943) και *Ένας Εχθρός του λαού* (Αργυρόπουλος, 1943). Ακόμα και τα ποιητικά-συμβολικά του δράματα: *Η Κυρά της θάλασσας* (Κατερίνα, 1939) και *Έγιολφ* (Κατερίνα, 1943), που ανεβαίνουν αυτή την περίοδο, αντιμετωπίζονται ως ρεαλιστικά δράματα από τους σκηνοθέτες, όπως θα δούμε παρακάτω. Ενώ, το *Ρόσμερσχολμ* στο Θέατρο Τέχνης (1943) είναι διαφορετική περίπτωση: το συμβολικό δράμα αντιμετωπίζεται με εξπρεσιονιστική διάθεση (βλ. παρακάτω).

⁵⁵⁵ Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος («Συνοδοσφόροι του Ίψεν», ό.π.) το 1943 πιστεύει πως η "Ίψενομανία" της ελληνικής σκηνής και η προτίμησή της στα κοινωνικά του έργα οφείλεται στην επικαιρότητα που έχουν οι κοινωνικές ιδέες του για την "καθυστερημένη" ελληνική πραγματικότητα: «η κοινωνία η δική μας [...] αντιμετωπίζει ακόμη προβλήματα και 'περιπτώσεις' που δεν είναι ξένες στο 'καθυστερημένο' ιψενικό θέατρο. Ο ελληνικός κόσμος θέλει να βλέπει προβαλλόμενα στη σκηνή μερικά ιδεώδη του που αντιστοιχούν στην προ 50-60 ετών ιψενική κοινωνία. Γιατί η κοινωνία εκείνη ήταν τολμηρότατα πρωτοποριακή και είχε αφήσει κατά πολλές δεκαετίες πίσω την άλλη ευρωπαϊκή κοινωνία, πολύ περισσότερο τη δική μας. Θα έλεγα, με τον κίνδυνο να θεωρηθώ παραδοξολόγος, πως τώρα μόλις είμαστε ώριμοι για να συμβαδίσουμε με το μεγάλο Νορβηγό ποιητή». Ο Χουρμούζιος ψάχνει την απάντηση στην κοινωνική προβληματική του συγγραφέα, όμως δεν είναι τα κοινωνικά θέματα (η κρίση του γάμου, η κληρονομικότητα, η υποκρισία κλπ.) τα φλέγοντα ζητήματα της Ελλάδας των παραγμένων προπολεμικών χρόνων και των χρόνων της Κατοχής.

Επιπλέον, οι ήρωες του συγγραφέα, που επαναστατούν εναντίον των καθιερωμένων αντιλήψεων και παλεύουν με τον ίδιο τους τον εαυτό και τον περίγυρό τους διεκδικώντας την αλήθεια τους και την ελευθερία τους, δείχνοντας έναν δρόμο ηθικής αντίστασης, δεν μπορεί παρά να συγκινούν τους θεατές της Κατοχής - χωρίς αυτό φυσικά να σημαίνει ότι ο Ίψεν αντιμετωπίζεται σαν συγγραφέας πολιτικού προβληματισμού.

Αμέσως μετά την Απελευθέρωση υπάρχει μια σαφής μεταστροφή στις επιλογές που θα κάνουν οι θίασοι. Δεν θα προτιμηθούν τα ρεαλιστικά δράματα του Ίψεν, αλλά δύο άπαιχτα έως τότε ιστορικά του δράματα. Οι ανάγκες της κοινωνίας έχουν αλλάξει, και μαζί αλλάζει και το ρεπερτόριο. Τον Νοέμβριο του 1945 παρουσιάζονται -σχεδόν ταυτόχρονα- οι *Μνηστήρες του θρόνου* από το Εθνικό και η *Κυρά-Ίνγκερ απ' το Οστρότ* από τον θίασο της Κοτοπούλη. Εξηγεί ο Χουρμούζιος: είναι «μία ένδειξις ότι η ελληνική σκηνή αναζητεί μέσα στους ταραγμένους αυτούς καιρούς με την αστάθεια των αισθητικών αξιών, κάποια στέρεη βάση και κάποιαν ασφάλεια καλλιτεχνική. Και δεν προτιμάται ο 'κοινωνικός' Ίψεν (ίσως γιατί οι κοινωνικές καταστάσεις που εκμεταλλεύεται ο Νορβηγός δραματικός έχουν υποχωρήσει μπροστά σε άλλα περισσότερο φλέγοντα κοινωνικά φαινόμενα), προτιμάται ο 'ιστορικός'»⁵⁵⁶.

Η εμφύλια διχόνοια έχει ουσιαστικά ξεκινήσει -έχουν προηγηθεί τα Δεκεμβριανά- και το Εθνικό θα επλέξει τους *Μνηστήρες* που έχουν αποκτήσει ξαφνικά αναλογίες με τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Η διαμάχη για την εξουσία των τριών κεντρικών αντρικών ηρώων του έργου (Χάκων, Σκούλε, Άρνεσον) και η ανάγκη ομόνοιας του έθνους που υπαινίσσεται ο Ίψεν, έχουν ευνόητους παραλληλισμούς με την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας του 1945.

Η επιλογή των *Μνηστήρων* από το Εθνικό προκαλεί αντιδράσεις τόσο στη δεξιά όσο στην αριστερή παράταξη. Μερίδα της δεξιάς κριτικής προσάπτει στο Εθνικό έλλειψη πατριωτισμού: τη συγκεκριμένη στιγμή θα έπρεπε να προτιμηθεί η σύγχρονη ελληνική δραματουργία ή έστω οι αρχαίοι τραγικοί. Από την άλλη πολιτική όχθη, κάποιοι αριστεροί κριτικοί κατηγορούν το Εθνικό ότι προσπαθεί να υποσκάψει τους αγώνες του λαού. Τα πολιτικά πάθη είναι οξυμένα και το ενωτικό μήνυμα των *Μνηστήρων* δεν ικανοποιεί καμία πλευρά⁵⁵⁷.

Αλλά και η επιλογή της *Ίνγκερ* θα επικριθεί από την Τύπο, για άλλους όμως λόγους. Όλοι οι κριτικοί συμφωνούν -δικαίως- ότι πρόκειται για πρωτόλειο και δεν βρίσκουν λόγο να ανέβει. Ο κύριος λόγος επιλογής του έργου από την Κοτοπούλη είναι η πρωταγωνιστική της φιλοδοξία. Το δράμα αυτό της μητρικής στοργής δίνει την ευκαιρία στην -στην αραιά πια εμφανιζόμενη στη σκηνή- Μαρίκα να επιστρέψει με έναν μεγάλο ρόλο ώριμης γυναίκας. Όμως -συνειδητά ή όχι- η επιλογή αυτή απηχεί και την ανάγκη της εποχής να αποδράσει κανείς από

⁵⁵⁶ «Η κυρία Ίνγκερ του Έστρωντ», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/4/1945.

⁵⁵⁷ Για τις λεπτομέρειες αυτής της διαμάχης βλ. στο υποκεφ. 4.4.3.

το παραγμένο παρόν και να καταφύγει στο ιστορικό παρελθόν, και μάλιστα με θεματικές που υπενθυμίζουν βασικές αξίες της ζωής.

Από το 1946 έως το 1949, οπότε και παίζεται ο *Μπόρκμαν* από το Θέατρο Τέχνης, το ενδιαφέρον για τον Ίψεν υποχωρεί· δεν θα εμφανιστεί καμία καινούργια παραγωγή στην Αθήνα⁵⁵⁸. Και είναι φυσικό μετά από την προηγηθείσα έκρηξη ενδιαφέροντος να ακολουθήσει μια περίοδος ηρεμίας, έχει επέλθει κάποια κόπωση από την "υπερπροσφορά" Ίψεν. Εξάλλου, το ενδιαφέρον των θιάσων την περίοδο αυτή στρέφεται προς τους συγγραφείς που ήταν απαγορευμένοι από τη λογοκρισία στα χρόνια του πολέμου (Αγγλοι, Γάλλοι, Αμερικανοί).

Η "μόδα" Ίψεν την περίοδο 1939-45 θα ανακινήσει και πάλι το ερώτημα αν είναι ξεπερασμένος ή όχι ο συγγραφέας. Η αμφισβήτηση όμως είναι τώρα πολύ πιο ήπια από την προηγούμενη χρονική περίοδο (1928-39). Μιλήσαμε ήδη για τις αντιδράσεις ελλήνων συγγραφέων που ανησυχούν για την ευρεία διάδοση του μεγάλου Νορβηγού και τον κίνδυνο κατ' επέκταση να παραμεριστούν τα δικά τους θεατρικά έργα από τη σκηνή. Όμως και αυτοί παραδέχονται ότι πρόκειται για έναν σημαντικό συγγραφέα και τον αντιμετωπίζουν ως μια παραδεδομένη αξία. Αντίστοιχη είναι και η στάση των κριτικογράφων της εποχής: από μερικούς διατυπώνονται επιφυλάξεις, αλλά όχι απόρριψη. Εξάλλου, οι επικρίσεις δεν επικεντρώνεται τόσο –όπως στην δεκαετία του '30– στα ξεπερασμένα κοινωνικά θέματα του Ίψεν και στους ήρωες-φερέφωνα των απόψεων του, αλλά στις ιδέες του, που θεωρούν ότι δεν συμβαδίζουν με τις ανάγκες της εποχής. Ο ατομισμός του συγγραφέα είναι τώρα αυτό που κυρίως ενοχλεί, η στιγματισμένη από τους πολέμους εποχή ζητά κοινωνική συνείδηση⁵⁵⁹. Οι υποστηρικτές του Ίψεν απαντούν

⁵⁵⁸ Η Κατερίνα θα επαναλάβει την *Γκάμπλερ* εκτός Αθηνών στην Αίγυπτο και την Κύπρο το 1947 και στη Θεσσαλονίκη το 1948.

⁵⁵⁹ Ασύγχρονο με τη νέα εποχή βρίσκει τον Ίψεν ο Πολύμερος Μοσχοβίτης το 1939: «προχώρησαν πολύ αι ιδέαι του [του σύγχρονου ανθρώπου], αι συγκρούσεις, αι αντιλήψεις ζωής στο κοινωνικό όσω και στο ατομικό πλαίσιο» («*Η κορά της θάλασσας*», περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 73, 7/10/1939 και περ. *Εργασία*, 8/10/1939). Τα έργα του Ίψεν είναι «φωνές παράχορδες στη σύγχρονη μορφή του κοινωνικού γίγνεσθαι», πιστεύει ο Γρηγόριος Κασσιμάτης το 1943, «η θέση τους συμπλέκεται με μια ανόθευτη ατομιστική αντιμετώπιση κάθε κοινωνικού προβλήματος», ενώ «ο πολιτισμός μας ύστερα από μια μακρυνά δουλεία στο είδωλο του ατομισμού δολιχοδρομεί σήμερα στο ζώδιο της κοινωνικότητας» («Ο Ίψεν κι εμείς», περ. *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 21, 30/10/1943, σελ. 1-2). Συμφωνεί και ο Κοκκινάκης το 1945 πως ο Ίψεν δεν ταιριάζει με την εποχή: «Δεν είχε ο Ίψεν που ημπορεί ν' ανταποκριθή στα ζέοντα αιτήματα, στις κοχλάζουσες ανησυχίες, στα ψυχικά, τα ηθικά και τα πνευματικά διαφέροντα μιας κοινωνίας, βαρείαι δοκιμασμένης από τον πόνο του αιματηρότερου πολέμου των αιώνων» (RED [Γιάννης Κοκκινάκης]: «Οι ηθοποιοί πρόζας απήργησαν. Τι... έπαιζαν τα θέατρα. Ο Red δια τα έργα του Ρεξ και Κεντρικού. *Η κορά Ίνγκερ απ' το Όστροτ*», εφ. *Ακρόπολις*, 11/11/1945). «Ασύγχρονο» βρίσκει τον συγγραφέα και ο κριτικός των *Νέων* το 1949: «μας ξαφνιάζει τώρα στο θέατρο του Ίψεν, η μοναξιά των ηρώων του, η μανία του καθενός να πολεμά κλεισμένος μέσα στον εαυτό του» (Θεατρικός: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Τα Νέα*, 8/1/1949). Παραδόξως και ο Γ. Ν. Πολίτης συντάσσεται με αυτούς που βρίσκουν τον Ίψεν ξεπερασμένο. Τον Πολίτη δεν τον ενοχλεί ο ατομισμός του συγγραφέα, αλλά το ότι ήταν στρατευμένος, «κοινωνική έννοιωθε πιο πολύ την αποστολή του» παρά καλλιτεχνική, πιστεύει. Δεν πρόκειται, κατά τον Πολίτη, περί «ενός αληθινού πλάστη ανθρώπων», «από ποιητική του αδυναμία, θαρρώ, δεν κατάφερε ο κοινωνικός αναμορφωτής, ο Ίψεν, ν' αντικρύσει ανθρώπους». Παρόλο που αναγνωρίζει την αξία του, κρίνει

πως είναι κοντόφθαλμη η οπτική αυτή. Γιατί ακόμα και αν η θεματολογία και οι ιδέες του Ίψεν έχουν παλιώσει, η ποιητική του δύναμη τον καθιστά διαχρονικά επίκαιρο⁵⁶⁰. Παρ' όλες τις αντιρρήσεις, οι τόνοι της πολεμικής έχουν πέσει πια, ο Ίψεν αρχίζει να αναγνωρίζεται ως ένας κλασικός συγγραφέας. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Άλκη Θρύλου, που από το 1926 καταδικάζει τον Ίψεν ως οριστικά ξεπερασμένο. Από το 1939 και μετά αρχίζουν να "πέφτουν" οι τόνοι των επικρίσεων του και στην πάροδο των χρόνων αρχίζουν να ξαναλλάζουν οι απόψεις του. Το 1949 έχει πλέον εντελώς ανασκευάσει και κατατάσσει τον Ίψεν στους μεγάλους κλασικούς⁵⁶¹.

πως «τα δράματα του Ίψεν κλείσαν πια το προορισμό τους» («Θέατρο Τέχνης. Φεστιβάλ Ίψεν. Α' Βρυκόλακες», εφ. *Η Πρωία*, 6/10/1943).

⁵⁶⁰ Ο Λέων Κουκούλας απαντάει στους επικριτές του Ίψεν: «Δεν το αρνιέται κανείς, βέβαια, πως οι ιδέες του Ίψεν γεράσανε πια, καθώς γεράσανε και του Σαίξπηρ και του Μολιέρου και του Σίλλερ οι ιδέες και καθώς γερνάνε όλες οι κατασκευές με τις οποίες προσπαθούν κάθε φορά οι άνθρωποι να εξηγήσουν τη ζωή ή να λυτρωθούν από την αγωνία του παρόντος και από την αμφιβολία τους για το μέλλον. Ωστόσο το υπέδαφος της δραματικής ποίησης του Ίψεν δεν είναι καθόλου ιδεολογικό [...]. Το γεγονός πως το θέατρο του Ίψεν συγκινεί ακόμα και θα συγκινεί πάντα φανερώνει πως αυτό το θέατρο πρόβαλε στο προσκήνιο τον άνθρωπο όχι σαν επικαιρικό σύμπτωμα μα σαν άγρυπνη συνείδηση και σαν αναντικατάστατη αξία» («*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», περ. *Ο Αιώνας μας*, τχ. 2, 2/1949, σελ. 59-60. Για το θέμα βλ. και τις απόψεις του Κουκούλα στα: *Ερρίκος Ίψεν*, εκδ. Παρθενών, ό.π., «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Μάχη*, 4/11/1945 και «Ο Ίψεν και το τρίτο Ράιχ», ό.π.). Ακριβώς επειδή δεν είναι πια επίκαιρες οι ιδέες του μπορεί η επικοινωνία με το έργο του να είναι πια «μεσσότερη και στοχαστικότερη από άλλοτε», επισημαίνει ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος. Τώρα πια μπορούν να «γυμνωθούν στο αίθριο φως μιας νέας αλήθειας τα αιώνια, όχι τα επικαιρικά στοιχεία του έργου τούτου: η συνταρακτική ανθρώπινη συνείδηση, η υψηλή ηθική πνοή, η αγάπη του γενέθλιου τόπου, το μεγαλείο των τραγικών μορφών, η άφθαστη δεξιοτεχνία της δραματικής συνθέσεως, ο υπέρτατος ποιητικός οίστρος» («*Διδάγματα από τον Ίψεν*», εφ. *Η Πρωία*, 17/4/1939). Αντίστοιχες είναι και οι παρατηρήσεις του Μιχαήλ Ροδά, που είναι ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές του Ίψεν την περίοδο αυτή (βλ. τις κριτικές του στην εφ. *Ελεύθερον Βήμα*: «*Ο εχθρός του λαού*. Θίασος Β. Αργυρόπουλου», 19/10/1943, *Έντα Γκάμπλερ*», 19/3/1939, «*Νόρα*. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη», 19/3/1942 και «*Το σπίτι της κόκκλας*», 18/1/1944). Την ποιητική του δύναμη επισημαίνει και ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, υπογραμμίζοντας ακόμα, πως στην Ελλάδα δεν έχουν ακόμα επιλυθεί τα κοινωνικά ζητήματα που θίγει ο συγγραφέας («*Συνοδοιπόροι του Ίψεν*», ό.π. και «*Ε. Ίψεν: Οι βρυκόλακες* (Θέατρο Τέχνης)», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τ. Δ', τχ. 10, 10/1943, σελ. 219-223). Την επικαιρότητα των κοινωνικών ιδεών του Ίψεν προτάσσουν κι άλλοι υποστηρικτές του (Μιράντα Μυράτ: «*Ο Ίψεν και το έργο του. Γιατί δεν έχουν 'ξεπεραστεί'*», περ. *Το Θέατρο*, 21/7/1944, σελ. 4-5. Π. Παλαιολόγος: «*Ο 'ξεπερασμένος'*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27/7/1944. Παύλος Τσέλικας: «*Γύρω από τον Ίψεν*», περ. *Το Θέατρο*, 10/8/1944, σελ. 4).

⁵⁶¹ Το 1939 ο Θρύλος, παρόλο που επαναδιατυπώνει τις γνωστές απόψεις του, ότι δηλαδή «σχεδόν όλες οι ιδέες του φαίνονται ή πολύ αφελείς ή εντελώς ξεπερασμένες» και ότι «το μήνυμά του δεν βρίσκει πια καμιά απήχηση», αναγνωρίζει πως «κατάκτησε μίαν αιώνια θέση μέσα στο πάνθεο των δημιουργών». Και χαρακτηρίζει μάλιστα την *Γκάμπλερ*, παρά τις αντιρρήσεις του, ως ένα έργο «κλασσικό» («*Η συμβολή ενός σκηνοθέτη*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 295, 1/4/1939, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β', ό.π., σελ. 387-391). Ο Ίψεν είναι «υπερβολικά αφελής» και «εντελώς ξεπερασμένος», επαναλαμβάνει ο Θρύλος και στα κριτικά του σημειώματα για την *Κυρά* από τον Θίασο της Κατερίνας το 1939 («*Μια πλούσια θεατρική εβδομάδα*», ό.π., τχ. 308, 15/10/1939, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β', σελ. 433-438), αλλά και το 1943 στην κριτική του για το *Ρόσμερσολμ* από το Τέχνης και τον *Έγιολφ* από την Κατερίνα («*Δύο έργα του Ίψεν*», ό.π., τχ. 377, 15/2/1943, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ', σελ. 193-200), μόνο που πια αρχίζουν να μαλακώνουν οι χαρακτηρισμοί του, βρίσκει τον Ίψεν «κάπως» αφελή και όχι «υπερβολικά» όπως το 1939. Στα 1943 εκπλήσσεται από τον *Εχθρό του λαού* που ανεβάζει ο Αργυρόπουλος. Παρόλο που βρίσκει πως «είναι το πιο

Και αφού ο Ίψεν έχει πια έχει αρχίσει να θεωρείται κλασικός, ανακλύπει ένα νέο ερώτημα. Είναι του διαμετρήματος των αρχαίων τραγικών και του Σαίξπηρ; Η παράσταση των *Μνηστήρων του θρόνου* στο Εθνικό, τον Νοέμβριο του 1945, δίνει το εναρκτήριο λάκτισμα. Οι περισσότεροι κριτικοί της εποχής δεν είναι έτοιμοι να απαντήσουν καταφατικά στο ερώτημα. Η επιλογή του έργου έχει ξεσηκώσει θύελλα αντιδράσεων, όπως είδαμε, και δεν μπορούν να δοθούν νηφάλιες απαντήσεις⁵⁶². Αλλά και μόνο το γεγονός ότι τίθεται το ερώτημα, δείχνει τη μεταβολή που έχει επέλθει. Από την εποχή της έντονης αμφισβήτησης στη δεκαετία του '30, όταν το κυρίαρχο ερώτημα ήταν αν ο Ίψεν είναι ξεπερασμένος ή όχι, στη δεκαετία του '40 η

εγκεφαλικό, το λιγότερο ποιητικό έργο του Ίψεν», διαπιστώνει εν τούτοις πως «αντέχει ακόμα στην αμείλικτη δοκιμασία της σκηνης, ζει ακόμα και θεατρικά, κι όχι πια μόνο πνευματικά, όπως φανταζόμουν». Και κάνει και μια άλλη ενδιαφέρουσα διαπίστωση: «Υπάρχει ένας τόνος μέσα στο κήρυγμα του *Εχθρού του Λαού* που ίσως, ακριβώς επειδή έχει εντελώς ξεπεραστεί, αρχίζει πάλι, σύμφωνα με το νόμο της αντίδρασης, να ξαναποκτά ζωή κι επικαιρότητα» («Η τελευταία παράσταση της καλοκαιρινής περιόδου, η πρώτη της χειμωνιάτικης και το νέο συγκρότημα Αργυρόπουλου», ό.π., τχ. 394, 1/11/1943, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, ό.π., τ. Γ', σελ. 298-305). Το 1944 ο Θρύλος θα γράψει ότι «θα είναι βέβαια πάντα, ένας κορυφαίος» («Το Θέατρον», ό.π., τχ. 398, 1/1/1944», αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ', σελ. 338-340. Κριτική για τη *Νόρα* του Εθνικού Θεάτρου). Το 1945, στην κριτική του για τους *Μνηστήρες του θρόνου* στο Εθνικό θα αρχίσει πλέον να αλλάζει την οπτική του: «Δεν καταδικάζω και δεν υποτιμώ τα κοινωνικά δράματα του Ίψεν, απ' αυτά όμως, όλο το κοινωνικό ακριβώς μέρος τους έχει νεκρωθεί. Επιζούν γιατί, πλάι στην προσπάθεια καθοδήγησης για εφαρμογή ορισμένων ιδεών, αναβλύζει ορμητική η προσωπικότητα του Ίψεν, η πίστη του σ' ένα ιδανικό, αδιάφορο αν ήταν πλανερό, η ποίηση, γιατί η τεχνική τους, η μορφή τους είναι άρτιες» («Δύο προσφορές», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 442, 15/11/1945, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Δ', σελ. 117-125). Το 1949 έχει πλέον ανασκευάσει τις απόψεις του και κάνει την αυτοκριτική του: «Ο Ίψεν ακολουθεί την τροχιά όλων των μεγάλων συγγραφέων. Αφού το έργο του προκάλεσε αρκετές αντιδράσεις, αναγνωρίστηκε κι επιβλήθηκε· αγαπήθηκε, ενθουσίασε, συγκέντρωσε φανατικούς θαυμαστάς. Αργότερα, μια κάποια κάμψη, μια κάποια έκλειψη. Έγιναν αισθητές προπάντων οι αδυναμίες του, οι ελαττωματικότητες οι όποιες είναι αναπότρεπτες ακόμα και στις κορυφαίες δημιουργίες. Πάντα έχουμε την τάση να υποτιμούμε με υπέρμετρη αυστηρότητα, με δόση αδικίας, το αντικείμενο ενός πάθους μας όταν νέοι έρωτες αντικαθιστούν τους παλιούς. Ύστερα επανέρχεται η ψυχραιμία, η νηφαλιότητα. Ο Ίψεν σήμερα τοποθετείται, όπως φαίνεται, οριστικά ανάμεσα στους δασκάλους, ανάμεσα στους κλασικούς» («Ένα έργο του Ίψεν», ό.π., τχ. 518, 1/2/1949, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, ό.π., τ. Ε', σελ. 26-28. Κριτική για τον *Μπόρκμαν* από το Θέατρο Τέχνης).

⁵⁶² Ο κριτικός στα κεντρώα *Νέα* είναι ο μόνος που απαντάει καταφατικά στο ερώτημα (Ο Θεατρικός: «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Τα Νέα*, 5/11/1945). Την επόμενη μέρα απαντάει ο δεξιός Κοκκινάκης από την στήλη του ότι πρόκειται για υπερβολή (RED [Γιάννης Κοκκινάκης]: «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Ακρόπολις*, 6/11/1945). Ο αριστερός Ρώτας –που έχει ιδεολογικές "διαφορές" με τον συγγραφέα, επειδή αυτός δεν προάγει τις ιδέες του σοσιαλισμού– τρεις μέρες μετά συμφωνεί με τον Κοκκινάκη («Οι μνηστήρες του θρόνου», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 26-27, 9/11/1945, σελ. 19). Ο Κοκκινάκης και ο Ρώτας είναι φορτισμένοι από τα πολιτικά πάθη της εποχής, πολεμούν και οι δύο την επιλογή του έργου από το Εθνικό για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Αλλά και ο Ροδάς, που είναι ένθερμος υποστηρικτής του Ίψεν και αρθρογραφεί στο κεντρώο *Βήμα*, απαντάει αρνητικά στο ερώτημα («Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Το Βήμα*, 4/11/1945). Όμως κι αυτή την αποτίμηση του Ροδά πρέπει να την διαβάσουμε μέσα από την προσωπική του αντιπαλότητα με την Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού, από την οποία έχει αποχωρήσει λίγο πριν. Στα μέσα Νοεμβρίου του 1945 ούτε ο πολιτικά "ουδέτερος" Θρύλος είναι ακόμα έτοιμος να απαντήσει θετικά στο ερώτημα. («Δύο προσφορές», ό.π., τχ. 442, 15/11/1945, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Δ', σελ. 117-125). Το 1949, που έχουν καταλαγιάσει τα πάθη, επανέρχεται στο θέμα ο Άγγελος Τερζάκης, δηλώνοντας απερίφραστα πως πρόκειται για δραματουργό του βεληνεκούς του Σαίξπηρ («*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Το Βήμα*, 7/1/1949).

κριτική αναρωτιέται στο αν πρέπει να τον κατατάξουμε στους κορυφαίους δραματουργούς της ανθρωπότητας ή όχι.

Η αλλαγή αυτή σίγουρα συνδέεται με τις μεταβολές που φέρνει ο Κουν στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν. Ο Αντώνης Γλυτζουρής φτάνει μάλιστα να γράψει: «Η πρόσληψη του Νορβηγού περιοδολογείται λοιπόν σε προ-Κουν και μετά-Κουν εποχή»⁵⁶³. Κι αν η διατύπωση αυτή ίσως αδικεί τη συμβολή των Χρηστομάνου, Οικονόμου και Πολίτη στην υπόθεση Ίψεν, όμως καθρεφτίζει το μέγεθος της επίδρασης που άσκησε ο Κουν στην πρόσληψη του συγγραφέα στην Ελλάδα⁵⁶⁴.

Η περίοδος 1939-49 κλείνει με τον *Μπόρκμαν* του Κουν στο Θέατρο Τέχνης και με το ελληνικό θέατρο να αναγνωρίζει πια ότι ο Ίψεν είναι ένας κλασικός συγγραφέας. Οι *Βρυκόλακες* του 1950 από τους Παξινού και Μινωτή θα έρθουν να επισφραγίσουν την αντίληψη αυτή, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Το ελληνικό θέατρο δεν θα σταματήσει να καταφεύγει σε αυτόν τον κλασικό πα συγγραφέα όλο το δεύτερο μισό του αιώνα, αναζητώντας απαντήσεις στα ερωτήματα της εποχής του.

⁵⁶³ «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού Μοντερνισμού», ανακοίνωση στο θεατρολογικό συνέδριο του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ., ό.π.

⁵⁶⁴ Για τον Σιδέρη, με τον Ίψεν του Κουν ξαναγυρίζουμε «σ' έν' από τα πνευματικότερα και τα σεμνότερα κινήματα της Σκηνής μας, στην αίσθηση εκείνη της απόλυτης σοβαρότητας που πρωτόδωσε ο Οικονόμου ως προς το Νορβηγό» («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1549).

4.2. Η πρώτη περίοδος Ίψεν του Κάρολου Κουν

4.2.1. Εισαγωγικά

Ο Κάρολος Κουν σφράγισε με την παρουσία του το νεοελληνικό θέατρο, από την είσοδο του στην επαγγελματική σκηνή το 1939 έως τον θάνατό του το 1987⁵⁶⁵. Τα πρώτα δείγματα του ταλέντου του είχαν ήδη δοθεί με τις ερασιτεχνικές παραστάσεις του στο Αμερικάνικο Κολλέγιο (1930-39) και τις ημι-επαγγελματικές προσπάθειες της Λαϊκής Σκηνης (1934-36). Τον Ιανουάριο του 1939, ο Κουν σχηματίζει έναν έκτακτο θίασο αποτελούμενο από μαθητές του και ανεβάζει τον *Βυσσινόκηπο* του Τσέχοφ, για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Η παράσταση δημιουργεί μεγάλη αίσθηση και το όνομα του Κουν συζητιέται πολύ στους θεατρικούς κύκλους⁵⁶⁶. Αμέσως του γίνεται πρόταση από την Κατερίνα Ανδρεάδη να τη σκηνοθετήσει την *Έντα Γκάμπλερ*. Αυτή είναι η απαρχή μιας μακροχρόνιας συνεργασίας Κατερίνας και Κουν, που θα διαρκέσει με διαλείμματα ως το 1954.

Ο Κουν στα 1939 έχει απομακρυνθεί από τον «ελληνικό λαϊκό εξπρεσιονισμό»⁵⁶⁷ των παραστάσεων της Λαϊκής Σκηνης (1934-36). Ο σκηνοθέτης έχει αρχίσει να ασπάζεται τις ιδέες του Στανισλάβοκι⁵⁶⁸. Τώρα τον ενδιαφέρει το σύγχρονο ψυχολογικό θέατρο, και ο Ίψεν μαζί με τον Τσέχοφ είναι οι δύο συγγραφείς που συναντούν τις θεατρικές αναζητήσεις του⁵⁶⁹.

⁵⁶⁵ Οι πληροφορίες μας για τη δραστηριότητα του Κουν προέρχονται από διάφορες πηγές της ελληνικής βιβλιογραφίας: *Θέατρο Τέχνης (1942-1948)*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1948. *Θέατρο Τέχνης (1942-1972)*, εκδ. Αθηναϊκό Κέντρο Εκδόσεων, Αθήνα, 1972. *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο (1934-1959)*, εκδ. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα, 1959. Γιώργος Πηλιχός: *Κάρολος Κουν*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1987. Κάρολος Κουν: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1987. Maikl Magiar: *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, εκδ. Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα, 2004. *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, ό.π., 2008. *Κάρολος Κουν 1908-1987*, εκδ. εφ. *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, χ.χ. [2009]. *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., 2010. Συμπληρωματικά ανατρέξαμε και σε τρία αφιερώματα περιοδικών: *Θέατρο Τέχνης*, περ. *Δημιουργίες*, τχ. 5 (17), 5/1972, σελ. 27-54. Κάρολος Κουν, περ. *Η λέξη*, τχ. 62, 2-3/1987. Κάρολος Κουν, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 14/2/1999.

⁵⁶⁶ Βλ. για το θέμα το υποκεφ. «Ένα πολλαπλά προδρομικός Βυσσινόκηπος» της διδακτορικής διατριβής του Κωνσταντίνου Κυριακού (*Τα έργα του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή (1902-1993)*), ό.π., σελ. 74-86).

⁵⁶⁷ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον ίδιο τον Κουν. Βλ. την ιστορική του ομιλία στον Όμιλο των Φίλων του Θεάτρου Τέχνης τον Αύγουστο του 1943. Η ομιλία αυτή του Κουν («Η κοινωνική και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», 17/8/1943) έχει αναπαραχθεί πολλές φορές, έπειτα από την αρχική έκδοση του Θεάτρου Τέχνης το 1943. Η πιο γνωστή αναδημοσίευση της είναι στο: Κάρολος Κουν: *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1987, σελ. 11-28, την οποία χρησιμοποιήσαμε κι εμείς. Τα αποσπάσματα που ακολουθούν προέρχονται από την εν λόγω έκδοση.

⁵⁶⁸ «Ήδη από το 1939 ο Κουν χρησιμοποιούσε βασικές αρχές της Μεθόδου [Στανισλάβοκι] στην ανάγνωση του *Βυσσινόκηπου*», μας πληροφορεί ο Γλυτζουρής («Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν...», ό.π.).

⁵⁶⁹ Όπως ο ίδιος δηλώνει τον Αύγουστο του 1943, στην ιστορική του ομιλία: «Για μας ως πρότυπα του σύγχρονου ψυχολογικού θεάτρου, στάθηκαν και στέκονται ο Ίψεν από τη μια μεριά κι ο

Ο πρώτος του Ίψεν με την Κατερίνα, η Έντα Γκάμπλερ τον Μάρτιο του 1939, προκαλεί μεγάλη εντύπωση, όπως θα δούμε, και επιβεβαιώνει το σκηνοθετικό ταλέντο του νεαρού Κουν. Η συνεργασία όμως με την Κατερίνα Ανδρεάδη δεν θα έχει άμεση συνέχεια. Η Μαρίκα Κοτοπούλη προστρέχει να τον κλείσει για τον θίασο της· ο Κουν αναλαμβάνει όλο το ρεπερτόριο του θιάσου Κοτοπούλη για τη χειμερινή περίοδο 1939-40⁵⁷⁰. Ανάμεσα σε διάφορες εμπορικές επιλογές παραισφρέει και η *Αγριόπαπια*, τον Δεκέμβριο του 1939, χωρίς τη συμμετοχή της Κοτοπούλη, ο δεύτερος Ίψεν του Κουν μέσα σε λίγους μήνες.

Η συνεργασία του Κουν με την Κοτοπούλη υπήρξε εν γένει προβληματική. Η πρωταγωνίστρια αρνείται να πειθαρχήσει στον νεαρό σκηνοθέτη και συνεχώς παρεμβαίνει στην εργασία του. Τα προβλήματα ανακύπτουν ήδη από το 1939⁵⁷¹. Ο Κουν θέλησε να αποχωρήσει αλλά η Κοτοπούλη κατάφερε να τον πείσει να παραμείνει. Η συνεργασία τους κράτησε τελικά κοντά δυο χρόνια· έληξε οριστικά στο τέλος της χειμερινής περιόδου 1940-41⁵⁷².

Ο Κουν επιστρέφει στην Κατερίνα, με την οποία είχε πολύ καλύτερη συνεργασία, και θα σκηνοθετήσει το ρεπερτόριο του θιάσου της το καλοκαίρι του 1941 και τον χειμώνα του 1941-42. Η Κατερίνα –αντίθετα από την Κοτοπούλη– ακούει τον νεαρό τότε σκηνοθέτη⁵⁷³. Μαζί θα κάνουν το 1942 τον τρίτο στη σειρά Ίψεν για τον Κουν: τη *Νόρα*. Ο Κουν είναι όμως και στην Κατερίνα δέσμιος αναπόφευκτων περιορισμών. Μπορεί να μην αντιμετώπιζε εκεί προβλήματα ανυπακοής, δεν είχε όμως τον καλλιτεχνικό έλεγχο του θιάσου. Δεν επιλέγει αυτός αποκλειστικά το ρεπερτόριο ούτε τις διανομές, αλλά ούτε και μπορεί να έχει στη διάθεση του τον

Τσέχοφ απ' την άλλη [...]. Σ' αυτούς κυρίως βρήκαμε τους εαυτούς μας». Αυτό είναι τώρα το πεδίο του ενδιαφέροντός του. Εν αντιθέσει με την περίοδο της Λαϊκής Σκηνής όπου παίζανε με «τόνους», τώρα κυριαρχούν τα «ημιτόνια»: «Τότε δίναμε συναισθήματα αδρά, μονοκόμματα, πρωτόγονα. Σήμερα προσπαθούμε να δώσουμε τις χίλιες δυο ψυχικές διακυμάνσεις του σύγχρονου καλλιεργημένου ανθρώπου» (*Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π.).

⁵⁷⁰ Η Κοτοπούλη προσφέρει στον Κουν τη θέση του πρώτου σκηνοθέτη του θιάσου της. Τη θέση κατείχε ως τότε ο Γιαννούλης Σαραντίδης, ο οποίος μαθαίνοντας τις παρασκηνιακές αυτές κινήσεις της Κοτοπούλη, δηλώνει την παραίτησή του. Η Κοτοπούλη, σε μια προσπάθεια να αποτρέψει την αποχώρηση του Σαραντίδη, προτείνει στον Κουν να πάρει τη θέση του δεύτερου σκηνοθέτη και ο Σαραντίδης να παραμείνει ο πρώτος τη τάξει σκηνοθέτης του θιάσου. Ο Κουν το αποδέχεται, όχι όμως και ο Σαραντίδης, ο οποίος εξακολουθεί να αισθάνεται θιγμένος και αποχωρεί οριστικά από τον θίασο Κοτοπούλη. Τον Σαραντίδη προσλαμβάνει η Κατερίνα για τη χειμερινή περίοδο 1939-40. Βλ. Γλυτζουρή: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 416-417 και τις συνέντευξεις των Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα και Κάρουλου Κουν στον Διονύση Φωτόπουλο, στις οποίες παραπέμπει ο Γλυτζουρής (Διονύσης Φωτόπουλος: *Παραμύθια πέραν της όψεως*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990, σελ. 21 και 52).

⁵⁷¹ Αποκαλυπτικές είναι οι μαρτυρίες του ίδιου του Κουν για το θέμα στη συνέντευξή του στον Γιώργο Πηλιχό, εφ. *Τα Νέα*, 23/2/1987, αναδ. στο: Γιώργος Πηλιχός: *Κάρολος Κουν*, ό.π., σελ. 67- 68.

⁵⁷² Για την αναλυτική παραστασιογραφία της συνεργασίας Κουν και Κοτοπούλη βλ.: *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σελ. 267-270.

⁵⁷³ «Η Κατερίνα, όταν κάναμε τις πρόβες στον Ίψεν, με άκουγε με τόση προσοχή, λες και ήταν μάθημα της δραματικής σχολής», μας πληροφορεί ο Κουν για την πρώτη τους συνεργασία στην *Έντα Γκάμπλερ* (συνέντευξη του Κουν στον Γιώργο Πηλιχό, ό.π.).

χρόνο δοκιμών που θα επιθυμούσε⁵⁷⁴. Η περιπλάνηση του αυτή στο επαγγελματικό θέατρο τον οδηγεί στην απόφαση να ιδρύσει ένα καλλιτεχνικό θέατρο όπου θα μπορεί ελεύθερα να εφαρμόσει τα πιστεύω του.

Στις αρχές του 1942 κι ενώ εργάζεται ακόμα για την Κατερίνα δρομολογεί την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης. Οι αντιξοές συνθήκες της Κατοχής όχι μόνο δεν αποθάρρυναν τους πρωτεργάτες του Θεάτρου Τέχνης, αντιθέτως τους ενθάρρυναν με πίστη για την αναγκαιότητα της ίδρυσής του⁵⁷⁵. Η ίδρυσή του ήταν μια πράξη αντίθεσης στις θεατρικές πρακτικές της εποχής⁵⁷⁶, αλλά και έμμεσης, ψυχικής αντίστασης στη γερμανική Κατοχή.

Η δραστηριότητα του θεάτρου ξεκινάει με την ιστορική *Αγριόπαπια* στις 7 Οκτώβριου του 1942. Το ζωνρό ενδιαφέρον του Κουν για τον Ίψεν εν μέσω της Κατοχής θα εκδηλωθεί στη συνέχεια με το *Ρόσμερσχολμ* (1943), τους *Βρυκόλακες* (1943) και το Φεστιβάλ Ίψεν. Θα επιστρέψει στον Ίψεν το 1949, με τον *Μπόρκμαν*.

Η δεύτερη περίοδος Ίψεν του Κουν δεν θα είναι το ίδιο γόνιμη. Από το 1950 έως το 1956 θα σκηνοθετήσει άλλες τρεις φορές Ίψεν, με έργα του συγγραφέα που είχε σκηνοθετήσει στο παρελθόν (*Έντα Γκάμπλερ* το 1950 και *Κυρά της θάλασσας* το 1952 με την Κατερίνα, *Αγριόπαπια* το 1956 με το Θέατρο Τέχνης). Με τις παραστάσεις αυτές όμως θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Στα πρώτα του βήματα ο Κουν στηρίχτηκε στον Ίψεν και ενηλικιώθηκε θεατρικά μαζί του. Δύο ορόσημα της καριέρας του συνδέονται με τον συγγραφέα: η πρώτη του σκηνοθετική εργασία στο επαγγελματικό θέατρο (*Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος

⁵⁷⁴ Βλ. τη συνέντευξη του Κουν στη Μαρία Θερμού, εφ. *Η Καθημερινή*, 8/2/1981, αναδ. στο: Κάρολος Κουν: *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π., σελ. 127-128.

⁵⁷⁵ Την "παραδοξότητα" αυτή σχολιάζει εύστοχα ο Δημήτρης Σπάθης: «Και είναι κάτι φαινομενικά παράδοξο πως ένα παρόμοιο εγχείρημα μπόρεσε να πραγματοποιηθεί, μέσα στις συνθήκες της ξένης κατοχής, της πείνας, των στερήσεων και τόσες άλλες αντιξοότητες. Και το γεγονός παύει να είναι παράδοξο, αν αναλογιστούμε πως τα χρόνια αυτά της σκληρής δοκιμασίας ήταν χρόνια μεγάλης ψυχικής ανάτασης, έξαρσης του αγωνιστικού πνεύματος σε όλους τους τομείς. Να αναλογιστούμε επίσης πως η μεγάλη εθνική δοκιμασία πυροδότησε μια τεράστια ιδεολογική και κοινωνική ζύμωση, την αμφισβήτηση παλαιών αντιλήψεων και ξεπερασμένων θεσμών. Μέσα από το εθνικοαπελευθερωτικό κίνημα, και στις παρυφές του, οξύνθηκε η κριτική και αναπτύχθηκε ένα πλούσιο σύστημα προτάσεων για την αναμόρφωση της παιδείας και όλης της πολιτιστικής ζωής» («Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», στο: *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σελ. 227-228). Τις αντιξοές συνθήκες κάτω από τις οποίες ο θίασος του Τέχνης έκανε πρόβες για την *Αγριόπαπια* περιγράφει με γλαφυρό τρόπο ο Λυκούργος Καλλέργης στα απομνημονεύματά του (*Στο διάβα του πολυτάραχου 20^{ου} αιώνα*, ό.π., σελ. 157-158).

⁵⁷⁶ Βασικά σημεία ρήξης του Τέχνης με τις πρακτικές της εποχής είναι: η καταπολέμηση του βεντετισμού και η υπηρέτηση ενός θεάτρου συνόλου, η εναντίωση στην κερδοσκοπία των θεατρικών επιχειρήσεων, η υιοθέτηση πολύωρων και μακροχρόνιων δοκιμών, το ανέβασμα αποκλειστικά καλλιτεχνικών έργων και ο εξοβελισμός του βουλεβάρτου από το ρεπερτόριο, η άρνηση των κυρίαρχων υποκριτικών τάσεων: του «ρομαντικού ακαδημαϊσμού, με τον κλασικό στόμφο» (ο χαρακτηρισμός ανήκει στον ίδιο τον Κουν, βλ. την ομιλία του) και της "εύκολης" φυσικότητας του βουλεβάρτου. Βλ.: Ο θεατρικός: «Θέατρο Τέχνης. Ένα θέατρο συνόλου», συνέντευξη με τον Κάρολο Κουν, εφ. *Βραδυνή*, 14/9/1942 και την ομιλία του Κουν «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του 'Θεάτρου Τέχνης'», ό.π.

Κατερίνας 1939) και η πρώτη του σκηνοθεσία στο Τέχνης (*Αγριόπαπια*, 1942). Τις πολύ σημαντικές μεταβολές που φέρνει η οπτική Κουν θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

4.2.2. Η *Έντα Γκάμπλερ* στον θίασο της Κατερίνας (1939)

Η πρώτη σκηνοθετική εργασία του Κουν πάνω στον Ίψεν γίνεται στον θίασο της Κατερίνας με την *Έντα Γκάμπλερ*. Είναι η πρώτη "έξοδος" του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο και η πρώτη του γνωριμία με τον θίασο της Κατερίνας. Η επιλογή του έργου πρέπει να ήταν πρωτίστως επιθυμία της πρωταγωνίστριας, αλλά συναντά βέβαια και τα ενδιαφέροντα του Κουν, ο οποίος αναλαμβάνει και τα σκηνικά και τα κοστούμια. Η παράσταση ανεβαίνει στις 17 Μαρτίου 1939 στο θέατρο Αλικής (που έμελλε να γίνει η πρώτη στέγη του Θεάτρου Τέχνης)⁵⁷⁷. Είναι το τελευταίο έργο της χειμερινής περιόδου για τον θίασο Ανδρεάδη, που τερματίζει τις παραστάσεις του με την *Γκάμπλερ* στις 11 Απριλίου⁵⁷⁸. Χρησιμοποιείται η ήδη γνωστή μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα⁵⁷⁹. Η υπόλοιπη διανομή: Γιόργκεν Τέσμαν: Γεώργιος Δαμασιώτης, Θεία Γιούλε: Ανθή Μηλιάδου, Τέα Έλβστεντ: Μαίρη Λεκκού, Δικαστής Μπρακ: Ιωάννης Αποστολίδης, Έιλερτ Λέβμποργκ: Θεόδωρος Μορίδης, Μπέρτα: Στάσα Ιατρίδου.

Ως προς το έργο, διαπιστώνει κανείς μια σημαντική μετακίνηση στις απόψεις της κριτικής: δεν πρόκειται ούτε για έργο κοινωνικής πολεμικής, ούτε για συμβολικό δράμα, αλλά για ένα ψυχολογικό δράμα, «το υπέδαφος του έργου είναι ψυχολογικό και μόνο ψυχολογικό», γράφει ο Κουκούλας στην κριτική του⁵⁸⁰.

⁵⁷⁷ Η προμιέρα δίνεται με μεγάλη επισημότητα. Παρευρίσκονται ο Μεταξάς και πολλοί υπουργοί της κυβέρνησής του (Ανυπόγραφο: «Θεατρικά Νέα», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 17/3/1939).

⁵⁷⁸ Τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1938-39 ο θίασος της Κατερίνας στεγάζεται στο θέατρο Αλικής και συμπεριλαμβάνει στο ρεπερτόριο του τα έργα: *Το φεγγαβόλημα* του Keith Winter (30/9/1938), *Θα σε παντρευτώ τέρας* του Σόμερσετ Μωμ (24/10/1938), *Τέσσα, η πιστή καρδιά* της Margaret Kennedy (22/11/1938), *Έβα και Λίνα, δύο σε μία* του Λουίτζι Πιραντέλλο (12/12/1938), *Ανοιξιιάτικο ρομάντζο* του Gregorio Martínez Sierra (27/12/1938), *Η κυρία μαρκησία επιστρέφει* του Νόελ Κάουαρντ (24/1/1939), *Όνειρα που σβήσανε* του Τζων Πρίστλεϋ (24/2/1939) και, τελευταίο έργο της χειμερινής περιόδου, *Έντα Γκάμπλερ*. Στα προγράμματα των παραστάσεων η Κατερίνα δεν αναφέρεται ως σκηνοθέτης, όμως τη σκηνοθετική ευθύνη την είχε η ίδια σε όλες τις παραστάσεις του θιάσου της, από την ίδρυση του το 1936 έως το 1939. Η *Γκάμπλερ* σηματοδοτεί επίσης μια σημαντική αλλαγή και για τον θίασο της Κατερίνας, είναι η απαρχή της συνεργασίας της με σκηνοθέτες. Οι πληροφορίες από: Κλεοπάτρα Κυραλέου: *Η Κατερίνα Ανδρεάδη και ο Ελεύθερος Καλλιτεχνικός Οργανισμός*, μεταπτυχιακή εργασία, ό.π.

⁵⁷⁹ Πρώτη έκδοσή της το 1919 από τον Βασιλείου. Ο Κουκούλας αναθεώρησε τη μετάφραση για την παράσταση της Κατερίνας. Επανεκδόση από τον Γκοβόστη στη σειρά των απάντων του συγγραφέα, μάλλον το 1944. Επαινετικά είναι τα σχόλια των περισσότερων κριτικών για τη μετάφραση: «προσέφερε με την γλαφυρότητα και την ζωντάνια της ένα πολύτιμον στοιχείον επιτυχίας» (Μαμάκης), «αρτία, εκφραστική, πλουσία εις λέξεις, θεατρικωτάτη» (Χουρμούζιος), «αριστοτεχνική και ωραιότατη» (Ροδάς). Αντιρρήσεις για κάποιες μεταφραστικές επιλογές έχει ο Οικονομίδης, καταλογίζει στον Κουκούλα ότι «παρεσύρθη σε μερικούς γερμανισμούς». Ο Δεβάρης βρίσκει επίσης πως «θα μπορούσαν ν' αλλαχθούν μερικές λέξεις».

⁵⁸⁰ Η Μαυροειδή-Παπαδάκη το δηλώνει κι αυτή καθαρά: «δεν είναι κοινωνικό έργο», αλλά «ένα καθαρό ψυχογράφημα, ένα πολυσύνθετο ψυχολογικό πορτραίτο». Αλλά και ο Θρύλος διαβάζει πα

Πρόκειται για ένα ψυχογράφημα συμφωνούν όλοι, αλλά οι εξηγήσεις που θα δώσουν για τον αινιγματώδη χαρακτήρα της Γκάμπλερ ποικίλλουν⁵⁸¹. Την πιο οξυδερκή παρατήρηση θα κάνει και πάλι ο Κουκούλας: στα 1939 το έργο έχει αποκτήσει μια νέα επικαιρότητα, η *Γκάμπλερ* «καθρεφτίζει το βαθύτερο περιεχόμενο του μποβαρισμού, που περισσότερο από μια φιλολογική σχολή, είναι μια μεγάλη και ζωντανή πλευρά του σύγχρονου ψυχικού βίου μας», γράφει στο κείμενο του στο πρόγραμμα της παράστασης⁵⁸².

Η αναγγελία της συνεργασίας της Κατερίνας με τον Κουν έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον της πνευματικής ζωής. Η πρώτη του σκηνοθεσία στον αμιγώς επαγγελματικό στίβο είναι –τρόπον τινά– οι εξετάσεις του για την επαγγελματική του επάρκεια. Ο Κουν επιβεβαιώνει περίτρανα τις προσδοκίες. Η παράσταση «κατέπληξε» τον Θρύλο που όπως ομολογεί είχε πριν τη δει «πολλές αμφιβολίες ότι η παράσταση θα μπορούσε να είναι τουλάχιστον ανεκτή». Η επιτυχία της παράστασης «αγγίζει τα όρια του θαύματος», γράφει. Οι «μέτριοι» ηθοποιοί της Κατερίνας ήταν αγνώριστοι. Και συνεχίζει: «Ο κ. Κουν δεν τους εμφύσησε, βέβαια, μεγαλοφυΐα, άλλ' ήταν σε θέση να καταλάβουν τη διδαχή του, και η όλη παράσταση απέκτησε ρυθμό, αρμονία, ατμόσφαιρα. [...] Κανένας ηθοποιός δεν έκανε περιττές κινήσεις, δεν σήκωνε υπέρμετρα τη φωνή, και όταν σώπαινε για να μιλήσει ο άλλος, είχε τη στάση και την έκφραση που ήταν ενδεδειγμένη».

την *Γκάμπλερ* μέσα από ένα άλλο πρίσμα. Ενώ παλιότερα απέρριπτε συλλήβδην όλα τα ρεαλιστικά δράματα του Ίψεν ως ξεπερασμένα, καθότι κοινωνικής πολεμικής, διακρίνει τώρα πως η *Γκάμπλερ* διαφέρει: «κυριαρχεί ο τόνος της αγωνίας για την ορθότητα της αποστολής του και πολύς οίκτος και πικρή ειρωνεία για την ανθρώπινη μικρότητα», ένα έργο πολύ πλησιέστερο «στη νοοτροπία και στην ψυχοσύνθεση μας από τα έργα της ακμής του, που είναι σχεδόν μόνο μαχητικά». Χαρακτηρίζει δε το έργο «κλασικό». Άλλο πράγμα ενοχλεί τώρα τον Θρύλο το έργο παραιείται αριστοκρατικό για την παραγμένη εποχή μας, γι' αυτό και «δεν μπορεί να μας συνεπάρει βαθιά, να μας ενδιαφέρει, γιατί σήμερα μας ενδιαφέρουν τα προβλήματα των συνόλων πολύ περισσότερο παρά των ατόμων, και η ατομικότητα της Έντας Γκάμπλερ είναι εντελώς ιδιαίτερη, προσωπική, κλεισμένη στον εαυτό της, χωρίς καμιά προέκταση».

⁵⁸¹ Για τον Χουρμούζιο η Έντα «δίδει την εντύπωση ενός άνθους του κακού που φύεται μέσα στην στοργή και στην αφοσίωση των άλλων. Αλλά όλοι οι άλλοι γύρω της, είναι άνθρωποι, απλοί, αγαθοί, δηλαδή κουραστικοί για έναν χαρακτήρα ανήσυχου. Γι' αυτό πλήττει. Πλήττει σκληρά. Δεν θέλει το κακό κανενός αλλά θέλει ν' απολαμβάνη την αίσθηση της υπεροχής –και το δυσκολότερο– και να της το αναγνωρίζουν». Η Γκάμπλερ, πιστεύει ο Χουρμούζιος, δεν έχει κανένα ιδεώδες, «ο υπερτροφικός εγωισμός της ιψενικής ηρωίδας γίνεται μέσον και αυτοσκοπός». Δεν είναι αυτός ο λόγος της πλήξης της ιψενικής ηρωίδας για τον Παύλο Παλαιολόγο («Στο βωμό της πλήξεως», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28/3/1939). Η ανία είναι επακόλουθο όχι του νοσηρού της χαρακτήρα αλλά του γάμου. Ο Ίψεν θέτει, για τον Παλαιολόγο, το ερώτημα: «πώς ν' ανθέξει στην ισόβια προσκόλλησι με το πρόσωπο που ονομάζουμε σύντροφο της ζωής, αλλά που τις περισσότερες φορές δεν είναι παρά ο σύντροφος της πλήξεως;». Ο Μοσχοβίτης, στην κριτική του στα *Παρασκήνια*, υποστηρίζει ότι πρόκειται για μια ψυχικά ανισόροπη ηρωίδα. Γενικά οι ήρωες του Ίψεν, γράφει, είναι «λίγο πολύ όλοι νευρωτικοί, κληρονομικά άρρωστοι και ατομιστάι», η Έντα όμως ανήκει στη σφαίρα της ψυχοπαθολογίας, χωρίς ο Ίψεν να διευκρινίζει την «αιτιολογία της τρέλας της ηρωίδας του».

⁵⁸² «Έντα Γκάμπλερ». Αποσπάσματα του σημειώματος αυτού δημοσιεύονται με τον ίδιο τίτλο στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* (τχ. 120, 18/3/1939, σελ. 9).

Μεγάλη έκπληξη κάνει σε όλους τους κριτικούς ο αναμορφωμένος θίασος, και πιστώνουν όλοι βέβαια στον Κουν την εντυπωσιακή αυτή αλλαγή⁵⁸³. Ο Κουν βρίσκει πρόσφορο έδαφος στον θίασο της Κατερίνα, η πρωταγωνίστρια δείχνει εμπιστοσύνη στον νεότερό της σκηνοθέτη. Όχι ότι δεν υπάρχουν αντιστάσεις από τον θίασο, η στάση όμως της Κατερίνας δεν άφησε πολλά περιθώρια αμφισβήτησης του σκηνοθέτη, όπως φαίνεται⁵⁸⁴. Με την πρώτη του σκηνοθεσία στο επαγγελματικό θέατρο, ο Κουν επιβεβαιώνει τις υποσχέσεις που είχε δώσει η έως τότε ερασιτεχνική ή καλύτερα ημι-επαγγελματική του ενασχόληση με το θέατρο⁵⁸⁵. Η παράσταση κερδίζει τα εγκωμιαστικά σχόλια της κριτικής. Εκφράζονται και επί μέρους αντιρρήσεις βέβαια⁵⁸⁶, αλλά αυτές δεν αλλοιώνουν τη συνολικά πολύ θετική εντύπωση.

Ο Κουν επαινείται από την κριτική, όχι μόνο για την εμπνευσμένη διδασκαλία των ηθοποιών, αλλά και για την επίτευξη της ατμόσφαιρας του έργου. Γράφει σχετικά ο Κουκούλας: «Απέδωσε μεγαλύτερη σημασία στην εσωτερική διδασκαλία, στην υπογράμμιση του 'σιωπηλού δράματος', στη δημιουργία κάποιου ρυθμού, που να συνδέη τα επί μέρους σ' ένα ενιαίο, αδιαίρετο και ζωντανό σύνολο». Η μεγάλη επιτυχία του Κουν είναι ότι «στηρίχθηκε κυρίως στην εσωτερική ρεζί»⁵⁸⁷.

⁵⁸³ Βλ. τις παρατηρήσεις της Μαυροειδή-Παπαδάκη, του Καραντινού, του Οικονομίδη, του Ματάντου, του Αγγελομάτη, του Δεβάρη.

⁵⁸⁴ Ο Κουν σε συνέντευξη του μαρτυρεί για τον έμπειρο Ιωάννη Αποστολίδη που έπαιζε τον Μπρακ: «Ήμουν νεαρός και για να επιβληθώ έπρεπε να επιμένω. Περισσότερο χρώμα στη φωνή σας', του είπα. Έγώ είμαι ηθοποιός, δεν είμαι μπογιατζής', μου απήντησε». Το απόσπασμα από την ανακοίνωση του Γλυτζουρή («Ο Χένρικ Ίμπσεν, ο Κάρολος Κουν...», ό.π.). Αρχική πηγή του Γλυτζουρή άρθρο της Ελένης Βαροπούλου («Το βίωμα και το σώμα», στο: *Κάρολος Κουν 1908-1987*, εκδ. εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, χ. χ. [2009], σελ. 128).

⁵⁸⁵ Πρόκειται για «αληθινή σκηνοθετική αξία», γράφει ο Μοσχοβίτης στο *Ελληνικόν Μέλλον*. Τη σκηνοθετική του στιβαρότητα επαινεί και ο Χουρμούζιος: «Από τις πρώτης στιγμής ηθοπύνατο κανείς το στιβαρό χέρι του σκηνοθέτου (ο οποίος με τα πτωχά του μέσα έκαμε αληθινά θαύματα) να κινή και να κατευθύνη τα πάντα. [...] Εύγε εις τον κ. Κουν. Απέδειξεν ότι η σκηνοθεσία είνε επί τέλους τέχνη και ότι της τέχνης αυτής υπάρχουν και εις την Ελλάδα εργάται». Η κριτική μάλιστα διαβλέπει και τη μελλοντική εξέλιξη του Κουν. Ο Καραντινός, αν και είναι αυστηρός με τον Κουν, γράφει πως «πρόκειται για νέο σκηνοθέτη, που μάλιστα έχει στοιχεία και που αν δεν αφηθεί μόνο στο μεράκι του για το θέατρο, μπορεί να εξελιχθεί σε αξία για το ελληνικό θέατρο». Ο Μοσχοβίτης στο *Ελληνικόν Μέλλον* διακρίνει πως έχει «'στόφφα δασκάλου' για το θέατρο».

⁵⁸⁶ Για την πρώτη πράξη, ειδικά, διατυπώνονται αρκετές επιφυλάξεις. Ο Μαμάκης βρίσκει πως η πρώτη πράξη υπήρξε «αρκετά ψυχρή και άτονη», αντίστοιχες και οι επισημάνσεις του Ματάντου.

⁵⁸⁷ Ο Κουκούλας, παρότι συντελεστής της παράστασης, γράφει κι αυτός κριτική για την *Γκάμπλερ*, χωρίς βέβαια να αναφερθεί στη μετάφρασή του. Δεν πρέπει όμως να του καταλογίσουμε μεροληψία υπέρ των υπόλοιπων συντελεστών, αποτιμά από απόσταση και αντικειμενικά το παραστασιακό αποτέλεσμα. Για μεροληψία θα τον κατηγορήσει ο Βασίλης Ρώτας, όχι για τον τρόπο που αποτιμά την παράσταση της *Γκάμπλερ*, αλλά γιατί αποσιωπά τη δική του παλιότερη σκηνοθετική εργασία πάνω στο ίδιο έργο. Ο Κουκούλας κάνει στην κριτική του μια σύντομη ανασκόπηση των ελληνικών παραστάσεων της *Γκάμπλερ*, χωρίς να αναφέρει την παράσταση του Λαϊκού Θεάτρου του 1930 και ο Ρώτας θίγεται από την παράλειψη και στέλνει επιστολή διαμαρτυρίας στην εφημερίδα *Πρωία* (Βασίλης Ρώτας: «Η Έντα Γκάμπλερ», 22/3/1939). Ο Κουκούλας δεν θα δώσει συνέχεια στο θέμα.

Η παράσταση της *Γκάμπλερ*, όπως μας πληροφορεί ο Ματάντος, διακατέχεται από ένα τόνο «θλιβερής μελαγχολίας». Και αυτή είναι η άποψη του Κουν για τον Ίψεν. Η σκηνοθεσία του, όπως και οι επόμενες που θα ακολουθήσουν, τονίζει το δραματικό στοιχείο. Ο Κουν υπογράφει στον πρώτο του αυτό Ίψεν και τα σκηνικά και τα κοστούμια, και υπογραμμίζει και σκηνογραφικά τη νοσηρότητα του μικροαστικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο είναι εγκλωβισμένη η Γκάμπλερ. «Όλα, μόλις ήνοιξε η αυλαία, από των ηθοποιών μέχρι του σκηνικού –του σκηνικού μ’ αυτή την αφόρητη, ακαλαισθητη ταπετοαρία– ανέπνεαν ένα υπέρμετρον μαρασμόν και κατήφειαν», γράφει ο Ματάντος. Αυτός ο τόνος κυριαρχεί σε όλη την παράσταση και ο Ματάντος στέκεται –δικαιώς– επικριτικός ως προς την επιλογή αυτή. Βρίσκει πως δόθηκε στην παράσταση από την αρχή, «πολύ δηλαδή πριν χρειασθή», αυτός ο τόνος της «θλιβερής μελαγχολίας». Με αποτέλεσμα: «τον κατευνασμόν την δραματικής εκφράσεως, πολύ προ του τέλους του έργου, και την εξασθένεισιν της ψυχικής του θεατού διαθέσεως προς συγκίνησιν».

Ο Κουν στην πρώτη του αυτή ψενική σκηνοθεσία είναι ήδη επηρεασμένος από τις διδαχές του Στανισλάβσκι και μάλιστα από τις νατουραλιστικές υπερβολές της πρώτης περιόδου του ρώσου σκηνοθέτη. Έτσι, προσπαθεί να ανασυνθέσει με πιστότητα την εποχή της συγγραφής του έργου⁵⁸⁸: η σκηνογραφική του εργασία αποτυπώνει με νατουραλιστική λεπτομέρεια το σπίτι του ζεύγους Τέσμαν και οδηγείται σε μια υπερφορτωμένη απεικόνιση του⁵⁸⁹. Η κριτική προσμετρά στα αρνητικά της παράστασης την επιλογή αυτή του Κουν. Ο Κουκούλας π.χ. θα προτιμούσε «ακόμα μεγαλύτερη λιτότητα, λιτότητα συνθετική πάντα, στο σκηνικό διάκοσμο του έργου». Ούτε η ενδυματολογική εργασία του Κουν ικανοποιεί. Για τον Οικονομίδη οι ηθοποιοί είχαν μεταβληθεί «σε μαννεκέν ενδυματολογικού μουσείου». Ο Γιοφύλλης γράφει ότι τα «παλαικά» κοστούμια «θα μπορούσε νάναι πιο καλαιόθητα». Εξαιρεί μόνο τα κοστούμια της Κατερίνας. Αυτά όμως είναι και τα μόνα που δεν ανήκουν στον Κουν, αλλά σε γνωστό οίκο μόδας της εποχής⁵⁹⁰. Η Κατερίνα ακολουθεί τη συνήθη πρακτική των πρωταγωνιστριών της εποχής: τα δικά της κοστούμια είναι δημιουργίες υψηλής ραπτικής, είναι τα μόνα που δεν επιμελείται ο ενδυματολόγος. Επιλογή που εξυπηρετεί βέβαια την κοκεταρία της και τα γούστα του αστικού κοινού, αλλά όχι την ανάγκη του ρόλου και την αισθητική της παράστασης.

⁵⁸⁸ Ο Κουν τοποθετεί χρονικά τη δράση γύρω στο 1890-1900 μας πληροφορεί ο Αθ. Σαράφης λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα της παράστασης («*Η Έντα Γκάμπλερ* από τον θίασον Ανδρεάδη», εφ. *Τόπος*, 15/3/1939). Την πληροφορία επιβεβαιώνουν και οι κριτικοί (βλ. Ροδάς και Θρύλος).

⁵⁸⁹ Ο Μοσχοβίτης στο *Ελληνικόν Μέλλον* μιλάει για «μερικές ιματιολογικές ακρότητες» και «μια κάποια μέχρις εκζητήσεως εκδηλουμένη προσπάθεια αποδόσεως της ατμοσφαιρας με τη συγκέντρωσι επίπλων και σκευών σε μια σκηνή εις την οποίαν ως εκ των μικρών της διαστάσεων η συσσώρευσις εφαινετο μεγαλύτερη». Την ίδια παρατήρηση κάνει και ο Οικονομίδης: ο Κουν έχει γεμίσει με έπιπλα την σκηνή «η οποία όμως, λόγω της στενότητός της, εκόντευε να μοιάζη με ‘αντικατζίδικο’».

⁵⁹⁰ Το πρόγραμμα αναφέρει πως «η τουαλέττες της κυρίας Ανδρεάδη είναι του οίκου Παπαμιχαήλωφ-Τοσαμαδού».

Ο Κουν όμως δοκιμάζει να σπάσει τον νατουραλισμό και με κάποια συμβολιστικά στοιχεία, τόσο σκηνογραφικά⁵⁹¹ όσο, κυρίως, υποκριτικά. Ο Καραντινός γράφει στην κριτική του ότι η παράσταση είναι ένα μίγμα νατουραλισμού και συμβολισμού. Ο Κουν, κατά τον κριτικό, επιλέγει η δράση «με την Έντα, τη Τζούλια, τον Τέσμαν κλπ. να εξελίσσεται νατουραλιστικά», ενώ «τον Μπρακ και κυρίως τον Λέβμπορκ, τους έσθησε παράξενα. Τάχα συμβολικά»⁵⁹². Για τον Καραντινό οι πινελιές αυτές συμβολισμού στον νατουραλισμό μοιάζουν ξένο σώμα, και στέκεται ιδιαίτερα επικριτικός απέναντι στον Κουν, καταλογίζοντάς του ότι δεν είχε συνεπή σκηνοθετική γραμμή η παράσταση. Οι παρατηρήσεις του Καραντινού είναι σε πολύ οξύ ύφος. Μπορεί τα συμβολικά στοιχεία να μην είχαν ενταχθεί, πάντα, με οργανικό τρόπο στην παράσταση, όμως γεγονός παραμένει ότι η *Γκάμπλερ* του Κουν ήταν πρωτοπόρα για την εποχή.

Η *Γκάμπλερ* δεν αναδεικνύει μόνο το ταλέντο του Κουν, αλλά και της Κατερίνας Ανδρεάδη. Η Κατερίνα είχε αναγνωριστεί κυρίως ως μια σημαντική κομεντιέν· με την ερμηνεία της στην *Γκάμπλερ*, δίνει τα διαπιστευτήρια της ως μεγάλη δραματική ηθοποιός. Οι κριτικοί δεν φείδονται κολακευτικών σχολίων: «εσημείωσε θριαμβευτική επιτυχία που θα μείνει σταθμός στον καλλιτεχνικό αγώνα της. Όλο το εσωτερικό πάθος, όλη η αβυσσαλέα ψυχική τρικυμία βρήκαν την τελειότερα ερμηνεία και την ανάλογη δραματική εξωτερικευσι σε βαθμό συγκινητικό. Μια καλλιτεχνική ερμηνεία με τα ανώτερα θεία δώρα της τέχνης» (Ροδάς)· «ήτο μια ιδεώδης Έντα Γκάμπλερ. [...] Φωνή, κινήσις, έκφρασις απέδιδαν όλο το εσωτερικό δράμα της ιψενικής ηρωίδας» (Χουρμούζιος).

Εντύπωση κάνει η πνευματικότητα της ερμηνείας της. Ο Χουρμούζιος θεωρεί μεγάλη κατάκτηση της Ανδρεάδη ότι άφησε τα αινίγματα του ρόλου ανοιχτά, χωρίς να δώσει μια εύκολη ανάγνωση του ρόλου. Ο Ματάντος σχολιάζει επίσης τη βαθιά κατανόηση του ρόλου από την Κατερίνα: δεν στάθηκε στην εξωτερική όψη των πραγμάτων, κατανόησε ότι η συμπεριφορά της ηρωίδας «είνε φυσική συνέπεια του εσωτερικού της δράματος, μιας αδιαλείπτου τραγικής αγωνίας της, συνειδητής κάποτε ή ασυνειδήτου, οφειλομένης εις την ερημία της μέσα στη ζωή»· η Κατερίνα ερμηνεύει τον ρόλο όντας «συνθετικά απλή σε κίνηση και χειρονομία, εσωτερικά πικρή σ' έκφραση [...] χωρίς ίχνος εντυπωσιακής επιδεικτικότητας», σημειώνει ο Κουκούλας.

Ο "αριστοκρατικός αέρας" της Κατερίνας χρωματίζει και την απόδοση της *Γκάμπλερ*⁵⁹³. Η Έντα είναι ένας ρόλος που ταιριάζει ιδιοσυγκρασιακά στην

⁵⁹¹ Μέσα στον φόρτο του νατουραλιστικού σκηνοτικού είχε βάλει κι «ένα κάδρο μεγάλο αλλά χωρίς να νάχει ζωγραφιά μέσα», μαρτυρεί ο Κουν στον Διονύση Φωτόπουλο (Φωτόπουλος, Διονύσης: «Κάρολος Κουν», στο *Παραμύθια πέραν της όψεως*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990, σελ. 50).

⁵⁹² Αντίστοιχες είναι και οι παρατηρήσεις του Δόξα.

⁵⁹³ Η Εύα Γεωργουσοπούλου χαρακτηρίζει την Κατερίνα ως «φινετοσάτη γυναίκα, αριστοκρατική» («Κατερίνα Ανδρεάδη», περ. *Η Λέξη*, τχ. 169, 5-6/2002, σελ. 592-595). Το γεγονός σχολιάζουν και δύο κριτικοί για την *Γκάμπλερ* του 1939: «Ωραία, αιθέρια μπορεί να πει κανείς στην εμφάνισή της»,

Κατερίνα. Όχι με τον τρόπο που ταίριαζε στην Κοτοπούλη. Η Γκάμπλερ της Κατερίνας είναι μια αριστοκρατική καλομαθημένη αστή που πλήττει, ανίκανη κατ' ουσίαν να δράσει, θύμα του ίδιου της του εαυτού, μια αντι-ηρωίδα. Ενώ το δυναμικό ταπεραμέντο της Κοτοπούλη φώτισε μια άλλη Γκάμπλερ, μια ηρωική σκληρή γυναίκα θύμα του περιβάλλοντός της. Η ερμηνεία της Κατερίνας δεν προβάλλει μια "ηρωική" ανάγνωση του ρόλου: «επροσωποποίησε μια συγκεντρωμένη γυναικεία αδυναμία, αυτή την αδυναμία που αποτελεί όλη της τη δύναμη: την πονηριά, την μοχθηρία, τον φθόνο, τον εγωισμό, την ηρωική δειλία-αυτοκτονία από φόβο για το σκάνδαλο» (Ματάντος)⁵⁹⁴.

Η υποκριτική επιδεξιότητα της Κατερίνας ξεχωρίζει από τον υπόλοιπο θίασο. Οι άλλοι ηθοποιοί αποδίδουν ικανοποιητικά τους ρόλους τους, «το σύνολο υπάκουσε», αλλά «μόνη η Κα Ανδρεάδη δημιούργησε», όπως παρατηρεί και ο Θρόλος⁵⁹⁵. Η Γκάμπλερ υπήρξε πράγματι μεγάλη προσωπική επιτυχία της

γράφει η Μαυροειδή-Παπαδάκη, ενώ ο Ρουτζίν σημειώνει πως στην ερμηνεία της υπήρχε η «σφραγίς της ευγενικότητος και του απερίττου, το συγκρατημένον και υποβλητικώτατον».

⁵⁹⁴ Ο Μαμάκης επαινεί ιδιαίτερα την ερμηνεία της στο τέλος της τρίτης πράξης, όταν καίει τα χειρόγραφα του Λέβμποργκ: «χωρίς υστερισμούς, χωρίς υπερβολές, αλλά μ' όλο το ψυχρό ξεχείλισμα μιας άγριας σατανικής χαράς –έκαμε τους θεατάς όλους να γοητευθούν με την Έντα Γκάμπλερ».

⁵⁹⁵ Για τον Γεώργιο Δαμασιώτη στον ρόλο του Τέσμαν είναι κοινή η εκτίμηση αρκετών κριτικών: παρόλο που δεν του ταίριαζε ιδιοσυγκρασιακά ο ρόλος, ξεπερνά τον εαυτό του και καταφέρνει να σταθεί ικανοποιητικά, πράγμα που οφείλεται στον Κουν: «αποτελεί το σημαντικότερον άθλο του κ. Κουν» (Κουκούλας), «διέπλασε τον τύπο του αγαθού, μελετηρού και ελαφρώς γελοίου συζύγου περίφημα» (Ματάντος). Θετικά σχόλια για τον Δαμασιώτη από κάποιους κριτικούς: ερμήνευσε «συγκρατημένα» με την «ελαφρά μόνο κωμική χροιά που βάζει ο Ίψεν» (Μαυροειδή-Παπαδάκη), χωρίς να πέσει «σε υπερβολές και παραπατήματα» (Οικονομίδης). Για τον Μαμάκη, αντίθετα, ο ηθοποιός «υπεγράμμισε πάρα πολύ την νότα αυτή και ενεφάνισε μόνον κωμικόν τον άνθρωπον τον οποίον υπεδέτο». Και δεν πρόκειται για σκηνοθετική άποψη του ρόλου, συνεχίζει ο Μαμάκης, αντιθέτως ο Κουν, ακριβώς επειδή δεν βρίσκει γελοίο τον Τέσμαν, «έκοψε από το στόμα του κ. Δαμασιώτη τα διαρκή ερωτήματα 'πώς;', με τα οποία ο συγγραφέας τον βάζει να κλείνη την κάθε κουβέντα του». Προφανώς ο Κουν έκοψε αυτά τα «πώς» για να περιορίσει τη ροπή του Δαμασιώτη προς την γελοιογράφηση, χωρίς ο ηθοποιός να αποφύγει όπως φαίνεται εντελώς το σκόπελο. Πολύ πιο θετικά αποτιμά η κριτική την ερμηνεία του Ιωάννη Αποστολίδη στον ρόλο του δικαστή Μπρακ, ο οποίος επαναλαμβάνει τον ρόλο που είχε πρωτοερμήνευσε στον θίασο της Κοτοπούλη το 1921 (αλλά και το 1926 στην επανάληψη του έργου από την Κοτοπούλη). Ο Κουκούλας βρίσκει πως «ερμήνευσε με μεγαλύτερη σιγουριά από άλλοτε τον ρόλο». «Εξαιρετικά καλός» για τον Μαμάκη, ερμήνευσε «φυσικά και ανεπιτήδευτα». «Προσέθεσε μίαν γνήσιαν επιτυχίαν εις το ενεργητικό του», σημειώνει ο Χουρμούζιος. Για τον Μαμάκη «θα έπρεπε ν' αποφεύγη ένα ενίοτε κακομοιριασμένο ύφος», αφού είναι ο μόνος που είναι «της ίδιας κοινωνικής τάξεως με την αγέρωχη και ιδιόρρυθμη ηρωίδα του έργου». Από τον Κουκούλα πληροφορούμαστε και τα χαρακτηριστικά του ρόλου που ανέδειξε ο Αποστολίδης: «κυνικός, υπολογιστικός, σατανικός, φιλήδονος». Ο Οικονομίδης συμπληρώνει ότι ο Αποστολίδης τόνισε την «ταρτουφικήν μορφήν» του Μπρακ. Ο νεαρός Θεόδωρος Μορίδης ως Λέβμποργκ κάνει μια καλή εμφάνιση, την καλύτερη του έως τότε στο θέατρο συμφωνούν οι Κουκούλας, Μαμάκης και Οικονομίδης. Η κριτική επαινεί περισσότερο την εξέλιξη του νεαρού ηθοποιού παρά την ερμηνευτική του πληρότητα. Χάρη στη διδασκαλία του Κουν, τα ελαττώματα του Μορίδη έχουν μεν υποχωρήσει, όμως παραμένουν: ο Μοσχοβίτης (*Ελληνικόν Μέλλον*) διαπιστώνει ότι υπάρχουν «πάντοτε εμμένοντα ελαττώματα κάποιας ακαμψίας και τραχύτης σε όλα», ο Κουκούλας τον συμβουλεύει να αποφεύγει μερικές «υπερβολές στην κίνηση του γενικά», ενώ ο Ροδάς μιλάει για «στόμφο». Στον ρόλο της Τέας η νεαρή Μαίρη Λεκκού στην πρώτη της εμφάνιση στο θέατρο. Κοινή εκτίμηση της κριτικής είναι πως διαφαίνεται μια ηθοποιός με

Κατερίνας, η οποία θα επαναλάβει τον ρόλο με τον θίασο της πολλές φορές έως το 1956⁵⁹⁶. Οι επαναλήψεις αυτές γίνονται ως επί το πλείστον εκτός Αθηνών, στο πλαίσιο των περιοδειών της Κατερίνας (από το 1939 έως και το 1949 δεν θα ξαναπαίξει την *Γκάμπλερ* στην Αθήνα). Θα ξανανεβάσει το έργο την Αθήνα το 1950, με τον Κάρολο Κουν να την σκηνοθετεί και πάλι. Η παράσταση αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί επανάληψη εκείνης του 1939. Αφενός έχουν αλλάξει όλοι οι ηθοποιοί της διανομής –εκτός της Κατερίνας φυσικά– και αφετέρου η οπτική του Κουν έχει αλλάξει στα έντεκα αυτά χρόνια που μεσολαβούν από την πρώτη τους συνεργασία. Με την *Γκάμπλερ* του 1950 και τις επαναλήψεις της έως το 1956 θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Οι πρώτες επαναλήψεις του έργου στην επαρχία γίνονται αμέσως μετά τη λήξη των παραστάσεων στην Αθήνα το 1939. Ο θίασος της Κατερίνας φεύγει για μικρή περιοδεία σε Κρήτη και Θεσσαλονίκη, όπου και θα επαναλάβει την *Έντα* με την ίδια ακριβώς διανομή (από τον Μάρτιο ως τον Μάιο του 1939)⁵⁹⁷. Ακολουθεί την επόμενη χειμερινή περίοδο (1939-40) μεγάλη περιοδεία σε Ελλάδα και Αίγυπτο⁵⁹⁸. Μάλιστα η Κατερίνα ξεκινάει (Πάτρα, 23 Οκτωβρίου 1939) και κλείνει (Θεσσαλονίκη, 31 Μαΐου 1940) την περιοδεία της με την *Έντα Γκάμπλερ*⁵⁹⁹.

ικανότητες, αλλά και αδυναμίες που οφείλονται στην απειρία της. Απόδειξη του ταλέντου της είναι ότι κατάφερε να μην καταποντιστεί στην αναπόφευκτη σύγκριση της με την Κατερίνα, σημειώνουν ο Χουρμούζιος και ο Μοσχοβίτης. Επαινετικός ο Ροδάς: «Ρόλος σημαντικός που τον υπεκρίθη με πολύ αίσθημα και με τέχνη αξιοσημείωτη. Μια πρώτη εμφάνισις με θετικές ελπίδες καλλιτέρου μέλλοντος». Για τον Κουκούλα η ηθοποιός επέλεξε «ένα άθλον σημαντικό σχετικά με την ελάχιστη σκηνική πείρα της [...] είχε στιγμές συγκινητικής τρυφερότητας», αλλά «θάταν πολύ καλύτερη, αν με μια κανονικότερη αναπνευστική λειτουργία, δεν αυξομειώνε άνισα κί' άκαιρα τον χρωματικό τόνο της φωνής της». Η ερμηνεία της Ανθή Μηλιάδου στη Θεία Γιούλε αποτιμάται θετικά. Κάποια σχόλια είναι πολύ θερμά: «Επαιξε αληθινά περίφημα τον ήρεμο και καλοκάγαθο ρόλο», σημειώνει ο Ροδάς. Πιο μετριοπαθή τα σχόλια του Μαμάκη: «έπαιξε ικανοποιητικά» και του Γιοφύλλη: «καλά χαρακτηρισμένη», αλλά «σε μερικές περιστάσεις λίγο μονότονη». Αλλά ούτε η Στάσα Ιατρίδου στον μικρό ρόλο της Μπέρτας περνάει απαρατήρητη: «έπαιξε περίφημα» (Ροδάς), «πολύ καλή» (Μαυροειδή-Παπαδάκη).

⁵⁹⁶ Για τις λεπτομέρειες των επαναλήψεων αυτών ας ανατρέξει ο αναγνώστης στην παραστασιογραφία της *Έντας Γκάμπλερ* του 1939 και του 1950 από τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη στο Β' τόμο της παρούσας εργασίας.

⁵⁹⁷ Η κριτική του Αξιώτη από τη Θεσσαλονίκη είναι επίσης θερμή για την παράσταση. Η *Γκάμπλερ* σκηνοθετήθηκε «με δημιουργική πρωτοβουλία» και «επαίχθη απ' όλους τους ηθοποιούς με τρόπο αριστοτεχνικό». Ιδιαίτερη μνεία κάνει στην ερμηνεία της Κατερίνας: «απέδωσε τον τύπο της Έντας με άφραστη τελειότητα και έδειξε όλο το ταλέντο της σε πληρότητα ερμηνείας».

⁵⁹⁸ Πρώτος σταθμός της περιοδείας η Πάτρα. Στη συνέχεια ο θίασος αναχωρεί για Αίγυπτο και η *Γκάμπλερ* παίζεται σε Αλεξάνδρεια, Κάιρο, Ισμαηλία, Πορτ-Σάιτ. Ο θίασος επιστρέφει στην Ελλάδα και ακολουθούν οι πόλεις: Καβάλα, Κομοτηνή, Αλεξανδρούπολη, Δράμα, Σέρρες, Λάρισα, Βόλος, Ιωάννινα και τέλος Θεσσαλονίκη.

⁵⁹⁹ Η υποδοχή του τοπικού Τύπου στους σταθμούς της περιοδείας είναι θερμή. Στην Πάτρα ο *Ταχυδρόμος* γράφει ότι πρόκειται για «εξαιρετική» επιτυχία (Ανυπόγραφο: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ταχυδρόμος* Πατρών, 24/10/1939). Συμφωνεί ο κριτικός του *Τελέγραφου*: «οπάνια καλλιτεχνική απόλαυσι»· ξεχωρίζει την ερμηνεία της Κατερίνας, η οποία απέδωσε τον ρόλο «τέλεια και αριστοτεχνικά», επικουρούμενη από τους υπόλοιπους ηθοποιούς της διανομής, οι οποίοι «στάθηκαν αβίαστα και χωρίς προσπάθεια στους δύσκολους ρόλους τους». Οι δυο κριτικές από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου εξυμνούν κι αυτές την ερμηνεία της Κατερίνας. Ο κριτικός του

Συμπεριλαμβάνει μάλιστα στο ρεπερτόριο της περιοδείας άλλο ένα έργο του Ίψεν, την *Κυρά της θάλασσας*, που έχει ανεβάσει εντωμεταξύ ο θίασος της, σε σκηνοθεσία του Γιαννούλη Σαραντίδη, τον Οκτώβριο του 1939, στην Αθήνα.

Ο Κουν μετά την επιτυχία της *Γκάμπλερ* προσλαμβάνεται από την Κοτοπούλη, όπως είδαμε, παίρνοντας τη θέση του Γιαννούλη Σαραντίδη. Ο Σαραντίδης μεταπηδά στον θίασο της Κατερίνας όπου σκηνοθετεί την *Κυρά* και όλα τα έργα του ρεπερτορίου της μεγάλης χειμερινής περιοδείας του θιάσου που ακολουθεί, στα οποία συμπεριλαμβάνεται και η *Έντας Γκάμπλερ*. Δεν πρέπει όμως να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για καινούργια σκηνοθεσία της *Γκάμπλερ*, αλλά για επανάληψη της σκηνοθεσίας του Κουν. Ο μεγάλος αριθμός των έργων της περιοδείας δεν θα άφηνε, έτσι κι αλλιώς, περιθώριο χρόνου για αναθεώρηση μιας έτοιμης παράστασης, και μάλιστα τόσο πρόσφατης⁶⁰⁰. Πιθανώς έγιναν κάποιες αλλαγές στη *mise en place*, αφού υπάρχει καινούργιος σκηνικός χώρος που υπογράφει ο Βακαλό (σκηνογράφος και της *Κυράς*). Και δεν θα επρόκειτο φυσικά για καινούργιο σκηνικό ειδικά για την *Γκάμπλερ*, αλλά για ένα βασικό σκηνικό (όπως είναι η πρακτική της εποχής για τις περιοδείες), με κάποια στοιχεία που θα άλλαζαν για κάθε έργο, ώστε να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες όλου του ρεπερτορίου⁶⁰¹. Εξάλλου η διανομή της παράστασης δεν έχει ουσιαστικά αλλάξει. Υπάρχει μόνο μια αλλαγή και αυτή αφορά έναν από τους δευτερεύοντες ρόλους του έργου: η Έλλη Ξανθάκη αντικαθιστά τη Στάσα Ιατρίδου στον ρόλο της

Ταχυδρόμος δεν θα μπορούσε να φανταστεί «αρτιώτερη απόδοσι της Έντας Γκάμπλερ, αφ' ό,τι την απέδωσεν η κυρία Ανδρεάδη [...] αναμφιβόλως θα ικανοποιούσε και αυτόν τον συγγραφέα». Ο Σεβαστόπουλος στην *Ephimeris* βρίσκει πως «είναι γεννημένη για το ρόλο αυτό». Συγκρίνει μάλιστα την ερμηνεία της Μαρίκας Κοτοπούλη με αυτήν της Κατερίνας και κρίνει ισόπαλο τον αγώνα. Υστέρησε η Κατερίνα «στις αισθηματικές διακυμάνσεις», δεν είχε «τη μυριόχορδη φωνητική κλίμακα» της Μαρίκας, όμως υπερέτησε στο «εξωτερικό ζωντάνεμα»: «Το παράστημά της, η στάσις της, οι κινήσεις της, τα χέρια της, το κεφάλι της, ο λαιμός της, τα μάτια της, τα φρύδια της, ακόμη και οι σατανικές καμπύλες και το φθονερό δάγκωμα των χειλιών της, όλα, όλα, ήτανε Έντα Γκάμπλερ». Και όχι μόνο αυτό, η Κατερίνα «έδωσε τέλεια το διανοητικό μέρος του ρόλου». Και οι δυο κριτικοί συμφωνούν πως η Κατερίνα είχε αρωγούς της τις υψηλές ερμηνευτικές επιδόσεις των υπόλοιπων ηθοποιών.

⁶⁰⁰ Τα έργα της περιοδείας: *Φοιτηταί* και *Ποπολάρος* του Ξενοπούλου, *Αγρίμι* του Ζαν Ανούιγ, *Αν ήθελα* του Paul Graldy, *Θα σε παντρευτώ... τέρας* και *Η Κωνστανς φέρεται καλά*; του Σόμερσετ Μωμ, *Ανοιξιάτικο ρομάντζο* του Gregorio Martínez Sierra, *Η Κυρία Μαρκησία επιστρέφει* και *Κοσμικά κουτσομπολιά* του Νόελ Κάουαρντ, *Το φεγγαροβόλημα* του Keith Winter, *Τα καπρίτσια της Μαριάννας* του Αλφρέ ντε Μυσσ, *Ζωρζ Νταντέν* του Μολιρου, *Το ημέρωμα της στρίγγλας* του Σαίξπηρ, *Εδ και Λίνα* του Πιραντέλλο, *Ο πωγμαλιών* του Μπέρναρ Σω, *Αγάπη μέσα στη φτώχεια* του Ronald Gow, *Ένας φίλος από την Αργεντινή* του Tristan Bernard, και *Οι νοικάρηδες της Κυρίας Σαρπ* του Jerom K. Jerom κ.ά. Οι πληροφορίες από τα προγράμματα περιοδείας της *Έντας Γκάμπλερ* και της *Κυράς της θάλασσας* του θιάσου της Κατερίνας (βλ. Β' τόμος, μέρος Γ', Π.3.).

⁶⁰¹ Ως ενδυματολόγος των έργων της περιοδείας αναγράφεται ο Γιώργος Βακαλό. Όμως, σύμφωνα με τη γνωστή πρακτική της Κατερίνας, τα δικά της κοστούμια είναι δημιουργίες οίκου μόδας. Τα μονόφυλλα προγράμματα της περιοδείας μας πληροφορούν πως «αι τουαλέττες της Κας Ανδρεάδη είναι του Οίκου Παπαμιχαήλωφ-Τσαμαδού».

υπηρέτριας Μπέρτας⁶⁰². Προφανώς οι ηθοποιοί ακολούθησαν τη διδασκαλία του Κουν που ήταν ακόμα πολύ νωπή. Για ευνόητους λόγους διπλωματίας, η Κατερίνα αποφεύγει να αναγράψει το όνομα του Κουν ως σκηνοθέτη της *Γκάμπλερ* στα προγράμματα της περιοδείας.

Η κήρυξη του πολέμου το 1940 καθηλώνει τον θίασο της Κατερίνας στην Αθήνα. Μετά τη λήξη του, η πρωταγωνίστρια θα ξαναρχίσει τις περιοδείες, συμπεριλαμβάνοντας στο ρεπερτόριο άλλες τρεις φορές την *Έντα Γκάμπλερ* από το 1946 έως το 1949, με την ίδια να ερμηνεύει πάντα τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Τη σκηνοθετική ευθύνη πρέπει να είχε η ίδια η Κατερίνα, βασισμένη στη διδασκαλία του Κουν, και θα πρέπει μάλλον να θεωρήσουμε τις παραστάσεις αυτές επαναλήψεις της πρώτης παράστασης του 1939, παρά τις αλλαγές στη διανομή. Τον χειμώνα του 1946-47 ο θίασος παίζει το έργο στο Κάιρο, την Αλεξάνδρεια και τη Λευκωσία, με πλήρως ανανεωμένη διανομή⁶⁰³, ενώ την επόμενη χειμερινή περίοδο δίνει τρεις παραστάσεις του έργου στη Θεσσαλονίκη (Απρίλιο του 1948) με νέες αλλαγές στη διανομή⁶⁰⁴. Τέλος, το 1949 ο θίασος της Κατερίνας βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη και δίνει δύο ακόμη παραστάσεις της *Γκάμπλερ* (Νοέμβριος,

⁶⁰² Επαινετικό είναι το μοναδικό διασωζόμενο σχόλιο του κριτικογράφου του *Ταχυδρόμου* Αλεξάνδρειας για την ερμηνεία της Ξανθάκη: «ακόμα και ως υπηρέτρια κατορθώνει να αναδεικνύει τη δυνατή τέχνη της».

⁶⁰³ Η διανομή: Γιόργκεν Τέσμαν: Αδαμάντιος Λεμός, Θεία Γιούλε: Σαπφώ Νοταρά, Τέα Έλβστεντ: Καίτη Λαμπροπούλου, Δικαστής Μπρακ: Λ. Χριστογιαννόπουλος, Έιλερτ Λέβμποργκ: Δημήτρης Νικολαΐδης, Μπέρτα: Μαντώ Αραβαντινού. Ο θίασος της Κατερίνας περιοδεύει σε Αίγυπτο και Κύπρο. Πιθανώς δόθηκαν παραστάσεις του έργου και εκτός της Λευκωσίας, στη Λεμεσό, την Αμμόχωστο και τη Λάρνακα, από τα μέσα Φεβρουαρίου μέχρι τα μέσα Μαρτίου του 1947. Οι παραστάσεις του θιάσου στην Κύπρο δεν ικανοποιούν. Άρθρο του τοπικού Τύπου σχολιάζει τις παραστάσεις της Λευκωσίας και διαπιστώνει «πόσο ζημιώθηκε η Κατερίνα από τη σύνθεση του θιάσου, που δεν είναι καθόλου αντιπροσωπευτικός». Ευελπιστεί ο αρθρογράφος πως η ηθοποιός θα ξαναεπισκεφτεί την Κύπρο με «ένα άρτιον θίασον» για να δείξει το κοινό την εκτίμηση του στην «τεράστια συμβολή» της στο νεοελληνικό θέατρο (Π. Γ. Μ.: «Η Κατερίνα στην Κύπρο», εφ. *Αγωνιστής Κύπρου*, 28/2/1947). Το ρεπερτόριο της περιοδείας του χειμώνα 1946-47: Ευγένιος Ο'Νηλ (*Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* και *Παράξενο ντερμέντζο*), Victorien Sardou (*Η κυρία δε με μέλει*), Τζων Πρίστλεϋ (*Επικίνδυνη στροφή*), Σόμερσετ Μωμ (*Θα σε παντρευτώ τέρας* και *Δύο και δύο κάνουν πέντε*), Ονορέ ντε Μπαλζάκ (*Η σουπιά*), Louis Verneuil (*Ερως διατάσσει*), Alfred Savoir (*Η όγδοη γυναίκα του Κρανοπάγωνα*), Ψαθάς (*Φον Δημητράκης* και *Μαντάμ Σουσού*), Αντώνης Πλωμαρίτης (*Η Μαντάμ Σουσού στην Αλεξάνδρεια*), Νίκος Τσεκούρας (*Αν δουλέψεις θα φας*), Ξενοπούλος (*Ο ποπολάρος*), Παναγιώτης Καγιάς (*Ο έρωσ θέλει ... ξόλο!*) κ.ά.

⁶⁰⁴ Στον ρόλο του Τέσμαν ο Διονύσης Μήλας, Τέα η Αλέκα Παϊζή και Θεία Γιούλε η Ανθή Μηλιάδου (όπως και στην πρώτη διανομή του 1939). Δεν σώζονται πληροφορίες για τους υπόλοιπους ρόλους. Θετική η γνώμη του Δεδούση στην κριτική του για την παράσταση της Θεσσαλονίκης: «Ο θίασος της Κατερίνας ευτυχώς δεν ελύγησε κάτω από το βάρος του έργου. Γιατί όχι μόνο η πρωταγωνίστρια Κατερίνα κατώρθωσε ν' αποδώσει άριστα την Έντα Γκάμπλερ, αλλά και οι άλλοι ηθοποιοί εστάθηκαν πολύ καλά». Ο Δεδούσης ξεχωρίζει τον Διονύση Μήλα, για «το λεπτό και ψυχολογημένο παίξιμο», καθώς και την Αλέκα Παϊζή. Τα σχόλια του κριτικού της εφημερίδας *Φως* είναι επίσης θετικά: ο θίασος «ανέβασε ομολογουμένως με πολλήν επιτυχίαν» το έργο. Εξαιρεί την Κατερίνα για τη «μεγάλην ηθοποιίαν και το λαμπρό παίξιμο» και ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους την Ανθή Μηλιάδου για το «φυσικό της παίξιμο».

Δεκέμβριος)⁶⁰⁵.

Η Κατερίνα θα ξαναπαίξει την ιψενική ηρωίδα στην Αθήνα το 1950, με τον Κουν να την σκηνοθετεί και πάλι, με μια ριζικά διαφορετική διανομή από αυτή του 1939. Αλλά με τη δεύτερη αυτή *Γκάμπλερ* του Κουν και της Κατερίνας θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, Αθήνα, 1939

1. Α., Χ. Ε. [Χρ. Εμ. Αγγελομάτης]: «*Έδδα Γκάμπλερ*», εφ. *Εστία*, 18/3/1939.
2. ΑΙ.: «*Les Théâtres*», εφ. *Messenger d' Athènes*, [;]/[3;]/1939.
3. Γιοφύλλης, Φώτος: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Εθνική*, 19/3/1939.
4. Δ., Σ.Δ. [Διονύσιος Δεβάρης]: «*Η Έντα Γκάμπλερ* υπό του θιάσου Ανδρεάδη», εφ. *Η Βραδυνή*, 18/3/1939.
5. Δόξας, Άγγελος: «*Έντα Γκάμπλερ* του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 20/3/1939.
6. Θρύλος, Άλκης: «*Η συμβολή ενός σκηνοθέτη*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 295, 1/4/1939, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 387-391.
7. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Έθνος*, 18/3/1939.
8. Καραντινός, Σωκράτης: «*Ερ. Ίψεν. Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 121, 25/3/1939, σελ. 9 και 15.
9. Κουκούλας, Λέων: «*Έντα Γκάμπλερ. Η προχθεσινή πρώτη*», εφ. *Η Πρωία*, 19/3/1939.
10. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18/3/1939.
11. Ματάντος, Σ.: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Τύπος*, 18/3/1939.
12. Μαυροειδή-Παπαδάκη, Σοφία: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Πνευματική Ζωή*, τχ. 44, 25/3/1939.
13. Μοσχοβίτης, Πολ.: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Τα Παρασκήνια*, 25/3/1939.
14. Μοσχοβίτης, Πολ.: «*Έδδα Γκάμπλερ*», εφ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 21/3/1939.
15. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19/3/1939.
16. Ρουτζίτ: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Φιλμ*, 25/3/1939.
17. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/3/1939.

Επανάληψη, περιοδεία, χειμώνας 1938-39

Αζιώτης, Πέτρος: «*Θίασος Κ. Ανδρεάδη. Αν ήθελα –Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 10/5/1939.

Επανάληψη, περιοδεία, χειμώνας 1939-40

1. Λ.: «*Η χθεσινή παράσταση της Έντας Γκάμπλερ*», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*

⁶⁰⁵ Δεν σώζονται πληροφορίες για τη διανομή. Στο θίασο μετέχουν οι: Αιμίλιος Βεάκης, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Νίκος Παρασκευάς, Τίτος Φαρμάκης, [Μαίρη;] Κροντηρά, Άννα Λώρη, Αλέκος Αλεξανδράκης, Γιούλη Κωνσταντάρα, Δήμος Σταρένιος, Μιχάλης Μπούχλης, Τίτος Βανδής, Μαντώ Αραβαντινού, Ντίνα Σταθάτου. Τα έργα της περιοδείας: *Οι κατακτηταί* του Charles Méré, *Αρχισιδηροοργός* του Georges Onhet, *Μαντάμ Σουσού* του Δημήτρη Ψαθά, *Η κυρία δε με μέλει* του Victorien Sardou, *Περάστε την πρώτη του μηνός* των Stefan Bekefi-Adorjan Stella, *Μάγδα* του Σούντερμαν, *Ο έμπορος της Βενετίας* του Σαίξπηρ, *Οι άθλιοι* του Βίκτωρος Ουγκώ, *Η βεντάλια της Λαίδης Γουίντερμυρ* του Όσκαρ Ουάιλντ, *Φθινοπωρινή παλίρροια* της Daphne du Maurier, *Χρυσή μου Ρουθ* του Norman Krasna, *Ποπολάρος* του Γρηγόριου Ξενόπουλου, *Αν δουλέψεις θα φας* του Νίκου Τσεκούρα κ.ά. (Οι πληροφορίες μας από: Αχιλλέας Μαμάκης: «*Θεατρικά Νέα*», εφ. *Έθνος*, 25/10/1949 και Δημήτρης Κωνσταντάρας: *Λάμπρος Κωνσταντάρας. Μέσα από τα δικά μου μάτια*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1997, σελ. 254-255).

Αιγύπτου, 28/11/1939.

2. Σεβαστόπουλος, Α.: «Η Έντα Γκάμπλερ από την Ανδρεάδη», εφ. *Ephimeris Αλεξανδρείας Αιγύπτου*, 28/11/1939.
3. Σς: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τηλέγραφος Πατρών*, 24/10/1939.

Επανάληψη, Θεσσαλονίκη, 1948

1. Δεδ[ούσης], Βασ.: «Το θέατρο. Θίασος Κατερίνας Έντα Γκάμπλερ του Ίπεν – Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα του Ο΄ Νηλ (Βασιλικό θέατρο)», περ. *Μορφές Θεσσαλονίκης*, τχ. 9 (21), 6/1948, σελ. 357-358.
2. Ν.: «Έντα Γκάμπλερ. Θίασος Κατερίνας», εφ. *Φως Θεσσαλονίκης*, 28/4/1948.

4.2.3. Η πρώτη *Αγριόπαπια* του Κουν για τον θίασο της Κοτοπούλη (1939)

Η χειμερινή θεατρική περίοδος 1939-40 βρίσκει τον Κάρολο Κουν να έχει αφοσιωθεί οριστικά στο θέατρο. Έχει παραιτηθεί πια από τη θέση του καθηγητή στο Αμερικάνικο Κολλέγιο και εργάζεται ως μόνιμος σκηνοθέτης του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη, όπου θα σκηνοθετήσει μια σειρά έργων για τον θίασο της. Οι περισσότερες επιλογές του ρεπερτορίου είναι βέβαια "εμπορικές", αφού βασική επιδίωξη είναι η πληρότητα των δυο θεάτρων που διαχειρίζεται ο θίασος: του Ρεξ (μόνιμη και ιδιόκτητη στέγη του θιάσου) και του πρόσφατα αποκτηθέντος θεάτρου Αλίκης. Μέσα στο "εμπορικό" αυτό ρεπερτόριο, η Κοτοπούλη αφήνει στον Κουν να επιλέξει και κάποια "δύσκολα" έργα⁶⁰⁶. Όχι τόσο για να ευχαριστήσει το νεαρό σκηνοθέτη, όσο για να δικαιολογήσει την αναγόρευση του θιάσου της ως ημικρατικού οργανισμού με επιχορήγηση από το μεταξικό καθεστώς.

Η *Αγριόπαπια* ανεβαίνει στις 20 Δεκεμβρίου 1939, στο θέατρο Ρεξ αρχικά, για να μεταφερθεί από την ημέρα των Χριστουγέννων και μετά στο θέατρο Αλίκης, όπου και θα παιχτεί για λίγες παραστάσεις έως τις 4 Ιανουαρίου του 1940. Όπως και στην *Γκάμπλερ* τη σκηνογραφία κάνει ο ίδιος ο Κουν και μάλλον επιμελείται και τα κοστουμιά⁶⁰⁷. Τη μετάφραση του έργου κάνει ο Βάσος Δασκαλάκης, η πρώτη μετάφραση έργου Ίπεν στα ελληνικά που γίνεται απευθείας από τα νορβηγικά⁶⁰⁸. Η διανομή: Βέρλε: Σπύρος Μουσουύρης, Γκρέγκερς Βέρλε: Δημήτρης Μυράτ, Ο γέρο-Έκνταλ: Παντελής Ζερβός, Γιάλμαρ Έκνταλ: Αντώνης Γιαννίδης, Γκίνα

⁶⁰⁶ Για το ρεπερτόριο που σκηνοθέτησε ο Κουν για τον θίασο Κοτοπούλη την περίοδο 1939-40 βλ. *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σελ. 267-270.

⁶⁰⁷ Το πρόγραμμα της παράστασης μιλάει μόνο για τα σκηνικά. Όμως συχνά τα προγράμματα της εποχής υπό τον όρο σκηνογραφία συμπεριλαμβάνουν αυτονόητα και την ενδυματολογία.

⁶⁰⁸ Η μετάφραση του Δασκαλάκη εκδίδεται για πρώτη φορά από τον Καραβία ένα χρόνο μετά, το 1940, στο πλαίσιο των Απάντων που ξεκίνησε αλλά δεν ολοκλήρωσε ποτέ ο εκδοτικός οίκος. Επανεκδίδεται από τη Δωδώνη το 1993. Αυτή η μετάφραση της *Αγριόπαπιας* έμελε να γίνει η πιο πολυπαιγμένη. Θα χρησιμοποιηθεί και στα πέντε ανεβάσματα του έργου που ακολουθούν, έως το 1992. Είναι η μακροβιότερη μετάφραση Ίπεν στην ελληνική σκηνή, θα παιχτεί για πάνω από 50 χρόνια (Θέατρο Τέχνης 1942 και 1956, Εθνικό Θέατρο 1985, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας 1991, Κ.Θ.Β.Ε. 1992).

Έκνταλ: Άννα Λώρη, Έντβιγκ: Ρίτα Μυράτ, Κυρία Σέρμπι: Ελένη Χαλκούση, Ρέλινγκ: Γιώργος Παπιάς, Μόλβικ: Μίμης Φωτόπουλος, Γκρόμπεργκ: Νίκος Ευθυμίου, Πέτερσεν: Μίμης Φωτόπουλος, Γιένσεν: Ρένος Βρεττάκος, Ένας παχύς και χλωμός κύριος: Λυκούργος Καλλέργης, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά: Λαυρέντιος Διανέλλος, Ένας κύριος με μυωπία: Φάνης Καμπάνης, Άλλοι καλεσμένοι: Νίκος Λεπενιώτης, Αδαμάντιος Λεμός, Μιχάλης Μάστορας και Πάνος Παπαδόπουλος.

Όμως η Κοτοπούλη δεν στηρίζει την προσπάθεια: δίνει στον Κουν μόνο δέκα μέρες δοκιμών για το ανέβασμα του έργου⁶⁰⁹, χρόνος που δεν επαρκεί φυσικά. «Η προχειρότητα είναι ασυχώρητη στους νέους όπως και σε οργανισμούς σαν το Θέατρο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Ένας Ίψεν δεν ανεβάζεται μέσα σε δεκαπέντε μέρες», σχολιάζει ο Καραντινός στην κριτική του για την παράσταση. Οι καιροί έχουν αλλάξει, η επιπόλαιη προετοιμασία των παραστάσεων δεν είναι πια ανεκτή.

Ο Κουν έχει να ξεπεράσει και μια ακόμα δυσκολία: την ακαταλληλότητα της διανομής. Γιατί είναι αναγκασμένος να επιλέξει ηθοποιούς που είναι διαθέσιμοι τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή και δεν απασχολούνται σε άλλες παραγωγές του θιάσου. Έχει βέβαια στη διανομή και κάποιους ηθοποιούς που είναι "δικοί" του άνθρωποι και τους οποίους είχε προσλάβει η Κοτοπούλη κατόπιν δικής του επιθυμίας (Παντελής Ζερβός, Λυκούργος Καλλέργης, Λαυρέντιος Διανέλλος, Μίμης Φωτόπουλος, Φάνης Καμπάνης)⁶¹⁰. Τα σχόλια του Ρώτα στην κριτική του για την παράσταση είναι αποκαλυπτικά: «Ο σκηνοθέτης έδειξε αρκετά και πως τόνωισε και πως το αγάπησε το έργο. Ως εκεί τουλάχιστον που η προσωπική του συμβολή μπόρεσε να φανερωθή, μάλιστα στις σκηνογραφίες, αφού ο ίδιος ήταν κι ο σκηνογράφος, κατάφερε ευχάριστα αποτελέσματα. Στην κατανομή των ρόλων και την απόδοση των ηθοποιών δε μπόρεσε να κάμη θαύματα· εδούλεψε με το υλικό που είχε».

Παρόλα αυτά, η ευεργετική επίδραση της διδασκαλίας του Κουν στους ηθοποιούς είναι εμφανής. Ο σκηνοθέτης καταφέρνει –στο μέτρο του δυνατού– να συγκροτήσει ένα σύνολο. Πράγμα διόλου αυτονόητο, αφού το ελληνικό θέατρο εξακολουθεί να ταλανίζεται από την επιθυμία των ηθοποιών να "σολάρουν" επί σκηνής⁶¹¹. Ο Κουν προσπαθεί να κάνει το καλύτερο που μπορεί υπό τις συνθήκες

⁶⁰⁹ Ο Αντώνης Γιαννίδης, Γιάλμαρ Έκνταλ στην παράσταση, τρία χρόνια μετά μαρτυρεί ότι το έργο «ανέβηκε πολύ πρόχειρα. Η ανάγκη επέβαλε να διδαχθή μέσα σε 10 μέρες» (Ανυπόγραφο: «Ο Γιαννίδης», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 25/7/1942).

⁶¹⁰ Βλ. τη συνέντευξη του Κουν στον Πηλιχό (εφ. *Τα Νέα*, 23/2/1987, αναδ. στο: Πηλιχός: *Κάρολος Κουν*, ό.π., σελ. 68).

⁶¹¹ Γράφει η Κακούρη στον *Ασύρματο* ότι χάρη στη διδασκαλία του Κουν: «οι ηθοποιοί έπαιξαν όλοι με συνοχή, πειθαρχημένοι και με απόλυτη κατανόηση της κατευθυντηρίας γραμμής που είχε φανερά χαρακτήρα για τον τρόπο της ερμηνείας. Ανεξάρτητα βέβαια αν ξεχωριστά του καθενός η προσπάθεια ήταν ανάλογη με τα προσωπικά του σκηνικά μέσα και την εκφραστική του δύναμη. Τέλος πρόκειται για μια παράσταση συνόλου ενιαίου, με ψυχή και νόημα, κ' όχι για μεμονωμένες προσπάθειες που τις περισσότερες μάλιστα φορές, κ' όταν ακόμη είναι επιτυχείς μας παρουσιάζονται ατίθασες και ατομικές». Ο Χουρμούζιος φτάνει να γράψει πως εξαιτίας της «αρτίας και στοχαστικής του

αυτές αλλά αναπόφευκτα αδυνατεί να φτάσει σε υψηλά καλλιτεχνικά επιτεύγματα. Η *Αγριόπαπιά* του στην Κοτοπούλη είναι μια «επιμελημένη» και «φροντισμένη» παράσταση (Μαμάκης), αλλά χωρίς καλλιτεχνική πνοή. Και αυτός είναι μάλλον και ο κύριος λόγος για την εισπρακτική της αποτυχία και την επακόλουθη μετακόμιση της παράστασης εσπευσμένα από το μεγάλο σε χωρητικότητα Ρεξ στο μικρότερο Αλίκης τέσσερις μέρες μετά την πρεμιέρα⁶¹².

Τη μικρή προσέλευση του κοινού ο Τύπος την αποδίδει στο έργο και όχι στην παράσταση. Ο Θρύλος, ο οποίος είναι θερμός υποστηρικτής του Κουν, αλλά όχι και του Ίψεν τότε, βρίσκει την παράσταση «εξαιρετικά επιμελημένη κι απόλυτα ικανοποιητική», η δραματουργία ευθύνεται, τα έργα του Ίψεν «δεν στέκονται πια στη σκηνή». Ο κριτικός της *Εστίας*, Χρ. Εμ. Αγγελομάτης, και ο Π. Παλαιολόγος, σε χρονογράφημά του⁶¹³, αποδίδουν τη μικρή προσέλευση του κοινού στη θεματική του έργου, που είναι "βαριά", ακατάλληλη για το τεταμένο κλίμα των παραμονών του πολέμου. Αν ευθυνόταν όμως τόσο πολύ το ίδιο το έργο, τότε η *Αγριόπαπια* του Θεάτρου Τέχνης το 1942, στις ακόμα πιο δύσκολες συνθήκες της Κατοχής, δεν θα έπρεπε να είχε καμία εισπρακτική τύχη. Όμως το κοινό τρία χρόνια μετά γέμισε ασφυκτικά το θέατρο Αλίκης. Και ο λόγος είναι φυσικά η παράσταση που το ανέδειξε. Η *Αγριόπαπια* του 1939 στην Κοτοπούλη είναι μια τελείως διαφορετική παράσταση από αυτή στο Τέχνης το 1942.

Η κριτική το 1939 στέκεται στα συμβολικά στοιχεία του έργου. Το κείμενο «συνδυάζει τον ρεαλισμό [...] μ' ένα συμβολισμό ποιητικό», για τον Δόξα. Ένα «μεγάλο συμβολικό δράμα», γράφει η Κακούρη, ο Ίψεν «θέτει το πρόβλημα αν πρέπει να αποκαλύπτεται η αλήθεια σ' έναν κοινόν άνθρωπο, ή αν το ψέμμα είναι προτιμότερο στη μέτρια διάνοια». Για τον Κουκούλα η αγριόπαπια είναι: «το διάφανο σύμβολο των κωμικοτραγικών ανθρώπων, που είνε μοιραίο να ζουν στην

διδασκαλίας», το ελληνικό θέατρο γνώρισε «τας καλύτερας ιψενικές ερμηνείας». Πρόκειται μάλλον για μια δήλωση εκτίμησης στο πρόσωπο του Κουν παρά για "αντικειμενική" αποτίμηση του αποτελέσματος της συγκεκριμένης παράστασης. Υπό το πρίσμα αυτό πρέπει να διαβάσουμε και την αποτίμηση του Κουκούλα πως πρόκειται για μια «άψογην ερμηνεία» της *Αγριόπαπιας*.

⁶¹² Βέβαια ο θίασος προτάσσει καλλιτεχνικούς λόγους για τη μετακόμιση: «για να κερδίση εις καλλιτεχνικήν ατμόσφαιραν» (Ανυπόγραφο: «Θεατρικά Νέα», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 23/12/1939), καθώς «το αριστούργημα του Ίψεν θα ευνοηθή εις το μικρότερον θέατρον Αλίκης» (διαφημιστική καταχώρηση του θιάσου στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* στις 24/12/1939). Όμως ο πραγματικός λόγος είναι η μικρή προσέλευση του κοινού. Την ίδια εποχή παίζει ο θίασος της Κοτοπούλη στο Αλίκης την ελληνική φαρσοκωμωδία του Παναγιώτη Καγιά *Τιμόνι στον έρωτα*, σε σκηνοθεσία πάλι του Κουν με πολύ μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Έτσι οι παραστάσεις ανταλλάσσουν θέατρα για να περιορίσει η Κοτοπούλη την οικονομική ζημιά. Ο Κουν μας μεταφέρει τις αντιδράσεις της Μαρίκας για το θέμα: «είδε την αδιαφορία του κοινού για την παράσταση, έλεγε και ξανάλεγε: 'Άντε να τη σφάξουμε, να την ψήσουμε, να τελειώνουμε μ' αυτήν'» (συνέντευξη στον Γιώργο Πηλιχό, ό.π., σελ. 74-75).

⁶¹³ Π. Παλαιολόγος: «Σημεία των καιρών», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28/12/1939.

ψευτιά και στο σκοτάδι ή μάλλον που είναι αδύνατο να συγκρατηθούν στη ζωή χωρίς το ψέμα, που αποτελεί γι' αυτούς μίαν ανάγκη ζωτική»⁶¹⁴.

Μπορεί η κριτική να στέκεται ιδιαίτερα στα συμβολικά στοιχεία του έργου, όμως η σκηνοθεσία του Κουν δεν πριμοδοτεί τα στοιχεία αυτά: για «νατουραλιστική» ερμηνεία του έργου μιλάει ο Καραντινός στην κριτική του. Ο κριτικός είναι βέβαια αντίθετος με την ανάγνωση αυτή: «ο καθαρά διανοητικός συμβολισμός του Ίψεν» πιστεύει ότι είναι «ασυμβίβαστος» με «ερμηνεία νατουραλιστική». Οι ήρωες του Ίψεν παιγμένοι νατουραλιστικά έγιναν «ανθρωπάκια που αναδεδόντουσαν και ζούσαν μια ταπεινή ζωή, εξωτερικά και χωρίς περιεχόμενο τέτοιο που να δώσουν αφορμή να συναρμολογηθεί η ιδέα του ποιητή. [...] Οι φωνές, τα κλάματα και οι σπασμωδικές κινήσεις –τόσο αταίριαστες στο χαρακτήρα τον εσωτερικό του ιψενικού έργου- μπέρδευαν τα πράγματα στις τελευταίες πράξεις κι εθύμιζαν την οχλαγωγία της πρώτης που κάνανε οι ασυμάζετοι εκείνοι μυστικοσύμβουλοι. Παντού έβλεπες το εξωτερικό αντίκρυσμα του έργου από τον σκηνοθέτη που με κάθε νέα του εμφάνιση, δυστυχώς, μας απογοητεύει και περισσότερο»⁶¹⁵.

Δεν είναι εντελώς άστοχες οι κρίσεις του Καραντινού, είναι όμως σε πολύ οξείς τόνους και μάλιστα καθ' υποτροπήν (βλ. την κριτική του για την *Έντα Γκάμπλερ* ένα χρόνο πριν), αδικεί τον Κουν ο Καραντινός, μη παίρνοντας υπόψη του πόσο μεγάλη είναι η πρόοδος που συντελείται με τις παραστάσεις του. Η υποκριτική των ελλήνων ηθοποιών δεν έχει απαλλαγεί ακόμα από το στόμφο. Ο Κουν κομίζει το νέο: αντιτάσσει μια φυσική υποκριτική. Μπορεί στην προσπάθεια του αυτή να οδηγείται στο άκρο του νατουραλισμού, όμως αυτό είναι το ριζοσπαστικό για την εποχή. Υπό αυτή την έννοια η ματιά του είναι νεωτεριστική⁶¹⁶.

⁶¹⁴ Ο συμβολισμός του έργου δέχεται βέβαια και επικρίσεις. Οι αντιρρήσεις του Μαμάκη είναι σχετικά ήπιες. Συγκαταλέγει μεν την *Αγριόλαπια* στα «καλύτερα και πιο ανθρώπινα έργα» του Ίψεν, όμως κρίνει πως ο συμβολισμός του «μειώνει σ' ωρισμένα μέρη το άμεσον ενδιαφέρον του θεατού και κάνει κάπως μονότονη και κουραστική την εκτύλιξη του κηρύγματος της αλήθειας επάνω εις το πρόβλημα του γάμου». Ο Γιοκαρίνης επιτίθεται με μένος εναντίον του έργου: «Εκείνη η bella parola της υψηλής τέχνης και της βαθυστοχάστου συμβολικής δραματοουργίας ημπορεί να ήτο εις άλλην εποχήν ευκολοχώνευτον μαγείρευμα, σήμερον όμως πρέπει να έχωμεν το θάρρος να το ομολογήσωμεν, μας προκαλεί ανίαν», οι «συμβολικοί στοχασμοί» του Γκρέγκερς Βέρλε είναι «ελαφρότατα παραληρήματα προερχόμενα από εγκέφαλον νοσηρόν». «Πρόκειται περί ενός ανιαρού και ακατανόητου έργου», αποφαινεται, με ήρωες «ανισορρόπους τύπους».

⁶¹⁵ Ανάλογες είναι και οι παρατηρήσεις του Στογιάννη, σε πολύ πιο μετριοπαθείς όμως τόνους, μιλάει κι αυτός για «υπερμετρην εκφραστικότητα που εντοπίζει την εντύπωσι στα πρόσωπα και στις κινήσεις των, στην εξέλιξι της υποθέσεως μόνο, ενώ αφαιρεί κάτι από την ουσία του έργου».

⁶¹⁶ Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε πως ο Κουν είναι ακόμα στα πρώτα του βήματα, δεν έχει ακόμη κατακτήσει τα εργαλεία του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι αδυναμίες στον χειρισμό της πρώτης πράξης, όπου εμφανίζονται πολλά πρόσωπα επί σκηνής. Γράφει σχετικά ο Χουρμούζιος, κατά τ' άλλα πολύ θετικά διακείμενος για την παράσταση, πως τα «πολλά πρόσωπα ούτε άνεσιν είχαν εις τας κινήσεις των, ούτε την φυσικότητα εκείνη την οποίαν χαρίζει ίσως μια εξοικείωσις με τους ρόλους που εκφράζον». «Ίσως η πρώτη πράξις να χρειαζόταν περισσότερη συνοχή» πιστεύει κι ο

Στη σκηνοθετική ματιά του Κουν πρέπει να προσθέσουμε και μια άλλη παράμετρο: ο Κουν θέλησε μάλλον να αναδείξει τα ειρωνικά στοιχεία του έργου. Οι μαρτυρίες της κριτικής δεν μας διαφωτίζουν πολύ για το θέμα, ωστόσο κάποιο ψήγμα αυτής της οπτικής του Κουν μπορούμε να διαβάσουμε στο σχόλιο του Καραντινού πως υπήρχε «τάση να δοθεί ο Ίψεν με ύφος αλέγρο», χωρίς όμως να μας δίνει περαιτέρω διευκρινίσεις. Το σχόλιο του Ρώτα είναι πιο διαφωτιστικό: «το έργο πήρε ελαφράδα και στο τέλος κατάντησε κωμωδία». Η απόφαση του Κουν να ερμηνεύσει ο κωμικός Αντώνης Γιαννίδης τον ρόλο του Γιάλμαρ Έκνταλ μας επιβεβαιώνει πως ήταν μέσα στις προθέσεις του να τονίσει το κωμικοτραγικό στοιχείο του έργου.

Οι περισσότεροι κριτικοί διαφωνούν με την επιλογή αυτή, πιστεύουν πως πρόκειται για εμφανές λάθος διανομής⁶¹⁷. Μήπως όμως η κριτική δυσκολεύεται να αποδεχτεί την "ανορθόδοξη" επιλογή του Κουν; Ίσως αυτή είναι μια εξήγηση, αλλά δεν είναι η μόνη. Ο ίδιος ο Γιαννίδης συγκαταλέγει τον ρόλο στις αποτυχίες του, και το αποδίδει στον πολύ μικρό χρόνο προετοιμασίας που είχε⁶¹⁸. Σίγουρα αυτός είναι ένας βασικός παράγοντας, ο Γιαννίδης δεν είχε το χρόνο να μετακινηθεί από τα γνώριμα εδάφη της κωμωδίας που υπηρετούσε: «εταλαντεύτη ανάμεσα σε δυο τύπους: τον έναν πρόσωπο γελοίο, τον άλλον πρόσωπο κωμικό. Στην πρώτη πράξη συγκρατημένος και δισταχτικός, στις άλλες τολμηρότερος, έγειρε προς το κωμικό και το κατάντησε στο τέλος κωμωδία», γράφει ο Ρώτας. Αναγνωρίζει ο Ρώτας πως παρόλα αυτά ο ηθοποιός «στο τέλος έδωσε ωραίες συγκινητικές νότες». Σε άλλες δραματικές στιγμές του ρόλου, όμως, μάλλον γλίστρησε σε "ψεύτικα" μέσα: «οι φανφαρονισμοί του ήρωος απεδόθησαν μ' υπερβολήν στόμφου και απαγγελίας», γράφει ο Μαμάκης. Οι εκτιμήσεις των κριτικών μπορεί να διαφέρουν ως προς την καταλληλότητα ή μη του Γιαννίδη για τον ρόλο, όλοι όμως αναφέρονται με σεβασμό στην προσπάθειά του· ο Γιαννίδης χαίρει μεγάλης εκτίμησης από το σύνολο της κριτικής.

Αλλά ούτε ο υπόλοιπος θίασος κατάφερε υψηλά υποκριτικά επιτεύγματα. Ο μικρός χρόνος προετοιμασίας, όπως και στην περίπτωση του Γιαννίδη, δεν επέτρεψε στον Κουν να βοηθήσει τους ηθοποιούς να εμβαθύνουν στους ρόλους

Κουκούλας, ενώ ο Δόξας εξηγεί ότι ο Κουν «βρίσκεται ακόμα στην περίοδο των αναζητήσεων, των πειραματισμών και της προσπάθειας συμβιβασμού της θεωρίας με την πράξιν».

⁶¹⁷ Ο «εκλεκτός καλλιτέχνης» σημείωσε «μια αποτυχία, για την οποία δεν είχε υπεύθυνος», γράφει ο Στογιάννης. Ο ρόλος του Γιάλμαρ Έκνταλ για την Κακούρη (*Ασύρματος*): «δεν είναι μόνο ρόλος τυπίστα, αλλά ρόλος δραματικής πολύμορφης συνθέσεως», ήθελε άλλης στόφας ηθοποιό. Με την άποψη πως πρόκειται για λάθος στη διανομή συντάσσονται και οι Δόξας, Οικονομίδης, Ρώτας και Μαμάκης. Ο Καραντινός συμφωνεί ότι πρόκειται για αστοχία της διανομής και βρίσκει ακόμα μια ευκαιρία να καταφερθεί εναντίον του Κουν: δεν φταίει ο ηθοποιός για την αποτυχία αλλά η διδασκαλία: «ο σκηνοθέτης του δεν μπόρεσε να τον βοηθήσει». Διαφωνεί κάθετα ο Χουρμούζιος με τις κρίσεις των συναδέλφων του, έχει ριζικά διαφορετική άποψη για τον ρόλο του Γιάλμαρ: «τύπος κυρίως κωμικός εις την τραγικήν του χιμαιρικότητα. Αλλά το κωμικόν πρέπει να αναδίδεται από την όλην προσωπικότητά του χωρίς φόρτον κινήσεων και περίσσειαν τόνου».

⁶¹⁸ Βλ.: Ανυπόγραφο: «Ο Γιαννίδης», ό.π.

τους⁶¹⁹. Η πιο ολοκληρωμένη ερμηνεία πρέπει να ήταν του Παντελή Ζερβού στον ρόλο του Γέρο-Έκνταλ, με τον οποίο είχαν συνεργαστεί αρκετές φορές και είχαν ήδη αποκτήσει ένα κοινό κώδικα. Οι περισσότεροι κριτικοί τον ξεχωρίζουν από τον υπόλοιπο θίασο. Ο Στογιάννης, που δεν ικανοποιείται με τις υποκριτικές επιδόσεις του υπόλοιπου θίασου, ξεχωρίζει την ερμηνεία του Ζερβού: παρουσίασε «έναν γέρο-Έκνταλ εκφραστικώτατο», ήταν «εξαιρετός» αποφαινεται. «Έδωσε έναν μοναδικό γέρο-Έκνταλ», γράφει και ο Κουκούλας. Παρά το νεαρόν της ηλικίας του, ο Ζερβός πείθει ως Γέρο-Έκνταλ. Την ικανότητά του να μεταμορφώνεται επισημαίνει ο Οικονομίδης: «Απέδειξε πως είχε προικισμένος με πρωτεϊσμόν, χάρισμα που σπανιώτατα απαντάται στο θέατρό μας». Ο Ζερβός θα επαναλάβει τον ρόλο τρία χρόνια αργότερα στην παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, προφανώς η επιτυχία του το 1939 οδηγεί τον Κουν να του ξαναναθέσει τον ρόλο.

Θετικά αποτιμάται από τους περισσότερους και η ερμηνεία του Γιώργου Παππά ως Ρέλινγκ. Ο Στογιάννης και ο Θρύλος βρίσκουν πως δεν του ταιριάζει ο ρόλος, αλλά παρόλα αυτά καταφέρνει να είναι «έξοχος» (Θρύλος) και να παίξει «θαυμάσια» (Στογιάννης). Κολακευτικός ο Δόξας («άψογος») και ο Μαμάκης («εξαιρετικά καλός, φυσικός, απλός»). Διαφωνεί ο Ρώτας: «ήταν λίγο σαν ιεροκήρυκας, που έπαιζε συμβατικά τον ειρωνικό του το ρόλο, δεν τον ζούσε».

⁶¹⁹ Στον ρόλο του ιδεολόγου Γκρέγκερς Βέρλε, ο Δημήτρης Μυράτ κάνει μια "άνιση" ερμηνεία. «Είχε μεταπτώσεις καλής και κακής ερμηνείας», γράφει ο Μαμάκης. Μετριοπαθής και η εκτίμηση του Οικονομίδη: «ανταπεκρίθη ικανοποιητικά στις απαιτήσεις του ρόλου του». Η κριτική έχει επίσης αντιρρήσεις για την ερμηνευτική γραμμή του ρόλου. Ο Θρύλος γράφει ότι ο Μυράτ «παρανόησε το μέρος του και παρουσίασε τον ιδεολόγο Γκρέγκερς Βέρλε σαν έξαλλο παράφρονα». Η κατεύθυνση αυτή είναι σκηνοθετική επιλογή του Κουν, την ίδια απόχρωση θα δώσει στην ερμηνεία τρία χρόνια αργότερα, όταν θα παίξει ο ίδιος τον Βέρλε. Μια άλλη σκηνοθετική επιλογή του Κουν ήταν να ταυτίσει τον Γκρέγκερς Βέρλε με τον ίδιο τον Ίψεν και να τονίσει με το μακιγιάζ και με το κοστούμι την ομοιότητα αυτή. Ο ιδεολόγος Γκρέγκερς είναι ο ίδιος ο Ίψεν, που κάνει την αυτοκριτική του μέσω του ήρωα του, πιστεύει ο Κουν. Το αισθητικό αποτέλεσμα της εξωτερικής μεταμόρφωσης του Μυράτ όμως ήταν μάλλον ατυχές. Ο Οικονομίδης γράφει πως η «κάπως περιεργη μάσκα [...] ενέτεινε την ασχήμια και την υπερβολική εμφάνισή». Ο Κουν, προσπαθώντας να δώσει στον Μυράτ «ένα μέτωπο λεοντιάσεως σε μίμηση του μετώπου του συγγραφέως», τον κάνει τελικά να έχει προσώπιο «λεπρού», διαπιστώνει ο Δόξας. Η εμφάνιση της Άννας Λώρη ως Γκίνας Έκνταλ θεωρείται ικανοποιητική, δεδομένης της μικρής θεατρικής της εμπειρίας. Ο Μαμάκης γράφει ότι «υπεδύθη το μέρος της μητέρας αρκετά επιτυχώς». Για την Κακούρη (*Ασύρματος*), «είχε πολλά επιτυχή σημεία στο ρόλο [...], αλλά και ωρισμένες αδυναμίες στις σκηνές ακριβώς που απαιτούσαν θεατρική πείρα και βαθύτερα σκηνικά εφόδια». Για τη Ρίτα Μυράτ στον ρόλο της Έντβιγκ κάποιοι κριτικοί είναι πολύ θερμοί: «μεγάλη επιτυχία [...] Απέδωσε μ' απόλυτον κατανόησιν και τέχνην την συγκινητική παιδούλα, έχοντας ως συνεπικουρον την φυσικήν της εμφάνισιν που την βοηθεί εξαιρετικά εις την ερμηνείαν νεαρών κοριτσιών» (Μαμάκης), «κατώρθωσε να δώσει το κράμα αυτό του αθώου κοριτσιού με την πρώτην ριπήν της ωριμότητος με άφθαστον κατανόησιν και τέχνην» (Χουρμούζιος). Πιο επιφυλακτικοί είναι άλλοι κριτικοί: «ερμήνευσε με πολλήν κατανόησιν τη μικρήν Εδβίγκ, ωστόσο θα μπορούσε και θάρρεπε να υπογραμμίση με μεγαλύτερην άνεση μερικές κινήσεις της, σαν αυτή που υποδηλώνει έξαφνα την ασθενική της όραση, για ν' αποκαλύψη εξελεκτικά ό,τι δεν ήταν άλλωστε ανάγκη να μάθη το κοινόν ευθύς αμέσως» (Κουκούλας). Με τους υπόλοιπους ηθοποιούς δεν ασχολείται η κριτική. Περιορίζεται σε κάποια μονολολεκτικά σχόλια για τους Σπύρο Μουσουρή (Βέρλε), Ελένη Χαλκούση (Κυρία Σέρμπι) και Λαυρέντη Διανέλλο (Ένας κύριος με αρατιά μαλλιά).

Η νέα μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη διχάζει τις γνώμες των κριτικών. Ο Χουρμούζιος αποδίδει «επαίνους πολλούς» στον Δασκαλάκη, η Κακούρη (*Ασύρματος*) τη βρίσκει «φυσική και ζωντανή». Ο Μαμάκης είναι πολύ θερμός: «ήταν όχι μόνο φιλολογική αλλά και πολύ θεατρική. Παρουσίασε το συμβολικό έργο μ' όλο το δραματικό και ποιητικό περιεχόμενό του κατά τον πιο ζωντανό τρόπο και απετέλεσε ιδιαίτερο στοιχείον». Αλλά υπάρχουν και αρκετές επιφυλάξεις. «Πολύ ανακατεμένη» είναι για τον Στογιάννη, «αδούλευτη και χωρίς πλαστική» για τον Καραντινό. Ο Ρώτας ενοχλείται επειδή διαφημίστηκε «σαν σπουδαίος νεωτερισμός» η απευθείας μετάφραση από τα νορβηγικά. «Τι λογής νεοπλουτισμός είναι πάλι αυτός;», αναρωτιέται. Και εξαπολύει τα βέλη του εναντίον του Δασκαλάκη: «δε φτάνει να ξέρη κανείς καλά την ξένη γλώσσα του έργου που θέλη να μεταφράσει, πρέπει κάπως να ξέρη και τη δική του»⁶²⁰.

Ο Κουν στην πρώτη του αυτή προσπάθεια με την *Αγριόπαπια* στην Κοτοπούλη είναι δέσμιος των περιορισμών που του επιβάλλει η λειτουργία του θιάσου, η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης τρία χρόνια αργότερα, όπου ορίζει απόλυτα τις καλλιτεχνικές συνθήκες, είναι μια πολύ διαφορετική περίπτωση.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η αγριόπαπια, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, Αθήνα, 1939

1. Α., Χ. Ε. [Χρ. Εμ. Αγγελομάτης]: «*Η αγριόπαπια*», εφ. *Εστία*, 21/12/1939.
2. Γιουκαρινής, Ν[ίκος]: «*Η αγριόπαπια*. Θίασος Κοτοπούλη», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22/12/1939.
3. Δόξας, Άγγελος: «*Η Αγριόπαπια* του Ερρ. Τμπσεν», εφ. *Ακρόπολις*, 22/12/1939.
4. Θρύλος, Άλκης: «Ένα έργο με υποσχέσεις και ένα έργο με παρελθόν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 314, 15/1/1940, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 464-468.
5. Κακούρη, Κατερίνα: «Θ. Κοτοπούλη. Ερ. Ίψεν. *Αγριόπαπια*», εφ. *Ασύρματος*, 21/12/1939.
6. Κακούρη, Κατερίνα: «Από τα θεατρά μας. Βασιλικό θέατρο: Ε. Ο' Νηλ. *Πέρα από τον ορίζοντα*. Θέατρο Κοτοπούλη: Ερ. Ίψεν. *Αγριόπαπια*», περ. *Ελληνίς*, τχ. 1, 1/1940, σελ. 13-15.
7. Καραντινός, Σωκράτης: «Θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη. Ίψεν: *Αγριόπαπια*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 160, 22/12/1939, σελ. 6-7.
8. Κουκούλας, Λέων: «*Η αγριόπαπια*. Η προχθεσινή πρώτη στο Ρεξ», εφ. *Η Πρωία*, 22/12/1939.
9. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 21/12/1939.
10. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Έθνος*, 21/12/1939.
11. Ρώτας, Βασίλης: «Ίψεν. *Αγριόπαπια*. Θέατρο Τέχνης», περ. *Τα Παρασκήνια*, 23/12/1939.

⁶²⁰ Με τη σκηνογραφική εργασία του Κουν ασχολείται ελάχιστα η κριτική. «Καλές», χαρακτηρίζει επιγραμματικά τις σκηνογραφίες ο Μαμάκης. Αντίθετα ο Καραντινός τα επικρίνει επειδή ήταν, όπως και τα σκηνικά της *Γκάμπλερ*, νατουραλιστικά: «δύο εσωτερικά αφελώς ξεσηκωμένα από τη ζωή [...] χωρίς καμμία προσωπική συμμετοχή του τεχνίτη που τα σχεδίασε, γιομάτα γωνίες και φορτωμένα με περιττά καθέκαστα». Ο Γιουκαρινής προσάπτει στον Κουν ότι δεν ήταν «μελετημένα» τα σκηνικά του.

12. Στογ[ιάννης, Ιωάννης]: «*Η Αγριόπαπια του Ίψεν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 21/12/1939.
13. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/12/1939.

4.2.4. Η Νόρα στον θίασο της Κατερίνας (1942)

Μετά την προβληματική συνεργασία του με την Κοτοπούλη στη διετία 1939-41, ο Κουν επιστρέφει στην Κατερίνα, για την οποία θα σκηνοθετήσει όλο το ρεπερτόριο του θιάσου το καλοκαίρι του 1941 και τη χειμερινή περίοδο 1941-42 (μέχρι την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης). Το ρεπερτόριο της Κατερίνας είναι προσανατολισμένο σε "εύπεπτες" κωμωδίες⁶²¹: έχει μεσολαβήσει ο πόλεμος, η Ελλάδα έχει περιέλθει στη γερμανική Κατοχή. Οι αθηναϊκοί θίασοι, προτιμούν "εύκολα" έργα για να ξεχαστεί ο κόσμος από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει. Κι ενώ οι συνθήκες διαβίωσης ολοένα και επιδεινώνονται, η Κατερίνα "τολμά" να ανεβάσει τη *Νόρα*, μια "δύσκολη" επιλογή για τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή⁶²². Η μεγάλη προσέλευση του κόσμου τη δικαιώνει⁶²³. Η *Νόρα* ανεβαίνει στις 17 Μαρτίου του 1942 στο θέατρο Αργυρόπουλου και κάνει μεγάλο αριθμό παραστάσεων (τελευταία παράσταση στις 28 Απριλίου).

Ο δεύτερος Ίψεν των Κουν και Κατερίνας οφείλεται μάλλον σε επιθυμία της πρωταγωνίστριας⁶²⁴. Θέλει να αναμετρηθεί με έναν ακόμα εμβληματικό ιψενικό γυναικείο ρόλο μετά την Γκάμπλερ και την Ελίντα της *Κυράς*. Το έργο ανεβαίνει σε καινούργια μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη⁶²⁵, με σκηνικά και κοστούμια του Γιώργου

⁶²¹ Τα έργα που σκηνοθετεί ο Κουν για την Κατερίνα τις δυο αυτές θεατρικές περιόδους είναι: *Ένα τρελλό σαββατοκύριακο* του Marc Connelly, *Η καλή ελπίδα* του Herman Heijermans, *Αντίο ισότης* του Jean Rameau, *Περάστε την πρώτη του μηνός* των Stefan Bekefi-Adorjan Stella, *Η Μίτση δικάζεται* του Ladislaus Fodor, *Απόψε θα γελάσουμε* του Νίκου Κατηφόρη. Οι πληροφορίες μας από: *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σελ. 270-273.

⁶²² Γράφει ο Θρύλος στην κριτική του για τη *Νόρα*: «οι σημερινές τραγικές συνθήκες της ζωής διαμορφώνουν μια διάθεση ελάχιστα ικανή να καταβάλει διανοητικούς κόπους, να αποδράσει μέσα στους αγνούς πνευματικούς κόσμους. Δεν μπορεί κανένας να αισθανθεί και να χαρεί την πνοή και το μήνυμα της Τέχνης, όταν αγωνιά κάθε στιγμή για το αν θ' ανακαλύψει κάποια λύση στα βιοτικά προβλήματα. Θεωρώ, συνεπώς, ότι τα θέατρα για την ώρα είναι αναγκασμένα ν' ανεβάζουν σχεδόν αποκλειστικά έργα ελαφρά, πολύ προσιτά, που να μην αποβλέπουν σε τίποτ' άλλο παρά στο να προσφέρουν στιγμιαία τέρψη και διασκέδαση. [...] Όταν πληροφορήθηκα ότι το Θέατρο Ανδρεάδη θα παρουσίαζε τη *Νόρα* του Ίψεν [...] αισθάνθηκα κατάπληξη για την τόλμη τους».

⁶²³ Στην εισπρακτική επιτυχία της παράστασης, αναφέρεται όπως είδαμε ο Παλαιολόγος («*Η διάψευσις*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 1/2/1943). Τη μεγάλη προσέλευση του κόσμου, παρά τις αντίξοες συνθήκες, επιβεβαιώνει και ο Λυκούργος Καλλέργης: «Θυμάμαι το θέατρο γεμάτο κόσμο, χωρίς θέρμανση. Κι εμείς τριγυρνάγαμε στα παρασκήνια, πριν αρχίσει η παράσταση, τουρτουρίζοντας και η μόνη κουβέντα μας ήταν δύο λέξεις: 'Πεινάω!...', 'Κρυώνω!...'. Την ίδια αίσθηση και τον ίδιο οδυνηρό καημό είχε και το μεγαλύτερο μέρος του κοινού στην πλατεία. Κι όμως, μόλις άρχισε η παράσταση, όλα ξεχνιόντουσαν» (*Στο διάβα του πολυτάραχου 20^{ού} αιώνα*, ό.π., σελ. 142).

⁶²⁴ Η ίδια η Κατερίνα δηλώνει λίγους μήνες αργότερα πως ο αγαπημένος της ιψενικός ρόλος είναι η *Νόρα* (Ανυπόγραφο: «*Η Ανδρεάδη*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 20/7/1942).

⁶²⁵ Για τη μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη η κριτική περιορίζεται σε μονολεκτικά σχόλια που είναι θετικά ως επί το πλείστον: «αυστηρά λογοτεχνική και πολύ θεατρική» (Θρύλος), «εκτάκτως

Βακαλό⁶²⁶. Η υπόλοιπη διανομή: Χέλμερ: Θεόδωρος Μορίδης, Ρανκ: Λυκούργος Καλλέργης, Λίντε: Νόρα Μπαστιέ, Κρόγκοταντ: Τίτος Βανδής, Άννα-Μαρία: Εύα Ευαγγελίδου, Ελένη: Τζόλλυ Γαρμπί, Ένας υπηρέτης: Ηλίας Κουρίτης, Παιδιά: Αλίκη Ρούσσου, Έλεν Αθανασιάδου και Λίλια Σαββοπούλου.

Το έργο συνεχίζει να εκλαμβάνεται ως πρωτίτως κοινωνικό. Έτσι ο Θρύλος επαναλαμβάνει τη γνωστή κριτική του περί ξεπερασμένης θεματικής των κοινωνικών έργων του Ίψεν, ενώ συντάσσεται τώρα με τις απόψεις αυτές και ο Κουκούλας: «Δεν είναι από τα καλύτερα του Νορβηγού διδασκάλου ούτε από απόψεως δραματικής ποιότητας, ούτε από απόψεως τεχνικής, ούτε καν από απόψεως πολεμικότητας. Οι ιδέες που ανακινεί είναι, ασφαλώς, ξεπερασμένες σήμερα». Λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα, ο Παύλος Παλαιολόγος απαντά με δυο άρθρα του, ότι μπορεί να είναι «καθυστερημένη η Νόρα στην πατρίδα της», «ελάτε όμως και 'εις τα καθ' ημάς', αν έλειπαν οι βελάδες και οι ρεντικότες από τους ιψενικούς ήρωες, αν οι Τόρβαλτ, οι Ρανκ, οι Κρόγκοταντ γίνονταν Γιαννάκηδες και Κωστάκηδες, θάλεγε κανείς ότι στο διαμέρισμα πολυκατοικίας του Κολωνακίου κινούνται τα πρόσωπα του δράματος. Ζουν και βασιλεύουν οι κούκλες στα σύγχρονα αστικά μας σπιτία». Καθόλου δεν έχει ξεπεραστεί το κοινωνικό περιεχόμενο του έργου, για την Ελλάδα αποφαινεται ο χρονογράφος⁶²⁷.

Η παράσταση της *Νόρας* στον θίασο της Κατερίνας πάσχει από μεγάλες αδυναμίες στη διανομή, με εξαίρεση την ίδια την Κατερίνα και τον μαθητή του Κουν, Λυκούργο Καλλέργη. Ο σκηνοθέτης κάνει, όπως και στην *Αγριόπαπια* της Κοτοπούλη, "αναγκαστικές" επιλογές από τους ηθοποιούς που είναι διαθέσιμοι στον θίασο. Και η συνολική αποτίμηση της παράστασης είναι αντίστοιχη με αυτή της *Αγριόπαπιας*: μια «ευσυνείδητη και παστρική» παράσταση (Κουκούλας). Το έργο «ανεβιβάσθη με καταφανή επιμέλεια και με στοργική φροντίδα από μέρους του σκηνοθέτου», παρατηρεί ο Μαμάκης, όμως «η όλη παράσταση δεν είχε ούτε ατμόσφαιρα, ούτε τους άλλους παράγοντες εις το ύψος τους, ούτε μπόρεσε έτσι να προσφέρει αρκετή αισθητική συγκίνηση». Κοινή είναι η στάση των περισσότερων κριτικών: επαινούν τη φιλότιμη προσπάθεια του Κουν, αναγνωρίζοντας του τις δυσκολίες που είχε να αντιμετωπίσει, και δεν καταλογίζουν «στο παθητικό του κ. Κουν το ότι η προχθεσινή παράσταση της *Νόρας* δεν παρουσίασε απόλυτη

καλαίσθητος και θεατρική» (Χουρμούζιος), της «αξίζουν έπαινοι» (Ροδάς). Αν και ο Ροδάς έχει κάποιες αντιρρήσεις για μερικές επιλογές λέξεων που «αποτελούν παραφωνία». Αντίστοιχο και το σχόλιο του Δόξα: «καλή κατά τα άλλα, επεσκιάσθη με τις ελάχιστες έστω, κακαίσθητες υπερβασίες». Η μετάφραση του Πολίτη θα αργήσει πολύ να εκδοθεί. Οι εκδόσεις της Σχολής Μωραΐτη θα την τυπώσουν το 1979 και θα ακολουθήσει επανέκδοσή της από τη Δωδώνη το 2003.

⁶²⁶ Ο δεύτερος Ίψεν που σκηνογραφεί ο Βακαλό για την Κατερίνα, μετά την *Κυρά της θάλασσας* που σκηνοθέτησε ο Σαραντίδης το 1939. Τα κοστουμια της Κατερίνας είναι και εδώ του οίκου μόδας Παπαμιχαήλωφ-Τσαμαδού.

⁶²⁷ «Το ξύπνημα της κούκλας» και «Μην ταράζετε τον ύπνο τους» εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27 και 28/3/1942.

ομοιογένεια κι ενότητα» (Κουκούλας)⁶²⁸. Χάρης στη διδασκαλία του Κουν, καταφέρνουν να σταθούν τουλάχιστον επαρκώς οι ηθοποιοί. Την παράσταση διασώζει η Κατερίνα η οποία κάνει μια πολύ επιδέξια ερμηνεία και κρατάει γερά το τιμόνι της παράστασης. Μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για μια παράσταση που πατάει στην παράδοση της βεντετοκρατίας, με το ενδιαφέρον να επικεντρώνεται στο σόλο της πρωταγωνίστριας, μια *Νόρα* ανάλογη με αυτήν της Κυβέλης. Όλα όσα αντιμάχεται ο Κουν, άθελα του, τα υπηρετεί, είναι δέσμιος των συνθηκών.

Ούτε σκηνογραφικά ευτυχεί η παράσταση. Τα λιγοστά σχόλια της κριτικής είναι ως επί το πλείστον αρνητικά για την εργασία του Βακαλό. Ο σκηνογράφος «ητύχησε εις το να δώσει χαρακτήρα εις την εργασίαν του», πιστεύει ο Δόξας. Συμφωνεί ο Μαμάκης πως ο Βακαλό δεν «εβοήθησεν αρκετά εις την δημιουργίαν της καταλλήλου ατμοσφαιρας. Το σκηνικό του τεχνικό, αισθητικό, με πολλές λεπτομέρειες, δεν υπέβαλε μόλα ταύτα την ιδέα αυτού του σπιτιού που έκλεινε αυτήν την οικογενειακή ευτυχία την οποίαν διαλύει στο τέλος η αποκάλυψις της κατωτερότητος του ψυχικού επιπέδου του συζύγου». Ο Θρύλος είναι απροκάλυπτα καταδικαστικός: «η σκηνογραφία ήταν φριχτά ακαλαιίσθητη και δε μετέφερε σ' ένα συμπαθητικό, έστω κι επιφανειακά, εσωτερικό σπιτιού».

Η Κατερίνα ως *Νόρα* γνωρίζει μια μεγάλη προσωπική επιτυχία. Και αναμφίβολα μερίδιο της επιτυχίας της ανήκει και στη καθοδήγηση του Κουν. Διθυραμβικά τα σχόλια των περισσοτέρων κριτικών, με προεξέχοντα τον Χουρμούζιο: «Υπήρξε μια ιδεώδης *Νόρα*. [...] Υπήρξεν –είναι πολύ; αλλ' ήτο– η *Νόρα* του Ίψεν. Υπεγράμμισε με λεπτότητα όλας τας αποχρώσεις, έκαμεν τον θεατήν να εξοικειωθή εις την ελαφράν ατμόσφαιραν της πρώτης πράξεως και να την παρακολουθήσῃ χωρίς δυσκολίαν εις τας άλλας. Η Κα. Ανδρεάδου είχε κατακτήσει την ψυχήν μας και την ηνάγκαζε, με την αβρότητα της υποκρίσεώς της, να την συνοδεύῃ εις όλας τας δραματικές στιγμάς της ψενικής ηρωίδος με ενδιαφέρον, με συγκίνησιν. Και είχε πράγματι στιγμάς –μέσα εις το άρτιον σύνολον της ηθοποιίας της– αληθινά εξαιρετους».

Ο Μαμάκης συγκρίνει την Κυβέλη με την Κατερίνα και αποφαινεται: «Δεν μπορώ να βεβαιώσω εάν η κ. Ανδρεάδη αντέχει σ' όλες τις λεπτομέρειες του ρόλου σύγκρισιν», βρίσκει πως «υπάρχουν μικροαδυναμίες εις την απόδοσιν ωρισμένων σκηνών», που κάνουν την Κυβέλη να υπερτερεί. Ο Δόξας δεν τις συγκρίνει ευθέως, αλλά εκεί αναφέρονται τα σχόλια του: «βγαίνει μια καινούργια *Νόρα*. Πιο φρέσκη, πιο σύγχρονη, πιο απαθής, ίσως λίγο ασυνειπής ψυχολογικώς, αλλά ευαίσθητη σε λεπτομέρειες δραματικών αποχρώσεων και μεταπτώσεων και πλησιέστερη προς τον

⁶²⁸ Αντίστοιχες διαπιστώσεις κάνουν και οι Χουρμούζιος, Ροδάς, Σαράφης και Στογιάννης. Ο Δόξας όμως δεν χαρίζεται στον Κουν: «η ατμόσφαιρα αυτή, η τόσον χαρακτηριστική, δεν επιρτάνευσε ούτε εις την ερμηνείαν, ούτε εις το περιβάλλον του έργου. Και την ευθύνην εν προκειμένω έχει εξ ολοκλήρου ο σκηνοθέτης». Ο Θρύλος, ο οποίος είναι μεγάλος θαυμαστής του Κουν, πηγαίνει στο άλλο άκρο. Μιλάει για «θαύμα» μεταμόρφωσης του θιάσου και αποδίδει την αλλαγή στον Κουν φυσικά.

σύγχρονο θεατή». Φυσικά, δεν υπάρχει αντικειμενικό μέτρο σύγκρισης των δύο ερμηνειών. Η Νόρα της Κυβέλης ήταν μια ιψενική ερμηνεία σταθμός για την ελληνική σκηνή. Στα 1942 οι μνήμες είναι ακόμα νωπές από την ερμηνεία της Κυβέλης (υπενθυμίζουμε ότι το 1928 έπαιξε για τελευταία φορά τον ρόλο στην Αθήνα) και η Κατερίνα όχι μόνο δεν συντρίβεται από τη σύγκριση αλλά στέκεται επάξια δίπλα στην Κυβέλη. Όπως σημειώνει ο Χουρμούζιος, η ερμηνεία της Κατερίνας «εγγράφεται πλέον εις την αναφαίρετον προίκα της νεοελληνικής σκηνής».

Στις ερμηνευτικές γραμμές των δύο πρωταγωνιστριών θα πρέπει να διακρίνουμε μια κύρια διαφορά, που έχει να κάνει με την ιδιοσυγκρασία τους. Η Κυβέλη είναι ενζενί, ενώ η Κατερίνα ντάμα. Η πρώτη ως Νόρα είναι το χαριτωμένο κορίτσι που ενηλικιώνεται ενώ η δεύτερη είναι η γυναίκα-κούκλα που συνειδητοποιεί τη θέση της. Στην πρώτη πράξη του έργου, όπου η Νόρα σκιαγραφείται από τον Ίψεν κυρίως ως ένα ανέμελο κορίτσι, η Κατερίνα έχει να διανύσει μεγαλύτερη απόσταση και καταφεύγει σε πιο εξωτερικά μέσα σκιαγράφησης της ηρωίδας. Και αυτή βρίσκουν οι περισσότεροι κριτικοί πως είναι η πιο αδύναμη στιγμή της Κατερίνας⁶²⁹. Ενώ στην τελευταία πράξη, όπου η Νόρα γίνεται μια γυναίκα, είναι η καλύτερη στιγμή της Κατερίνας. Στη σκηνή της σύγκρουσής της με τον άντρα της «υπήρξε πραγματικά υπέροχη», γράφει ο Σαράφης. Η Κατερίνα «στο τέλος της τρίτης πράξεως δεν είνε μόνο η ανώτερη γυναίκα, που ακριβώς η ανωτερότητά της την εξωθεί προς την μοιραία λύσι, είνε συνάμα μια πονεμένη ανθρώπινη ύπαρξις που δεν μπορεί να ξεφύγη από τη μοίρα της» (Στοιγιάννης).

Ο Θρύλος θεωρεί ότι ο ρόλος της Νόρας σηματοδοτεί για την Κατερίνα μια σημαντική αλλαγή, η ηθοποιός απέκτησε «τη μεταδοτικότητα η οποία της έλειπε πάντα αισθητά· ήρθε σε στενότερη επαφή με το κοινό. Το ηλέκτρισε»⁶³⁰. Αυτή η "ηλεκτρισμένη" ερμηνεία της Κατερίνας συγκινεί και συναρπάζει τους θεατές· το

⁶²⁹ Γράφει ο Μαμάκης: «Θα διαφωνήσω μονάχα με τον τρόπον που ενεφάνισε την Νόρα εις την πρώτην πράξιν. Η 'πρόσχαρη' αυτή κοπέλλα υπεγραμμίσθη κατά πολύ εξωτερικόν τρόπον και παρουσιάσθη πολύ ζοηρή, υπερμέτρως μπριόζα, με κατάχρησιν τόνου χάριτος και φιλαρέσκειας. Μια κούκλα που δεν είχε τίποτα το ψυχικό [...]. Η κ. Ανδρεάδη πρόσεξε μονάχα να δώση μ' εξωτερικά μέσα και εντελώς επιφανειακά αυτήν την γεμάτη ζωηρότητα και ωμορφιά κούκλα. Ακόμη και το μακιγιάζ της, έντονα κόκκινο στα μάγουλα ήταν σαν το χρώμα μιας κούκλας ψεύτικης. Αυτό όμως ίσχυσε μονάχα στην πρώτη πράξιν». Ο Ροδάς και ο Δόξας κάνουν μια κοινή διαπίστωση: η Κατερίνα καταφεύγει στην πρώτη πράξη στις ερμηνευτικές ευκολίες του μπουλμπάρ στο οποίο έχει θητεύσει επί μακρόν. Παραδόξως ο Λέων Κουκούλας κάνει ακριβώς την αντίθετη παρατήρηση: «Είχε στιγμές πολύ ευτυχείς, προπάντων στην πρώτη πράξιν», ενώ στις υπόλοιπες πράξεις «έπαιξε κάπως εξωτερικά». Είναι δε ο μόνος που στέκεται τόσο επικριτικός στην ερμηνεία της Κατερίνας. Πιστεύει ότι δεν ταιριάζει ο ρόλος στην Κατερίνα, ή είναι ενοχλημένος που δεν έχει επιλέξει τη δική του μετάφραση;

⁶³⁰ Αλλά και η ίδια η Κατερίνα πιστεύει ότι της συμβαίνει κάτι πρωτόγνωρο: «Πρώτη φορά στη ζωή μου παίζω τόσο αληθινά. Ζω τόσο πραγματικά το ρόλο μου [...]. Μακάρι να έπαιζα έτσι σε όλα μου τα έργα», εξομολογείται στον Λυκούργο Καλλέργη (*Στο διάβα του πολυτάραχου 20^{ου} αιώνα*, ό.π., σελ. 142).

κοινό κατακλύζει το θέατρο αποζητώντας στους σκοτεινούς καιρούς της κατοχής την ανακούφιση που προσφέρουν τα υψηλά καλλιτεχνικά επιτεύγματα.

Ο υπόλοιπος θίασος είναι πολύ μακριά από το υποκριτικό επίτευγμα της Κατερίνας. Ο Βανδής και η Μπασσιέ στηρίζουν επαρκώς τους ρόλους τους, ενώ ο Μοριδής είναι επιζήμιος για την παράσταση⁶³¹. Ο μόνος που ξεχωρίζει είναι ο Λυκούργος Καλλέργης ως Ρανκ. Η διδασκαλία του Κουν βρίσκει πρόσφορο έδαφος στον μαθητή του, ο Καλλέργης «ξεπέρασε ασφαλώς τις συνηθισμένες δυνατότητές του», σημειώνει ο Κουκούλας. Ο Καλλέργης σκιαγραφεί «σαν εμφάνισης προ πάντων και σαν κινήσις τον τύπον του ιατρού κατά υποδειγματικόν τρόπον. Η μάσκα του ήταν περίφημη» (Μαμάκης). Του διαφεύγουν όμως οι λεπτές εσωτερικές αποχρώσεις του ρόλου κατά τον Κουκούλα: «Κάτω από τη σκωπτικότητα, κάτω από τον κυνικό συχνά σαρκασμό του, ο παράδοξος αυτός γιατρός κρύβει μια ανεκλάλητη πικρία, γιατί [...] ξέρει επακριβώς τι του επιφυλάσσει η τραγική κληρονομικά μοίρα του, αλλά και πότε θα πεθάνη». Δεν πρέπει να αγνοήσουμε πως ο ηθοποιός είναι σε νεαρή ηλικία (28), αρκετά μακριά δηλαδή από την ηλικία του μεσήλικα Ρανκ αλλά και από την υποκριτική ωριμότητα που απαιτεί ο ρόλος. Ο Ροδάς βρίσκει πως δεν έχει το βάθος της ερμηνείας του Ρανκ του Οικονόμου, του αναγνωρίζει όμως πως «έπαιξε με αρκετή κατανόηση τον ρόλον του και συνεκράτησε το ενδιαφέρον του κόσμου. Και για ένα νέο ηθοποιό είνε αρκετά ικανοποιητικό αυτό, λαμβανομένου υπ' όψιν ότι ο Ρανκ είνε από τους δυσκολώτερους ρόλους σε ψυχολογία, έκφρασι και κίνησι».

Η Κατερίνα, παραδόξως, παρά τη μεγάλη της προσωπική επιτυχία στον ρόλο, θα αργήσει πολύ να τον επαναλάβει. Μάλιστα όλες οι επαναλήψεις θα είναι εκτός Αθηνών. Θα ξαναπαιξει τη *Νόρα* με τον θίασο της έντεκα χρόνια μετά, στις 9 Μαρτίου του 1953, στη Μυτιλήνη, με τον Κουν να "ξανακοιτάει" τη σκηνοθεσία⁶³². Η διανομή πρέπει να είχε αρκετές αλλαγές. Μόνο το όνομα του Θεόδωρου Μοριδη συναντάμε στον θίασο από την παλιά διανομή, ο οποίος προφανώς θα επανέλαβε

⁶³¹ Η εμφάνιση του Θεόδωρου Μοριδη στον ρόλο του Τόρβαλτ Χέλμερ είναι απογοητευτική. Οι τόνοι είναι πολύ οξείς από κάποιους κριτικούς: «τι οικτρός ερασιτεχνισμός. Δεν ήτο παιξίμο ηθοποιού αυτό, αλλά μια ακαλαισθητη προσποίησης, ιδαιτέρως καταφανής εις το προστατευτικόν του ύφος, εις τις εκρήξεις της τρυφερότητος, εις τις δραματικές εκπλήξεις κλπ. Όσο για προσέγγισιν εις το περιεχόμενον του ήρωός του, ας μη γίνεται λόγος» (Δόξας): «δεν υπάκουσε σε κανέναν [...] φωνασκούσε και χειρονομούσε σαν ανδρείκελο πάνω στη σκηνή, και αδυνάτισε με αναρίθμητες ενοχλητικότερες παρατυπίες το αρμονικό σύνολο» (Θρύλος). Ο Τίτος Βανδής στον ρόλο του Κρόγκστοαντ κρίνεται ως ικανοποιητική παρουσία, τουλάχιστον «δεν ήτο δυσάρεστος», γράφει ο Χουρμούζιος. Η κριτική αναγνωρίζει τη «φιλότιμη προσπάθεια» (Δόξας) που κατέβαλε ο ηθοποιός. Ο Μαμάκης του αναγνωρίζει την προσπάθεια, αλλά βρίσκει ότι ξέφυγε «του μέτρου και ηρμήνευσε το μέρος του σαν να έπαιζε σε κανένα αστυνομικό κινηματογραφικό φιλμ. Τέτοιον μυστηριώδη εξεζητημένον τόνον έδωσε στο παίξιμό του». Κάπως καλύτερα είναι τα σχόλια της κριτικής για την ερμηνεία της Νόρας Μπασσιέ στον ρόλο της Λίντε: «υπήρξεν ενδιαφέρουσα και συγκρατημένη εις τας πραγματικάς αναλογίας του ρόλου της» (Χουρμούζιος). Αντίθετη γνώμη έχει ο Μαμάκης, την βρίσκει «άτονη και χωρίς ενδιαφέρον».

⁶³² Η πληροφορία από τον Μαμάκη στη στήλη του «Θεατρικά Νέα» (εφ. *Έθνος*, 4/4/1953).

τον Τόρβαλτ Χέλμερ⁶³³.

Τον επόμενο χειμώνα (1953-54) η Κατερίνα θα συμπεριλάβει και πάλι τη *Νόρα* στο ρεπερτόριο της μεγάλης περιοδείας⁶³⁴. Ο θίασος παίζει το έργο σε Κωνσταντινούπολη, Κύπρο, Λάρισα και Θεσσαλονίκη⁶³⁵. Η τελευταία φορά που ερμηνεύει τον ρόλο η Κατερίνα είναι στις 16 Απριλίου 1954, στη Θεσσαλονίκη. Οι κριτικές του Τύπου στους σταθμούς της περιοδείας της επικεντρώνονται στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας και είναι εγκωμιαστικές, όχι αδικώς⁶³⁶: η Κατερίνα θα περάσει στην ιστορία ως μια από τις σημαντικότερες ερμηνεύτριες της *Νόρας* στην Ελλάδα.

⁶³³ Η Κατερίνα συμπράττει στην περιοδεία της με τον Μάνο Κατράκη. Συμμετέχουν στον θίασο οι: Τίτος Φαρμάκης, Εύα Ευαγγελίδου, Έλλη Ξανθάκη, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Θεόδωρος Μοριδής, Αντιγόνη Βαλάκου. Οι πληροφορίες μας για τη σύσταση του θιάσου από την Παναγιώτα Καραμιχαλέλη (*Το θέατρο στη Λέσβο*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2007, σελ. 158-159). Ο θίασος ανήγγελε ότι η *Νόρα* θα παιζόταν και στον επόμενο σταθμό της περιοδείας του, στη Θεσσαλονίκη τον Απρίλιο του 1953 (εφ. *Εμπρός*, 17/4/1953), αυτό όμως δεν συνέβη.

⁶³⁴ Στον θίασο συμμετέχουν οι: Θεόδωρος Μοριδής, Δάφνη Σκούρα, Δήμος Σταρένιος, Θεοφανώ Ιωαννίδου, Δώρα Φαρμάκη, Παμφίλη Σαντοριναίου, Εύα Ευαγγελίδου, Λιάνα Μιχαήλ, Ηλίας Σταματίου και Γεώργιος Βρασιβανόπουλος. Για τη σύσταση του θιάσου μας πληροφορούν ο Μουσετήρης (*Χρονολογική ιστορία του Κυπριακού Θεάτρου. Από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και το 1986*, Λεμεσός, 1988, σελ. 157) και η εφ. *Ελευθερία* Λάρισας (Ανυπόγραφο: «Τα σημερινά θεάματα: Ολύμπια», 28/3/1954).

⁶³⁵ Την παράσταση της Θεσσαλονίκης προετοιμάζει δημοσίευμα στη *Νέα Αλήθεια* πλέκοντας το εγκώμιο της Κατερίνας για την ερμηνεία της στον ρόλο και παραθέτοντας μάλιστα αποσπάσματα από την κριτική του Χουρμούζιου για την παράσταση του 1942 στην Αθήνα (Φίλων Κτενίδης: «Η *Νόρα* του Ίπεν με την κυρία Κατερίνα», εφ. *Νέα Αλήθεια* Θεσσαλονίκης, 16/4/1954).

⁶³⁶ Διθυραμβικές οι κριτικές του Τύπου της Κωνσταντινούπολης για την Κατερίνα, μας πληροφορεί ο Μαμάκης («Θεατρικά Νέα, εφ. *Έθνος*, 9/1/1954). Αντιγράφουμε από τον Μαμάκη τα σχόλια: «η μεγάλη Κατερίνα στάθηκε υπέροχη και απεθώθη στον ρόλο της από το γεμάτο ασφυκτικά θέατρο» (*Απογευματινή*), «εξαισιό παιζιμο που κράτησε όλους προσηλωμένους στη σκηνή τρεις ολόκληρες ώρες» (*Εμπρός*). Ενθουσιώδη τα σχόλια και στην Κύπρο (Ν. Αλάσιος: «Το Θέατρο. *Νόρα*», εφ. *Ελευθερία* Λευκωσίας, 12/2/1954): «Ήταν η υπεροχότερη έκφραση του δυσκολότατου αυτού Ίπενικού χαρακτήρα. Είχε συνταυτιστεί με το ρόλο της και αντί ν' αντλεί δύναμη απ' αυτόν του έδινε δύναμη, χάρη και πειστικότητα. Ούτε η ελαχίστη κίνησή της, ούτε ο πιο αδιόρατος μορφασμός της ούτε το πιο απροσδόκητο ενάλλαγμα της φωνής της δε μπορούσε να πει κανείς πως δεν ήταν στη θέση του και στην ώρα του. Η κ. Κατερίνα δεν απέδωσε απλώς· δημιούργησε κι αποδείχτηκε θεότις στην τέχνη του θεάτρου» (αναπαράγουμε το απόσπασμα από τον Γιάννη Κατσούρη: *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Β', Λευκωσία, 2005, σελ. 278-279). Στη Θεσσαλονίκη ο κριτικός της εφημερίδας *Φως* (Λ.Φ.) είναι επίσης ενθουσιώδης: «Η Κατερίνα μας έδωσε προχθές μια *Νόρα* πρωτόφαντη. Η μεγάλη της δημιουργία κράτησε το κοινό σε αιχμαλωσία», μια δημιουργία «εσωτερική όπως ακριβώς το φαντάστηκε ο Νορβηγός συγγραφέας· η Κατερίνα υπήρξε «άυλη, αιθέρια, πραγματική 'κούκλα'. Προκάλεσε τη συγκίνηση, εκείνη τη λεπτή που φέρνει στην ψυχή του θεατή τη λύτρωση». Αντίθετα, τα σχόλια του Δαμόρη για την παράσταση της Θεσσαλονίκης είναι ενδεικτικά της προχειρότητας που εξακολουθεί να μαστίζει τις παραστάσεις περιοδείας. Η παράσταση «μαρτυρούσε βέβαια καλή πρόθεση και καλή θέληση, αλλά έλειπε από αυτήν και ο ρυθμός και η ατμόσφαιρα, και η ομοιογένεια». Η προχειρότητα δεν αφήνει ανεπηρέαστη ούτε την Κατερίνα: «Η ανομοιογένεια αυτή επέδρασε ασφαλώς και στο παίξιμο της πρωταγωνίστριας, το οποίο έδινε μίαν εντύπωση υπερβολής, πότε το παιχνιδιάρικο ύφος, πότε το τραγικό». Ωστόσο «στις τελευταίες σκηνές του έργου, μετά την ψυχολογική κρίση της ηρωίδος η κυρία Κατερίνα βρήκε απόλυτα τον εαυτό της και υπήρξε πραγματικά έξοχη».

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Νόρα, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, Αθήνα, 1942

1. Δόξας, Άγγ[ελος]: «*Η Νόρα του Ίψεν*», εφ. *Ακρόπολις*, 19/3/1942.
2. Θρύλος, Άλκης: «*Δυο κλασικά έργα*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 360, 1/5/1942, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 87-91.
3. Κουκούλας, Λέων: «*Ένα κουκλόσπιτο*», εφ. *Η Πρωία*, 19/3/1942.
4. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Νόρα*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18/3/1942 .
5. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «*Νόρα. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19/3/1942.
6. Σαράφης, Αθ.: «*Νόρα*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 18/3/1942.
7. Στ[ογιάννης], Ι[ωάννης]: «*Η Νόρα του Ίψεν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 18/3/1942.
8. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «*Η Νόρα του Ίψεν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/3/1942.

Επανάληψη, Θεσσαλονίκη, 1954

1. Δ[αμόρης], Γ[ιώργος]: «*Το θέατρο της πρόζας. Νόρα. Θίασος Κατερίνας*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 18/4/1954
2. Φ., Λ.: «*Νόρα. Θίασος Κατερίνας*», εφ. *Φως Θεσσαλονίκης*, 18/4/1954.

4.2.5. Η *Αγριόπαπια* στο Θέατρο Τέχνης (1942)

Έως την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης το 1942, δεν μπορεί ο Κουν να εφαρμόσει στο ακέραιο τα πιστεύω του, οι επαγγελματικοί θίασοι (Κατερίνας και Κοτοπούλη) για τους οποίους σκηνοθετεί Ίψεν του θέτουν περιορισμούς. Η σκηνοθετική του εργασία βέβαια δίνει ήδη το στίγμα των προθέσεων του και κάνει ισχυρή εντύπωση στην κριτική της εποχής, αλλά μόνο στο Τέχνης θα μπορέσει να πραγματοποιήσει ολοκληρωμένα τις απόψεις του για τον συγγραφέα⁶³⁷.

Η επιλογή της *Αγριόπαπιας* ως εναρκτήριο έργο του Θεάτρου Τέχνης ασφαλώς δεν είναι τυχαία. Δίνει το στίγμα των προθέσεων του νεοπαγούς θιάσου και δηλώνει τη φυσιογνωμία του. Ένα έργο συνόλου με ισότιμους ρόλους, διαποτισμένο με ιδέες "αντιστασιακές". Στα συμφραζόμενα της εποχής, η *Αγριόπαπια* δείχνει ένα δρόμο ηθικής αντίστασης, προβάλλει την ανάγκη να παλέψουν οι άνθρωποι με το παρόν και το παρελθόν τους, προκειμένου να ενατενίσουν ένα καλύτερο μέλλον⁶³⁸. Και φυσικά ο αγαπημένος -την εποχή αυτή- συγγραφέας του

⁶³⁷ Όπως διαπιστώνει εύστοχα και ο Γλυτζουρής: «Η πρώτη εντύπωση που αποκομίζει κανείς από τις ιψενικές σκηνοθεσίες του Κουν στους βουλευαρδιέριους θιάσους στα χρόνια 1939-42 είναι μια αίσθηση 'νοικοκυρέματος'. Υπήρξαν μάλιστα περιπτώσεις όπου η διδασκαλία του είχε ευεργετικά αποτελέσματα στις επιδόσεις ηθοποιών φθαρμένων από τη ρουτίνα του μπουλβάρ. Η αλήθεια είναι επίσης πως εμφανίστηκαν λίγες πρωτοβουλίες του Κουν που πρόδιδαν ότι επεδίωκε κάτι παραπάνω από μια ευσυνείδητη παράσταση» («Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν...», ό.π.)

⁶³⁸ Το σημείωμα του μεταφραστή του έργου Βάσου Δασκαλάκη στο πρόγραμμα (πρόγραμμα επανάληψης 1943-44) δηλώνει την αντίληψη του θιάσου για το έργο: «Κανείς μας δε θα φύγει με την εντύπωση ότι πρέπει να ζει με ψευδαισθήσεις και με ζωτικά ψέματα, ότι πρέπει να βουτάει στα βάθη του βάλτου και να τελειώνει εκεί τη ζωή του πιασμένος στους βούρκους του βυθού. Είναι βέβαιο πως -ανάλογα με την αντίληψη του ο καθένας μας- θα νιώσουμε πάντα ένα τσουχτερό καφτήρι στο

Κουν, ο Ίψεν, διασταυρώνεται όπως εξηγήσαμε με τις δικές του αισθητικές αντιλήψεις και αναζητήσεις πάνω στο θέατρο⁶³⁹.

Η πρεμιέρα της *Αγριόπαπιας* γίνεται στις 7 Οκτωβρίου του 1942, στο θέατρο Αλικής. Οι παραστάσεις θα διαρκέσουν ως τις 22 Νοεμβρίου. Δεύτερος κύκλος παραστάσεων δίνεται την επόμενη χειμερινή περίοδο, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Ίψεν που πραγματοποιεί το Θέατρο Τέχνης (στην ίδια αίθουσα), με κάποιες αλλαγές στη διανομή, από τις 26 Νοεμβρίου έως τις 10 Δεκεμβρίου του 1943. Χρησιμοποιήθηκε πάλι η μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη, τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν του Γιάννη Στεφανέλλη⁶⁴⁰. Η διανομή: Βέρλε: Γεώργιος Γιολάσης, Γκρέγκερς Βέρλε: Κάρολος Κουν, Ο γέρο-Έκνταλ: Παντελής Ζερβός, Γιάλμαρ Έκνταλ: Βασίλης Διαμαντόπουλος, Γκίνα Έκνταλ: Βάσω Μεταξά, Έντβιγκ: Καίτη Λαμπροπούλου, Κυρία Σέρμπι: Σμαρώ Στεφανίδου, Ρέλιγκ: Λυκούργος Καλλέργης, Μόλβικ και Ένας κύριος με αραιά μαλλιά: Γιάννης Αλεξάκης, Γκρόμπεργκ: Γιάννης Φύριος, Πέτερσεν: Μάριος Πλωρίτης, Γιένσεν: Νίκος Βασταρδής, Ένας παχός και χλωμός κύριος: Κώστας Ταχιάνης, Ένας κύριος με μυωπία: Γεράσιμος Πρωτοπαπιάς. Οι αλλαγές στην επανάληψη της χειμερινής περιόδου 1943-44: Ο γέρο-Έκνταλ: Χαράλαμπος Πλακούδης και Πέτερσεν: Γιώργος Νικολαΐδης.

Η πρώτη προφανής διαφορά με την πρώτη *Αγριόπαπια* του Κουν, το 1939, έγκειται στη διανομή. Μόνο ο Παντελής Ζερβός επαναλαμβάνει τον ίδιο ρόλο (Γέρο-Έκνταλ), ενώ ο Λυκούργος Καλλέργης που συμμετείχε στην παλιά διανομή (Ένας παχός και χλωμός κύριος) παίζει τώρα άλλον σημαντικότερο ρόλο (Ρέλιγκ). Όλοι οι υπόλοιποι ηθοποιοί είναι διαφορετικοί και όλοι είναι νέοι και άπειροι, μαθητές του Κουν, με την εξαίρεση της Σμαρώς Στεφανίδου και του Γεώργιου Γιολάση που είναι επαγγελματίες ήδη, αλλά κι αυτοί με μικρή θεατρική εμπειρία. Ο

ποσοστό του Γιάλμαρ Έκνταλ, στο ποσοστό της ηθικής φτώχειας και της ψεφτιάς που αντικρύζουμε γύρω μας ή που τυχόν κλείνουμε μέσα μας» («Η *Αγριόπαπια*»).

⁶³⁹ Ο Λυκούργος Καλλέργης μας δίνει άλλους δυο λόγους που συνεπικουρούν στην επιλογή της *Αγριόπαπιας*. Αφενός ο Κουν δεν ήταν ευχαριστημένος με την παράσταση του έργου που είχε προηγηθεί στον θίασο της Κοτοπούλη, όπου «δεν είχε βγει η ατμόσφαιρα του Ίψεν, οι φωτοσκιάσεις...» και ήθελε να «εξιλεωθεί». Αφετέρου ήθελε, για συμβολικούς λόγους, να ξεκινήσει το θέατρο με ένα έργο αντίστοιχο του εναρκτήριου του "αδελφού" ρωσικού Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας των Στανισλάβοκι και Νεμίροβιτς-Ντάντσενκο, από το οποίο εξάλλου δανείστηκε την επωνυμία του: ένας φόρος τιμής στους ρώσους πρωτοπόρους. Έτσι, «όπως εκείνο άνοιξε θριαμβευτικά τα πανιά του το 1898 μ' έναν τσεχοφικό *Γλάρο*, το Θέατρο Τέχνης επέλεξε να πετάξει με μια ιψενική *Αγριόπαπια*», μαρτυρεί ο Καλλέργης (οι μαρτυρίες του Πλωρίτη προέρχονται από το άρθρο του Γιώργου Σαρηγιάννη «Θέατρο Τέχνης 1942-1992. 50 χρόνια μετά θυμόμαστε ακόμα το πρώτο πέταγμα», εφ. *Τα Νέα*, 2/10/1992, όπου ο δημοσιογράφος σταχυολογεί πολύτιμες μαρτυρίες από τους συντελεστές και τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στο ανέβασμα της *Αγριόπαπιας* του 1942). Ο Τσέχωφ δεν μπορούσε να επιλεγεί, ήταν απαγορευμένος από τη λογοκρισία, έτσι ο Κουν επιλέγει από το δραματολόγιο του Ίψεν το πιο "τσεχωφικό" έργο του, που μάλιστα ο τίτλος του παραπέμπει στον *Γλάρο*.

⁶⁴⁰ Με την ήδη παιγμένη μετάφραση του Δασκαλάκη ασχολείται ελάχιστα η κριτική. Θετικά τα σχόλια των Χουρμούζιου («αριστοτεχνική»), Σαράφη («πολύ καλή») και Ροδά («άποψη»), ενώ ο Στογιάννης εκφράζει αντιρρήσεις: «έχει μερικές εκφράσεις παλαιωμένες πια σήμερα».

Γεράσιμος Πρωτοπαπιάς, σε ένα μικρό χαρακτηριστικό ρόλο, είναι ο μόνος με επαγγελματική εμπειρία. Είναι δε η πρώτη φορά που ο Κάρολος Κουν εμφανίζεται ως επαγγελματίας ηθοποιός⁶⁴¹.

Η προχειρότητα της προετοιμασίας της *Αγριόπαπιας* στην Κοτοπούλη, με τις δέκα μέρες δοκιμών, έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τον εξαντλητικό χρόνο δοκιμών για την παράσταση του 1942, που είναι πρωτοφανής για τα ελληνικά δεδομένα: κοντά τέσσερις μήνες. Και μάλιστα οι πρόβες κρατάνε δέκα με δώδεκα ώρες την ημέρα⁶⁴². Αν υπολογίσουμε πως στις μέρες μας η συνήθης διάρκεια των δοκιμών είναι πέντε ώρες, οι πρόβες του Τέχνης για την *Αγριόπαπια* διήρκεσαν ουσιαστικά οχτώ μήνες! Οι δοκιμές ξεκινάνε τον Ιούνιο⁶⁴³, αρχικά στο σπίτι του Κουν, ελλείψει χρημάτων, και κατόπιν μεταφέρονται σε αίθουσα που παραχώρησε δωρεάν το Ωδείο Αθηνών⁶⁴⁴. Ο Κουν μάλιστα μεταθέτει την τελευταία στιγμή την πρεμιέρα κατά είκοσι μέρες (αρχικά είχε οριστεί για τις 18 Σεπτεμβρίου⁶⁴⁵), προκειμένου να είναι πλήρως έτοιμη η παράσταση.

Η πρεμιέρα δίνεται τελικά στις 7 Οκτωβρίου στο Αλικής, στο ίδιο θέατρο που είχε παιχθεί και η *Αγριόπαπια* του θιάσου Κοτοπούλη⁶⁴⁶. Το κλίμα της πρεμιέρας μας μεταφέρει ο Αλέξης Σολομός:

⁶⁴¹ Οι πρώτες εμφανίσεις του Κουν ως ηθοποιού γίνονται στις ερασιτεχνικές παραστάσεις του Κολλεγίου Αθηνών (1932-33) και στις ημι-επαγγελματικές παραστάσεις της Λαϊκής Σκηνης (1934-35). Για τους ρόλους που ερμήνευσε ο Κουν ως ηθοποιός βλ. *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σελ. 316-317.

⁶⁴² Την πληροφορία μας δίνει ο ίδιος ο Κουν (συνέντευξη στον Γιώργο Κοντογιάννη, εφ. *Το Βήμα*, 12/12/1971, αναδ. στο Κάρολος Κουν: *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π., σελ. 86). Δυο ηθοποιοί της διανομής της *Αγριόπαπιας* μας μεταφέρουν το κλίμα των προβών: θυμάται ο Μάριος Πλωρίτης: «Ήταν μια μοναστηριακή ατμόσφαιρα. Απόλυτη αφοσίωση σ' αυτό που ονειρευόμασταν. Ούτε ωράρια ούτε τίποτα. Πλην των 'ωραρίων' των αρχών Κατοχής» (Γιώργος Σαρηγιάννης: «Θέατρο Τέχνης 1942-1992...», ό.π.)· συμπληρώνει ο Γιάννης Φύριος: «Οι πρόβες ήταν εξαντλητικές. Ο Κουν ξέχναγε να φάει, να μιλήσει, ξέχναγε πού βρισκότανε. Ονειροπαρμένος ήτανε... Μόνο τσιγάρα άναβε, το ένα πίσω από το άλλο. Είχε μια κούτα τσιγάρα κατοχικά, μπαρούτια. Η διδασκαλία όμως ήταν καταπληκτική. Ξεχνούσα τι είχα να κάνω –κρατούσα και το υποβολείο– και τον παρακολουθούσα. Κι όταν διακόπταμε για να προλάβουμε το συσσίτιο και φεύγαμε με τα ντενεκάκια, θύμωνε» (Γιώργος Σαρηγιάννης: ό.π.). Και δεν είναι μόνο οι συντελεστές της παράστασης που μαγεύονται από τον Κουν. Ο Νίκος Καρύδης, φίλος του Στεφανέλλη, παρακολουθεί εκείνη την εποχή τις πρόβες της *Αγριόπαπιας* και γράφει: «συναρπάζομαι [...] Είναι η μαγεία, είναι το όνειρο, είναι το θαύμα, είναι ένας άλλος κόσμος, μια άλλη ζωή που έρχεται να αλλάξει τη δική μου» (Νίκος Καρύδης: «Ανέκδοτες σελίδες ημερολογίου», περ. *Η Λέξη*, αφιέρωμα στον Κάρολο Κουν, τχ. 62, 2-3/1987, σελ. 136-137).

⁶⁴³ Ο Γλυτζουρής μεταφέρει την πληροφορία από ρεπορτάζ της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα* της 6^{ης} Ιουλίου 1942, το οποίο ανέφερε ότι τα μέλη του θιάσου προετοιμάζονταν ήδη «πυρετωδώς» («Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν...», ό.π.).

⁶⁴⁴ Τις άθλιες συνθήκες του χώρου μαρτυρεί ο Μάριος Πλωρίτης σε άρθρο που γράφει για το αφιέρωμα του περ. *Η Λέξη* («Ο Κουν της ευθύνης», ό.π., σελ. 116).

⁶⁴⁵ Ο θιάσος, σε διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο, αναγγέλλει την πρεμιέρα για τις 18 Σεπτεμβρίου (βλ. εφ. *Βραδυνή*, 15/9/1942).

⁶⁴⁶ Το νεοσύστατο Θέατρο Τέχνης δεν είχε την οικονομική δυνατότητα να μισθώσει κάποιο θέατρο, Έτσι υπεννοικιάζει το Αλικής από τον Κώστα Μουσουρή και λειτουργεί ως δεύτερη σκηνή. Πέντε παραστάσεις την εβδομάδα έκανε η *Αγριόπαπια* (μαρτυρία του ίδιου του Κουν στον Κώστα Κουμπέτσο στο: «Το ελληνικό θέατρο την εποχή της κατοχής», ό.π.). Από τις 16 Οκτωβρίου του 1942

Σε μια εποχή που το Θέατρο πνιγόταν στις φτηνές κωμωδίες και στα γαλλικά μελό, σε μια εποχή που το κοινό έφευγε συνήθως πριν τελειώσει η παράσταση, η πρεμιέρα της *Αγριόπαπιας* δημιούργησε μια πνευματική υπερδιέγερση. Οι θεατές, που γέμιζαν το μικρό θέατρο και μαύριζαν πάνω στους τοίχους, στις πόρτες και στα σκαλοπάτια του εξώστη, ήταν ασάλευτοι και σιωπηλοί σαν βελουδένια ταπετσαρία. Έλεγες πως κανένας δεν ανάσαινε. Και οι θεατρικές σιγές, που συνήθως είναι το σύνθημα για να αρχίσει το κοινό να βήχει – ήταν αληθινές σιγές. Οι θεατές τις άκουγαν περισσότερο απ' ότι άκουγαν τα λόγια. Όταν έκλεισε η αυλαία [...] το θέατρο δονήθηκε απ' τα χειροκροτήματα: οι φοιτητές και καλλιτέχνες της γαλαρίας κραυγάζανε: οι κριτικοί δεν είχαν κουνήσει απ' τις θέσεις τους.⁶⁴⁷

Η παράσταση φέρει –πέρα από τα καλλιτεχνικά της επιτεύγματα– ένα ισχυρό "ηλεκτρικό" φορτίο: το πάθος και την πίστη των ηθοποιών και των συντελεστών, όχι μόνο για την τέχνη του θεάτρου αλλά για την ίδια τη ζωή. Μεταφέρει τον αγωνιστικό παλμό των ανθρώπων για αντίσταση στη βαρβαρότητα της Κατοχής και την ελπίδα ενός καλύτερου μέλλοντος που θα έρθει μέσα από τη σύμπραξη των ανθρώπων⁶⁴⁸. Η *Αγριόπαπια* του Θεάτρου Τέχνης είναι ένα καθαρτήριο ψυχικό "λουτρό" για τους θεατές της Κατοχής.

το έργο παίζεται παράλληλα με την κωμωδία του Δημήτρη Ιωαννόπουλου *Αν έχεις τύχη διάβαινε*, που είχε ανεβάσει ο θίασος Κώστα Μουσουρή-Μαίρης Αρώνη.

⁶⁴⁷ «Πράξη θυσίας», στο: *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο (1934-1959)*, επιμ. Μάριος Πλωρίτης, ό.π., σελ. 40-41. Ο Γιώργος Σαρηγιάννης σταχυολογεί στο άρθρο του τις μαρτυρίες των Καλλέργη και Πλωρίτη για την πρεμιέρα: «Έγινε πανζουρλισμός! Μια τρομερή εντύπωση!» (Καλλέργης), «Είχαμε τόσο τρακ, που ούτε μια νεφελώδη εικόνα δεν μπορώ να έχω από την πρεμιέρα. Νομίζω, όμως, ότι το χειροκρότημα το ακούω ακόμα. Περιττό να πω τι πανηγύρι έγινε μετά» (Πλωρίτης). Τον ενθουσιασμό του κοινού μεταφέρει και η κριτική: «κάθε πτώσις της αυλαίας συνωδεύετο από αυθόρμητα, ενθουσιώδη χειροκροτήματα, διότι τα χειροκροτήματα αυτά ανεκάλεσαν τρεις και τέσσαρας φορές σκηνοθέτην και ηθοποιούς επί σκηνής» (Χουρμούζιος), το κοινό επεφύλαξε την «πιο θερμή και ενθουσιώδη υποδοχή. Φάνηκε χθες ότι η αγνή τέχνη και στη δύσκολη σημερινή εποχή ελκύει και συγκινεί» (Μαμάκης). Την πρεμιέρα παρακολουθεί όλος ο πνευματικός κόσμος της Αθήνας. Θυμάται η Καίτη Λαμπροπούλου: «Στην Κατοχή δεν υπήρχαν γεγονότα. Και η *Αγριόπαπια* ήταν γεγονός. Η μητέρα μου, μου είχε πει ότι στην πλατεία ήταν ο Σεφέρης, η Κυβέλη...» (Γιώργος Σαρηγιάννης: ό.π.).

⁶⁴⁸ Οι μνήμες των ανθρώπων για την παράσταση της *Αγριόπαπιας* είναι ανεξίτηλα εντυπωμένες. Δεν ευθύνεται γι' αυτό η νοσταλγία ενός "ένδοξου" θεατρικού παρελθόντος, αλλά η βαθιά ψυχική συγκίνηση που έχει εντυπώσει μέσα τους η παράσταση. Γι' αυτό και οι μαρτυρίες τους δεν αναφέρονται τόσο στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα όσο στην πίστη ενός οράματος. Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποιες από αυτές τις μαρτυρίες. Μάριος Πλωρίτης: «Είμασταν πάμπτωχοι, αλλά τόσο πλούσιοι σε οράματα και πάθος για όλα [...] είμασταν 'κατεχόμενοι' από Γερμανούς και Ιταλούς, αλλά πανελεύθεροι στο πνεύμα, στη θέληση, στον αγώνα για όλα» (Κώστας Κουμπέτος: «Το ελληνικό θέατρο την εποχή της κατοχής», ό.π.). Βασίλης Διαμαντόπουλος: «Ήταν μια εποχή, που φοβάμαι ότι δεν θα επαναληφθεί. Αυτό το πάθος, η μανία, η υπερβολή που έφταναν τα όρια της μανίας έχουν χαθεί ανεπιστρεπτί. Η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης χωρίς να έχει πολιτικό αντίκρουσμα ήταν μια πολιτική πράξη» (Γιώργος Σαρηγιάννης: ό.π.). Ο Κουν δηλώνει σε συνέντευξή του: «Πεινούσαμε αγριώς, ήμασταν σε μια κατάσταση τρομακτική. Άλλα υπήρχε πίστη πού σήμερα δεν την βρίσκεις εύκολα. Ήταν μια από τις πιο φωτεινές εποχές γιατί όλοι ελπίζαμε για ένα καλύτερο αύριο, μ' όλη τη βία, τα πτώματα γύρω μας, την αβεβαιότητα για τη ζωή μας» (συνέντευξη στον Γιώργο Κοντογιάννη, ό.π., αναδ. στο: *Κάρολος Κουν: Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π., σελ. 86).

Η παράσταση γνωρίζει, λοιπόν, μεγάλη απήχηση στο κοινό⁶⁴⁹, αλλά και την πολύ θερμή υποδοχή της κριτικής. «Μια ξεχωριστή παράσταση με σφραγίδα δημιουργικής επιμέλειας και πνοή πραγματικής τέχνης. [...] Σωστή καλλιτεχνική μυσταγωγία», γράφει ο Μαμάκης. Πρόκειται για «πολύ ψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο», διαπιστώνει ο Θρύλος. Και ο Δόξας: «απετέλεσεν αληθώς μιαν γνησίαν καλλιτεχνικήν πανδαισίαν παρομοίαν της οποίας σπανίως μας προσέφερεν Αθηναϊκή σκηνή».

Οι κριτικοί διαβλέπουν πως πρόκειται για μια σημαντική στιγμή για τη θεατρική ιστορία του τόπου: «Πνοή αναγεννήσεως του νεοελληνικού θεάτρου έπνευσε όπως στις ημέρες του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και αργότερα του Θωμά Οικονόμου με τα ιψενικά έργα στο θέατρο Κυβέλης», γράφει ο Ροδάς, «νέον αίμα μεταγγίζεται εις τα φλέβας του ελληνικού θεάτρου και το αίμα αυτό δεν ημπορεί παρά να θρέψη μίαν σφριγηλήν άνθησιν», βεβαιώνει ο Χουρμούζιος.

Η εναρκτήρια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης προκαλεί βαθιά εντύπωση στην πνευματική ζωή του τόπου. Και φυσικά τα εύσημα αποδίδονται στον Κάρλο Κουν. Με την *Αγριόπαπια* ο Κουν αναγνωρίζεται, όχι απλώς ως ένας ικανός σκηνοθέτης, αλλά ως ένα σπουδαίο κεφάλαιο του ελληνικού θεάτρου. Την αναγνώριση αυτή επισφραγίζει το «Ανοικτό γράμμα στον κ. Κ. Κουν» που δημοσιεύει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στο πρωτοσέλιδο στα *Αθηναϊκά Νέα* στις 19 Νοεμβρίου του 1942⁶⁵⁰.

Ο μόνος που στέκεται επικριτικός απέναντι στον Κουν και στο νέο σχήμα είναι ο Λέων Κουκούλας. Επαινεί μεν τον Κουν για την προσπάθεια του, όμως «όταν λέμε 'Θέατρο Τέχνης', δεν εννοούμε αποκλειστικά ένα θέατρο ρεπερτορίου, ένα θέατρο όπου παίζονται έργα τέχνης. Εννοούμε ένα θέατρο όπου ερμηνεύονται τα έργα τέχνης με κατανόηση και με πληρότητα». Και οι νέοι ηθοποιοί, αν και «ευσυνείδητοι και τίμιοι», δεν έχουν «ακόμα φθάσει την πνευματική και την καθαρώς τεχνικήν εκείνην ωριμότητα, που τους επιτρέπει να ερμηνεύουν έργα πνοής και ατμόσφαιρας».

Πρέπει να θέσουμε εν αμφιβόλω τους υπερθετικούς τόνους των άλλων κριτικών⁶⁵¹; Μάλλον όχι. Μπορεί να φτάνουν σε υπερβολές όπως ο Ροδάς που γράφει ότι η παράσταση «ήτο καθ' όλα ιδανική» και «δεν εσημειώθη ούτε η παραμικρή παραφωνία, ούτε το ελάχιστο χάσμα», αναπόφευκτα θα υπήρχαν κάποιες υποκριτικές αδυναμίες σε αυτόν τον νεανικό άπειρο θίασο, αλλά σίγουρα αυτές δεν ήταν κυρίαρχες. Ο ενθουσιασμός των κριτικών είναι δικαιολογημένος,

⁶⁴⁹ Βλέπε το άρθρο του Παλαιολόγου στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί («Η διάψευσις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 1/2/1943).

⁶⁵⁰ Παραθέτουμε ένα μικρό, χαρακτηριστικό απόσπασμα: «Κάνετε πραγματικώς 'θέατρο τέχνης', που ως τώρα το άκουγα μόνο αλλά δεν είχα ευτυχήσει ποτέ και να το ιδώ. Είσθε ένας λαμπρός ηθοποιός, ένας θαυμάσιος σκηνοθέτης και γενικά ένας μεγάλος –δεν με φοβίζει η λέξι– καλλιτέχνης».

⁶⁵¹ «Αληθινά εξαιρετική» βρίσκει την παράσταση ο Στογιάννης, αυτό το πρώτο δείγμα γραφής του Θεάτρου Τέχνης είναι «αριστοτεχνικό, χωρίς καμίαν υπερβολή». «Άριστη εντύπωση» αποκόμισε από την παράσταση ο Θρύλος. «Αξιοθαύμαστος δημιουργία» για τον Μαμάκη.

πρόκειται για μια νέα πρόταση όχι μόνο υποκριτικής, αλλά συνολικής αντίληψης για το θέατρο, πολύ διαφορετικής από το υπόλοιπο θεατρικό τοπίο της εποχής. Μια πραγματική *modernité*. Και δεν είναι μόνο αυτό, τα σχόλια μεταφέρουν τον παλμό μιας παράστασης που συγκινεί βαθιά τόσο τους απλούς θεατές όσο και τους ειδικούς⁶⁵².

Μεγάλο επίτευγμα της παράστασης της *Αγριόπαπιας* είναι η συγκρότηση ενός ομοιογενούς συνόλου. Η εντατική διδασκαλία του Κουν έχει λαμπρά αποτελέσματα⁶⁵³. «Οι ηθοποιοί, αν και είναι οι περισσότεροι πρωτόβγαλτοι, χθεσινοί ακόμα μαθηταί, αν και σχεδόν κανένας δε φανέρωσε ισχυρό προσωπικό ταλέντο, ήταν τόσο πειθαρχημένοι στη διδασκαλία του κ. Κουν, τόσο εμποτισμένοι απ' αυτήν, ώστε κράτησαν το μέρος τους όχι μόνον ανεκτά αλλά και σχεδόν δημιουργικά. Είχαν βαθιά εισδύσει μέσα στον εσωτερικό κόσμο του Ίψεν. Εμφάνισαν ένα απαράμιλλο, σφιχτοδεμένο σύνολο», γράφει ο Θρύλος. Δεν υπάρχει η «ανισόμετρη απόδοσι των ρόλων, που είνε το συχνό σφάλμα πολλών παραστάσεων», σημειώνει ο Στογιάννης. Στην *Αγριόπαπια* του Τέχνης: «Η ανεξαρτησία της ηθοποιίας αφηρέθη δια να πειθαρχηθή εις την ενιαίαν κατεύθυνσιν η οποία εδόθη απ' αρχής. Αυτήν την κατεύθυνσιν υπηρέτησαν όλοι και δια του τρόπου αυτού είχομεν το θαυμάσιον αυτό άθροισμα των ατομικών συμβολών υπό ένα κανόνα τέχνης», συμπληρώνει ο Χουρμούζιος⁶⁵⁴.

Σημαντική κατάκτηση της σκηνοθεσίας είναι και η επίτευξη ατμόσφαιρας. «Είχε μια ατμόσφαιρα που σε καθήλωνε», θυμάται ο Καλλέργης⁶⁵⁵. Σε αυτή συντελούν βέβαια η σκηνογραφική εργασία του Στεφανέλλη και οι φωτισμοί, αλλά το επίτευγμα οφειλόταν κυρίως, σύμφωνα με τον Καλλέργη στις «ψυχολογικές λεπτομέρειες στο παίξιμο των ηθοποιών». Αυτό είναι το σημαντικό επίτευγμα του

⁶⁵² Τότε πως τα παραβλέπει όλα αυτά ο Κουκούλας; Αν και σπουδαίος πνευματικός άνθρωπος, υποκρίπτε, πιστεύουμε, στις προσωπικές εμπάθειες. Θυμίζουμε τη σφοδρή επίθεσή του εναντίον του Οικονόμου για τον *Σόλνες* το 1925. Οι οξείς καταγγελτικοί τόνοι του νεανικού του σημειώματος για τον Οικονόμου δεν επαναλαμβάνονται τώρα, όμως υπάρχει σαφής διάθεση να υπονομεύσει τη νέα προσπάθεια του Κουν. Η πολεμική του εναντίον του Θεάτρου Τέχνης θα συνεχιστεί και στους δυο επόμενους Ίψεν (*Ρόσμεροχολμ* και *Βρυκόλακες*). Παρά τις εμπεριστατωμένες και ενίοτε δικαιολογημένες αντιρρήσεις του, δεν καταφέρνει να κρύψει την προσωπική του εμπάθεια. Στον *Μπόρκμαν* του Τέχνης το 1949 υπάρχει αίφνης μεταστροφή του κλίματος. Και η μεταστροφή αυτή δεν μπορεί να μην συνδέεται με το γεγονός ότι ο Κουν στις έξι παραστάσεις Ίψεν που είχαν προηγηθεί χρησιμοποιεί μεταφράσεις του Βάσου Δασκαλάκη και του Γ. Ν. Πολίτη, ενώ για τον *Μπόρκμαν* αναθέτει τη μετάφραση στον Κουκούλα.

⁶⁵³ Όπως μαρτυρεί ο Πλωρίτης, ο Κουν δούλευε «ατελείωτες ώρες [...] και τον πιο μικρό ρόλο και την πιο μικρή φράση» (Γιώργος Σαρηγιάννης: ό.π.).

⁶⁵⁴ Ένα μήνα μετά την πρεμιέρα της *Αγριόπαπιας* ο Ροδός δημοσιεύει άρθρο στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* («Το καλλιτεχνικό 'σύνολο'», 19/11/1942) επισημαίνοντας τη σημασία που έχει για το ελληνικό θέατρο η επίτευξη του συνόλου από τον Κουν. Το Θέατρο Τέχνης, υποστηρίζει, δείχνει τον δρόμο που πρέπει να ακολουθήσουν και οι υπόλοιποι θίασοι: «Ο αγώνας μας, πρέπει να κατατείνη προς την συγκρότησι του συνόλου με εκλεκτά στοιχεία, με προσωπικότητες που να υποτάσσουν τον υπερμετροεγωϊσμό στο γενικότερο νόημα της τέχνης, στην συνολική αρμονία της υποκριτικής».

⁶⁵⁵ Γιώργος Σαρηγιάννης: ό.π.

Κουν, επιβεβαιώνει ο Δόξας στην κριτική του: η «εσωτερικότητα» της ατμόσφαιρας, «χωρίς να χρησιμοποιήσει εξωτερικά εφφέ» ο σκηνοθέτης. Ο Κουν χρησιμοποιεί μικρές λεπτομέρειες που δημιουργούν το κλίμα του έργου: «Στη σκηνή υπήρχε διάλογος και μέσα ακούγονταν π.χ. τα πιάτα και τα ποτήρια που μετέφεραν οι υπηρέτες»⁶⁵⁶. Ένα κλίμα πνιγηρό, ένα αίσθημα εγκλωβισμού των ηρώων, μια ατμόσφαιρα «ενυδρείου» κατά τον Πλωρίτη⁶⁵⁷. Η παράσταση φέρει «ένα θεληματικό μυστήριο και ημίφως», όπως σημειώνει ο Κουκούλας, ο οποίος βέβαια είναι επικριτικός για την επιλογή αυτή του σκηνοθέτη⁶⁵⁸.

Ο Κουν έχει αρχίσει να μετακινείται πια περισσότερο προς τις αντιλήψεις του Βαχτάνγκωφ⁶⁵⁹. Όπως διαπιστώνει και ο Γλυτζουρής, προβάλλει τώρα: «ένας ώριμος και πρωτοφανής για τα ελληνικά δεδομένα ψυχογραφικός ρεαλισμός, μπολιασμένος ωστόσο με λεπτή υπαινικτικότητα και ατμοσφαιρικότητα αλλά και ημιτόνια μιας 'θεατρικότερης' εκφραστικότητας, που 'απογειώνει' την παράσταση παραμένοντας όμως πάντοτε στον εναέριο χώρο του ρεαλισμού»⁶⁶⁰.

Ο Κουν τοποθετεί μεν το έργο στα 1900 (βλ. Θρύλος), αλλά χωρίς τον νατουραλιστικό φόρτο των δικών του σκηνογραφιών στην *Γκάμπλερ* και την *Αγριόπαπια*. Ο σκηνογράφος Γιάννης Στεφανέλλης ακολουθώντας τη σκηνοθετική αντίληψη Κουν, απεικονίζει μεν με λεπτομέρειες την εποχή, όμως με μια «πολύ λεπτή καλαισθησία, που αγγίζει τα όρια της ποίησης»⁶⁶¹. Ωστόσο, η προσπάθεια

⁶⁵⁶ Μαρτυρία του Νίκου Βασταρδή στον Γιώργο Σαρηγιάννη, ό.π.

⁶⁵⁷ Μαρτυρία του Μάριου Πλωρίτη στον Γιώργο Σαρηγιάννη (ό.π.). Αυτή η ατμόσφαιρα «ενυδρείου» ήταν εν γένει «η άποψή του για τον Ίπεν», βεβαιώνει ο Πλωρίτης.

⁶⁵⁸ Ο Κουκούλας θεωρεί πως η ατμόσφαιρα αυτή είναι παραπλανητική για το έργο, προκαλεί «με μέσα μάλλον εξωτερικά μια συγκίνηση ξένη προς την υφή του έργου». Δεν πρόκειται για «λάθος ειδικό του κ. Κουν» στην *Αγριόπαπια*, πρόκειται για «λάθος γενικό» του Κουν, για «λάθος καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας». Η επιδίωξη της «ατμόσφαιρας» επαναφέρει μια παλιά πλάνη για τον Ίπεν κατά τον Κουκούλα: «τάχα πως ο Ίπεν και μάλιστα ο Ίπεν της δεύτερης περιόδου είναι 'μυστηριώδης' και 'ομιχληρός' και πως η κατανόησή του προϋποθέτει μια μετάσταση του θεατή σε ειδικά γεωγραφικά πλάτη». Αντίστοιχη είναι η εκτίμηση που κάνει και ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, πενήντα χρόνια μετά. Η *Αγριόπαπια* είχε «ένα 'μυστήριο'» όπως «όλες οι δραματικές παραστάσεις του Κουν». Δεν αφορούσε ειδικά την ανάγνωση του έργου αλλά προερχόταν από «τις μυστηριώδεις και ανεξέλεγκτες ευαισθησίες» του Κουν. Όμως τελικά αυτό ήταν και ένα ελάττωμα των παραστάσεών του για τον Διαμαντόπουλο, γιατί «αυτή η 'ιερότητα' σε γήτευε, σε κάρφωνε δεν σε κρατούσε ξύπνιο» (Γιώργος Σαρηγιάννης: ό.π.). Δεν είναι άστοχες αυτές οι παρατηρήσεις. Στις επόμενες δυο παραγωγές Ίπεν του Τέχνης η ίδια "μυστηριώδης" ατμόσφαιρα θα κυριαρχήσει, οπότε θα συμφωνήσουν με τον Κουκούλα κι άλλοι κριτικοί πως επαναλαμβάνεται σκηνοθετικά ένας τρόπος που "ομογενοποιεί" τα έργα και δεν αναδεικνύει τις αποχρώσεις και τις ιδιαιτερότητές τους. Αλλά γεγονός παραμένει ότι η *Αγριόπαπια* του 1942 υποβάλλει μια πρωτόγνωρη καθηλωτική ατμόσφαιρα.

⁶⁵⁹ Ο ίδιος ο Κουν, λίγους μήνες μετά, τον Αύγουστο του 1943 –στην ιστορική του ομιλία– δηλώνει πως πιστεύει πια σε ένας «είδος εσωτερικού ρεαλισμού, κοντότερα ίσως σ' αυτό που ο Βαχτάνγκωφ [...] ονόμασε [...] φανταστικό ρεαλισμό». Ο Λυκούργος Καλλέργης επιβεβαιώνει στα απομνημονεύματά του ότι αυτή η μετακίνηση έχει ήδη γίνει από το καλοκαίρι του 1942, την εποχή των δοκιμών της *Αγριόπαπιας* (*Στο διάβα του πολυτάραχου 20^{ου} αιώνα*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα, 2007, σελ. 151-152).

⁶⁶⁰ «Ο Χένρικ Ίπεν, ο Κάρολος Κουν...», ό.π.

⁶⁶¹ Η παρατήρηση ανήκει και πάλι στον Θρύλο.

του Κουν για ρεαλιστική πιστότητα εξακολουθεί να τον οδηγεί σε κάποιες νατουραλιστικές επιλογές στην όψη των ηρώων. «Οι φάτσες των ηθοποιών σας μου φάνηκαν υπερβολικές. Ήταν καμιά ανάγκη να τους παρουσιάσετε τόσο πολύ, τόσο χτυπητά Νορβηγούς;», ψέγει τον Κουν ο, ένθερμος υποστηρικτής του, Ξενόπουλος⁶⁶².

Βασικό μέλημα του Κουν στην πρώτη αυτή παράσταση του Θεάτρου Τέχνης ήταν η υποκριτική διδασκαλία του θιάσου. Ζητούμενό του μια υποκριτική "εσωτερική", χωρίς στόμφο και χωρίς την εύκολη φυσικότητα του βουλεβάρτου⁶⁶³. Ο Κουν αποσκοπεί στην αναζήτηση ελικρινών τόνων.

Οι ηθοποιοί του θιάσου όμως δεν αποφεύγουν κάποιους υπερτονισμούς στην έκφραση⁶⁶⁴. Ήταν στις προθέσεις της διδασκαλίας αυτή η υπερεκφραστικότητα; Στην ομιλία του ο Κουν, λίγους μήνες μετά την *Αγριόπαπια*, δηλώνει ότι «η θεληματική υπερβολή στην τέχνη είναι κακή κι είναι κατά κανόνα η αδυναμία κάθε πρωτόπειρου καλλιτέχνη»⁶⁶⁵. Μάλλον λοιπόν πρέπει να αποδώσουμε την υπερεκφραστικότητα στην απειρία των νέων ηθοποιών και στη μίμηση του τρόπου του Κουν στην οποία κατέφευγαν αρκετοί: οι μορφασμοί ήταν ένα χαρακτηριστικό του ίδιου του Κουν⁶⁶⁶.

⁶⁶² «Ανοικτό γράμμα στον κ. Κ. Κουν», ό.π. Ο Ξενόπουλος μπορεί να θεωρείται πια ένας "συντηρητικός" συγγραφέας, έχει όμως μια πολύ "μοντέρνα" αντίληψη για το θέμα: «Δεν πείραζε αν φαινόταν και λιγάκι... Έλληνες. Όπως όταν μεταφράζεται ένα έργο ξένο γίνεται μοιραία και λίγο ελληνικό, έτσι και τα πρόσωπά του δεν πρέπει νάχουν και τόσο πολύ το τοπικό χρώμα, γιατί δεν στέκει, γιατί φαίνεται σχεδόν αστείο, όταν το έργο παίζεται ελληνικά, από Έλληνες, στην Ελλάδα».

⁶⁶³ Υπενθυμίζουμε ότι κατά τον Κουν αυτές είναι οι δύο κυρίαρχες υποκριτικές "σχολές" στην Ελλάδα (βλ. την ομιλία του Κουν τον Αύγουστο του 1943, στο: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π.). Διαφωτιστικές για το θέμα είναι και οι μαρτυρίες διάφορων συνεργατών του την εποχή. Ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης (Σαρηγιάννης, Γιώργος: ό.π.) μαρτυρεί πως στην *Αγριόπαπια* «είχε εξαφανιστεί και η οποιαδήποτε υποψία στόμφου, που στο Εθνικό συνέχιζε να υπάρχει. [...] Η παράσταση αυτή είχε μια γνησιότητα εν σχέσει με το άλλο ελληνικό θέατρο παρά την ύπαρξη του Φώτου Πολίτη, του Δημήτρη Ροντήρη και του Εθνικού». Τις διαφορές που είχε η "σχολή" Κουν με αυτή του Εθνικού μας επισημαίνουν ο Αλέξης Σολομός και ο Λυκούργος Καλλέργης στο άρθρο του Σαρηγιάννη: «Ο Κουν, αντίθετα με τη σχολή του Εθνικού, υποστήριζε τη συγκράτηση του ηθοποιού και όχι τη λύτρωσή του με το λόγο και το συναίσθημα. Οι ηθοποιοί του Θεάτρου Τέχνης φαινόταν να πάσχουν εσωτερικά, ενώ ήταν άναρθροι στην εκφορά του λόγου» (Σολομός): «Ο Κουν δεν έδινε τόση σημασία στην τεχνική, όπως ο Ροντήρης. Τον ενδιέφερε η ουσία και όχι η απόδοσή της στη γλώσσα μας. Ίσως γιατί δεν είχε τόσο καλή αίσθηση της γλώσσας. Αργότερα άλλαξε απόψεις» (Καλλέργης).

⁶⁶⁴ «Γιατί εμάθατε τους ηθοποιούς σας να κάνουν κατάχρησι μορφασμών; Μου φαίνεται πως δεν χρειάζονται τόσοι, είνε υπερβολή. Το έργο της πρόζας, του λόγου, καταντά έτσι παντομίμα», παρατηρεί ο Ξενόπουλος («Ανοικτό γράμμα στον κ. Κ. Κουν», ό.π.).

⁶⁶⁵ *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π.

⁶⁶⁶ Θυμάται ο Πλωρίτης για τον Κουν στις πρόβες της *Αγριόπαπιας*: «'έπασχε', ζούσε, έπαιζε το ρόλο με τις μούτρες του, πιο πολύ απ' τους νεαρούς μαθητές του» (αναδημοσιεύεται στο βιβλίο του Πηλιχού *Κάρολος Κουν*, ό.π., σελ. 26-27). Ο Κουν «δεν είχε σύστημα, ήταν αυτοσχεδιαστικός», σηκώνονταν πολλές φορές στην πρόβα και έδειχνε «πως πρέπει να το παίζεις», μαρτυρεί ο Διαμαντόπουλος (Γιώργος Σαρηγιάννης: ό.π.). Έτσι κάποιοι ηθοποιοί μιμούνταν τον τρόπο που έπαιζε τον ρόλο τους ο Κουν, μεταφέροντας το εξωτερικό περίγραμμα της ερμηνείας και του

Στις αδυναμίες της παράστασης συγκαταλέγει ο Σαράφης και τον τρόπο απόδοσης της πρώτης πράξης: «είχε κάποιον τόνον ερασιτεχνισμού», πράγμα που οφείλεται «εις την εμφάνισιν από σκηνης των νέων μαθητών του κ. Κουν, οι οποίοι δεν έχουν ακόμη άνεσιν εις την κίνησιν των». Όμως πρόκειται κατ' ουσίαν για ένα σκηνοθετικό πρόβλημα που ο Κουν, όπως και στην *Αγριόπαπια* του 1939, δεν έχει βρει τη λύση του.

Με την *Αγριόπαπια* εγκαινιάζεται και η συνεργασία του Κουν με τον σκηνογράφο Γιάννη Στεφανέλλη, στενό συνεργάτη του τα επόμενα χρόνια στο Θέατρο Τέχνης. Ο Στεφανέλλης καταφέρνει, παρά τα περιορισμένα οικονομικά μέσα του νεοπαγούς σχήματος να δημιουργήσει την ατμόσφαιρα που επιζητούσε η σκηνοθεσία του Κουν⁶⁶⁷. Με προσοχή στη λεπτομέρεια δίνει όχι απλώς το ρεαλιστικό πλαίσιο της εποχής αλλά και την απαραίτητη πνοή ποιήσεως⁶⁶⁸. Η κριτική δεν φείδεται επαίνων τόσο για τις τεχνικές λύσεις που δίνει ο σκηνογράφος στη μικρή σκηνή του Αλίκη (ο Χουρμούζιος τον επαινεί για την «σοφήν οικονομίαν», την «αληθινά σοφή διαρρυθμισί σ' ένα τόσο μικρό χώρο» επιβεβαιώνει ο Μαμάκης), όσο και για την αισθητική του («ό,τι παρουσίασε είχε γούστο» γράφει ο Κουκούλας, «Εδημιούργησαν κατά τον πιο επιτυχημένο και τον πιο αισθητικό τρόπο το πλαίσιον» του έργου, συμφωνεί ο Μαμάκης). Δικαίως αποδίδει ο Ροδάς «θερμούς επαίνους για την καλλιτεχνική και άψογη εργασία του» στον Στεφανέλλη.

Η εμφάνιση του Κουν ως ηθοποιού στον ρόλο του Γκρέγκερς Βέρλε διχάζει τους κριτικούς ως προς την άποψή του για τον ρόλο όσο και ως προς τις υποκριτικές του ικανότητες. Για τον Δόξα, η ανάγνωση του ρόλου από τον Κουν αποκαθιστά τον Γκρέγκερς Βέρλε για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή, γιατί ορθώς τον ερμήνευσε «όχι ως άνθρωπο, αλλά ως σύμβολο». Ο Βέρλε, σύμφωνα με τον Δόξα, «δεν είχε τίποτες άλλο παρά η ενσάρκωσις του συμβόλου του Ιδεώδους. Της ωμής ειλκρινείας, της γυμνής αλήθειας, της άτεγκτης συνειδήσεως». Με τη γνώμη του Δόξα συντάσσεται και ο Θρύλος, ο οποίος δικαιώνει την επιλογή του Κουν να υπογραμμίσει «την ημιπαράφρονη διανοητική του κατάσταση»⁶⁶⁹. Διαφωνεί ο Στογιάννης: «το σατανόμορφο πρόσωπο που παίρνει κι όλος, ο σχεδόν

τονισμού που έδινε ο ίδιος, χωρίς να έχουν αφομοιώσει δημιουργικά την διδασκαλία του. Γι' αυτό κι ο Μαμάκης διακρίνει στην υποκριτική των περισσότερων ηθοποιών «έναν περιέργον τονισμόν».

⁶⁶⁷ Τη δημιουργία ατμόσφαιρας που επιτυγχάνουν οι σκηνογραφίες του Στεφανέλλη επιβραβεύουν οι Χουρμούζιος, Δόξας, Μαμάκης και Θρύλος.

⁶⁶⁸ Γράφει ο Χουρμούζιος για την εργασία του Στεφανέλλη στην πρώτη πράξη: «Φροντισμένα σκηνικά, μελετημένα εις τας λεπτομερείας των έπιπλα, αχνά 'ταμπλώ' εις του τοίχους, καθρέπτει εις το βάθος και μια πυράκανθα δεξιά, που μαζί με το κόκκινο φράκο του υπηρέτου, του Πέτερσεν, έδιναν τον μόνον ζωνρόν τόνον εις το γκρίζο φόντο του δράματος».

⁶⁶⁹ Ο Χουρμούζιος επικροτεί τις επιλογές Κουν και σκιαγραφεί την ερμηνευτική του προσέγγιση: «Είχεν εις την κίνησιν του κάτι το βαρύ από το χρέος που τον ελύγιζε, εις το βλέμμα του είχεν άλλοτε την φεγγοβολήν του ονείρου και άλλοτε την θολότητα της θλιβεράς εποπτείας των ανθρωπίνων, είχεν εις την φωνήν του τόνους υποβλητικούς, παρορμητικούς, τους ενθουσιασμούς των πτωχών ικανοποιήσεων και τας πτώσεις των σκληρών επαληθεύσεων εμπρός εις τους ισχυρισμούς αυτού του κυνικού ιατρού Ρέλλιγκ».

μεφιστοφελικός χρωματισμός που δίνει στο ρόλο του» δεν είναι ο ενδεδειγμένος τρόπος ερμηνείας του Βέρλε. Ο Κουν εξακολουθεί να πιστεύει –όπως και στην παράσταση του έργου στην Κοτοπούλη– ότι ο Γκρέγκερς Βέρλε είναι ένας παράφορος ιδεαλιστής, όμως τώρα δεν τον ταυτίζει με τον ίδιο τον Ίψεν, ο κυνικός Ρέλινγκ είναι αυτός που απηχεί τις απόψεις του συγγραφέα. Και ακριβώς επειδή βλέπει πια κριτικά τον Βέρλε, τονίζει ακόμα περισσότερο την παραφορά του οδηγώντας τον στα όρια της ψυχοπαθολογίας.

Η ερμηνευτική απόδοση του Κουν ενθουσιάζει κάποιους κριτικούς. «Έδωσε την ικανοποίησι ενός μεγάλου ηθοποιού στα έργα του είδους αυτού που απαιτούν εσωτερική καλλιτεχνική πληρότητα, όπως ο αείμνηστος Οικονόμου ως Όσβαλντ στους *Βρυκόλακες* και ιατρός Ρανκ στη *Νόρα*», πιστεύει ο Ροδάς. Αποκάλυψη της παράστασης είναι ο ηθοποιός Κουν για τον Μαμάκη, έχει «δυνάμεις ηθοποιίας αξιόλογες», μολονότι τον βρίσκει άνισο: «Υπερβολική η ονειροπαρμένη έκφρασις του, το ύφος και ιδιόρρυθμη η κίνησις του και καμμιά φορά και η ομιλία του. Πότε ηκολούθει τον τόνον των άλλων εκτελεστών και πότε ο τονισμός του ήταν διαφορετικός, φυσικώτερος, απλούστερος». Είναι «ποιητικά εξιδανικευμένο» το παίξιμο του εξηγεί ο Δόξας, «ερμηνεία που σ'αυτόν τον ρόλο δεν πρέπει να θεωρηθή υπερβολική».

Ο Στογιάννης, παρότι είναι επικριτικός για το παίξιμο του Κουν («ήταν «μέτριο [...] σαν 'απωθημένο'», γράφει), του αναγνωρίζει μια μεγάλη αρετή: «μπορεί και να σβήνει τον εαυτό του, συντελώντας έτσι στη δημιουργία του συνόλου, που είνε βασική προϋπόθεσι για τη σωστή ερμηνεία των Ίψενικών έργων». Κάνει μάλιστα τη σύγκριση με τον Θωμά Οικονόμου, ο οποίος, εν αντιθέσει με τον Κουν, «ήταν πολύ απορροφητικός» στους ιψενικούς του ρόλους, με αποτέλεσμα ο θεατής να έβλεπε μόνον «αυτόν στη σκηνή».

Η Καίτη Λαμπροπούλου στην πρώτη της εμφάνιση με τον ρόλο της Έντβιγκ ξεχωρίζει ως νέο μεγάλο ταλέντο. «Σωστή αποκάλυψις» για τον Μαμάκη, «απέδωσε την Έντβιγκ με κατανόησιν και αξιόλογον δια νέαν καλλιτέχνιδα δύναμιν. Ξεχώρισε και στον τόνο της ομιλίας, έπαιξε με τον πιο φυσικό και ζωντανό τρόπο και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι έχει ταλέντο επιδεκτικόν μεγάλης εξελίξεως». Υμνητικός και ο Χουρμούζιος: «Είχε κάτι «εξαιρετον [...] Και η φωνή της –και όταν ήτο θωπεία και όταν ήτο κραυγή– και αι κινήσεις της και η πλουσιωτάτη εις πλαστικότητα έκφρασις της και τα σημεία της τραγικής εκρήξεως και η αθωότης η παιδική και το δράμα της κόρης που αρχίζει να εννοή την αγωνίαν που την στοιχίζει, απεδόθησαν με τόσην έντεχνον πληρότητα». Ο Ροδάς μάλιστα κάνει μια τιμητική σύγκριση: «Ως Έντβιγκ θύμισε την Κυβέλη στην εποχή του Χρηστομάνου»⁶⁷⁰.

⁶⁷⁰ Πολύ θετικές οι κρίσεις και των άλλων κριτικών (Δόξας, Στογιάννης, Θρύλος, Κουκούλας, Σαράφης). Σύσσωμη η κριτική ξεχωρίζει τη Λαμπροπούλου ως μεγάλη ελπίδα του θεάτρου. Η ίδια η Καίτη Λαμπροπούλου, συγκινημένη, θυμάται την μεγάλη επιτυχία που είχε στην πρεμιέρα: «Είναι ίσως υπερβολικό, αλλά μετά την παράσταση αισθανόμουν όπως αισθάνθηκε η Πατουλίδου!

Πολύ καλή εντύπωση κάνει και ο Λυκούργος Καλλέργης στον ρόλο Ρέλλινγκ. Τον υποδύθηκε «απόγως» γράφει ο Χουρμούζιος. Ο Κουκούλας τον ξεχωρίζει από τον υπόλοιπο θίασο για τους «αληθινούς» τόνους του. Την εξέλιξη του χάρη στη διδασκαλία του Κουν διακρίνει ο Δόξας: ο «άλλοτε πολύ μονόπλευρος κ. Λ. Καλλέργης», απέδωσε τώρα «θαυμάσια». Αλλά η σκηνοθετική επιλογή του Κουν να ταυτίσει και φυσιογνωμικά τον Ρέλλινγκ με τον Ίψεν γνωρίζει επικρίσεις⁶⁷¹. Ο Παντελής Ζερβός επανέρχεται στον ρόλο του Γέρο-Έκνταλ με επιτυχία. Ο Χουρμούζιος βρίσκει πως είναι καλύτερος από την παράσταση του 1939: «και τότε ήτο εξαιρετος. Αλλά προχθές, μέσα εις το καλλιτεχνικόν πλαίσιον της νέας προσπάθειας, ανεδείχθη ακόμα περισσότερον». Πολύ θετικά τα σχόλια και των άλλων κριτικών (Σαράφης: «έδωσε με πολλή τέχνη τον ρόλο του γέρο-Έκνταλ», Στογιάννης: «έπαιξε θαυμάσια»).

Η πρώτη εμφάνιση του Βασίλη Διαμαντόπουλου στο θέατρο με τον ρόλο του Γιάλμαρ Έκνταλ δεν ικανοποιεί. Κάποιοι κριτικοί διακρίνουν ότι έχει ικανότητες: «δεν τα κατάφερε πολύ άσχημα και σαν πρώτη εμφάνισης υπόσχεται» (Μαμάκης), «Είχε στιγμάς αληθινά ευτυχεστάτας και δεν ημπορώ να ειπώ ότι είχε πολλές κακάς» (Χουρμούζιος), άλλοι κριτικοί όμως είναι καταδικαστικοί: «δεν απέδωσε τον ρόλο του Έκνταλ. Η έκφρασή του και η κίνηση, ήσαν άτεχνες. Και η φωνή του ακόμη, δεν είχε κανένα χρωματισμό. Ήταν μονότονη» (Σαράφης), «δεν έκανε τίποτα περισσότερο απ' ό,τι θάκανε ένας ευσυνειδητος μαθητής. Ούτε η φωνή του, η ανομοιογενής στις χρωματικές εναλλαγές της, ούτε η δυσκίνητη μάσκα του, ούτε και η αδέξια κίνησή του μας έδωσαν, έστω και υποτυπωδώς, τον θλιβερό αυτοθουμαστή της ιψενικής ιλαροτραγωδίας» (Κουκούλας). Κοινή διαπίστωση της κριτικής είναι πως φτάνει σε υπερβολές στις εκρήξεις του και πως είναι ενοχλητική η επανησιακή προφορά του.

Επανησιακή προφορά προσάπτει η κριτική και στην πρωτοεμφανιζόμενη Βάσω Μεταξά. Είχε κάποιες καλές στιγμές πιστεύουν οι Κουκούλας και Σαράφης, αλλά στο σύνολο δεν βρίσκουν ικανοποιητική την ερμηνεία της. Ο Μαμάκης θεωρεί πως «υπελείφθη των άλλων εκτελεστών». Πιο θετικός ο Στογιάννης, βρίσκει ότι «έδωσε με τα πιο λιτά μέσα την τραγωδία της Γκίνας», ακόμα θετικότερος ο

Δακρύζω που το λέω. Αλλά ήταν προσωπική μου επιτυχία. Και ήμουν πολύ αθώο πλάσμα τότε» (Γιώργος Σαρηγιάννης: ό.π.).

⁶⁷¹ Ο Χουρμούζιος βρίσκει πως ήταν πολύ επιτυχημένη η εξωτερική μεταμόρφωση του ηθοποιού, αλλά διερωτάται για τη σκοπιμότητα της επιλογής αυτής. Επιστρέφει στο θέμα στην κριτική του στα *Πειραϊκά Γράμματα* για την επανάληψη της παράστασης την περίοδο 1943-44 και επισημαίνει πως ο Ρέλλινγκ είναι ο «αντί-Ίψεν. Είναι δηλαδή ο Ίψεν που δεν πιστεύει πια στις χίμαιρες του άλλου Ίψεν, του Γρηγόρη Βέρλε». Είναι λανθασμένη η παράδοση που έχει επικρατήσει στην παγκόσμια σκηνή να παρουσιάζεται ο Ρέλλινγκ με τη φυσιογνωμία του Ίψεν, πιστεύει ο Χουρμούζιος. «Μ' αν η παράδοση θάθελε να ζωγραφίση οποσδήποτε την πραγματικότητα, θάπρεπε τότε κι ο Γρηγόρης Βέρλε να εμφανίζεται στη σκηνή με τα χαρακτηριστικά της μορφής του Ίψεν σε νεώτερη ηλικία, αφού κι αυτός δεν εκφράζει παρά γνήσιες κι ανόθευτες ιψενικές ιδέες». Ο Κουκούλας καταδικάζει επίσης την πρακτική αυτή, θεωρεί ότι πρόκειται για «πλάνη». Κι ο Θρύλος δεν συμφωνεί με την επιλογή του Κουν αλλά από άλλη σκοπιά: πιστεύει πως θα έπρεπε να παρουσιάσει τον Γκρέγκερς Βέρλε ως Ίψεν.

Ροδάς: «στάθηκε περίφημα». Στον Χουρμούζιο βρίσκουμε τη μόνη πληροφορία για τη σκηνοθετική αντίληψη του ρόλου: «Ο κ. Κουν εφρόντισεν ιδιαίτερος κατά την διδασκαλίαν του ρόλου της Γκίνας, να υπενθυμίζεται εις τον θεατήν η παλαιά υπηρέτρια του εργοστασιάρχου Βέρλε».

Οι πιο έμπειροι ηθοποιοί Γεώργιος Γιολάσης (Βέρλε) και Σμαρώ Στεφανίδου (Κυρία Σέρμπι) είναι για τον Δόξα «ευχαρίστως αγνώριστοι», χάρη στη διδασκαλία του Κουν. Ο Κουκούλας επαινεί τον Γιολάση για τη φυσικότητα της ερμηνείας του, ενώ ο Σαράφης βρίσκει ότι ο ηθοποιός «διαθέτει ικανά προσόντα που θα τον αναδείξουν γρήγορα». Καλή η εμφάνισή του και για τον Χουρμούζιο: «εκράτησε με την αρμόζουσαν ψυχράν απάθειαν» τον ρόλο του. Επαινετικά τα λιγοστά σχόλια και για τη Στεφανίδου: «αληθινά αγνώριστη» για τον Στογιάννη και «εξαιρετικά καλή» για τον Σαράφη. Ο Δόξας σχολιάζει την εμφάνιση του άλλου επαγγελματία ηθοποιού του θιάσου: έπαιξε με «λειπομερειακήν καλλιτεχνικότητα τον μικρόν του ρόλον (Ένας κύριος με μυωπία) ο κ. Γερ. Πρωτόπαππας, ένας παλαιός ηθοποιός που έμενε ως τόσο αχρησιμοποίητος και παντελώς αφανής».

Με την επανάληψη της *Αγριόπαπιας* την επόμενη χειμερινή περίοδο, ασχολείται ελάχιστα ο Τύπος. Ένα ανυπόγραφο σύντομο σχόλιο στο *Ελεύθερον Βήμα* μας διαβεβαιώνει πως «είνε κατά γενικήν ομολογίαν ανωτέρα και της περυσινής από πάσης απόψεως»⁶⁷².

Η εναρκτήρια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης με την *Αγριόπαπια* το 1942 έμελε να γίνει ιστορική. Όχι μόνο γιατί είναι η απαρχή του –καθοριστικής σημασίας για την ελληνική θεατρική ιστορία– θιάσου, αλλά και για το πρωτόγνωρο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της. Όπως σημειώνει και ο Γλυτζουρής: «Τηρουμένων των αναλογιών, ό,τι ήταν για το ρωσικό θέατρο η παράσταση του *Γλάρου* το 1898 ήταν η *Αγριόπαπια* για το ελληνικό το 1942»⁶⁷³.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η αγριόπαπια, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, Αθήνα, 1942

1. Δόξας, Άγγ[ελος]: «*Η Αγριόπαπια* του Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 9/10/1942.
2. Θρύλος, Άλκης: «Έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 370, 1/11/1942, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 127-131.
3. Κουκούλας, Λέων: «*Η Αγριόπαπια* του Ίψεν, εφ. *Η Πρωία*, 9/10/1942.
4. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 8/10/1942.
5. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «*Αγριόπαπια*. Θίασος Θεάτρου Τέχνης», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 8/10/1942.
6. Σαράφης, Αθ.: «*Η αγριόπαπια* του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 9/10/1942.

⁶⁷² Ανυπόγραφο: «Θέατρο Τέχνης. *Αγριόπαπια*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 30/11/1943. Οι δυο κριτικοί που σχολιάζουν την επανάληψη δεν μας δια φωτίζουν ιδιαίτερα για το θέμα. Ο Χουρμούζιος δεν ασχολείται με την παράσταση αλλά με το έργο. Ο Ροδάς αναφέρεται μόνο στον Χαράλαμπο Πλακούδη που αντικαθιστά τον Παντελή Ζερβό στον ρόλο του Γέρο-Έκνταλ: η ερμηνεία του Πλακούδη έχει για τον Ροδά «πολύ ενδιαφέρον», έδωσε τον ρόλο «με όλη την ανησυχία αλλά και μακαριότητα της αυταπάτης για τα μεγάλα κινήγια και τους μεγάλους σκοπούς».

⁶⁷³ «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν...», ό.π.

7. Στ[ογιάννης], Ι[ωάννης]: «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Η Βραδυνή*, 8/10/1942.
8. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «Προσπάθεια Τέχνης. *Η Αγριόπαπια του Ίψεν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/10/1942.

Επανάληψη, Αθήνα, 1943

1. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «Ελληνικά και ξένα έργα. Ευριπίδης – Ουάιλντ – Ξενόπουλος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3/12/1943.
2. Χουρμούζιος, Αιμίλιος: «Ίψεν: Ένας εχθρός του Λαού (Θίασος Β. Αργυρόπουλου) – *Ρόσμερσχολμ, Αγριόπαπια* (Θέατρο Τέχνης)», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τ. Δ', τχ. 11-12, 11-12/1943, σελ. 291-295.

4.2.6. Το *Ρόσμερσχολμ* (*Τα άσπρα άλογα*) στο Θέατρο Τέχνης (1943)

Δυο μήνες μετά το τέλος των παραστάσεων της *Αγριόπαπιας*, στις 25 Ιανουαρίου του 1943, ανεβαίνει ο δεύτερος Ίψεν του Κάρολου Κουν στο Θέατρο Τέχνης (θέατρο Αλίκης). Με τους ίδιους συντελεστές όπως και στην *Αγριόπαπια*: τον Βάσο Δασκαλάκη να υπογράφει την καινούργια μετάφραση και τον Γιάννη Στεφανέλλη στα σκηνικά και κοστούμια⁶⁷⁴. Ο πρώτος κύκλος παραστάσεων του *Ρόσμερσχολμ* κλείνει την 1^η Μαρτίου 1943. Η παράσταση επαναλαμβάνεται το φθινόπωρο, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Ίψεν του Τέχνης, από τις 12 έως τις 24 Νοεμβρίου του 1943. Η αρχική διανομή: Ρόσμερ: Κάρολος Κουν, Ρεβέκκα: Ελένη Χατζηαργύρη, Κρολλ: Λυκούργος Καλλέργης, Μπρέντελ: Βασίλης Διαμαντόπουλος, Μόρτενσγκωρ: Παντελής Ζερβός, Κυρία Χέλσετ: Βάσω Μεταξά. Στην επανάληψη της περιόδου 1943-44 δυο σημαντικές αλλαγές στη διανομή: Ρεβέκκα: Αλέκα Κατσέλη-Μαζαράκη⁶⁷⁵ και Μόρτενσγκωρ: Χαράλαμπος Πλακούδης.

Ο Κουν επιλέγει ένα από τα λιγότερο δημοφιλή στην Ελλάδα έργα του Ίψεν. Το *Ρόσμερσχολμ* έχει να εμφανιστεί στην Αθήνα από το 1910, οπότε και πρωτοπαρουσιάστηκε από τον θίασο του Θωμά Οικονόμου για μία και μόνο βραδιά. Το υπαρξιακό-συμβολιστικό δράμα του Ίψεν είχε αντιμετωπιστεί στην Ελλάδα ως κοινωνικό, ακόμα και το 1943 μερίδα της κριτικής εξακολουθεί να το

⁶⁷⁴ Η μετάφραση του Δασκαλάκη έχει ήδη εκδοθεί το 1942 από τον Καραβία και επανεκδίδεται από τη Δωδώνη το 1993. Ο Δασκαλάκης στην έκδοση του έργου χρησιμοποιεί ως κυρίως τίτλο τον πρώτο τίτλο που είχε δώσει ο Ίψεν στο έργο: *Τα Άσπρα Άλογα* και μέσα σε παρένθεση κρατάει τον τελικό τίτλο του Ίψεν: *Ρόσμερσχολμ*. Στην παράσταση του Θεάτρου Τέχνης χρησιμοποιείται η αντίστροφη λύση για τον τίτλο. Η μετάφραση επαινείται από την κριτική (Θρύλος: «αναδημιούργησε το κείμενο», Ροδάς: «άξιος των θερμότερων επαίνων», Σαράφης: «περίφημη»). Στην κριτική του για την επανάληψη ο Σιδέρης εκφράζει αντιρρήσεις: «με παρεξένεψε η ακατάστατη γλώσσα της που πετιέται από την άκρατη καθαρεύουσα στη διαλεκτική δημοτική, πολλές φορές μέσα στην ίδια φράση. [...] Παράξενα, πολύ παράξενα πράγματα για 'δόκιμον' μεταφραστή», καταλήγει ο Σιδέρης με φανερή διάθεση να μειώσει τον Δασκαλάκη.

⁶⁷⁵ Η Κατσέλη σταδιοδρομεί ακόμα με το πατρώνυμο της: Μαζαράκη.

συγκαταλέγει στα κοινωνικά δράματα⁶⁷⁶. Ένα έργο χωρίς έντονη πλοκή, ένα "εσωτερικό" δράμα ψυχολογικών μεταπτώσεων. Το έντονα συμβολικό στοιχείο του και ο "εγκεφαλικός" χαρακτήρας του αποτρέπουν τους θιάσους από την παρουσίασή του, θεωρείται -όχι άδικα- "δύσκολο" για το κοινό. Ο Κουν "τολμά" να το συμπεριλάβει στο ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης, αφού έχει ξεκινήσει με ένα πιο "βατό" έργο του Ίψεν. Το ζωηρό ενδιαφέρον του Κουν για τον Βαχτάνγκοφ ενδεχομένως παίζει κάποιο ρόλο στην επιλογή του έργου, το *Ρόσμερχολμ* ανήκει στις παραστάσεις ορόσημα του ρώσου σκηνοθέτη (1918).

Η επιλογή του έργου διχάζει. Για τον Ροδά είναι «καλλιτεχνικό ευτύχημα γιατί το 'Θέατρο Τέχνης' το περιέλαβε στο δραματολόγιό του». Αναγνωρίζει πως δεν είναι «νοητό για τον πολύ κόσμο», γι' αυτό χρειάζεται «προκατήχησις για να νοιώση ο πολὺς κόσμος τα βαθύτερα νοήματα, τα σύμβολά του». Το έργο δεν είναι εύκολο να κατανοηθεί, όχι μόνο από το κοινό, «ούτε καν από τους κριτικούς του», συμπληρώνει ο Κουκούλας στην κριτική του στην *Πρωία*. Ο κριτικός πιστεύει πως για να μας αποκαλύψει το έργο τα «μυστήρια» του πρέπει να τοποθετηθεί «προηγουμένως σαν κρίκος συνεκτικός στην αλυσίδα των έργων του Ίψεν», πρέπει να το δει κανείς «σα συμπλήρωμα των προηγουμένων δραμάτων του, σαν τμήμα ενός δραματικού κύκλου». Ο Κουκούλας προστρέχει να υπερασπιστεί τον Ίψεν και τους ήρωες του: «δεν είνε ενεργούμενα της όποιας ιδεολογίας του ποιητή, μα άνθρωποι ζωντανοί που μας αποκαλύπτουν το ατομικό δράμα τους». Ενώ ο Δόξας αναγνωρίζει πως «ανήκει στον κύκλο των έργων εκείνων που αναλύουν περισσότερο καταστάσεις δημιουργημένες από την πλάνη της κοινωνίας, παρά τύπους ανθρώπινους», αλλά πιστεύει πως έχει μια μεγάλη αρετή: ο Ίψεν περιορίζεται στο «να εκθέση τα γεγονότα, να φωτίση το παρασκήνιό τους, την αιτιολογία τους, την αφετηρία τους, να θέση ερωτήματα, χωρίς όμως να υποδείξει λύσεις, χωρίς ν' απαντήσει στα ερωτήματά του».

Ακριβώς αυτό είναι το μεγάλο μειονέκτημα του έργου, απαντούν ο Μελάς και ο Λιδωρίκης. Ο Ίψεν δίνει ξεκάθαρες απαντήσεις και γίνεται διδακτικός. Οι τόνοι της επίθεσης των Μελά και Λιδωρίκη είναι πολύ οξείς και οφείλονται, όπως είδαμε, στον φόβο παραγκωνισμού τους από τον Ίψεν. Πρώτος ξεκινάει την επίθεση ο Μελάς. Είναι έργο κοινωνικής πολεμικής, πιστεύει, «έργο επαναστατικής σκληρότητας, για να μην πω και μίσους». Ο ίδιος ο Ίψεν είναι στο *Ρόσμερχολμ* «σκληρός και πικρός, ένας Δάντης του θέατρο, μεταφέρων την κόλασι, τ' αναμμένα σίδερα και τ' ακονισμένα μαχαίρια της άνευ ελέους κριτικής, μέσα σ' αυτά τα σπίτια των ανθρώπων και στην καθημερινή ζωή τους: Ένας Δάντης των φοβερών κι' αιώνιων εκδικήσεων» (:), που εκθέτει με μελανά χρώματα τη νοσηρότητα της κοινωνίας και «μας λέει, σχεδόν με χαιρεκακία: 'Να, αυτό είσαστε!.. Αυτό είναι η περίφημη κοινωνία σας!».

⁶⁷⁶ Βλ. Μελάς και Δόξας.

Τη σκυτάλη παίρνει ο Λιδωρίκης: «Μια σύνθεσι ανθρώπινης ζωής, που αντανακλά ως τα κατάβαθα της την απαισιοδοξία [...], καλλιεργεί μες την ψυχή μας το φοβερό μικρόβιο μιας σκέψεως διαβρωτικής για την ουσιαστική αλήθεια της ζωής. Μας λέει: 'Απελπίσου...'. Η θετική υποδοχή του έργου από τους περισσότερους κριτικούς εξοργίζει τον Λιδωρίκη: «Σαν να μη ήταν δυνατόν κι αυτός να είχε λαθέψει και μέσα στα πολλά, μεγάλα και άρτια έργα του να υπήρχε κι ένα σκάρτο, άστοχο και ανόσιο, σε έμπνευσι και τεχνική. Μα ο πνευματικός μας σνομπισμός δεν επιτρέπει κρίσεις για τον Ίψεν, δεν επιτρέπει δισταγμούς, δεν δέχεται αμφιβολίες, δεν παραδέχεται -πα! Προς Θεού- ούτε συζήτησι, ούτε άρνησι, ούτε απλή κουβέντα»⁶⁷⁷.

Ο Σιδέρης στην κριτική του για την επανάληψη του *Ρόσμερσχολμ* θα κάνει μια "ψύχραιμη" αποτίμηση της βασικής αδυναμίας του έργου: «Το κέντρο του βάρους του βρίσκεται στην παγωμένη περιοχή του ιδανικού, που είναι τόσο παγωμένη, επειδή το ιδανικό του 'εξευγενισμού των ανθρώπων', όπως παρουσιάζεται στο *Ρόσμερσχολμ* δε θρέφει τις ρίζες του κι ούτε παίρνει τον χυμό του από το πλούσιο χόμα της γης ετούτης όπου πατούμε όλοι μας. [...] Το *Ρόσμερσχολμ* δεν καταφέρνει να κινήσει παρά ένα ενδιαφέρον ολότελα εγκεφαλικό, γι' αυτό κ' ίσως μπορεί μόνο ακόμα να μιλήσει σ' έναν περιορισμένον κύκλο διανοητικών ανθρώπων».

Η παράσταση δεν γνωρίζει τη θερμή υποδοχή της *Αγριόπαπιας*. Αρκετοί κριτικοί στέκονται επιφυλακτικοί ως προς το αποτέλεσμα⁶⁷⁸. Ο Θρύλος, που είναι μεγάλος θαυμαστής του Κουν, γράφει ότι «απόρησε» με το επίπεδο της παράστασης και διαπιστώνει ότι, ενώ ο Κουν «όταν ανεβάζει Ίψεν, θαυματοουργεί», στο *Ρόσμερσχολμ* δεν τα κατάφερε: «Φαίνεται όμως ότι και η δύναμη του θαυματοουργού έχει τα όριά της· έργα τόσο συγκρατημένα, τόσο εσωτερικά δραματικά, χωρίς καμιά επιφανειακή δράση, σαν τα έργα της τελευταίας περιόδου του Ίψεν και ιδιαίτερα σαν το *Ρόσμερσχολμ*, δεν είναι δυνατό να παιχτούν ικανοποιητικά από μαθητές [...] έστω και προικισμένους με ταλέντο, έστω κι εξαιρετα διδαγμένους. Η διδασκαλία του κ. Κουν ήταν αδιάκοπα αισθητή· η όλη παράσταση είχε ατμόσφαιρα, οι μαθητές είχαν μνηθεί στην πνευματικότητα του έργου, δεν ξέφυγαν από τον τόνο που πρέπει να κυριαρχήσει, δεν κατόρθωσαν όμως και να δημιουργήσουν το μέρος τους».

⁶⁷⁷ «Ίψενισμός» και «Πνευματικός σνομπισμός», ό.π.

⁶⁷⁸ Δεν λείπουν και οι φωνές που επαινούν ανεπιφύλακτα το σύνολο της παράστασης. Αλλά αυτές είναι μάλλον δηλώσεις συμπαράστασης στην εν γένει προσπάθεια του Κουν. Η παράσταση για τον Ροδά ήταν «ανταξία ενός θεάτρου τέχνης που επιδιώκει την καθιέρωσι του ιδανικού, της πραγματικής αποστολής του θεάτρου. [...] Η ερμηνεία του υπήρξε ανταξία των υποσχέσεων και των προσπαθειών του κ. Κουν. Εν τω συνόλω εδόθη με απaráμιλλη τέχνη η ιψενική ατμόσφαιρα και η μελέτη των προσώπων που έλαβον μέρος στη χθεσινή παράστασι είχε ενότητα. Κάθε λέξις, που είναι και ένα πνευματικό διαμάντι, ερμηνεύθη με καλλιτεχνική κατανόησι, χωρίς το ελάχιστο χάσμα». Πολύ θετικές είναι και οι αποτιμήσεις των Δόξα και Σαράφη.

Οι χαρακτηρισμοί του Κουκούλα για τους ηθοποιούς είναι πολύ οξείς: «τραυλίζουν σαν τα γιαβριά τα σφυρίγματα του πατέρα τους. Και τα τραυλίζουν αναφομοίωτα» (*Πειραιϊκά Γράμματα*). Ο Κουκούλας συνεχίζει λοιπόν να εξαπολύει μύδρους εναντίον του Κουν. Οι διαφωνίες με το Θέατρο Τέχνης παραμένουν οι ίδιες όπως και στην *Αγριόπαπια*. Δεν αρκούν οι καλές προθέσεις του Κουν και το πάθος του για να κάνει θέατρο τέχνης, το θεωρεί «αδύνατο, όταν οι περισσότεροι συνεργάτες του κ. Κουν είναι ερασιτέχνες, χτεσινά παιδιά χωρίς πείρα και χωρίς κατασταλαγμένη καλλιτεχνική συνείδηση» (*Πειραιϊκά Γράμματα*). Και ειδικά για τις απόψεις του σκηνοθέτη για τον Ίψεν, δηλώνει απερίφραστα και πάλι την αντίθεση του: «Στο κεφάλαιο της ερμηνείας του Ίψεν διαφωνούμε ριζικά με τον κ. Κουν επειδή εννοεί να κάνει μεταφυσική εκεί που για μας υπάρχει η ζωή στην ωμότερη εκδήλωσή της, επειδή προσπαθεί θεληματικά να ντύση με μυστήριο ό,τι είναι απλό και φωτεινό, ενισχύοντας έτσι την πλανημένη αντίληψη των πολλών πως ο Ίψεν είναι σκοτεινός κι αινιγματικός» (*Πρωία*). Για τον Κουκούλα η παράσταση του *Ρόσμερσχολμ* φτάνει «στην υπερβολή μιας εξωτερικά κυνηγημένης υποβλητικότητας», δίνοντας «έναν τόνο ανεξήγητα αινιγματικό και μυστηριώδη, μέσα σε μιαν ατμόσφαιρα σχεδόν γκραν-γκινιόλ όπου κι αυτό ακόμα το ανθρώπινο σχήμα αλλοιώνεται και γίνεται ασυνείθιστο και ψεύτικο» (*Πειραιϊκά Γράμματα*).

Ο Μαμάκης κάνει μια πιο "ψύχραιμη" αποτίμηση της παράστασης. Αναγνωρίζει τα θετικά της: «Ωργανωμένη, πολύ φροντισμένη, μ' αφάνταστη επιμέλεια διδασκαλίας και αποδόσεως. Όχι δε απλώς κουρδισμένη. Δεν υπήρχε ξηρή μηχανοποίησης. Υπήρχε στο σύνολο και ψυχή». Αλλά συμφωνεί με τον Κουκούλα για τις αδυναμίες των ηθοποιών και για την "καταθλιπτική" ατμόσφαιρα που επιβάλλει η σκηνοθεσία του Κουν. Η «μανία της υπερβολής εις τον τρόπον της αναβιβάσεως όλων των έργων που εμφανίζεται» ο Κουν είναι εμφανής και στο *Ρόσμερσχολμ*. Έτσι «τα καταθλιπτικά υπογραμμίζονται εντονότερα, γίνονται πιο βαριά, εκτυλίσσονται μέσα σ' ατμόσφαιρα αγωνίας που δεν είναι πάντοτε και τόσο απαραίτητη»⁶⁷⁹. Προσμετρά επίσης ο κριτικός στα αρνητικά το «πανομοιότυπον σύστημα ερμηνείας» που χρησιμοποιεί ο Κουν, και ειδικά στον δεύτερο αυτό Ίψεν του Θεάτρου Τέχνης «ενόμιζε κανείς ότι έβλεπε ξανά την παράστασι της

⁶⁷⁹ Ο Αντώνης Γλυτζουρής στην ανακοίνωση του «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού Μοντερνισμού» (ό.π.), παραπέμπει σ' ένα αγγλόφωνο άρθρο του Αλέξη Σολομού («Five Athenian Artists», στον συλλογικό τόμο: *New Writing and Daylight*, εκδ. John Lehmann, Λονδίνο, 1946, σελ. 122-128) όπου σχολιάζει μεταξύ άλλων τις πρόβες του *Ρόσμερσχολμ* και μας μεταφέρει τη "νοσηρή" ατμόσφαιρα της παράστασης: «The young actors, each sunk in his corner, where quite oblivious to the outer world, and lived their parts within those bleak walls; in immobility at first and with only a murmur; then, slowly, the characters of the play emerged from the book and began to stir the actors' blood like a magic potion, which flowed as far as the tips of their fingers, and formed their lips in the shape of the words. You saw young men, who as the atmosphere of the suburban home or the small coffee shop faded from them, were wrapped in the northern greyness of *Rosmersholm*. There was something morbid, you might even say, nightmarish, in the profound concentration of the procedure».

Αγριόπαπιας. Από την αισθητική σκηνογραφία του κ. Στεφανέλλη που συγγένευε φοβερά με το πρώτον σκηνικό της *Αγριόπαπιας* [...], ως το παίξιμο του ίδιου του κ. Κουν [...], όλα είχαν ομοιότητα με την πρώτη ευτυχή δημιουργία του Θεάτρου Τέχνης».

Ο Κουν έχει τώρα μετακινηθεί ακόμα περισσότερο προς τις αντιλήψεις του Βαχτάνγκοφ· πινελιές εξπρεσιονισμού διέπουν το ρεαλιστικό πλαίσιο της παράστασης⁶⁸⁰. Ο σκηνοθέτης επιβάλλει μια νοσηρή εξπρεσιονιστική ατμόσφαιρα στο έργο και μια εξπρεσιονιστικού ύφους υποκριτική. Η κριτική είναι επικριτική για τις επιλογές του. Για τον Στογιάννη είναι «όχι μόνο περιττή, μα και απρόσφορη τόση διαύγεια στην απόδοσι της θολής και βαρειάς ατμόσφαιρας των Ίψενικών έργων». Ο Μελάς βρίσκει «άστοχες» μερικές «απομιμήσεις [...] του εκσπρεσιονιστικού παιξίματος ξένων σχολών, με τη μεγάλη σιγή και τις ξαφνικές υψώσεις του τόνου, χωρίς λόγο κάποιες φορές».

Και μάλλον δεν είναι άστοχες οι αντιρρήσεις της κριτικής. Οι άπειροι ηθοποιοί μάλλον δεν μπορούν να χειριστούν επιδέξια την καινούργια υποκριτική φόρμα που δοκιμάζει ο Κουν, αλλά και ο Κουν υπογραμμίζει σκηνοθετικά τη νοσηρότητα της ατμόσφαιρας. Λίγους μήνες αργότερα επαναλαμβάνεται το έργο, έχοντας μεσολάβησει ένας μεγάλος αριθμός παραστάσεων αλλά και καινούργιες πρόβες για τις αλλαγές στη διανομή, και το αποτέλεσμα έχει ωριμάσει σημαντικά. Η κριτική σχολιάζει τη μεγάλη διαφορά. Ο Στογιάννης βρίσκει πως η παράσταση είναι «γενικά, πιο άρτια από την περσινή, πιο μεστή στο σύνολό της, σαν να είχε, με τη μελέτη, πυκνωθεί η αντίληψη κ' η ερμηνεία του Ίψενικού δράματος». Την «ζωηρότατη έκπληξι» του εκφράζει ο Μαμάκης και αίρει τις επιφυλάξεις του: «Δεν ήτανε διόλου η παράστασι που είχα ιδή πέρυσι. Το *Ρόσμεροχολμ* παίζεται τώρα

⁶⁸⁰ Τη συγγένεια του Κουν με τον Βαχτάνγκοφ αλλά και τις διαφορές τους σκιαγραφεί ο Αντώνης Γλυτζουρής («Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν...», ό.π.): «Ο Βαχτάνγκοφ εμπάθνε περισσότερο και τελικά οδήγησε στα άκρα το άνοιγμα του ρεαλισμού στον υποκειμενικό κόσμο· τόσο, ώστε, λίγο πριν τον θάνατό του το 1922 διαμόρφωσε τον 'φανταστικό ρεαλισμό' που έμεινε γνωστός ως μια προσπάθεια σύνθεσης της Μεθόδου με τον Εξπρεσιονισμό και τις αναζητήσεις των συμπατριωτών του φορμαλιστών γύρω από τη 'θεατρικότητα'. Με τον μαθητή του Στανισλάβοκι ο Κουν μοιραζόταν, μεταξύ άλλων, τη πίστη στον ουμανισμό και τη πρόοδο αλλά και μια έμφυτη τάση προς μια τραγική ενατένιση της ζωής. Από καλλιτεχνική άποψη μοιραζόταν επίσης μια εμμονή στη 'δημιουργική παραμόρφωση' της πραγματικότητας (αντί της φωτογραφικής της απεικόνισης) όπως και τον σημαντικό ρόλο του υποσυνείδητου. Όπως φαίνεται, η πορεία υπέρβασης του ρεαλισμού και στους δύο καλλιτέχνες περνούσε μέσα από την εξαντλητική αναζήτηση των πιο αυθεντικών συναισθημάτων, που οδηγούνταν έτσι στην υπερβολή, σε μια εκφραστικότητα που, χωρίς να ακυρώνει τη ψυχολογική αλήθεια του ρόλου, τον έφερνε στην επικράτεια του γκροτέσκο, όπως περίπου την επεξεργαζόταν τότε ο Μιχαήλ Μπαχτιν. Οι διαπιστώσεις αυτές δεν έχουν φυσικά τη πρόθεση να θέσουν ζήτημα μίμησης. Το *Ρόσμεροχολμ* του Βαχτάνγκοφ (1918) και του Κουν ήταν δύο εντελώς διαφορετικές παραστάσεις. Ωστόσο, ο 'φανταστικός ρεαλισμός' του Ρώσου πρόσφερε στον Έλληνα τα ερεθίσματα για τη δημιουργία του δικού του 'ποιητικού ρεαλισμού': την αναζήτηση μιας 'σκηνικής' ποίησης θεμελιωμένης μεν στην εσωτερική αλήθεια του ρόλου, η οποία όμως δεν αμελούσε αυτό που και οι δύο προσδιόριζαν ως 'πλαστικότητα'. Όταν το 1943 ο Κουν επιτίθετο στη κενότητα του συμβατικού ρεαλισμού του βουλεβάρτου, δήλωνε ευθαρσώς ότι προτιμούσε να ρισκάρει με μια 'θεληματική υπερβολή' παρά να παρασυρθεί από μια 'ισχνή πραγματικότητα' και αισθανόταν να ασφκτιά μέσα στον ρεαλισμό».

απειρώς καλλίτερα. [...] Τα παληά, τα βασικά δεδομένα, έχουν υποστή καταφανή βελτίωσι και το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει μια ανανεωμένη, φρεσκαρισμένη [...] πολύ καλλίτερη δουλειά πάνω στο ίδιο έργο». Το σπουδαιότερο: «δεν υπάρχει η υπερβολικά έντονη δραματική πυκνότητα στη δημιουργία της ατμόσφαιρας, ούτε η δράσις εκτυλίσσεται πια μέσα σε διαρκές πλαίσιο εφιαλτικής σχεδόν αγωνίας, όπως συνέβαινε». Από ό,τι φαίνεται και ο Κουν αναπροσαρμόζει σκηνοθετικά την παράσταση και αναγνωρίζει τις αδυναμίες του πρώτου ανεβάσματος⁶⁸¹.

Για την επανάληψη έχουν αλλάξει και τα σκηνικά του Στεφανέλλη⁶⁸². Την ομοιότητα του σκηνικού χώρου του *Ρόσμερσχολμ* με εκείνον της *Αγριόπαπιας* είχε επικρίνει ο Μαμάκης αλλά και ο Θρύλος⁶⁸³. Αλλά αυτή δεν πρέπει να ήταν καλλιτεχνική επιλογή. Προφανώς ο Στεφανέλλης αναγκάστηκε να προσαρμόσει το σκηνικό της *Αγριόπαπιας* λόγω των οικονομικών δυσκολιών που αντιμετώπιζε το Θέατρο Τέχνης⁶⁸⁴. Στην επανάληψη υπήρξε προφανώς η δυνατότητα για καινούργιο σκηνικό. Ο Σιδέρης σχολιάζει πολύ θετικά την αλλαγή αυτή: «Και στους χρωματισμούς και στο ζύγισμα όγκων κ' επίπεδων έδειχνε καθαρά το σκηνικό την προσπάθεια του καλλιτέχνη να μπει όσο πιο βαθιά γίνεται στο πνεύμα του έργου».

Η ερμηνεία του Κουν στον δεύτερο ιψενικό του ρόλο (Ρόσμερ) κερδίζει αυτή τη φορά τη γενική αποδοχή της κριτικής. «Αναδείχθηκε και πάλι υπέροχος ηθοποιός» για τον Θρύλο. «Υπήρξε, χωρίς καμμία υπερβολή, αξιοθαύμαστος» επαυξάνει ο Ροδάς. Και συνεχίζει: «Ήτο η ενσάρκωση του ήρωος που εδημιούργησε το Ιψενικό πνεύμα. Ένα καλλιτέχνημα απ' αρχής μέχρι τέλους». Η λιτότητα των εκφραστικών μέσων του Κουν και η εσωτερικότητά του κάνουν ιδιαίτερη εντύπωση. Ο Μελάς διαπιστώνει ότι ερμήνευσε τον ρόλο «μ' ασυνήθιστη αλήθεια, λεπτότητα και συγκίνησι. Έφθασε να μας δώσει έναν τύπο, που κανείς Έλλην ηθοποιός δεν μπόρεσε να ενσαρκώσει κάτι ανάλογο. Και χωρίς τα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού – με μόνο τον εσωτερικό παλμό του παιξίματός του»⁶⁸⁵.

⁶⁸¹ Πολύ θετικά τα σχόλια και των άλλων κριτικών: «Ολ' η παράσταση ήταν κρατημένη σε μίαν ατμόσφαιρα σιωπηλής εσωτερικής περισυλλογής όπως ταιριάζει στο έργο» (Σιδέρης), «Η εκτέλεση ήταν πάρα πολύ καλή» (Νεχαλιώτης).

⁶⁸² Ο θίασος μάλιστα «διαφημίζει» την αλλαγή αυτή. Βλ.: Ανυπόγραφο: «*Ρόσμερσχολμ*. Την Παρασκευήν 'Πρώτη'», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9/11/1943.

⁶⁸³ Έγραφε ο Θρύλος για τη σκηνογραφία: «ήταν καλαισθητή και είχε κι ατμόσφαιρα, ήταν όμως πάρα πολύ όμοια και στο χρωματισμό και στη διαρρύθμιση με τις σκηνογραφίες της *Αγριόπαπιας*. Η μονοτονία είναι πάντα μια ένδειξη αδυναμίας· ένας καλλιτέχνης οφείλει να ανανεώνει τον εαυτό του».

⁶⁸⁴ Όπως μαρτυρεί ο Σολομός («Five Athenian Artists», ό.π., σελ. 122.): «the settings were made from paper; the costumes were borrowed from an old aunt's or a deceased gentleman's wardrobe».

⁶⁸⁵ Ο Κουκούλας επισημαίνει την καταφανή ομοιότητα της ερμηνείας του στον Ρόσμερ με εκείνη του Γκρέγκερς Βέρλε της *Αγριόπαπιας*, και βρίσκει ευκαιρία να "χτυπήσει" τον Κουν. Κατά τον κριτικό, ορθή είναι η αντίληψη του Κουν ότι «ο ιψενικός αυτός ήρωας είναι μια ηθική προέκταση και μεταλλαγή του Γρέγκερς Βέρλε», αλλά ξεχνάει «πως ο δεύτερος είναι μάλλον κωμικό πρόσωπο, ενώ ο Ρόσμερ αυτοχρήμα τραγικό». Τον Κουκούλα (*Πειραιϊκά Γράμματα*) τον ενοχλούν ακόμα δύο πράγματα στον ηθοποιό Κουν: πρώτον ότι «αγαπά τη σουρντίνα. Πιστεύει πως είναι δηλωτική

Στην παράσταση του *Ρόσμερσχολμ* κάνει την πρώτη της εμφάνιση της στο θέατρο η Ελένη Χατζηαργύρη, ερμηνεύοντας τον κεντρικό γυναικείο ρόλο. Οι παρατηρήσεις του Θρύλου συμπυκνώνουν τις εντυπώσεις των κριτικών: «έχει μια γοητευτικότερη εμφάνιση και πολλά προσόντα, έδειξε ότι είναι πιθανότατο να διαπρέψει στο θέατρο», αλλά «δεν ήταν ακόμα αρκετά ώριμη για να εμψυχώσει τη Ρεβέκκα Ουέστ». Ο Ροδάς απαριθμεί τα προσόντα της πρωτοεμφανιζόμενης Χατζηαργύρη: «με καθαρή άρθρωση, με αρμονικούς τόνους φωνής, με πολύ αίσθημα, με αξιόλογη έκφραση και μιμική». Η καλλιτεχνική πορεία της Χατζηαργύρη θα επιβεβαιώσει την πρόβλεψη του Μελά, η οποία μιλάει για «μεγάλο μέλλον». Το ταλέντο της Χατζηαργύρη ξεχωρίζει στην πρώτη της αυτή εμφάνιση, όμως είναι άπειρη και όπως είναι φυσικό δεν μπορεί να χειριστεί πάντα επιδέξια το δύσκολο ρόλο⁶⁸⁶.

Η Αλέκα Κατσέλη-Μαζαράκη που ερμηνεύει τον ρόλο στην επανάληψη της επόμενης θεατρικής περιόδου, έχει καλύτερη υποδοχή από τη Χατζηαργύρη. Παρά τη μικρή εμπειρία της έπαιξε τον ρόλο «με αξιοσημείωτη ψυχολογική κατανόηση και απεκάλυψε το πλούσιο ταλέντο της και σε έργα με αξιώσεις» (Ροδάς). Για τον Θρύλο: «είχε τέλεια κατανόηση τον πολυσύνθετο και δύσκολο ρόλο της Ρεβέκκας Ουέστ, εισέδωσε βαθιά σε όλες τις αποχρώσεις του, και τον απόδωσε χωρίς καμιά παραφωνία, έστω κι αν δεν κατόρθωσε ακόμα να τον δονήσει με έντονο παλμό». Στις αδυναμίες της συγκαταλέγει το «άτονο» παίξιμο της, που το αποδίδει στην απειρία της αλλά και στο γεγονός ότι είναι «ακόμα πολύ δουλικά προσκολλημένη στη διδασκαλία του κ. Κουν. Ο τρόπος που χρωμάτιζε τις φράσεις και τόνιζε τις

εσωτερικότητας. Και μιλά σιγά» και δεύτερον η «ιδιάζουσα επί πλέον προφορά και άρθρωση». "Πατώντας" σε αυτές τις δύο ιδιαιτερότητες του Κουν, ο Κουκούλας κάνει -όπως ισχυρίζεται- έναν «πολύ τιμητικό για τον κ. Κουν παραλληλισμό» και τον συγκρίνει με τον Οικονόμου. Έτσι βρίσκει αφορμή για χτυπήματα "κάτω από τη μέση" και για τον παλιό του "εχθρό" και για τον τωρινό: «Αυτή ακριβώς ήταν η αδυναμία και του αείμνηστου Θωμά Οικονόμου [...]. Κι όμως ο Οικονόμου ήταν περίφημος δάσκαλος [...]. Συμπέρασμα, προσωπικά δεν ανεχόμαστε την ερμηνεία μεγάλων κειμένων με τρόπο ερασιτεχνικό, το τονίζουμε ξανά, με τρόπο που αποκλείει το ξεδίπλωμα μιας ώριμης καλλιτεχνικής συνείδησης. Γιατί ο κ. Κουν μπορεί βέβαια να 'ναι κακός ηθοποιός, καθώς ο Οικονόμου· αλλά θα μπορούσε κάλλιστα να 'ναι περίφημος δάσκαλος καθώς εκείνος». Αντιφάσκει ο Κουκούλας, το 1925 κατηγορούσε τον Οικονόμου, όπως είδαμε, ότι ήταν κακός και ως δάσκαλος.

⁶⁸⁶ Κάποιοι κριτικοί είναι πιο "ελαστικοί" μαζί της, λόγω της απειρίας της. Για τον Στογιάννη είναι μια "νίκη" της ηθοποιού· κατάφερε και «κράτησε χωρίς να λυγίση» ένα ρόλο που θα «τσάκιζε κάθε πρωτόπειρη ηθοποιό». Διακρίνει βέβαια αδυναμίες: «σε ωρισμένα δραματικά σημεία έδειξε μια συστολή υπέρμετρη, αλλά τούτο, όπως και μερικά άλλα 'τοπικά' κινήματα κι εκφράσεις, δισταγμοί και απορίες, είναι αποτέλεσμα της διδασκαλίας. Πρέπει ν' απαλλαγεί απ' όλ' αυτά και να φροντίσει ν' αναδείξει πιο ελεύθερα την καλλιτεχνική της προσωπικότητα με τα τόσο υποσχετικά εφόδια που της χάρισε η φύση». Αντίστοιχη είναι και η παρατήρηση του Μαράκη: «άρθρωσις και ομιλία δουλική μίμησις Κουν και μάλιστα όχι άψογος». Οι αντιρρήσεις που έχουν ο Θρύλος και ο Κουκούλας (*Πειραϊκά Γράμματα*) αφορούν περισσότερο τις σκηνοθετικές κατευθύνσεις του ρόλου. Για τον Θρύλο, «την παρουσίασε πολύ περισσότερο σαν μια *ingénue* παρά σαν μια γυναίκα δυναμική και τυραννισμένη». Ο Κουκούλας πιστεύει ότι η Χατζηαργύρη παρερμηνεύει την ηρωίδα: ενώ η Ρεβέκκα πρέπει να «έχει απόλυτη συναίσθηση της ευθύνης της κ' επί πλέον το θάρρος της γνώμης και των πράξεων της», η ηθοποιός λανθασμένα «δίνει μια γυναίκα πονηρή και φιλόποπτη, ένα σιγανό ποτάμι, καθώς λέει ο λαός μας, έτσι που στο τέλος να φαίνεται ανεξήγητος ο ηρωισμός και το αδάμαστο πνεύμα αυτοθυσίας που την εμψυχώνει».

λέξεις ήταν συχνά απaráλλαχτος ο τρόπος του κ. Κουν». Η επιρροή του Κουν είναι πολύ έντονη στην Κατσέλη όπως και στην Χατζηαργύρη. Και φαίνεται ότι πέφτουν συχνά σ' αυτήν την παγίδα οι νεοφώτιστοι μαθητές του Κουν⁶⁸⁷.

Για τη Βάσω Μεταξά (Κυρία Χέλσεν) και τον Βασίλη Διαμαντόπουλο (Μπρέντελ) οι κριτικοί επισημαίνουν τις ίδιες αδυναμίες όπως και στην *Αγριόπαπια*: υπερβολές στην έκφραση. «Πολύ ίσως τραγική η γραμμή» των δυο ηθοποιών, γράφει ο Μαμάκης, που βρίσκει το «πολύ επιτηδευμένο 'τρέμουλο'» που έχουν αχρειαστο. Το «τρέμουλο» αυτό ήταν όπως φαίνεται πιο έντονο στον Διαμαντόπουλο, που «απέδωσε το *delirium tremens* μ' έναν τρόπο τόσο ρεαλιστικό, ώστε προκαλούσε έναν εκνευρισμό καταστρεπτικό της αισθητικής διάθεσης», κατά τον Θρύλο. Παιζει «μονοκόμματα και χωρίς ευλυγισία» ο Διαμαντόπουλος, γράφει ο Κουκούλας, μπορεί να είναι «εντυπωσιακό ίσως το εξωτερικό παίξιμό του, μα δε δείχνει τίποτα από τη βαθύτερη, την τραγική αλήθεια του ιψενικού ήρωα». Κοινή επισήμανση Θρύλου και Μαμάκη είναι η «ενοχλητική» επανησιακή προφορά του Διαμαντόπουλου, από την οποία ο ηθοποιός δεν έχει ακόμα απαλλαγεί. Για τον Στογιάννη η Μεταξά χειρίστηκε καλύτερα τον «λίγο υπερβολικό χαρακτήρα» που έδωσε στον ρόλο της. Προφανώς οι εξπρεσιονιστικές "πινελιές" στη ρεαλιστική υποκριτική που δοκιμάζει ο Κουν παρεξηγούνται από τους μαθητές του και υπερτονίζονται.

Οι εντυπώσεις για τους δυο ηθοποιούς είναι πολύ καλύτερες στην επανάληψη, όπου έχουν ωριμάσει οι ερμηνείες τους. Έχει εξαφανιστεί το «επιτηδευμένο 'τρέμουλο' στην κίνησή τους», διαπιστώνει ο Μαμάκης, «τώρα όλα έχουν λείψει και είναι και οι δυο τους πολύ καλλίτεροι, απείρως ανώτεροι από τις περυσινές τους αποδόσεις στους ίδιους ρόλους». Σημαντική βελτίωση του Διαμαντόπουλου βρίσκει και ο Στογιάννης: «έπαιξε ασύγκριτα πιο μετρημένα από άλλοτε, [...] χωρίς εκφραστικές υπερβολές».

Η εμφάνιση του Παντελή Ζερβού στον ρόλο του Μόρτενογκωρ αφήνει ανάμικτες εντυπώσεις. Επαινετικοί κάποιοι κριτικοί, όπως ο Κουκούλας που τον ξεχωρίζει για την «ελικρίνεια» στον τόνο του και την «άνεση κινήσεως», ενώ την ακριβώς αντίθετη γνώμη έχει ο Θρύλος, που βρίσκει ότι ο Ζερβός έπαιξε «μονοκόμματα» και παρασύρθηκε σε «υπερβολές» λόγω της απειρίας του. Μάλλον θα πρέπει να συμφωνήσουμε με την εκτίμηση του Μαμάκη, ότι έπαιξε «με την συνήθη του άνεση, αλλά και χωρίς τίποτα το ιδιαίτερο».

Το ίδιο ανάμικτες οι εντυπώσεις της κριτικής και για τον Χαράλαμπο Πλακούδη που αντικαθιστά τον Ζερβό στην επανάληψη. Κατά τον Σιδέρη: «Με τόση νόηση είχε αφομοιώσει τα υποδειγματικά διδάγματα του σκηνοθέτη και με τόση τέχνη τ' απέδωσε που ως και το πιο παραμικρό χτύπημα με τα δάχτυλα πάνω

⁶⁸⁷ Ο Μαμάκης γράφει πως είναι τόσο έντονη η επιβολή της διδασκαλίας του Κουν, ώστε «άμα κλεινή κανείς τα μάτια του φαίνεται πως μιλάει και τώρα επί σκηνής η περυσινή ερμηνεύτρια, η κ. Ελένη Χατζηαργύρη. Τέτοια ρομποτικοποίησις με πανομοιότυπο μοτίβο ομιλίας εμφανίζεται».

στο τραπέζι, έλεγες κ' έβγαινε από μόνο του, σαν η φυσική έκφραση των ενδόμυχων συναισθημάτων του κ' έτσι έδειξε πως είχε μπει στο ρόλο του και πιο καλά, μπορεί να πει κανείς από τον περσινό προκάτοχό του». Ύμνους κερδίζει ο ηθοποιός και από τον Χουρμούζιο: «Στο ρόλο του Μόρτενσγκωρτ [...] έδωσε πάμπολλα. Θα έλεγα πως έδωσε το πλήρες, αν ήθελα να χρησιμοποιήσω την υπερβολή για την ενθάρρυνσή του. Υπήρξεν όμως τόσο ικανοποιητικός που δικαιώνει τις μεγαλύτερες ελπίδες». Στον αντίποδα τα σχόλια του Θρύλου: «δεν κίνησε το ενδιαφέρον, γιατί ήταν εντελώς αλύγιστος και ψυχρός».

Αρκετά θετική είναι η συμβολή του Λυκούργου Καλλέργη στην παράσταση στο ρόλο του Κρολλ, κρίνει ο Τύπος. Αν και έχει «κλισέ' τις εμφανίσεις και αποδόσεις του» (Μαμάκης), «έδωσε ανάγλυφα τον συντηρητικό καθηγητή Κρολλ» (Σαράφης). «Αξιομνημόνευτη» βρίσκει την προσέγγισή του και ο Μελάς: εάν «έδειχνε λιγώτερο εριστικό ύφος, θα πραγματοποιούσε εντελώς άψογα το Νορβηγό καθηγητή».

Η παράσταση λοιπόν του *Ρόσμερσχολμ* ήταν ακόμα "άγουρη" στην πρώτη της εκδοχή τον Ιανουάριο του 1943. Στην επανάληψή της λίγους μήνες μετά, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Ίψεν του Θεάτρου Τέχνης, οι μαθητές του Κουν χειρίζονται καλύτερα τα ζητούμενα της σκηνοθεσίας, και δικαιώνονται πολύ περισσότερο οι πειραματισμοί του Κουν στο υποκριτικό ύφος.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ρόσμερσχολμ, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, Αθήνα, 1943

1. Δόξας, Άγγ[ελο]: «Το *Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Ακρόπολις*, 26/1/1943.
2. Θρύλος, Άλκης: «Δυο έργα του Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 377, 15/2/1943, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 193-200.
3. Κουκούλας, Λέων: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Πρωία*, 27/1/1943.
4. Κουκούλας, Λέων: «Π. Καλντερόν: *Η γυναίκα στοιχειό*. Ε. Ίψεν: *Ρόσμερσχολμ - Μικρός Έϊολφ*», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τχ. 2, 2/1943, σελ. 93-96.
5. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 26/1/1943.
6. Μελάς, Σπύρος.: «*Ρόσμερσχολμ (Άσπρα άλογα)*», εφ. *Η Καθημερινή*, 2/2/1943.
7. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «*Ρόσμερσχολμ*. Θίασος Θεάτρου Τέχνης», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26/1/1943.
8. Σαράφης, Αθ.: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 27/1/1943.
9. Στογ[ιάννης], Ι[ωάννης]: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Βραδυνή*, 26/1/1943.

Επανάληψη, Αθήνα, χειμώνας 1943-44

1. Θρύλος, Άλκης: «Θεατρική κίνηση και θεατρική τέχνη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 396, 1/12/1943, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 326-327.
2. Μαμάκης, Αχιλλέας: «Πως παίζονται τα θεατρικά έργα μετά από την πρεμιέρα;», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18/11/1943.
3. Νεχαλιώτης, Κωστής: «Θέατρο Τέχνης. *Ρόσμερσχολμ*», περ. *Νεανική Φωνή*, τχ. 4, 1/1/1944, σελ. 50-51.
4. Πολίτης, Γ. Ν.: «Θέατρο Τέχνης. Φεστιβάλ Ίψεν: Β'. *Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Πρωία*, 14/11/1943.

5. Ροδάς, Μιχαήλ: «Ελληνικά και ξένα έργα. Ευριπίδης - Ουάιλντ - Ξενόπουλος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3/12/1943.
6. Στογιάννης, Ι[ωάννης]: «Νέοι καλλιτέχνες στο *Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Βραδονή*, 15/11/1943.
7. Χουρμούζιος, Αιμίλιος: «Ίψεν: Ένας εχθρός του Λαού (Θίασος Β. Αργυρόπουλου) - *Ρόσμερσχολμ, Αγριόπαπια* (Θέατρο Τέχνης)», περ. *Πειραιικά Γράμματα*, τ. Δ', τχ. 11-12, 11-12/1943, σελ. 291-295.

4.2.7. Οι Βρυκόλακες στο Θέατρο Τέχνης (1943)

Οι *Βρυκόλακες* είναι το εναρκτήριο έργο της χειμερινής περιόδου 1943-44 του Θεάτρου Τέχνης και εγκαινιάζει, μαζί με τις δυο προηγούμενες ιψενικές σκηνοθεσίες του Κουν, τον κύκλο παραστάσεων που τιτλοφορήθηκε Φεστιβάλ Ίψεν. Η μετάφραση είναι και αυτή τη φορά του Βάσου Δασκαλάκη, και τα σκηνικά-κοστούμια του Γιάννη Στεφανέλλη. Η πρεμιέρα δίνεται στις 4 Οκτωβρίου του 1943 στο θέατρο Αλίκης και η παράσταση διαρκεί έως τις 10 Νοεμβρίου. Η διανομή: Κυρία Άλβινγκ: Βάσω Μεταξά, Όσβαλντ: Κάρολος Κουν, Πάστωρ Μάντερς: Λυκούργος Καλλέργης, Έγκστραντ: Βασίλης Διαμαντόπουλος, Ρεγκίνε: Κατερίνα Λεβάντη. Το Τέχνης επαναλαμβάνει το έργο δύο φορές, στο πλαίσιο των καλοκαιρινών περιοδειών του θιάσου: το 1945 στη Θεσσαλονίκη, με τη Καίτη Λαμπροπούλου στο ρόλο της Ρεγκίνε, και το 1949 στην Πάτρα και την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, με Ρεγκίνε τη Μελίνα Μερκούρη.

Η επανεμφάνιση των *Βρυκόλακων* στην ελληνική σκηνή θα πυροδοτήσει και πάλι τη συζήτηση για το αν είναι ξεπερασμένος ο Ίψεν ή όχι. Η αντίληψη πως είναι έργο αποκλειστικά κοινωνικής πολεμικής είναι βαθιά ριζωμένη. Η ανάγνωση του Φώτου Πολίτη, που έχει αναδείξει το τραγικό στοιχείο των *Βρυκόλακων*, δεν έχει ακόμα αλλάξει την οπτική της κριτικής. Ακόμα και ο Γ. Ν. Πολίτης, μεταφραστής των *Βρυκόλακων* του 1934 στο Εθνικό, στο κριτικό σημείωμα του για την παράσταση του Τέχνης περιορίζεται στην κοινωνική όψη του έργου και αποφαινεται πως «δεν νοιώθουμε πια ούτε τον ενθουσιασμό [...] ούτε την πικρόχολη αγανάκτηση» του παρελθόντος».

Με όρους επικαιρότητας κρίνει το έργο και ο Μελάς, βρίσκοντας ακόμα μια αφορμή να επιτεθεί στο Τέχνης και στον "αντίπαλό" του Ίψεν. Οι ήρωες των *Βρυκόλακων* είναι για τον Μελά «κατά ένα μεγάλο μέρος, ξεθωριασμένοι, πεθαμένοι για μας», το έργο δεν έχει θέση σε μια «συγχρονισμένη κοινωνία», οι «καταστάσεις και ιδέες» του «ανήκουν πια στο παρελθόν». Πολύ πιο ήπιοι είναι οι τόνοι του Θρύλου, που αν και συμφωνεί ότι «σήμερα οι *Βρυκόλακες* δε μας συγκινούν πια, δε μας ηλεκτρίζουν, το κήρυγμα τους δε φαίνεται πια καθόλου επαναστατικό», τονίζει ωστόσο ότι η τεχνική τους είναι «τόσο άρτια και τόσο άψογη, το σύνολο είναι γεμάτο από τόση ενότητα και τόση αρμονία, είναι δονισμένοι με τόση πίστη, ώστε,

κι αν δε μας γοητεύουν πια, πάντοτε μας επιβάλλονται», για να καταλήξει πως «έστω κι αν έχουν εμφανέστερες τις ρυτίδες του χρόνου, ανήκουν και θα ανήκουν πάντα, στις κορυφαίες σφαίρες της Τέχνης».

Φυσικά και είναι «ξεπερασμένο» το έργο, αν το περιορίσει κανείς στα κοινωνικά ζητήματα, που θίγει, πράγμα που θα αποτελούσε τη «μεγαλύτερη παρερμηνεία της ουσίας του ιψενικού θεάτρου», απαντάει ο Χουρμούζιος. Για τον κριτικό αλλού βρίσκεται η ουσία της ιψενικής δραματουργίας: «στην αιώνια αντίθεση ιδεώδους και πραγματικού, στην αντιμαχία της ιδανικής, ωραίας, καθαρής, αφιλόκερδης, άδολης ζωής, με τη ζωή που δημιουργούν οι εξωτερικές συνθήκες και η ανάγκη της προσαρμογής με το άμεσο κοινωνικό περιβάλλον». Υπό αυτό το πρίσμα ο Ίψεν «έχει εξασφαλίσει την αιωνιότητα γιατί κάθε ποίηση, αληθινή ποίηση, κάθε τέχνη που καθηλώνει μια στιγμή ζωής στην αιώνια ροή του 'γίγνεσθαι' εγγράφεται αυτόματα στις σελίδες της αθανασίας». Τους *Βρυκόλακες* πρέπει να τους διαβάσει κανείς ως «μία δραστική, μία παράφορη, θα μπορούσε κανείς να πη, διαμαρτυρία της χαράς της ζωής εναντίον της θρησκόληπτης θλίψης, της φύσης εναντίον του νόμου, του ατόμου εναντίον των κοινωνικών δεσμεύσεων»⁶⁸⁸.

Για τις αμφιβολίες που διατυπώθηκαν σχετικά με την αξία του έργου, μερίδιο "ευθύνης" ίσως έχει και η ανάγνωση που κάνει ο Κουν. Τοποθετεί ξανά τον Όσβαλντ στο επίκεντρο, πατώντας στα χνάρια του Οικονόμου και όχι της νεότερης αντίληψης του Πολίτη. Ο Όσβαλντ του Κουν είναι και πάλι ένας εμφανώς άρρωστος νέος⁶⁸⁹. Με αυτή την ανάγνωση του ρόλου, όμως, η πλάστιγγα του έργου αναπόφευκτα ξαναγέρνει προς το δράμα της κληρονομικότητας. Και δεν υπάρχουν ισχυρά αντίβαρα στο νεανικό θίασο που να αναδείξουν τις φωτοσκιάσεις των άλλων προσώπων ώστε να ισορροπήσει το ενδιαφέρον ανάμεσα στους ήρωες του έργου. Με την υιοθέτηση μάλιστα ενός κατά βάση ρεαλιστικού σκηνικού χώρου, το έργο γίνεται το δράμα ενός άρρωστου νέου που δυναστεύεται από τις κοινωνικές συνθήκες μιας περασμένης εποχής, οπότε είναι εύκολο να θεωρηθεί ξεπερασμένο⁶⁹⁰.

⁶⁸⁸ Ο Φουσαράς και ο Ροδάς εντοπίζουν την αιτία της διαχρονικότητας του έργου στο τραγικό του στοιχείο. Ο Φουσαράς επαναλαμβάνει την αντίληψη του Πολίτη πως οι *Βρυκόλακες* είναι «η τραγωδία μιας μητέρας», αντίστοιχα και ο Ροδάς τονίζει πως «η ψυχολογική και κοινωνική σύνθεσι των *Βρυκόλακων* είναι τέτοια που φθάνει στο κορύφωμα της τραγωδίας».

⁶⁸⁹ Υπενθυμίζουμε και μια άλλη ομοιότητα με τους *Βρυκόλακες* του Οικονόμου: την ηλικιακή παραδοξότητα της διανομής ο Όσβαλντ να είναι μεγαλύτερος από την μητέρα του (35 ετών ο Κουν το 1943 και 27 η Μεταξά).

⁶⁹⁰ Τα βέλη του Μελά -αν και εμπιαθή- θίγουν αληθινά προβλήματα: «Αυτή η αρρώστεια που κρυφοδουλεύει τον Όσβαλντ, δεν πρέπει να είναι όλη την ώρα ορατή. Με κανένα τρόπο δεν πρέπει να μεταφερώμαστε διαρκώς σ' ατμόσφαιρα νευρολογικής κλινικής. Ο Όσβαλντ πρέπει να δοθή σα μήλο κόκκινο, που μέσα δουλεύει το σκουλήκι. Πρέπει να τονισθούν τα νειάτα, η ζωή, ακόμη και η ευθυμία -κι έχει ο Ίψεν βάλει τέτοιες στιγμές στο έργο- για να μας κάνουν ύστερα βαθεία εντόπωση τα πλήγματα του κακού. Όταν ο άρρωστος ξεχνά την αρρώστεια του και όταν αυτή τον ξεχνά, είναι ακόμα πιο δραματικός από τις κρίσεις. [...] Ο κ. Κουν παίρνει ένα ποτήρι σαμπάνια και το παιδεύει και το βασανίζει και το λερώνει με τα ιδρωμένα του δάχτυλα -για να το πη κατόπιν- μόνο και μόνο για να προετοιμάση έτσι -!- την εξομολόγησι. Τέτοιοι χοντροκομμένοι ρεαλισμοί, που

Οι "ενέσεις" εξπρεσιονισμού που επιχειρεί ο σκηνοθέτης στη ρεαλιστική υποκριτική, βάζουν ακόμα πιο ψηλά τον πήχη για τον θίασο που δυσκολεύεται να ανταποκριθεί στο ζητούμενο. Οι σκηνοθετικές αυτές αναζητήσεις του Κουν διχάζουν τους κριτικούς. Ο Στογιάννης υπερασπίζεται τους πειραματισμούς του Κουν στο υποκριτικό ύφος, αφού έτσι επιτυγχάνεται μια «άφθαστη [...] πυκνότητα» της δραματικής ατμόσφαιρας του έργου. Αντίθετη γνώμη έχει ο Γ. Ν. Πολίτης, κρίνοντας ότι ο Κουν δεν καταφέρνει «να ξεφύγει από την 'πιστή φωτογραφική απεικόνιση της εξωτερικής ζωής'»⁶⁹¹, επειδή δεν καταφέρνει να κρατηθεί «πάντα σε αυστηρό αισθητικό μέτρο», η υποκριτική φόρμα που δοκιμάζει δεν βρίσκει, πιστεύει ο κριτικός, την κατάλληλη ισορροπία.

Ανισότητες στο υποκριτικό ύφος του θιάσου διακρίνουν οι Μαμάκης και Δόξας. Κοινή διαπίστωσή τους ότι ο Κουν και ο Διαμαντόπουλος βρίσκονται σε διαφορετικό μήκος κύματος από τις εσωτερικές ερμηνείες του υπόλοιπου θιάσου. Για τον Δόξα «εχρησιμοποίησαν μέσα εξπρεσιονιστικά, άτοπα στο δραματικό κλίμα του έργου» σε αντίθεση με την Μεταξά και τον Καλλέργη που στάθηκαν πιστοί «στην απόδοσι του εσωτερικού δράματος». Δεν είναι μόνο που το παίξιμο του Κουν και του Διαμαντόπουλου είχε «την αθέμιτη αυτή υπερβολή» αλλά «ερχότανε και σε κτυπητή αντινομία με τους άλλους ερμηνευτάς», συμπληρώνει ο Μαμάκης.

Οι επικρίσεις για την υποκριτική φόρμα οφείλονται στο συντηρητισμό της κριτικής, η οποία δυσκολεύεται να δεχτεί μια νέα πρόταση, ή είναι αποτυχημένος ο πειραματισμός του Κουν; Την αλήθεια θα πρέπει μάλλον να την αναζητήσουμε κάπου στην μέση: και η καινούργια φόρμα ξενίζει, και η εκτέλεση της παρουσιάζει προβλήματα, σε μια προσπάθεια επικίνδυνης ισορροπίας ανάμεσα στην εσωτερικότητα και τον εξπρεσιονισμό⁶⁹². Πάντως, τα πολύ αντιφατικά σχόλια των κριτικών για τα αποτελέσματα αυτής της ακροβασίας είναι αν μη τι άλλο απόδειξη του ενδιαφέροντος της ερμηνευτικής πρότασης.

Οι επικριτές των ερμηνευτικών επιδόσεων του ίδιου του Κουν στέκονται σε δύο κυρίως σημεία: στην ελαττωματική του άρθρωση και στην κατάχρηση "εξωτερικών" υποκριτικών μέσων. Για τον Μαμάκη η «ελαττωματική ομιλία» του Κουν έχει ως αποτέλεσμα να είναι «σχεδόν στερεότυπος σ' όλους τους ρόλους του. Είπε πάντα, τις πιο πολλές στιγμές, ο Κουν και όχι ο ήρωας, τον οποίον υποδύεται». Και στην προσπάθειά του να μετακινηθεί από τον εαυτό του και να σκιαγραφήσει τον Όσβαλντ, κατέφυγε σε υπερβολές: «Φώναζε, έπαιρνε τραγικές 'μούτεις' και

μεταβάλλουν τον ήρωα σε νούμερο ψυχιατρικού θαλάμου, τι γυρεύουν σε μια πρωτοποριακή μάλιστα ερμηνεία;».

⁶⁹¹ Ο Πολίτης αναπαράγει την έκφραση του Κουν από την ομιλία του «Η κοινωνική και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης» (ό.π.).

⁶⁹² Ο Γιάννης Τσαρούχης, στενός συνεργάτης του Κουν, πιστεύει πως οι *Βρυκόλακες* ήταν καθοριστικοί για την αντίληψη του σκηνοθέτη: «απομάκρυναν τον Κουν από τον ηρωικό εξπρεσιονισμό και τον βοήθησαν να βρει σπάνια ημιτόνια αισθημάτων και σπάνιες ελευθερίες» («Θα σε θυμάμαι πάντα σαν έναν άνθρωπο που ζει», περ. *Η Λέξη*, αφιέρωμα στον Κάρολο Κουν, τχ. 62, 2-3/1987, σελ. 98).

στάσεις, πηγαινοερχότανε, 'κτυπότανε' κυριολεκτικώς. Έπαιξε δηλαδή, με τραχύτητα και υπερβολή και προ πάντων εντελώς εξωτερικά. Θα έλεγα 'δημοκοπικά'». Κατά τον Μαμάκη, ο Κουν χρησιμοποιεί ένα «σύστημα εντυπωσιακό της παλιάς εποχής». Ο Μελάς μάλιστα, για να αποδείξει τον κατ'ουσίαν "παλιό" τρόπο υποκριτικής του Κουν, συγκρίνει την ερμηνεία του όχι με του Οικονόμου αλλά με του Ευτύχιου Βονασέρα, με εμφανή βέβαια πρόθεση να τον θίξει. Ο Μελάς καταλογίζει στον Κουν ότι χρησιμοποιεί τον «θεατρinίστικο εξωτερικισμό» του Βονασέρα, και μάλιστα η σύγκρισή τους «δεν θα ήτανε και πάλι προς όφελος του κ. Κουν». Τον κύκλο των επικρίσεων συμπληρώνει ο Γ. Ν. Πολίτης, που βρίσκει ανεξήγητη την «επιμονή του Κουν να βγαίνει ο ίδιος στη σκηνή».

Ο Στογιάννης αναγνωρίζει ότι όντως ο Κουν χρησιμοποιούσε κάποια εξωτερικά μέσα, αλλά αυτό υποστηρίζει δεν ήταν «ούτε τυχαίο, ούτε αμελητέο». Δικαιολογείται από την πορεία του ρόλου που χάραξε ο Κουν: «Ο Όσβαλντ, που έπαιξε ο κ. Κουν, είναι άρρωστος που το φανέρωμα της αρρώστειας του βγαίνει στη μέση, όχι μόνο για το θεατή, όχι μόνο για τους τριγύρω του, τη μητέρα του και τους άλλους, αλλ' ακόμη και για τον ίδιο τον εαυτό του, βγαίνει στη μέση σιγά-σιγά. Όταν έρθη η κρίση, το ξέσπασμα είναι φοβερό, κ' εκεί βρίσκεται το κατ' επιφάνεια πιο δραματικό σημείο του έργου. Στο σημείο εκείνο ο κ. Κουν έδειξε πως έχει στόφα μεγάλου ηθοποιού. Η προσωπική του δημιουργία στέκει, οπωσδήποτε, διαφορετική από κάθε άλλη του εμφάνιση στη σκηνή, ακόμα και με κάθε επιφύλαξη όσον αφορά τη χρήση των μέσων που έκανε».

Την οργισμένη αντίδραση του Χουρμούζιου –που δεν συνηθίζει τους υψηλούς τόνους– προκαλούν οι επικρίσεις των συναδέλφων του για την ερμηνεία του Κουν: «Φαίνεται λοιπόν, πως ζούμε σε μια εποχή τέλειας παρανόησης και του θεάτρου και της ηθοποιίας. Γιατί όταν βλέπεις ανθρώπους που διαχειρίζονται την κριτική του θεάτρου να γράφουν πως ο κ. Κουν έπαιξε 'εξωτερικά', 'δημοκοπικά', 'νατουραλιστικά', 'με χειρονομίες και μιμική του παλαιού καιρού' και άλλες τέτοιες θλιβερές μωρίες, συλλογίζεσαι άθελά σου πως η βαναυσότητα δεν είναι μόνο προνόμιο των βαρβάρων· είναι και των αναλφάβητων της υποκριτικής. Ο κ. Κουν ήταν ως Όσβαλντ ό,τι έπρεπε να είναι. Από την πρώτη στιγμή ως την τελευταία, ήταν απόλυτα κύριος όχι μόνο του εαυτού του αλλά και του ρόλου». Οι εκφάνσεις του ρόλου δόθηκαν «με ό,τι λαμπρότερο είχε να δώσει η υποκριτική τέχνη. Μα δεν έχει άρθρωση – του έγραψαν. Μα όταν έχει τέχνη; Είναι να σταματά κανείς και να δίνει τόσο βάρος σ' ένα μειονέκτημα, έστω, όταν η αποζημίωση του ταλάντου έρχεται τόσο πλούσια και τόσο αποστομωτική για όσους έχουν ίσως άρθρωση και δεν έχουν νουν»⁶⁹³.

⁶⁹³ Ο Ροδάς είναι στο ίδιο μήκος κύματος με τον Χουρμούζιο, βρίσκει πως ο Κουν «ερμήνευσε τον ιππενικό ήρωα με μεγάλη τέχνη και συγκινητικό εσωτερικό πάθος, και αν δεν έφθασε τον Θωμά Οικονόμου, όμως δεν υπελείφθη πολύ. Επέδειξε καλλιτεχνική και πνευματική κατανόηση κ' επέρασε από όλη την δραματική κλίμακα με έξαρση. Σε μερικές σκηνές μάλιστα ξεχώνονταν η πικρία του

Πάντως, ακόμα και οι κριτικοί που εκφράζουν επί μέρους επιφυλάξεις για την παράσταση δεν παραλείπουν να τονίσουν το υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο του θιάσου⁶⁹⁴. Για τον Θρύλο η παράσταση των *Βρυκολάκων* έχει σημαντικές αρετές: «το σύνολο είχε αρμονία, δεν πρόδωσε καθόλου το νόημα και τη διάθεση του ιψενικού έργου, δημιούργησε ατμόσφαιρα». Και αυτό βέβαια οφείλεται στον Κουν που «είναι ένας μάγος που κατορθώνει, χάρη στην εμπνευσμένη του διδασκαλία, χάρη στην εμπυχωτική του δύναμη, η ορχήστρα του να έχει συνοχή και μουσικότητα, παρόλο που τα όργανα υστερούν».

Επίσης ο Μαμάκης, που έχει όπως είδαμε πολλές αντιρρήσεις, δίνει θετικό πρόσημο στο συνολικό αποτέλεσμα. Ο κριτικός βρίσκει μάλιστα μια πολύ θετική μετακίνηση στη σκηνοθετική αντίληψη: «Ο Κουν στους *Βρυκόλακες* προσπάθησε να περιορίσει λίγο την υπερβολή της τραγικότητας που είχε αποτυπωμένη πάντα την σφραγίδα της στην διδασκαλία του. Η καταθλιπτική ατμόσφαιρα έχασε μέρος από την πυκνότητά της και το αποτέλεσμα υπήρξε ευεργετικό. Το ρωμαλέο δράμα επέβαλε την δυναμικότητά του και η ποίησις του ηχηλώτισε τους θεατές». Αντίστοιχη και η παρατήρηση του Φουσάρα: η «βαρειά της τραγικότητας ατμόσφαιρα» του έργου δεν «καταντάει ασήκωτα καταθλιπτική για το θεατή». Κι από ό,τι φαίνεται αυτή είναι μια συνειδητή μετακίνηση του Κουν ως προς την ατμόσφαιρα των ιψενικών έργων, που εν μέρει μπορεί να οφείλεται και στις παρατηρήσεις της κριτικής για τις δυο ιψενικές παραστάσεις που είχαν προηγηθεί.

Η σκηνογραφική εργασία του Στεφανέλλη κερδίζει και πάλι τον έπαινο της κριτικής. Παρά τους περιορισμούς που του επιβάλλουν τα φτωχά οικονομικά του θιάσου, αλλά και οι δυσχέρειες εύρεσης υλικών λόγω της Κατοχής, ο Στεφανέλλης καταφέρνει να συνθέσει «ένα πολύ καλαισθητό εσωτερικό βορινού σπιτιού» (Θρύλος). Εντύπωση κάνει στον Φουσάρα το επίτευγμα της σκηνογραφίας του Στεφανέλλη που «μ' όλα τα κάπως φτωχά της υλικά» υποβάλλει «έντονα τη βαρειά του σπιτικού των Άλβιγκ ατμόσφαιρα». Ο Στεφανέλλης κάνει προτέρημα το μειονέκτημα του μικρού βάθους της σκηνής του θεάτρου Αλικής: «τα σκηνικά ήταν υποβλητικά στενόχωρα στην ψυχή» και έτσι βοηθούν τη «δραματική, σχεδόν δαιμονική, ατμόσφαιρα των *Βρυκολάκων*», γράφει ο Μπούμης. Από τα εμπιαθή σχόλια του Μελά⁶⁹⁵ πληροφορούμαστε ότι ο Στεφανέλλης είχε τοποθετήσει στο βάθος «σίδερα των ακτίνων των φυλακών», επιτείνοντας έτσι την αίσθηση

Όσβαλντ από τα χείλη του και η τελευταία σκηνή που παραλύει εγκεφαλικά εξετελέσθη περίφημα, ανθρώπινα, χωρίς εντοπωσιακά μέσα».

⁶⁹⁴ Η καλλιτεχνική προσπάθεια του Θεάτρου Τέχνης έχει κερδίσει τον σεβασμό της κριτικής. Γι' αυτό προφανώς και κάποιοι κριτικοί επαινούν ανεπιφύλακτα το συνολικό αποτέλεσμα της παράστασης των *Βρυκολάκων*, χωρίς να στέκονται σε αδυναμίες που διαπιστώνουν άλλοι συνάδελφοι τους. Σε αυτούς συγκαταλέγονται ο Φουσάρας, ο Μπούμης, ο Νεχαλιώτης και ο Σαράφης. Στον αντίποδα, η αφοριστική αποτίμηση του Μελά πως πρόκειται για παράσταση «κακή στο σύνολο της», αποτίμηση που εκπορεύεται από προσωπική εμπάθεια.

⁶⁹⁵ «Απαίσια σκηνογραφία», αποφαινεται ο Μελάς. Και είναι ο μόνος που γράφει αρνητικά για τη σκηνογραφία. Τα "σκάγια" της πολεμικής του εναντίον του Κουν εξοστρακίζονται στον Στεφανέλλη.

εγκλεισμού των ηρώων⁶⁹⁶. Το σκηνικό πατάει στον ρεαλισμό, «έχει όλα τα χαρακτηριστικά του βορεινού περιβάλλοντος μέχρι των ελαχίστων λεπτομερειών», γράφει ο Ροδάς. Εισχωρούν όμως και «ιμπρεσιονιστικές τάσεις» (Νεχαλιώτης) απογειώνοντας ποιητικά τον ρεαλισμό⁶⁹⁷.

Η μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη αντιμετωπίζεται πολύ θετικά από τους περισσότερους κριτικογράφους. «Αριστοτεχνική· αναδημιούργησε το πρωτότυπο σε εξαιρετη ελληνική γλώσσα, θεατρική και λογοτεχνική», κρίνει ο Θρύλος. Ο Ροδάς τη συγκρίνει με τις άλλες υπάρχουσες στα ελληνικά και αποφαινεται πως είναι η «τελειότερα, η ακριβεστέρα από πάσης απόψεως, γιατί έγινε απ' ευθείας από την γλώσσα του μεγάλου ποιητή. Και αυτό έχει κάποια, αν όχι και μεγάλη, διαφορά και σημασία»⁶⁹⁸.

Η ερμηνεία της Βάσως Μεταξά ως κυρίας Άλβινγκ κρίνεται ως μια πολύ αξιόλογη προσπάθεια της νεαρής ηθοποιού. «Βάσταξε άξια στους ώμους της τον τεράστιο ρόλο», αποφαινεται ο Πολίτης. Απετέλεσε «αληθινή έκπληξη» η εμφάνισή της για τον Μαμάκη, ο οποίος διακρίνει μεγάλη πρόοδο της ηθοποιού σε σχέση με την *Αγριόπαπια*, σημειώνει δε πως εξαλείφθηκε και η επανησιακή προφορά που τον είχε ενοχλήσει. Επίτευγμα της, πάντα κατά τον Μαμάκη, το «λιτό εσωτερικό δραματικό παίξιμο που την ανύψωσε σε μια δημιουργία μεστή καλλιτεχνικού παλμού και εντόνου συγκινήσεως». Η πρόοδος αυτή της Μεταξά οφείλεται εν πολλοίς στον Κουν, πιστεύει ο Χουρμούζιος, η ερμηνεία της «έδειξε πόσα θαύματα μπορεί να πραγματοποιήσει μια ευσυνείδητη διδασκαλία». Η σύγκριση όμως με την ερμηνεία της Παξινού στον ίδιο ρόλο αποβαίνει εις βάρος της Μεταξά, βρίσκει ο Χουρμούζιος. Δεν είναι ακόμα πλήρως έτοιμη για τον ρόλο συμφωνεί ο Θρύλος: η ικανότητά της να συλλάβει και ν' αποδώσει μ' εσωτερική δόνηση την τραγικότητα του ρόλου της» σε κάποιες σκηνές δίνει «πολλές ελπίδες για τη μελλοντική της εξέλιξη», αλλά η ηθοποιός «δεν μπόρεσε να μεταβληθεί σε μια ώριμη γυναίκα· όλες οι στάσεις της, οι κινήσεις της, είναι χτυπητά νεανικές, σχεδόν παιδιάστικες».

Από τον Πολίτη έχουμε κάποιες λιγοστές πληροφορίες για τη σκιαγράφηση του ρόλου από την Μεταξά. Μας πληροφορεί πως «ήταν φανερό η προσπάθεια να δώσει στην έκφρασή της μιαν αρχοντιά και τον αέρα της γυναίκας που νίκησε τους *Βρυκόλακες*», αλλά η προσπάθειά της αυτή δεν έφτανε «σε τελειωτικό αποτέλεσμα»,

⁶⁹⁶ Την "κλειστοφοβική" ατμόσφαιρα του σκηνικού χώρου επιτείνει και μια άλλη πρακτική δυσκολία που αντιμετωπίζει ο θίασος λόγω της Κατοχής: κόβεται συχνά το ηλεκτρικό ρεύμα. Ειδικά στους *Βρυκόλακες* ήταν πολύ συχνό το φαινόμενο θυμάται ο Κουν: «δώσαμε όλες τις παραστάσεις αυτού του έργου» με μόνο φωτισμό τις λάμπες «λουξ» (Κώστας Κουμπέτσος: «Το ελληνικό θέατρο την εποχή της Κατοχής», περ. *Ταχυδρόμος*, 17/4/1986, σελ. 121-123).

⁶⁹⁷ Ο Στεφανέλλης βάζει τολμηρές πινελιές χρώματος στο σκηνικό, υπήρχαν «κηλίδες όλων των χρωμάτων της ίριδος μέχρι του βυσσινι και του πορτοκαλιού», περιγράφει ο Μελάς.

⁶⁹⁸ Υποτιμητικές είναι οι κρίσεις του Γ. Ν. Πολίτη για την "ανταγωνιστική" μετάφραση των *Βρυκόλακων*. Αν και παραδέχεται πως «δε μου είνε συγχωρεμένο να μιλήσω για τη μετάφραση», δεν αποφεύγει τις επικρίσεις: «τα 'μπαμπάς' και 'μαμά', που ακούγονται κάθε τόσο, κατεβάζουν την τραγική ατμόσφαιρα στο επίπεδο γλυκανάλατης κωμωδίας για μαμμόθρεφτους νεαρούς».

έδωσε «περισσότερο την καρτερική μητέρα, όπως την απαντούμε συχνά σε κάτι εξαϋλωμένες γυναίκες του λαού».

Ο Λυκούργος Καλλέργης στο ρόλο του Πάστορα Μάντερς κάνει μια αξιοπρεπή εμφάνιση. «Έπαιξε χαρακτηριστικά και εκφραστικά», γράφει ο Μαμάκης. Θετική και η κρίση του Χουρμούζιου, αλλά όταν τον συγκρίνει με τον Παρασκευά στην παράσταση του Εθνικού (1934) διακρίνει ότι λείπει από τον Καλλέργη η «συγκρατημένη και βαθύτατα ψυχολογημένη υπόκριση», ο νέος ηθοποιός σκιαγραφεί ικανοποιητικά το εξωτερικό περίγραμμα του ρόλου χωρίς μεγάλη εσωτερικότητα. Ο Θρύλος του καταλογίζει ότι «απάγγελλε, δε ζούσε απάνω στη σκηνή». Από τα σχόλια του Πολίτη για το «πάθος που έβαλε ο Καλλέργης στο παίξιμό του», συμπεραίνουμε πως ο Καλλέργης προσπάθησε να τονίσει τον φανατισμό της πίστης του Μάντερς. Για «τραχύτητα» του Καλλέργη αταίριαστη στον ρόλο μιλάει ο Σαράφης. Τα σχόλια του Μαμάκη επιβεβαιώνουν την υποψία: ο Καλλέργης «θα έπρεπε ν' αποβάλει στις πολύ δραματικές σκηνές ένα υπέρμετρο οργίλο γούρλωμα των ματιών που δεν έχει κανένα λόγο»⁶⁹⁹.

Παραφωνία της παράστασης είναι η ερμηνεία του Βασίλη Διαμαντόπουλου στον ρόλο του Έγκοτραντ, συμφωνεί σύσσωμη η κριτική. Είναι «ο μόνος που δεν υποτάχθηκε στη διδασκαλία, στο μετρημένο παίξιμο του συνόλου», αποφαινεται ο Θρύλος. Ο Διαμαντόπουλος ερμηνεύει τον ρόλο με ένα «υπερβολικά εξπρεσιονιστικό ύφος» (Μπούμης) που ενοχλεί. Σκιαγραφεί τον Έγκοτραντ ως «ένα τελείως παραφυσικό γεροντάκι, δαίμονας σωστός, όχι άνθρωπος» (Μπούμης). Τόσο ώστε να παραπέμπει στον «Κουασιμόδο» (Σαράφη)⁷⁰⁰. «Υστερικό караγκιόζη» φτάνει να τον χαρακτηρίσει ο Θρύλος. Απορεί ο Ροδάς: «Γιατί όλες αυτές οι κινήσεις, οι τόσο σπασμωδικές και αντιαισθητικές, γιατί αυτό το σατανικό καμπούριασμα; Ένα θέαμα που παραμένει ακατανόητο για ηθοποιούς με πνευματικότητα και κάτι περισσότερο, για την σκηνοθεσία του κ. Κουν»⁷⁰¹. Οι

⁶⁹⁹ Ο Φουσάρας κάνει μια παρατήρηση που δεν συναντάμε σε καμιά άλλη κριτική. Γράφει ότι παρουσιάστηκε ο Καλλέργης «με μάσκα, που θυμίζει, έστω κι αόριστα, τη μορφή του Ίψεν» και η επιλογή αυτή βέβαια δεν τον βρίσκει σύμφωνο. Αποκλείεται να ήταν μέσα στις προθέσεις της σκηνοθεσίας κάτι τέτοιο, θα επρόκειτο για μεγάλη παρανόηση του έργου. Μάλλον ο Κουν, στην προσπάθεια του για ρεαλιστική σκιαγράφηση της εξωτερικής εμφάνισης των ηρώων, οδήγησε τον Στεφανέλλη σε ένα τονισμό της "νορβηγικότητας" των προσώπων. Έτσι η εμφάνιση του Καλλέργη ίσως παραπέμπει, άθελα τους, στη φυσιογνωμία του Ίψεν.

⁷⁰⁰ Αυτή είναι μια "μανιέρα" του Διαμαντόπουλου που χρησιμοποιεί και στον Έγκοτραντ, διαπιστώνει ο Μαμάκης: «παρουσιάζει κατά κανόνα σχεδόν το ελάττωμα να προσδίδη στον κάθε ρόλο του ένα περιέργο 'κουασιμοδισμό'. Προσθέτει ένα 'τικ', δημιουργεί μια ιδιόρρυθμη κίνηση, συνθέτει την προσωπικότητα του τύπου που ζωντανεύει μ' ένα ελάττωμα: Τον κάνει 'παθιασμένο'». Στον δε κουτσό Έγκοτραντ «οργίασε» σύμφωνα με τον Δόξα: «Με την επικουριαν δε καταχρήσεων 'τηλεκινητικών' εξωτερικών μέσων καταντούσε ο κουτσός αυτός άνθρωπος να μετακινείται στη σκηνή σαν δαιμονισμένος και, χωρίς υπερβολή, να... χορεύη!».

⁷⁰¹ Ευθύνες στον Κουν καταλογίζει και ο Χουρμούζιος: «Αλλά, προς Θεού, γιατί αυτός ο μπекρής ο Έγκοτραντ έπρεπε να είναι δραπέτης της ζούγκλας κι όχι άνθρωπος του λιμανιού όπως τον θέλει ο Ίψεν; Και γιατί αυτοί οι πηδοί και οι μεγαλοπίθηκες χειρονομίες και οι σεληνιασμοί απάνω στη μικρή σκηνή του θεάτρου Αλίκης και τα λαιμαργα δόντια και τα γουρλώματα και τα άγρια

κριτικοί αναγνωρίζουν ότι ο ηθοποιός «έχει αναμφισβήτητα ταλέντο», αλλά πρέπει να σταματήσει να «δίνει κάποιον τόνο υπερβολής» στις ερμηνείες του (Σαράφης)⁷⁰².

Η Κατερίνα Λεβάντη κάνει την πρώτη της εμφάνιση με τη Ρεγκίνε και δεν κερδίζει καλές εντυπώσεις. Καταπέλτης ο Θρύλος: «είχε αποστηθίσει καλά το μάθημα της, μα δεν κατόρθωσε ν' αναδώσει καθόλου από μέσα της την υγεία και τη χαρά της ζωής που πρέπει να ξεχειλίζουν από τη Ρεγγίνα. Δε φανέρωσε μόνο δικαιολογημένη απειρία, αλλά και αισθητή έλλειψη ταμπεραμέντου». Άλλοι κριτικοί πιστεύουν ότι πρόκειται για εμφανές λάθος διανομής: «Πολύ κινηματογραφικός αστέρας, σε κομψή σιλούεττα και ύφος, ώστε να πείθη ως υπηρέτρια», γράφει ο Μελάς⁷⁰³.

Ο Κουν θα επαναλάβει στους *Βρυκόλακες* το 1945 στη Θεσσαλονίκη. Ο θίασος εγκαθίσταται το καλοκαίρι στην πόλη, στο "τραυματισμένο" από τον πόλεμο Βασιλικό⁷⁰⁴. Ανάμεσα στα άλλα έργα του ρεπερτορίου από την έως τότε πορεία του Θεάτρου Τέχνης, ο Κουν διαλέγει και έναν από τους τρεις Ίψεν⁷⁰⁵. Οι *Βρυκόλακες* αφενός είναι το πιο γνωστό έργο του συγγραφέα, άρα και πιο πρόσφορο εμπορικά, και αφετέρου απαιτούν μόνο μία αλλαγή στη διανομή: τη Ρεγκίνε παίζει στη θέση της Λεβάντη η Καίτη Λαμπροπούλου. Παρά τις πολύ δύσκολες συνθήκες της περιοδείας ο Κουν προσπαθεί να μην κάνει εκπτώσεις στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα⁷⁰⁶.

κινήματα που ήθελες κάθε στιγμή να τα συμμαζέψεις με ζουρλομανδύα; Ο κ. Κουν τα βρίσκει όλα αυτά ωραία; Και τα εδίδασε; Και, ακόμη, τα ανέχεται;».

⁷⁰² Στα θετικά του Διαμαντόπουλου προσμετρά ο Φουσάρας το ότι κατάφερε σε μικρό διάστημα να αποβάλλει την επανησιακή προφορά του που είχε επισημάνει η κριτική στην *Αγριόπαπια* και στο *Ρόσμερσχαλμ*.

⁷⁰³ Ο Ροδάς προσπαθεί να εξηγήσει την επιλογή του Κουν και καταλήγει ότι «επεκράτησε, ίσως, η ιδέα ότι η Ρεγκίνα είνε τύπος... διαβολικός», άποψη με την οποία βέβαια δεν συμφωνεί καθόλου. Αλλά μάλλον δεν ήταν αυτός ο λόγος της επιλογής του Κουν. Ίσως ο Κουν, που είχε δει τους *Βρυκόλακες* του Πολίτη, είχε επηρεαστεί από την επιλογή του να ερμηνεύσει τη Ρεγκίνε η "αριστοκρατική" Κατερίνα Ανδρεάδη και όχι «ένα κορίτσι γεμάτο εξωτερική υγεία, τόσο προκλητικό με τη νεανική δροσιά του ώστε να ανάβει τους πόθους του Όσβαλντ», όπως ζητάει ο Ροδάς, αλλά και οι υπόλοιποι κριτικοί, από τον Κουν. Συντάσσεται μάλλον ο Κουν με τη γνώμη του Πολίτη ότι η νόθα κόρη του Άλβινγκ έχει την αστική "αύρα" του πατέρα της, παρά την ανατροφή της από μια λαϊκή οικογένεια. Προφανώς η σκηνοθετική αυτή επιλογή δεν δικαιώθηκε από την υποκριτική εκτέλεση της Λεβάντη.

⁷⁰⁴ «Ένα θέατρο που είναι ιδεώδες μόνο για... γκρέμισμα», γράφει στα απομνημονεύματα του ο Μίμης Φωτόπουλος, που συμμετείχε στο θίασο (*25 Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σελ. 66). Ο θίασος αντιμετώπισε μεγάλες οικονομικές δυσκολίες στην περιοδεία του στην Θεσσαλονίκη, όπως μαρτυρεί ο Φωτόπουλος (ό.π., σελ. 66-67). Στις δύσκολες συνθήκες της περιοδείας αναφέρεται και ο Κουν σε συνέντευξή του στον Λευτέρη Παπαδόπουλο («50 χρόνια Κουν», εφ. *Τα Νέα*, 19/9/1981).

⁷⁰⁵ Τα άλλα έργα του ρεπερτορίου στη Θεσσαλονίκη: *Το πρώτο έργο της Φάννυ* του Μπέρναρ Σω, *Στα καπνοτόπια* του Erskine Caldwell (είχε παιχτεί με τίτλο *Για ένα κομμάτι γης* και με τον συγγραφέα να αναγράφεται ως Κοντέλ στο θέατρο Αλίκης λόγω της λογοκρισίας τον καιρό της Κατοχής), *Στέλλα Βιολάντη* του Ξενοπούλου.

⁷⁰⁶ Ο Δέλιος στην κριτική του είναι πολύ επαινετικός για την παράσταση: «Σπάνια το έργο αυτό του Νορβηγού ποιητή ευτύχησε να ερμηνευτεί με τόση εντέλεια στις γενικές του γραμμές και ν' αποδοθεί με τόση ένταση η ατμόσφαιρά του. Ο κ. Κουν [...] είναι ένας καλλιτέχνης που τον διακρίνει η πνοή κ' η εμψυχωτική δύναμη για αληθινά καλλιτεχνικά επιτεύγματα». Ιδιαίτερα ικανοποιεί τον Δέλιο η «ατμόσφαιρα» της παράστασης και η «επαινετή ομοιογένεια» του θιάσου. Κολακευτικά τα σχόλια

Οι *Βρυκόλακες* θα συμπεριληφθούν και στο ρεπερτόριο της καλοκαιρινής περιοδείας του θιάσου το 1949⁷⁰⁷. Η περιοδεία ξεκίνησε από την Πάτρα και ακολούθησαν Βόλος, Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια και Κάιρο, αλλά οι *Βρυκόλακες* παίχτηκαν μάλλον μόνο στην Πάτρα και την Αλεξάνδρεια. Η βασική διανομή παραμένει η ίδια, μόνη αλλαγή και πάλι η Ρεγκίνε: την ερμηνεύει αυτή τη φορά η Μελίνα Μερκούρη⁷⁰⁸.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, Αθήνα, 1943

1. Δόξας, Άγγ[ελος]: «Οι *Βρυκόλακες* του Ερ. Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 8/10/1943.
2. Θρόλος, Άλκης: «Η τελευταία παράσταση της καλοκαιρινής περιόδου, η πρώτη της χειμωνιάτικης και το νέο συγκρότημα Αργυρόπουλου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 394, 1/11/1943», αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 298-305.
3. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 5/10/1943.
4. Μελάς, Σπύρος: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/10/1943.
5. Μπούμης: «*Βρυκόλακες*- Ίμπσεν. Θέατρο Τέχνης», περ. *Παλαμικά Γράμματα*, τχ. 1, 11/1943, σελ. 28-29.
6. Νεχαλιώτης, Κωστής: «Θέατρο Τέχνης. *Βρυκόλακες*», περ. *Νεανική Φωνή*, τχ. 3, 12/1943, σελ. 26-28.
7. Πολίτης, Γ. Ν.: «Θέατρο Τέχνης: Φεστιβάλ Ίψεν. Α'. *Βρυκόλακες*», εφ. *Η Πρωία*, 6/10/1943.
8. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «Οι *Βρυκόλακες*. Θίασος Θεάτρου Τέχνης», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 6/10/1943.
9. Σαράφης, Αθ.: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 6/10/1943.
10. Στογ[ιάννης], Ι[ωάννης]: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Η Βραδυνή*, 6/10/1943.
11. Φουσαράς, Γ. Ι.: «Θέατρο Τέχνης: Ερ. Ίψεν *Βρυκόλακες*, δράμα σε 3 πράξεις», περ. *Τέχνη και Ζωή*, τχ. 2, 11/1943, σελ. 38-39.
12. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «Ε. Ίψεν: *Οι βρυκόλακες* (Θέατρο Τέχνης)», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τ. Δ', τχ. 10, 10/1943, σελ. 219-223.

Επανάληψη, Θεσσαλονίκη, 1945

Δέλιος, Γιώργος: «Θέατρον Τέχνης. *Βρυκόλακες* (Ερ. Ίψεν)», εφ. *Νέα Αλήθεια Θεσσαλονίκης*, 2/7/1945.

του και για τον ίδιο τον Κουν ως Όσβαλτ αλλά και για τον υπόλοιπο θίασο πλην του Διαμαντόπουλου που εξακολουθεί να αποτελεί παραφωνία. Για την εμφάνιση της Λαμπροπούλου γράφει πως «σ' όλη τη γραμμή έδειξε φυσικότητα και άνεση και μπρίο [...]. Η νέα αυτή καλλιτέχνις είναι προικισμένη με ταλέντο». Θετικά και τα σχόλια της εφημερίδας *Φως*: «Οι θεαταί που παρακολούθησαν [...] εξετίμησαν δεόντως τις προσπάθειες του θιάσου, ο οποίος δεν βασίζεται εις φίρμες, αλλά εις το σύνολον» (Ανυπόγραφο: «Θεατρικά», 1/7/1945).

⁷⁰⁷ Ο Καλλέργης μαρτυρεί πως η περιοδεία δεν στέφτηκε από εισπρακτική επιτυχία και πως «φανερώθηκαν και όλες οι υποβόσκουσες αδυναμίες στη συνοχή του θιάσου» (*Στο διάβα του πολυτάραχου 20^{ου} αιώνα*, ό.π., σελ. 200). Για το ρεπερτόριο της περιοδείας βλ.: *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σελ. 280.

⁷⁰⁸ Τα σχόλια του Γιαλουράκη από την Αλεξάνδρεια είναι θετικά για την εμφάνιση της Μερκούρη: «παρουσίασε με επιτυχία μια Ρεγκίνα που κάτω απ' τη φαινομενική της απλότητα, έκρυβε όλη την ξυπασιά της κοπέλλας που θέλει να φτάσει». Θετική είναι εν γένει η αποτίμηση του Γιαλουράκη για την παράσταση, με προεξάρχοντα τον Κουν που κρίνεται ως «μοναδικός ερμηνευτής του Όσβαλτ».

Επανάληψη, Αλεξάνδρεια, 1949

Γιαλουράκης, Μαν.: «Η χθεσινή πρεμιέρα στο 'Λούνα Παρκ'. *Βρυκόλακες* του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ταχυδρόμος Ομόνοια* Αλεξανδρείας, 15/9/1949.

4.2.8. Ο Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν στο Θέατρο Τέχνης (1949)

Ο Κουν θα σκηνοθετήσει καινούργια έργο του Ίψεν έξι χρόνια μετά τους *Βρυκόλακες*. Ο *Μπόρκμαν* ανεβαίνει στις 5 Ιανουαρίου του 1949 στο θέατρο Αλίκης και οι παραστάσεις του διαρκούν κοντά ένα μήνα, έως τις 2 Φεβρουαρίου⁷⁰⁹. Με άλλους συνεργάτες αυτή τη φορά: τα σκηνικά και τα κοστούμια υπογράφει ο Στέλιος Ορφανίδης και τη μετάφραση ο Λέων Κουκούλας⁷¹⁰. Η διανομή: Μπόρκμαν: Λυκούργος Καλλέργης, Γκούνχιλντ: Βάσω Μεταξά, Έλλα: Αθηνά Μιχαηλίδου, Έρχαρτ: Δημήτρης Χατζημάρκος, Βίλτον: Μαρία Γιαννακοπούλου, Φόλνταλ: Κάρολος Κουν, Φρίντα: Τόνια Καράλη, Μαλένα: Ζωή Σκουρλά.

Η πλειονότητα των κριτικών αναφέρεται με θαυμασμό στο έργο. Πρόκειται για «αριστούργημα», γράφει ο Καραγάτσης: «Δεν ξέρει κανείς τι να πρωτοθαυμάσει στον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν* του Ίψεν. Την υψηλή σύλληψη του θέματος, την δραματικότητα της υφής, την άμεμπτη σκηνική οικονομία, την πυκνότητα της δράσεως, την εξαιρετη ποιότητα του λόγου, την βαθύτατη ψυχολογία των ανθρώπων, την τραγική σύγκρουση των αισθημάτων. Όλ' αυτά –και άλλα πολλά– που είναι συνέπεια της μεγαλοφυΐας του Ίψεν, έχουν συντονισθή σε σύνολο άφθαστης αρμονίας».

Η κριτική επισημαίνει τον άρρηκτο δεσμό του *Μπόρκμαν* με την αρχαία τραγωδία: «Ολόκληρο το δράμα του Τζων Γαβριήλ είναι λαμπρό διδάγμα ταπεινοφροσύνης αντάξιο των αρχαίων τραγικών» (Πλωρίτης), «Καθώς στην ελληνική τραγωδία, η έξαρση και το γκρέμισμα του Μπόρκμαν, η ομορφιά του κ' η αμαρτία του, μας κάνουν αισθητή την ανθρώπινη μοίρα, το ηρωικό απελπισμένο μεγαλείο της» (Τερζάκης)⁷¹¹.

⁷⁰⁹ Με αφορμή το ανέβασμα του έργου, το Θέατρο Τέχνης καλεί τον Αιμίλιο Χουρμούζιο να δώσει διάλεξη για τον συγγραφέα στις 10 Ιανουαρίου του 1949, με θέμα «Η επικαιρότης του Ίψεν».

⁷¹⁰ Η μετάφραση του Κουκούλα έχει ήδη εκδοθεί από το 1944 στη σειρά των Απάντων Ίψεν (αρ. 5) του Γκοβόστη. Θα επανεκδοθεί από τον ίδιο εκδοτικό οίκο κάπου μετά το 1980. Ο σταθερός συνεργάτης του Κουν Δασκαλάκης έχει αποβιώσει το 1944 και δεν είχε προλάβει να μεταφράσει τον *Μπόρκμαν*.

⁷¹¹ Τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του έργου δεν περνάνε απαρατήρητα από την κριτική. Γράφει ο Κουκούλας για το θέμα: «Πάνω από το δράμα του Τζων Γαβριήλ [...] απλώνεται σα μαγική ομίχλη ή μελαγχολία του ποιητή, όταν γέρος πια, θέλησε να κάνει τον απολογισμό της δικής του ζωής. [...] Σίγουρα ο *Μπόρκμαν* είναι η τραγική εξομολόγηση ενός ανθρώπου που φθάνοντας ύστερ' από αγώνες και θυσίες σκληρές στο τέρμα του δρόμου του, βρίσκεται στην ανάγκη να ψιθυρίσει στον εαυτό του πως ακριβώς ό,τι στερήθηκε για χάρη του ιδανικού του, η αγάπη και η χαρά της ζωής αξίζει περισσότερο από τον αγώνα του, ακόμα κι από την επιτυχία και το θρίαμβο του». Διευκρινίζει ο Πλωρίτης ότι «δε μοιάζει σε τίποτα με το Μπόρκμαν, ο ίδιος. Αυτός αγωνίστηκε έναν

Όμως η ίδια η παράσταση δεν ενθουσιάζει. «Αξιόλογο» μεν το συνολικό αποτέλεσμα (Μητροπούλου και Ρώμας), αλλά δεν φτάνει σε υψηλά καλλιτεχνικά επιτεύγματα. Ο Μάριος Πλωρίτης –στενός συνεργάτης του Κουν στα πρώτα βήματα του Τέχνης, που πια κριτικογραφεί– διαπιστώνει ότι η παράσταση «δεν προσέγγισε τις παλιές επιτυχίες» του θιάσου στον Ίψεν. Κύριος λόγος είναι κατά τη γνώμη του ότι «το έργο τούτο στηρίζεται αποκλειστικά σε τρεις ρόλους κι οι ηθοποιοί που τους ερμήνευσαν προχτές δεν είχαν όλες τις δυνατότητες για να τους αποδώσουν αρκετά ικανοποιητικά». Αυτή είναι ομόφωνη σχεδόν διαπίστωση της κριτικής.

Η παράσταση έχει όμως και θετικές όψεις. Αυτές αφορούν κυρίως τη διδασκαλία του Κουν. Ο Θρύλος διαπιστώνει πως «γενικά διατηρήθηκε αρμονική» η παράσταση, παρόλο που «για τον κάθε ρόλο χωριστά μπορούν να εκφρασθούν πολλές αντιρρήσεις κι επιφυλάξεις». Και αυτό το αποδίδει βέβαια στη διδασκαλία του Κουν, ο οποίος «είχε συλλάβει τον σωστό τόνο και κατόρθωσε αυτός να κυριαρχήσει, και έτσι να εξουδετερωθούν, ή τουλάχιστο να μην αποχτήσουν αναγλυφικότητα κι ενοχλητικότητα, οι μερικές αδυναμίες κι ανεπάρκειες». Ο Κουν «εναπόθεσε παντού την προσωπική του σφραγίδα» κι αυτό άρκεσε, κατά τον Θρύλο, για «να σταθεί η όλη παράσταση σ' ένα αισθητικό επίπεδο». Αντίστοιχη και η εκτίμηση του Δόξα: ο Κουν επιτυγχάνει «ενότητα συνόλου μέσα στην ατμόσφαιρα του ψυχικού κλίματος του συγγραφέως» κι ας μην «εσυμβάδιζε με την γενική αυτή προσπάθεια η κατ' άτομον απόδοσις ενός εκάστου των εκτελεστών».

Για τον «γενικόν τόνον της παραστάσεως» μας πληροφορεί ο Χουρμούζιος ότι ο Κουν «εστηρίχθη μάλλον στην ατμόσφαιρα της κλειστής οικογενειακής τραγωδίας». Ο Πλωρίτης παρατηρεί πως η σκηνοθεσία «ακολούθησε το αργό κι emphaticό ύφος του τονισμού των 'υπονοούμενων' που υπάρχουν (ή και δεν υπάρχουν) στο κείμενο του Ίψεν». Ύφος που θεωρεί ότι είναι «'κλασσικό' πια για τις ψενικές παραστάσεις του Θ. Τέχνης». Στις παρατηρήσεις αυτές του Πλωρίτη μάλλον πρέπει να ανιχνεύσουμε τις εξπρεσιονιστικές γραμμές στον ρεαλιστικό καμβά που διαπιστώσαμε στο *Ρόσμερσχολμ* και στους *Βρυκόλακες*. Αν και υπάρχει μια αλλαγή στην ατμόσφαιρα που δημιουργεί ο Κουν: όπως μας πληροφορεί ο Τερζάκης ο Κουν ανέβασε το έργο «με υποβλητικότητα» μεν, όμως η ατμόσφαιρα της παράστασης ήταν «απαλλαγμένη τούτη τη φορά από το παλιό εκείνο παραισθητικό ύφος των προσώπων».

Ο Λυκούργος Καλλέργης, που πρωταγωνιστούσε, αποδίδει την περιορισμένη επιτυχία του αποτελέσματος όχι τόσο στις αδυναμίες της διανομής, όσο στον ίδιο τον Κουν: «Ο Κάρολος Κουν ήταν κουρασμένος και μάλλον κατά

τίμιον αγώνα, με τίμια όπλα και –ακόμα– νίκησε. Ωστόσο δε γνώρισε, ούτ' εκείνος, την ευτυχία». Για την Μητροπούλου ο Μπόρκμαν, όπως και ο Μπραντ, ο Ρόσμερ και ο Σόλνες, είναι «προσωπικοί ήρωες», η «δημιουργία αυτών των ανδρών είταν ένα μέσο για να καθαρίσει τον εαυτό του από τα λάθη τους».

βάθος είχε κι αυτός την ίδια πρόθεση να ξαναρχίσει από την αρχή. Φαινόταν ότι αναζητούσε και εκείνος κάτι καινούργιο. Ίσως αισθανόταν πως είχε κάπως στερέψει»⁷¹². Την άποψη αυτή του Καλλέργη πρέπει να τη διαβάσουμε με επιφύλαξη, η ερμηνεία του στον ρόλο του Μπόρκμαν δεν γνώρισε πολύ καλή υποδοχή και ο ηθοποιός ίσως θέλει να χρεώσει το μέτριο αποτέλεσμα στη σκηνοθεσία⁷¹³. Όμως πρέπει να έχει κάποια δόση αλήθειας η εκτίμηση αυτή του Καλλέργη: το ενδιαφέρον του Κουν από το 1946 και μετά έχει αρχίσει να στρέφεται σε άλλες δραματοουργίες, τον απασχολεί περισσότερο η σύγχρονη δραματολογία και οι διάφορες τάσεις της, από τον Πιραντέλλο και τον Λόρκα έως τον Ουίλλιαμς και τον Ντε Φίλιππο⁷¹⁴.

Γιατί επιστρέφει λοιπόν στον Ίψεν ο Κουν; Ίσως την απάντηση πρέπει να την αναζητήσουμε στην επιθυμία του να ερμηνεύσει τον μικρό αλλά καιρίο ρόλο του Φόλνταλ. Ο Κουν επλέγει, όποτε ανεβαίνει και ο ίδιος στη σκηνή, να ερμηνεύσει χαρακτηριστικούς ρόλους που τον "συγκινούν" προσωπικά. Την υποψία μας γεννούν οι παρατηρήσεις του Καραγάτση: «Ο μέγας Νορβηγός με την εμπαθή, την ιδεαλιστικήν, την κάπως παράφορη και αρκετά περίπλοκη ψυχικότητα, βρίσκεται πολύ κοντά στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του σκηνοθέτου του Θεάτρου Τέχνης. [...] Όχι τόσο από το σύνολο της ερμηνείας του σκηνοθέτη, όσο τη μεμονωμένη ερμηνεία του ηθοποιού Καρόλου Κουν. Πραγματικά, στο ρόλο του αγαθού, περιφρονημένου και 'νικημένου' ποιητού Γουλιέλμου, ο κ. Κουν άγγιξε τα όρια της ανωτάτης 'χαρακτηριστικής' ερμηνείας». Ανάλογη και η τοποθέτηση του Θρόλου: ο Κουν «φανέρωσε και με τον έξοχο, λεπτότατο τρόπο με τον οποίο έπαιξε ένα μικρό αλλά και χαρακτηριστικό ρόλο του έργου, πόσο το δράμα αυτό τον έχει δονήσει και μαγέψει».

Το σύνολο της κριτικής ξεχωρίζει την ερμηνεία του Κουν ως την πιο δημιουργική της παράστασης⁷¹⁵. Ως και ο Κουκούλας, που στο παρελθόν είχε επιτεθεί στον Κουν για τις υποκριτικές ικανότητές του, παραδέχεται πως με τον Φόλνταλ «πιστοποίησε πραγματικές μιμικές αρετές»⁷¹⁶. Εντύπωση κάνει η «εσωτερικότητα» της ερμηνείας του (Δόξας), ο Κουν φτάνει «σ' ένα

⁷¹² Στο *διάβα του πολυτάραχου 20^{ου} αιώνα*, ό.π., σελ. 195-196.

⁷¹³ Γράφει ο Καλλέργης: «η σκηνοθεσία και η παράσταση του *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* με οδήγησαν στην απόφαση να εγκαταλείψω αργά ή γρήγορα το Θέατρο Τέχνης. [...] Είναι γεγονός ότι και εγώ ένοιωθα ότι δεν πέτυχα αυτό που θα ήθελα και που θα μπορούσα να εκφράσω μ' αυτόν τον τεράστιο ρόλο που φιλοδοξούσα από καιρό να παίξω. Απέδιδα την ευθύνη στον εαυτό μου αλλά και στον σκηνοθέτη. Είχε αρχίσει να με κουράζει ο επίμονος και καταπιεστικός τρόπος διδασκαλίας και ο περιορισμός της δικής μου πρωτοβουλίας και γνώσης στην ερμηνεία του ρόλου» (ό.π.).

⁷¹⁴ Βλ. την παραστασιογραφία του Κουν στα: *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π. και *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, ό.π.

⁷¹⁵ «Εξαιρετικό» τον βρίσκει η Μητροπούλου, «επραγματοποίησε ένα ιδεώδες ερμηνείας αληθινά αξεπέραστο» γράφει ο Χουρμούζιος, «μια απ' τις καλύτερες προσωπικές επιτυχίες του» κατά τον Πλωρίτη.

⁷¹⁶ Ο Κουκούλας φροντίζει να δικαιολογήσει τον εαυτό του για τις παλαιότερες επιθέσεις του: «αρετές που του αμφισβήτησα, κι όχι χωρίς δίκιο, στο παρελθόν». Η συνεργασία των δυο αντρών στον *Μπόρκμαν* σίγουρα παίζει τον ρόλο της στη μεταστροφή των απόψεων του Κουκούλα.

αποχρωματισμό, από τους υποβλητικώτερους που είδαμε» (Θεατρικός, *Ta Néa*). Έναν «πολύ ανθρώπινο» Φόλνταλ σκιαγραφεί ο Κουν σύμφωνα με τον Τερζάκη, αν και κατά τη γνώμη του Πλωρίτη τον «έκανε πάρα πολύ 'ιντιό'».

Οι σκηνογραφικές λύσεις του Ορφανίδη δεν ευτυχούν. Γράφει ο Πλωρίτης: «όχι μόνον καμιάν ατμόσφαιρα δε μπόρεσε να δημιουργήσει (δεν είχε καμιά σχέση με την 'ξεθωριασμένη παλαιϊκή λαμπρότητα' κείνο το άθλιο μαύρο κλουβί), αλλά και κατάφερε τη μικροσκοπική σκηνή της 'Αλίκης' να την περιορίσει στο 1/3 αναγκάζοντας τους δύστυχους ηθοποιούς να κουτουλάνε πάνω στους τοίχους και τα έπιπλα κάθε που πήγαιναν να κάνουν την παραμικρή κίνηση». Τον Οικονομίδη επίσης δεν τον ικανοποιεί καθόλου το αποτέλεσμα: «Η σκηνή του Θεάτρου Αλίκης είχε βέβαια πάρα πολύ μικρή, αυτό όμως δεν δικαιολογεί τους στραβοκομμένους μπακλαβάδες, που ενεφάνισεν υπό μορφήν σκηνογραφιών με ατυχείς συνδυασμούς αντιπαθητικών χρωμάτων ο κ. Στέλιος Ορφανίδης». «Εντελώς πρόχειρα κατασκευάσματα», συμφωνεί και ο Θρύλος.

Αρκετές αντιρρήσεις θα προκαλέσει και η μεταφραστική εργασία του Κουκούλα. «Απορώ πώς ένας άνθρωπος του θεάτρου με την αξία και την πείρα του κ. Λ. Κουκούλα, έπεσε σε τόσα σφάλματα στην τόσο θεατρική μετάφραση του», γράφει η Μητροπούλου. Και αναφέρεται μάλλον στις «παραχωρήσεις στην καθαρεύουσα» που επισημαίνει ο Πλωρίτης. Την ίδια εκτίμηση κάνει και ο Τερζάκης: υπάρχουν «κάποιοι καθαρευουσιανισμοί» που ζημιώνουν το αποτέλεσμα της μετάφρασης⁷¹⁷.

Ο Λυκούργος Καλλέργης (Μπόρκμαν) δεν είναι «απολύτως ώριμος για έναν τέτοιο ρόλο», παρατηρεί ο Καραγάτσης, και αυτή είναι η γενική εκτίμηση. Η κριτική εκτιμά τη «φιλότιμη» (Θρύλος) και «ειλικρινή» (Οικονομίδη) προσπάθεια του να αναμετρηθεί με τον Μπόρκμαν, αλλά «απόμεινε τελικά μεγάλη η απόσταση που τον χώριζε από την τιτανική μορφή του ιψενικού ήρωα» (Τερζάκης). Έδωσε μεν «μ' επιτυχία όλα τα εξωτερικά επίπεδα του ψυχισμού του Μπόρκμαν» (Δόξας), αλλά του έλειπε ο «όγκος κι η δύναμη νεύρου και λόγου που γυρεύει ο Μπόρκμαν» (Πλωρίτης).

Η σύγκριση με τον Αιμίλιο Βεάκη, τον τελευταίο Μπόρκμαν της ελληνικής σκηνής, ήταν αναπόφευκτη. Απουσιάζει η «σθENAρότητα» και ο «εσωτερικός κραδασμός» του Βεάκη από τον Καλλέργη, σημειώνει ο Θρύλος, ενώ η Μητροπούλου καταλογίζει στον Κουν έλλειψη ευθυκρισίας: αφού δεν υπάρχει ηθοποιός ικανός να ερμηνεύσει τον ρόλο, τότε δεν θα έπρεπε να επιχειρήσει «ένα

⁷¹⁷ Ο Οικονομίδη στην κριτική του επιτίθεται με εμπαιθείς τόνους στον Κουκούλα. Του προσάπτει ότι παρανοεί τη λέξη *Erz* στα γερμανικά, από τα οποία μεταφράζει το έργο: η λέξη «δεν σημαίνει μόνο 'ορείχαλκος', αλλά κυρίως 'μετάλλευμα σιδήρου'». Ο Κουκούλας δεν αποφεύγει τον πειρασμό να απαντήσει με σαρκασμό, μέσα από την στήλη της κριτικής του: «και ορυκτό ορείχαλκίτης υπάρχει και γενικότερα λέγοντας κανείς ορείχαλκο εννοεί μαζί με τα μη ειδικευμένα λεξικά 'είδος τι φυσικού ή τεχνητού χαλκού'. Παρά ταύτα δε θα θελήσω ν' αμφισβητήσω τις μεταλλειολογικές γνώσεις του επικριτή μου. Αν τόκανα, δεν ξέρω ποιες άλλες γνώσεις θα μπορούσε να του αναγνωρίσει κανείς αναφορικά με το θέατρο και το ιψενικό πρόβλημα».

τέτοιο τόλμημα με τόσο μικρά μέσα, και πρέπει να ομολογήσουμε πως τα μέσα του συμπαθούς ηθοποιού του Θεάτρου Τέχνης ήταν πολύ μικρά».

Ο Χουρμούζιος εντοπίζει μια βασική διαφορά ανάμεσα στην ερμηνευτική γραμμή του Βεάκη και εκείνη του Καλλέργη: ο Καλλέργης δίνει «ένα Μπόρκμαν περισσότερο ίσως κυρτωμένον από όσο μας τον έδωσεν ο Βεάκης, περισσότερο καταπονημένο, λιγότερο Ναπολέοντα του χρήματος, αλλά πολύ ανθρώπινον». Και εξηγεί με οξυδέρκεια πως η διαφορά αυτή είναι συνυφασμένη με την εν γένει αλλαγή της κοινωνίας: «Η εποχή μας έγινε περισσότερο δεκτική των απλών ανθρώπων και πολύ λιγότερο των υπερανθρώπων». Όμως πάνω στην ερμηνευτική αυτή γραμμή ο Καλλέργης έκανε, όπως σημειώνει ο Τερζάκης, ένα «βασικό σφάλμα»: «τόνισε μονόπλευρα την τραχύτητα του χαρακτήρα» και «παρέλειψε ολοκληρωτικά το ποιητικό, δηλαδή το πιο λυρικό, ανθρώπινο, στοιχείο της μορφής του Μπόρκμαν». Μια -δίκαιη- αντίρρηση έχει ο Χουρμούζιος και για τη σκηνοθετική επιλογή του Κουν να εμφανιστεί ο Καλλέργης με τη «μάσκα του Ίψεν» όπως και στον Ρέλλινγκ της *Αγριόπλατας*: «Ο Ίψεν, είναι τούτο αλήθεια, αυτοζωγραφίζεται στα περισσότερα έργα του, αλλά βρίσκω πως ο νατουραλισμός μάλλον ζημιώνει. Αιχμαλωτίζει την εντύπωση, την συνάπτει κατ' ανάγκη με ένα απόθεμα άλλων εντοπίσεων και βαραινεί έτσι την αυτόνομη πορεία του σκηνοτικού τύπου».

Η Βάσω Μεταξά στον ρόλο της Γκούνχιλντ είναι «ικανοποιητική» για τον Τερζάκη, κι αυτός ο χαρακτηρισμός συμπυκνώνει τις εντοπίσεις της κριτικής. Πρόκειται για μια Γκούνχιλντ «αυστηρά συγκινημένη» (Τερζάκης) που όμως γίνεται «περισσότερο απ' ό,τι έπρεπε κλαυθμηριστή», παρατηρεί ο Θρύλος. Ο Δόξας επαινεί τη Μεταξά γιατί «έδωσε μ' επιτυχία όλα τα εξωτερικά επίπεδα του ψυχισμού», αλλά αυτή είναι και η βασική αδυναμία της ερμηνείας της: υπάρχει το περίγραμμα του ρόλου, απουσιάζει όμως (όπως και στον Καλλέργη) η εσωτερικότητα. Ο Πλωρίτης σημειώνει ότι «δεν μπόρεσε ν' απαλλάξει την Γκούνχιλντ απ' το στόμφο και τη σύσταση». Ήταν «διαρκώς στην 'Διαπασών' σαν τεντωμένο σύρμα», γράφει ο Ρώμας.

Η Αθηνά Μιχαηλίδου, στον άλλο βασικό γυναικείο ρόλο του έργου, την Έλλα, καταφέρνει να εμβαθύνει περισσότερο από τους άλλους δυο συμπρωταγωνιστές της. «Απέδωσε και τον βαθύτερο ψυχισμό της Έλλα και μέχρι ενός σημείου τον απέδωσε ικανοποιητικά», παρατηρεί ο Δόξας. Για τον Θρύλο είναι η μόνη μαζί με τον Κουν που «δημιούργησε το μέρος της». Την ίδια εκτίμηση κάνει και η Μητροπούλου: είναι «η μόνη που πλησίασε το Ίψενικό της πρότυπο και θα το ενσάρκωνε απόλυτα αν της επέτρεπε η σκάλα των αναπλάσεων της φωνής της». Και αυτή είναι μια βασική της αδυναμία που την περιορίζει, συμφωνούν πολλοί κριτικοί. Όμως, «όσο περιορισμένη κι αν ήταν η φωνητική της κλίμακα», σημειώνει ο Κουκούλας, κατάφερε «να δώσει μια συγκινητικότατη έκφραση στην προδομένη αγάπη του Τζων Γαβριήλ».

Πολύ ατυχής είναι η εμφάνιση του Δημήτρη Χατζημάρκου στον Έρχαρτ. Οι τόνοι κάποιων κριτικών είναι πολύ οξείες: «Προκαλούσε κυριολεκτικά αγανάκτηση», γράφει ο Τερζάκης, η ανάθεση του ρόλου στον Χατζημάρκο ήταν «καταστροφή καθαρή». «Κυριολεκτικά χαντάκωσε το φοιτητή Έρχαρτ Μπόρκμαν», πιστεύει και η Μητροπούλου. Φαίνεται πως ο Χατζημάρκος παίζει «τελείως εξωτερικά» (Κουκούλας), κρίνοντας τον ήρωα αντί να τον ερμηνεύει: «Νοιώθει κανείς πόσον αντιπαθητικός του είναι αυτός ο ανόητος, αχάριστος και ανεκδιήγητος νεανίσκος από τον τρόπο με τον οποίον τον παίζει. Θαρρεί κανείς πως θέλει να τον... εκδικηθή» (Ρώμας).

Η Βίλτον της Μαρίας Γιαννακοπούλου δέχεται επίσης επικρίσεις, όχι για τις υποκριτικές της ικανότητες, αλλά επειδή πρόκειται για λάθος διανομή: «Έντελώς ακατάλληλη» για το ρόλο την βρίσκει ο Τερζάκης, δεν έχει την «αμαρτωλή γοητεία της Κίρκης Φάννου Βίλτον» για τον Πλωρίτη, προσπαθεί «ν' αντικαταστήσει με νάζια τη σαγηνευτικότητα που πρέπει να ξεχειλίζει αυθόρμητα από όλους τους πόρους της Κας Βίλτον», πιστεύει και ο Θρύλος. Ο Καραγάτσης μόνο σημειώνει ότι «έδειξε ακόμα μια φορά ότι είναι αρίστη ηθοποιός». Ο Ρώμας υπερασπίζεται κι αυτός τη Γιαννακοπούλου: είναι «πολύ καλή» ηθοποιός, αλλά υπήρξε «σφάλμα του σκηνοθέτη» η «κωμικά φανταιζιστική απόδοσι» του ρόλου.

Τα λιγοστά σχόλια της κριτικής για τις Τόνια Καράλη (Φρίντα) και Ζωή Σκουρλά (Μαλένα) είναι θετικά. «Δυο καλές 'σουλουέττες'» για τον Πλωρίτη, «πάρα πολύ ικανοποιητικές» τις βρίσκει ο Ρώμας. Ο Κουκούλας ξεχωρίζει την Καράλη: «συμπαθητική» η εμφάνισή της, ενώ ο Καραγάτσης τη Σκουρλά: «Στον ελάχιστο ρόλο της έδειξε πολλά και μεγάλα».

Ένα χρόνο μετά τον *Μπόρκμαν* του 1949 ο Κουν θα αναγκαστεί να αναστείλει τη λειτουργία του Θεάτρου Τέχνης για κάποια χρόνια (1950-1954). Ο Ίψεν θα επιστρέψει στο ρεπερτόριο του θεάτρου το 1956, με μια ακόμα *Αγριόπαπια*, στη μόνιμη στέγη του, στο θρυλικό Υπόγειο του «Ορφέα». Με αυτή την τρίτη και τελευταία σκηνοθετική απόπειρα του Κουν στο έργο θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, Αθήνα, 1949

1. Δόξας, Άγγελος: «Ο *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Εμπρός* 11/1/1949.
2. Θεατρικός: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Τα Νέα*, 8/1/1949.
3. Θρύλος, Άλκης: «Ένα έργο του Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 518, 1/2/1949, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ε' (1949-1951), ό.π., σελ. 26-28.
4. Καραγάτσης, Μ.: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 7/1/1949, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρου (1946-1960)*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1999, σελ. 132-133.
5. Κουκούλας, Λέων: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», περ. *Ο Αιώνας μας*, τχ. 2, 2/1949, σελ. 59-60.

6. Μητροπούλου, Αγλαΐα: «Θέατρο Τέχνης: Ερρίκου Ίψεν: *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 23, 15/1/1949, σελ. 132-134.
7. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Έθνος*, 6/1/1949.
8. ΠΕΣΚΟ: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ακρόπολις*, 7/1/1949.
9. Πλωρίτης, Μάριος: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελευθερία*, 7/1/1949.
10. Ρήγας, Π.: «*Το Θέατρο. Θέατρο Τέχνης*», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 1-2, 1-2/1949, σελ. 64.
11. Ρώμας, Δ[ιονύσιος]: «*Ίψεν: Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν. Δράμα*», εφ. *Καιροί*, 7/1/1949.
12. Τερζάκης, Άγγελος: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Το Βήμα*, 7/1/1949.
13. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «*Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/1/1949.

4.3. Άλλες παραστάσεις του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη

4.3.1. Εισαγωγικά

Ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη υπήρξε ένας από τους μακροβιότερους θιάσους του ελεύθερου θεάτρου στην Ελλάδα (1936-1962)⁷¹⁸. Στα είκοσι έξι χρόνια συνεχώς λειτουργίας του θιάσου της η Κατερίνα προσπαθούσε να ισορροπήσει ανάμεσα στο "εμπορικό" και το "ποιοτικό" θέατρο, με την πλάστιγγα να γέρνει με την πάροδο των χρόνων ολοένα και περισσότερο προς την πρώτη πλευρά. Ειδικά τα τελευταία χρόνια της δραστηριότητάς του, το ρεπερτόριο του θιάσου κυριαρχήθηκε από έργα του βουλεβάρτου και ελληνικές κωμωδίες⁷¹⁹.

Ο θίασος της Κατερίνας είναι ένας προσωποπαγής θίασος, στα πρότυπα των θιάσων Κυβέλης και Κοτοπούλη, - όμως πιο "ανήσυχος" καλλιτεχνικά. Την Κατερίνα την ενδιαφέρει το θέατρο ως όλον και όχι μόνο ως επίδειξη της πρωταγωνιστικής της ικανότητας. Η Κατερίνα είχε μάλιστα και την ιδιότητα του σκηνοθέτη, όχι μόνο με την έννοια του θιασάρχη-πρωταγωνιστή του παρελθόντος που διευθετεί απλώς τα πρακτικά πράγματα επί σκηνής, αλλά με έναν πιο ουσιαστικό τρόπο. Η ηθοποιός είχε παρακολουθήσει και μαθήματα σκηνοθεσίας, πέρα από υποκριτική, στη Σχολή του Ράινχαρτ στη Βιέννη (1930-31)⁷²⁰. Πρόκειται δηλαδή για μια καλλιεργημένη αστή με πνευματικά ενδιαφέροντα που κομίζει έναν άλλο αέρα "ποιότητας" στο ελεύθερο θέατρο⁷²¹.

⁷¹⁸ Η πλήρης επωνυμία του θιάσου που συστήνει το 1936 είναι: Ελεύθερος Καλλιτεχνικός Οργανισμός Κατερίνας Ανδρεάδη. Το 1962 διαλύει τον προσωπικό της θίασο και αρχίζει να συνεργάζεται ως επί το πλείστον με τον επιχειρηματία Βασίλη Μπουρνέλη, με την πρωταγωνίστρια να εξακολουθεί να ηγείται του θιάσου έως το 1969. Η Κατερίνα θα εγκαταλείψει τη σκηνή την περίοδο 1969-1972. Θα επανέλθει το 1972 με τον θίασο της Έλλης Λαμπέτη στην *Τυφλόμυγα* του Άλαν Αϊκμπορν και στις *Μικρές Αλεπούδες* της Λίλιαν Χέλμαν, που είναι και η τελευταία της εμφάνιση στο θέατρο. Οι πληροφορίες μας για τη σταδιοδρομία της ηθοποιού και την ιστορία του θιάσου της προέρχονται κυρίως από τη μελέτη της Κλεοπάτρας Κυραλέου (*Η Κατερίνα Ανδρεάδη και ο Ελεύθερος Καλλιτεχνικός Οργανισμός*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2002), ενώ συμπληρωματικά ανατρέξαμε και στο αφιέρωμα του περιοδικού *Ταχυδρόμος* στην Κατερίνα που επιμελήθηκε ο Γιώργος Χατζηδάκης («Κατερίνα: 'Δεν έχω φύγει με πίκρα'», περ. *Ταχυδρόμος*, 5/11/1987, σελ. 158-165).

⁷¹⁹ Το εύρος του ρεπερτορίου του θιάσου εκτείνεται από τους πλέον σημαντικούς κλασικούς και σύγχρονους συγγραφείς (όπως Σαίξπηρ, Ίψεν, Μολιέρος, Πιραντέλλο, Σω, Ανούιγ κ.ά.) έως ασήμαντα μπουλβάρ και φαρσοκωμωδίες.

⁷²⁰ Έχουν προηγηθεί σπουδές υποκριτικής στην Ελλάδα, σε δυο σχολές: στο Θέατρο του Ωδείου (1920-1922), όπου είχε δάσκαλο τον Θωμά Οικονόμου, και στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου (μάλλον 1925-1928), όπου έρχεται σε επαφή με τον Φώτο Πολίτη.

⁷²¹ Γράφει ο Αλέξης Σολομός για τη συμβολή του θιάσου της Κατερίνας στα θεατρικά πράγματα: «Έξω απ' τα σύνορα του Εθνικού Θεάτρου, ο ελεύθερος θίασος της Κατερίνας θ' αποτελέσει για κάμποσα χρόνια ένα αξιόλογο καταφύγιο για όσους θεατές αποζητούνε, πέρα απ' τις 'δυο ευχάριστες ώρες', να καταναλώσουν και λίγη σκέψη για τ' ανθρώπινα ή και να ενημερωθούνε γύρω απ' τη σύγχρονη δραματική λογοτεχνία. Ιδιαίτερα πολύτιμη είναι η συμβολή της τον καιρό της Κατοχής, που σπανίζει η πνευματική τροφή και που μας λείπει ολότελα η επικοινωνία με τον έξω

Στα πρώτα βήματα του θιάσου της, από το 1936 έως το 1939, θα σκηνοθετήσει η ίδια όλες τις παραστάσεις του ρεπερτορίου, ενώ από το 1939 και μετά θα συνεργαστεί με πολλούς ικανούς σκηνοθέτες (όπως οι Κάρολος Κουν, Τάκης Μουζενίδης, Αλέξης Σολομός, Σωκράτης Καραντινός), κρατώντας πια τον ρόλο του σκηνοθέτη σποραδικά μόνο.

Τα παραστασιακά αποτελέσματα του θιάσου της, παρά τη φροντίδα της Κατερίνας για το σύνολο, ολισθαίνουν πολλές φορές σε παραστάσεις πρωταγωνιστικών "σόλο" της ίδιας, με το ενδιαφέρον κοινού και κριτικής να επικεντρώνεται στην υποκριτική της δεξιότητα. Όχι απαραίτητα από πρόθεση, αλλά κυρίως από αδυναμίες των ηθοποιών που στελεχώνουν τον θίασο της. Ειδικά τα πρώτα χρόνια του θιάσου της, το φαινόμενο είναι πολύ έντονο⁷²².

Το όνομα της Κατερίνας θα συνδεθεί στενά με τον Ίψεν. Από το 1928 που ξεκινάει η καριέρα της έως το 1956 (η τελευταία εμφάνιση της σε ιψενικό ρόλο) έχει μια αδιάκοπη επαφή με τον συγγραφέα. Μάλιστα διάφορα ορόσημα στην καριέρα της θα ταυτιστούν με τους ιψενικούς της ρόλους. Η πρώτη της επαγγελματική εμφάνιση γίνεται με την Έλλα στον *Μπόρκμαν*, σε σκηνοθεσία του δασκάλου της Φώτου Πολίτη, το 1928 (Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου), ο τελευταίος της ρόλος στο Εθνικό, πριν από την αποχώρησή της, είναι η Ρεγκίνε στους *Βρυκόλακες* του Πολίτη το 1934, η πρώτη συνεργασία του θιάσου της με σκηνοθέτη άλλον από την ίδια γίνεται με την *Γκάμπλερ* του Κουν το 1939, η παράσταση του εορτασμού των 15χρονών του θιάσου της το 1952 είναι η *Κυρά της θάλασσας*. Η Κατερίνα, όπως και οι προκάτοχές της Κυβέλη και Κοτοπούλη, επιστρέφει κάθε τόσο στις ιψενικές ηρωίδες για να ασκήσει τα εργαλεία της και να συναντηθεί με την υψηλή δραματική τέχνη που συχνά προδίδει.

Το ενδιαφέρον της για τον Ίψεν είναι ιδιαίτερα έντονο τη δεκαετία 1939-1949. Η συνεργασία της με τον Κουν στην *Γκάμπλερ* (1939) και τη *Νόρα* (1942), όπως είδαμε, υπήρξε ιδιαίτερα ευτυχής σ' ότι αφορά τα προσωπικά της υποκριτικά

δημοκρατικό κόσμο. Χειμώνα καλοκαίρι, μέσα στην αγωνία και στην ανασφάλεια, μέσ' απ' τη φτώχεια και τη λογοκρισία, οι παραστάσεις της είναι για όλους μας ένα κρυφό σχολειό ελεύθερης σκέψης. Μας χαρίζουν μερικές στιγμές αισιοδοξίας, που μας βοηθάνε να υποφέρουμε πιο ανώδυνα τις υπόλοιπες» («Στην πλατεία Βικτωρίας», στο: *Έστι θέατρον και άλλα*, εκδ. Κέδρος, 1986, σελ. 137-139).

⁷²² Τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του θιάσου της, η Κατερίνα συνεργάζεται με ικανούς μεν επαγγελματίες, όχι όμως της πρώτης κλάσης. Μια "αναγκαστική" επιλογή, αφού έχει να ανταγωνιστεί το Εθνικό και τον γιγαντωμένο πια θίασο της Κοτοπούλη, στους οποίους απορροφώνται οι περισσότεροι ηθοποιοί που ξεχωρίζουν. Στις δυσκολίες αυτές πρέπει να προσμετρήσουμε και το έλλειμμα ανδρών, διαχρονικό πρόβλημα του ελληνικού θεάτρου που επιτείνεται αυτήν την περίοδο ακόμα περισσότερο λόγω του Πολέμου και της επιστράτευσης αρκετών από αυτούς. Στην πορεία των χρόνων θα περάσουν από τον θίασο της Κατερίνας και πολλοί νέοι ταλαντούχοι ηθοποιοί και μετέπειτα γνωστοί καλλιτέχνες του ελληνικού θεάτρου. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους: Έλλη Λαμπέτη, Μελίνα Μερκούρη, Δημήτρη Χορν, Αλέκο Αλεξανδράκη, Αντιγόνη Βαλάκου, Λάμπρο Κωνσταντάρα, Ελένη Χατζηαργύρη, Μίνω Βολανάκη, Βασίλη Διαμαντόπουλο, Ντίνο Ηλιόπουλο (βλ. την παραστασιογραφία του θιάσου της Κατερίνας που έχει συντάξει η Κυραλέου, ό.π.).

επιτεύγματα. Τα άλλα δύο έργα Ίψεν που θα ανεβάσει ο θίασος της χωρίς τον Κουν την περίοδο αυτή και που θα μας απασχολήσουν στο παρόν υποκεφάλαιο είναι η *Κυρά της θάλασσας* το 1939 σε σκηνοθεσία Σαραντίδη και ο *Μικρός Έγιολφ* το 1943 σε σκηνοθεσία Κατερίνας. Με τον Κουν θα ξανασυνεργαστούν με Ίψεν το 1950, στην καινούργια τους *Γκάμπλερ* και το 1952 στην *Κυρά της θάλασσας*⁷²³, με την Κατερίνα να επανέρχεται στους δύο κεντρικούς γυναικείους ιψενικούς ρόλους. Με τις παραστάσεις όμως αυτές θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

4.3.2. Η *Κυρά της θάλασσας* σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη (1939)

Η Κατερίνα, λίγους μήνες μετά την επιτυχία της *Γκάμπλερ* το 1939 επανέρχεται στον Ίψεν με μια ακόμα εμβληματική ηρωίδα. Παιζει την Ελλίντα σε σκηνοθεσία του Γιαννούλη Σαραντίδη⁷²⁴, που έχει προσλάβει λίγο καιρό πριν για τον θίασο της: η χειμερινή περίοδος 1939-40 ανοίγει με την *Κυρά της θάλασσας*, στις 3 Οκτωβρίου 1939. Ο θίασος είχε προγραμματίσει ένα μικρό αριθμό παραστάσεων στην Αθήνα και μια μεγάλη περιοδεία στην Ελλάδα για τον υπόλοιπο χειμώνα. Η Κατερίνα νοικιάζει για την παράσταση το θέατρο Παλλάς. Οι παραστάσεις στην Αθήνα διαρκούν ως τις 18 Οκτωβρίου· αμέσως μετά ο θίασος αναχωρεί για την περιοδεία του, στην διάρκεια της οποίας θα επαναλάβει την *Κυρά* σε αρκετές πόλεις⁷²⁵. Τελευταία παράσταση του έργου στη Θεσσαλονίκη στις 7 Μαΐου του 1940⁷²⁶.

Η Κατερίνα παραγγέλνει καινούργια μετάφραση του έργου στον Λέοντα Κουκούλα και προσλαμβάνει ως σκηνογράφο τον Γιώργο Βακαλό⁷²⁷. Η διανομή:

⁷²³ Για το ρεπερτόριο και την παραστασιογραφία της συνεργασίας Κατερίνας-Κουν βλ.: Κάρολος Κουν, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σελ. 270-273.

⁷²⁴ Για τη σταδιοδρομία του Σαραντίδη βλ. την ανακοίνωση του Δημήτρη Σπάθη: «Ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης. Μια διαδρομή από το 'χθες' στο 'αύριο' της νεοελληνικής σκηνής», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο...*, ό.π., σελ. 305-316. Συμπληρωματικές πληροφορίες μπορεί κανείς να αναζητήσει σε δύο σύντομα βιογραφικά σημειώματα για τον σκηνοθέτη: Γιάννης Σιδέρης: «Γιαννούλης Σαραντίδης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 498, 1/4/1948, σελ. 449-450 και Αντώνης Γλυτζουρής: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 659-660.

⁷²⁵ Ακολουθούν παραστάσεις της *Κυράς* σε Πάτρα, Αλεξάνδρεια, Κάιρο, Καβάλα, Κομοτηνή και Θεσσαλονίκη. Στο ρεπερτόριο του θιάσου, θυμίζουμε, συμπεριλαμβάνεται και η *Έντα Γκάμπλερ*, η οποία παίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα.

⁷²⁶ Ο θίασος δίνει την πρώτη παράσταση του έργου στη Θεσσαλονίκη την προηγούμενη (6/5/1940) στο θέατρο Παλλάς. Προηγείται, το απόγευμα της παράστασης, διάλεξη του Κουκούλα με τίτλο «Ο Ερρίκος Ίψεν και το νεώτερο θέατρο» στην Αίθουσα Εμπορικού Επιμελητηρίου Θεσσαλονίκης.

⁷²⁷ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Βακαλόπουλος, δεν έχει ακόμα υιοθετήσει το ψευδώνυμο Βακαλό με το οποίο πέρασε στη θεατρική ιστορία. Η μετάφραση του Κουκούλα θα εκδοθεί λίγα χρόνια αργότερα στη σειρά των Απάντων του Ίψεν (αρ. 3, 1943) από τον Γκοβόστη, ο οποίος θα την ανατυπώσει κάπου μετά το 1980. Η μετάφραση γνωρίζει αντιφατική υποδοχή από την κριτική. Εμφανίζονται σχόλια υμνητικά: «αριστουργηματική» (Σ., *Βραδυνή*), «περίφημη» (Μοσχοβίτης, *Εργασία*), μετριοπαθή: «στρωτή» (Ματάντος), «καλοδουλεμένη» (Καραντινός), αλλά και επικριτικά: «βιαστική» (Χουρμούζιος).

Γιατρός Βάγκελ: Ιωάννης Αποστολίδης, Ελλίντα: Κατερίνα Ανδρεάδη, Μπολέττα: Μαίρη Ρώμα, Χίλντα: Μαίρη Λεκκού, Μπάλεσεντ: Γεώργιος Δαμασιώτης, Λόγκστραντ: Τίτος Φαρμάκης, Άρχολμ: Δήμος Σταρένιος, Ο ξένος: Θεόδωρος Μορίδης.

Ο Κουκούλας προετοιμάζει την υποδοχή του έργου δημοσιεύοντας στην *Πρωία*, μια μέρα πριν από την πρεμιέρα, αποσπάσματα από το κείμενό του στο πρόγραμμα της παράστασης⁷²⁸. Θέλει να "διαλύσει" παρεξηγήσεις που έχουν γίνει στο παρελθόν κατά την πρόσληψη του έργου στην Ελλάδα, που είχε θεωρηθεί από άλλους κοινωνικό και από άλλους σκοτεινό συμβολικό. Ο Κουκούλας αποσαφηνίζει ότι η *Κυρά* ανήκει στην «τρίτη περίοδο της γόνιμης πνευματικής σταδιοδρομίας του, με το λεγόμενο 'ψυχολογικό' ή 'σιωπηλό' θέατρο». Τον Ίψεν, γράφει, «τον ενδιαφέρουν τώρα προβλήματα καθαρώς ψυχολογικά. Ο άνθρωπος, περισσότερο από ενεργούμενο των άλλωστε μεταβλητών κοινωνικών συνθηκών, είναι το θέατρο μιας ανέλπιστης πάλης του με τον ίδιο τον εαυτό του».

Η πλειονότητα των κριτικών δεν θα επαληθεύσει τις ανησυχίες του Κουκούλα για την πρόσληψη του έργου. Η κριτική διαβάζει την *Κυρά* ως ένα έργο έντονης ποιητικής πνοής παρά ως ένα συμβολικό δράμα, το ανέβασμα του *Πέερ Γκυντ* το 1935 έχει συμβάλει στην ανακάλυψη του Ίψεν-ποιητή. «Το δράμα στην *Κυρά της θάλασσας* δεν είναι άμεσα σπαρακτικό, ούτε οι συγκρούσεις του είναι απόλυτα τρομακτικές. Η τραγωδία υπολανθάνει, είναι ολότελα εσωτερική, ποιητική, αραχνοϋφαντη», γράφει ο Λιδωρίκης. Το πλαίσιο του έργου είναι «το όνειρον, η αερώδης ατμόσφαιρα της ποιήσεως, η μαγεία που εγκαταλείπει την πραγματικότητα δια να περιπτυχθή τους ατελεύτητους κυματισμούς της θάλασσας», υπερθεματίζει ο Χουρμούζιος, που διευκρινίζει για την ηρωίδα: «Η Ελλίντα δεν είναι καμιά σκοτεινή και μοιραία γυναίκα. Η ψυχή της δεν διαθέτει κανένα οπλισμόν μυστηρίου». Ακόμα και ο Θρύλος, που δεν εκτιμά καθόλου το έργο και βρίσκει τους ήρωες του «εγκεφαλικά κατασκευάσματα», επισημαίνει πως η ποίηση είναι «διάχυτη» στην *Κυρά*⁷²⁹.

Δεν θα λείψουν βέβαια και οι αντίθετες φωνές. Ο Παπαδήμας κατατάσσει την *Κυρά* στα έργα κοινωνικής προβληματικής, πιστεύει πως ο Ίψεν παραμένει και εδώ «πιστός στη φεμινιστική του ιδεολογία». Ο Μοσχοβίτης (*Εργασία* και *Παρασκήνια*) βρίσκει ξεπερασμένο τον Ίψεν και ακόμα περισσότερο την *Κυρά*. Και

⁷²⁸ «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Πρωία*, 2/10/1939. Έχει προηγηθεί δημοσίευση άρθρου του κόμη Προζόρ για το έργο στα *Παρασκήνια* («*Η Κυρά της θάλασσας*», μτφ. Μηνάς Π. Σημηριώτης, περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 72, 30/9/1939, σελ. 1 και 4).

⁷²⁹ Οι κριτικοί θα επισημάνουν ακόμα πως κομβικό θέμα του έργου είναι η ελευθερία. «Η ιδέα της ελευθερίας μιας ψυχής, της απηλλαγμένης παντός εξαναγκασμού, της ικανής να έχη εις πάσαν στιγμήν την ευθύνην της ελευθέρας βουλήσεως και εκλογής, έξω από κάθε κοινωνικήν επιταγήν, είναι το ιδεολογικόν κίνητρον της *Κυράς της θάλασσας*», γράφει ο Χουρμούζιος. Η ελευθερία αυτή για τον Κουκούλα «δεν είναι κάτι απόλυτο και απερίοριστο. Πραγματικά ελεύθερος είναι ο άνθρωπος, που κάνει όχι ό,τι θέλει ή ό,τι μπορεί, μα ό,τι πρέπει. Διαφορετικά η ζωή μας θάταν αβάσταχτη κι ο κόσμος της ζούγκλας θ' αντικαθιστούσε τον ηθικό κόσμο, που κρατά την ισορροπία» (το απόσπασμα από το άρθρο του στο πρόγραμμα της παράστασης).

επαναλαμβάνει την αντίληψη του παρελθόντος πως ο Ίψεν αποκάλυψε πρώτος στην Ελλάδα τα «θέλητρα 'της σκοτεινής ποιήσεως και του ομιχλώδους θεάτρου'». Καταλήγει μάλιστα στο ότι οι ήρωες του σήμερα «κάνουν την εντόπωσιν πλασμάτων ψυχοπαθών εποχής» (!)⁷³⁰.

Η αντίληψη του σκηνοθέτη της παράστασης Γιαννούλη Σαραντίδη για την *Κυρά* είναι ότι πρόκειται για έργο κατεξοχήν ποιητικό. Λίγες μέρες πριν από την πρεμιέρα δηλώνει σε συνέντευξή του: «η σκηνική απόδοση απαιτεί να ερμηνευθεί ποιητικά και ελεύθερα, στον καιρό μας, όχι νατουραλιστικά· στην ουσία ο Ίψεν δεν μιλάει ποτέ για πράγματα τελείως απτά· πρέπει κανείς να διαισθανθεί το βάθος και αυτή τη διαισθηση να εκφράσει το παίξιμο και το ανέβασμα γενικά»⁷³¹.

Όμως οι προθέσεις αυτές του Σαραντίδη δεν πραγματώνονται σκηνικά. «Η όλη δράσις εδόθη με μίαν πνοήν ρεαλιστικήν», σημειώνει ο Χουρμούζιος, και κρίνει βέβαια πως η *Κυρά* παιγμένη με αυτόν τον τρόπο είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Λείπει από την ανάγνωση του Σαραντίδη, επισημαίνει ο Λιδωρίκης, όλη η «μεταφυσική πνοή» του έργου, η *Κυρά* στην παράστασή του γειώνεται σε «μια συμβατική βαρειά ιστορία ζωής με ακατανόητες παθών εκρήξεις». Ο θίασος παίζοντας την *Κυρά της Θάλασσας* ρεαλιστικά την «παραμόρφωσε εντελώς», αποφαινεται ο Θρύλος.

Για τον κριτικό της *Βραδονής*, αυτή η «καταφανής προσπάθεια 'προσγειώσεως'» του έργου» από τον σκηνοθέτη γίνεται προκειμένου «να το κάνη ευκολώτερα προσιτό στο μεγάλο κοινό». Και μάλλον η παρατήρηση αυτή έχει κάποια βάση. Στην προαναφερθείσα συνέντευξη του σκηνοθέτη, όταν ο Σιδέρης εκφράζει την εύλογη απορία αν είναι συμβατό ένα τόσο μεγάλο θέατρο με τη δραματολογία του Ίψεν, οι απαντήσεις του Σαραντίδη είναι αμήχανες⁷³². Η επιλογή του Παλλάς είναι της Κατερίνας, του την επιβάλλει η θιασάρχης. Και μάλλον ο Σαραντίδης, συνειδητά ή ασυνειδητά, επιλέγει για το μεγάλο αυτό θέατρο

⁷³⁰ Η "ψυχοπάθεια" της κεντρικής ηρωίδας του έργου είναι στο επίκεντρο και ενός άρθρου του Κ. Δ. Κωνσταντινίδη, ο οποίος επιχειρεί να αναλύσει με ψυχιατρικούς όρους την προσωπικότητα της Ελλίντας («Η *Κυρά της θάλασσας* και το ψυχοπαθολογικόν περιεχόμενον της», περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 74, 14/10/1939 και τχ. 75, 21/10/1939). Αντιρρήσεις έχει για το έργο και ο Χρ. Εμ. Αγγελομάτης στην *Εστία*, αντιρρήσεις που δεν αναφέρονται στην αξία του αλλά στον χρόνο παρουσίας του, εκφράζει τις αμφιβολίες του «κατά πόσον πρέπει να αναβιβάζονται εις τας παρούσας στιγμάς της αγωνιώδους προσδοκίας και της γενικής ανησυχίας, έργα με τόνον καταθλιπτικήν ατμόσφαιραν». Τα σύννεφα του πολέμου έχουν πυκνώσει και το κλίμα είναι ανήσυχον στην Ελλάδα. Μα το έργο δεν είναι «πεσιμιστικό και βαρύν», απαντά ο Κουκούλας μέσα από τη στήλη κριτικής του, είναι «από τα πειό αισιόδοξα ίσως-ίσως το οπιμιστικώτερο έργο του Νορβηγού διδασκάλου, ένα έργο με χάπυ εντ».

⁷³¹ Γιάννης Σιδέρης: «Με ποιες απόψεις σκηνοθετεί την *Κυρά της θάλασσας* ο κ. Γιαν. Σαραντίδης», συνέντευξη με τον Γιαννούλη Σαραντίδη, περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 72, 30/9/1939, σελ. 1 και 3.

⁷³² Απαντάει ο Σαραντίδης: «Το φαντάζομαι το μεγάλο το 'Πάλλας' σε αρμονία με αυτό το έργο, γιατί η υπόθεσή του ενδιαφέρει το πλατό κοινό και άλλως τε ο τόπος που γίνεται η δράση του είναι υπαίθρο, ζητεί τη μεγάλη σκηνή και δέχεται τη μεγάλη πλατεία». Η απάντηση αυτή του Σαραντίδη μάλλον δεν πείθει ούτε τον ίδιο. Την αμηχανία του σκηνοθέτη διακρίνει και ο Μαμάκης στην κριτική του: «Καταλαβαίνοντας δε και ο ίδιος την αδυναμία αυτού του επιχειρήματος και θέλοντας να του δώσει πιο έμφασιν κατέστησε το υπαίθρο απόλυτο και κατήργησε εντελώς τα εσωτερικά».

και το αστικό κοινό του μια πιο "βατή" εξιστόρηση του μύθου του έργου, ανησυχώντας για την υποδοχή του, εξού και η ρεαλιστική υποκριτική, επιλογή που οδηγεί όμως αναπόφευκτα στα ρηχά του δράματος, η *Κυρά της θάλασσας* γίνεται το κοινωνικό δράμα ενός αποτυχημένου γάμου. Ο Σαραντίδης προσπαθεί να τονίσει το ποιητικό στοιχείο του έργου μόνο σκηνογραφικά⁷³³. Όμως ούτε η εργασία του Βακαλό βοηθά την ανάδειξη της ποίησης του έργου, είναι μάλλον ατυχές το αισθητικό αποτέλεσμα όπως θα δούμε παρακάτω.

Το θέατρο Παλλάς είναι εν τέλει καταστροφική επιλογή για το έργο, θα συμφωνήσουν όλοι οι κριτικοί: «δεν είναι το κατάλληλο θέατρο για ένα θίασο πρόζας, λόγω της ελαττωματικής ακουστικής του, και μάλιστα για τα έργα του Ίψεν. Αναγκαστικά οι ηθοποιοί ανέβασαν τον 'τόνον' της φωνής των, εκεί όπου έπρεπε να είναι περισσότερο φυσικοί», γράφει ο κριτικός του *Βήματος*⁷³⁴. Στην αγωνία τους οι ηθοποιοί να "τιθασεύσουν" το μεγάλο θέατρο οδηγούνται «να ξεφωνίζουν για ν' ακουστούν» (Καραντινός). Όμως αυτό έχει χειρότερα αποτελέσματα: «Η αίθουσα του Παλλάς δεν ευνοεί τας φωνάς επί σκηνής. Η ακουστική του κινηματοθεάτρου δημιουργεί απηχήσεις, που ενίοτε προκαλούν φοβεράν κακοφωνίαν» (Χουρμούζιος).

Επιπροσθέτως το επιτελείο των ηθοποιών είναι αδύναμο, επισημαίνουν οι κριτικοί. Η Κατερίνα έχει «βέβαια τη συμπάθειά μας» για τις καλλιτεχνικές προσπάθειές της, γράφει η Κακούρη, αλλά «δεν δικαιώνεται όμως στη συνείδησή μας, όταν αφελώς περιπλέκεται σε τέτοιους συντριπτικούς ρόλους, όταν εμποστεύεται τέτοια έργα σε χέρια ηθοποιών, οι οποίοι δεν διαθέτουν ούτε καν τα στοιχειώδη μιμικά και φωνητικά προσόντα. Η ερμηνεία των εκτελεστών συνολικά όχι μονάχα δεν πλησίασε τις πνευματικές απαιτήσεις του Ίψενικού θεάτρου, αλλ' εκτός από ελάχιστες στιγμές ανεκτές, δεν παρέχει έδαφος για ν' ασχοληθή η κριτική». Οι ελλείψεις του θιάσου της Κατερίνας γίνονται «πολύ ενοχλητικά, σχεδόν ανυπόφορα, αισθητές» σε δύσκολα έργα όπως η *Κυρά της θάλασσας*, συμφωνεί ο Θρύλος, οι ηθοποιοί «ήταν μέσα στην αίθουσα του 'Παλλάς' εντελώς εκμηδενισμένοι».

Χάθηκε από το έργο «η ατμόσφαιρα του ονείρου που απαιτεί συνεχή διάχυτη ποίηση κι η υπέρβαση του πραγματικού», διαπιστώνει η Μαυροειδή, για να καταλήξει: τον Σαραντίδη «κάτι τον πρόδωσε. Η αίθουσα, οι ηθοποιοί, η

⁷³³ Στην συνέντευξη του ο Σαραντίδης αναφέρεται στη σκηνογραφία του Βακαλό και δηλώνει πως ο σκηνογράφος «δεν δούλεψε νατουραλιστικά», αλλά προσπαθεί «να υποβάλει και να εξηγήσει, στην περιοχή του, την ουσία του έργου. Το ίδιο και τα κοστούμια· δεν θα είχε μουσειακά, θα εκφράζουν και αυτά το πνεύμα του έργου».

⁷³⁴ Την ίδια επισήμανση κάνουν πολλοί κριτικοί: Οικονομίδης, Θρύλος, Καραντινός, Κακούρη. Η διάταξη του Παλλάς έχει κρατήσει ως σήμερα την ίδια σχέση σκηνής-πλατείας, όπως και το 1939. Αν έχει κανείς επισκεφθεί το θέατρο, καταλαβαίνει απολύτως τις αντιρρήσεις των κριτικών. Η μακρόστενη αίθουσα είναι αχανής, με κακή σχέση κοινού και σκηνής για θέατρο πρόζας και με κακή ακουστική, κατάλληλη μόνο για μεγάλα θεάματα ή μουσικές εκδηλώσεις.

σκηνογραφία; Το καθένα λίγο κι όλα μαζί αρκετά». Από την παράσταση «δεν αναδόθηκε ούτε μια στιγμή ιψενική ατμόσφαιρα», συμφωνεί ο Θρύλος.

Οι κριτικοί κάνουν την αναπόφευκτη σύγκριση με τη νωπή στη μνήμη επιτυχία του ίδιου θιάσου με την *Γκάμπλερ*. Η μεγάλη αυτή διαφορά, επισημαίνει ο Θρύλος, οφείλεται στις ικανότητες του Κουν ο οποίος κατόρθωσε «να εμφυσήσει στους ίδιους αυτούς ηθοποιούς τόση πειθαρχία και τόση πνοή, ώστε τους παρουσίασε σχεδόν μεταμορφωμένους». Κι ενώ ο Κουν «έχει μίαν εντελώς εξαιρετική μεταδοτική δύναμη», ο Σαραντίδης «τη δύναμη αυτή δεν την έχει». Δεν υποτιμά ο Θρύλος τις ικανότητες του Σαραντίδη: «Μπορεί κανείς εξαιρετα να είναι άξιος σκηνοθέτης και να μην έχει σύγχρονα και ικανότητες δασκάλου για τις πρώτες τάξεις». Ανάλογη στάση θα κρατήσουν απέναντι στον Σαραντίδη και άλλοι κριτικοί, τον εκτιμούν ως σκηνοθέτη, η *Κυρά* όμως είναι μια ατυχής στιγμή του⁷³⁵.

Ούτε η σκηνογραφική εργασία του Γιώργου Βακαλό, που επιχειρεί να αναδείξει την ποιητική όψη του δράματος, ευτυχεί. Τα σκηνικά του πατούν στον ρεαλισμό προσπαθώντας να τον απογειώσουν με σουρεαλιστικές "πινελιές"⁷³⁶, ενώ τα κοστούμια μένουν πιστά στην εποχή του έργου (1880-1900⁷³⁷). Η σκηνογραφία ακολουθεί τη σκηνοθεσία που θέλει όλη τη δράση του έργου να εξελίσσεται στην ύπαιθρο, με το στοιχείο της φύσης να είναι κυρίαρχο. Στο βάθος του σκηνικού υπήρχαν «ζωγραφικά πανώ» που απεικόνιζαν το τοπίο των φιορδ, τα οποία άλλαζαν και «μετέφεραν τον τόπον της εκτυλίξεως της δράσεως» (Μαμάκης). Ο Βακαλό, μη θέλοντας να σταθεί στη ρεαλιστική απεικόνιση του νορβηγικού τοπίου, χρησιμοποιεί «σκληρά γαλαζοπράσινα χρώματα» (Ματάντος), συνδυασμό του «bleu ciel μ' ένα καφετί» (Θρύλος), δίνοντας έναν «ανατολίτικο» τόνο (Κουκούλας).

Οι κριτικοί όμως στέκονται αρνητικοί σε αυτές τις επιλογές του Βακαλό. Το σκηνικό του για τον Κουκούλα: «ήταν πολύ ευφάνταστο, μα όχι ομοιογενές στη σύλληψη του και στην εκτέλεσή του. Κοντά στις πειό τολμηρές απλοποιήσεις, έβαλε ένα σωρό ρεαλιστικές λεπτομέρειες, που ήταν για μας περιττές». Η σκηνογραφία δεν είναι «σύμφωνη με το βαθύ, όσο και παγκόσμιο πνευματικό» περιεχόμενο του έργου, επιμένει σε «εξωτερικές και τυχαίες ρεαλιστικές ή συρρεαλιστικές αποδόσεις Νορβηγικού τοπίου», γράφει η Κακούρη. Τον Καραντινό ενοχλεί η εν γένει έλλειψη ατμόσφαιρας, ο Βακαλό «δημιούργησε χάη και άπλα εκεί που χρειαζότανε περιουλλογή και συγκέντρωση». Ο Θρύλος δηλώνει απερίφραστα που δεν του

⁷³⁵ Ο Κουκούλας και ο Καραντινός δηλώνουν την εμπιστοσύνη τους στις ικανότητες του Σαραντίδη και αποδίδουν την αποτυχία του εγχειρήματος στο ότι το έργο δεν ταιριάζει στο καλλιτεχνικό ταμπεραμέντο του σκηνοθέτη. Ενώ άλλοι κριτικοί (Πικρός, Οικονομίδης, Μοσχοβίτης) γράφουν πολύ θετικά για την εργασία του στην *Κυρά της θάλασσας*, περισσότερο από εκτίμηση στο πρόσωπό του παρά κρίνοντας αντικειμενικά το παραστασιακό αποτέλεσμα.

⁷³⁶ Για «συρρεαλιστικές αποδόσεις» του νορβηγικού τοπίου μιλάει η Κακούρη. Τα στοιχεία του σουρεαλισμού υπάρχουν και στους όγκους, όπως διαφαίνεται από την παρατήρηση του Καραντινού: «Η διαμόρφωση του δαπέδου της σκηνής ήταν παράλογη και αφύσικη».

⁷³⁷ Στα 1880 τοποθετεί χρονικά τα κοστούμια ο Κόκκινος, στα 1900 χρονολογεί τα φορέματα της Κατερίνας η Μονταίν στην κοσμική της στήλη («Κοσμική κίνησις», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 5/10/1939).

άρεσαν «καθόλου» τα σκηνικά, τον ενοχλούν δε ιδιαίτερα οι χρωματισμοί: «ήταν απαίσιοι, πλήγωναν το μάτι». Καταπέλτης και ο Ματάντος: η εργασία του Βακαλό είναι «η μεγάλη προδοσία της παραστάσεως». Η «στυλιζέ» σκηνογραφία του Βακαλό (ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Χουρμούζιο), παρά τις ενδιαφέρουσες προθέσεις της, δεν καταφέρνει ούτε να μεταφέρει την ποίηση του έργου ούτε να ικανοποιήσει αισθητικά.

Με τα κοστούμια του Βακαλό δεν ασχολείται η κριτική. Οι -δίκαιες- επικρίσεις των κριτικών για τα κοστούμια της Κατερίνας, που δεν ανήκουν στον Βακαλό αλλά σε οίκο μόδας, αναφέρονται στην ίδια την πρωταγωνίστρια και τις συνήθειες πρακτικές της. Η Κατερίνα: «Παραποίησε την Κυρά της Θάλασσας, τη γυναίκα που ζει σ' ένα απομακρυσμένο φιόρντ και είναι απορροφημένη από τη γοητεία της θάλασσας και της μυστικής της αγάπης, σε μια κοσμική κυρία που πηγαίνει τουλάχιστον δυο φορές το χρόνο στο Παρίσι για να ντυθεί. Απορώ πως η Κα Ανδρεάδη, που είναι καλλιτέχνις, δεν αντελήφθη ότι δεν της επιτρέπεται, για να κολακέψει τα ταπεινά γούστα του κοινού και για να περιγραφούν οι τουαλέτες της στην κοσμική στήλη της Μονταίν, να θυσιάσει την ουσία του ρόλου της» (Θρύλος)⁷³⁸. Τέσσερις τουαλέτες αλλάζει η Κατερίνα, μια για κάθε πράξη. Αυτές οι «κομψές και συνεχώς εναλλασσόμενες τουαλέτες», γράφει η Κακούρη, είναι «κατάλληλες 'rour éraiter les bourgeois', μα τελείως ακατάλληλες για όσους θεατάς διαθέτουν κάποια πνευματικότητα. Θα έπρεπε ίσως να είχε καταλάβη η κ. Ανδρεάδη, ότι στο θέατρό της προσελκύει μια ιδιαίτερη τάξη κοινού, που ενδιαφέρεται περισσότερο να παρακολουθήσει και να θαυμάσει τις δημιουργίες των ραπτικών οίκων, παρά τις θεατρικές δημιουργίες της ίδιας».

Αλλά και η ερμηνεία της πρωταγωνίστριας δεν ικανοποιεί. Η Κατερίνα ακολουθεί τον «ρεαλιστικό τόνο» του συνολικού υποκριτικού ύφους της παράστασης (Θρύλος). «Ήτο μία Ελλίντα... Γκάμπλερ, περισσότερο κόρη του Στρατηγού Γκάμπλερ παρά Κυρά της Θάλασσας», σημειώνει ο Χουρμούζιος, αλλά για την παρανόηση αυτή δεν ευθύνεται η Κατερίνα: «Ήτο λάθος διδασκαλίας, λάθος θεμελιώδες, το οποίο και διείπε την παράστασιν από της αρχής μέχρι του τέλους». Η Κατερίνα πέφτει κι αυτή στην παγίδα της "φωναχτής" υποκριτικής των υπολοίπων, από τον φόβο της ακουστικής του Παλλάς. Η Μαυροειδή αποδίδει «μερικές μελοδραματικές στιγμές» της στην αίθουσα, «που την ανάγκαζε να υψώνει τον τόνο της φωνής της». Σε κάποιες στιγμές η Κατερίνα βρίσκει την απαραίτητη εσωτερικότητα του ρόλου, ιδιαίτερα στη δεύτερη πράξη όπου «έκαμε μια αριστουργηματική διήγησι [...] σε βαθμό συναρπαστικό και συγκινητικό» (Ανυπόγραφο, Βήμα). Την «επιτυχία» της στην πράξη αυτή επισημαίνει και ο Ματάντος, που πιστεύει πως ο ρόλος δεν της ταιριάζει: η «ονειροπόλος, μισοαρρωστημένη, γεμάτη υπεραίσθησι» Ελλίντα δεν μπορεί να ερμηνευτεί από

⁷³⁸ Η κοσμική ανταπόκριση της Μονταίν («Κοσμική κίνησης», ό.π.) μας μεταφέρει με πάσα λεπτομέρεια τις ενδυματολογικές εμφανίσεις της Κατερίνας και επιβεβαιώνει τα σχόλια του Θρύλου.

την Κατερίνα «με την αδρότατη εκφραστικότητα, με την μάλλον έντονη φωνή και την απόλυτη πραγματική ηθοποιία».

Η Κατερίνα παρουσιάζει μια γήινη και λιγότερο "θαλασσινή" Ελλίντα, φέρνει την ηρωίδα περισσότερο στην ιδιοσυγκρασία της, σκιαγραφεί «μια γυναίκα που σπαράσσεται από τα βαθύτερα ανθρώπινα αισθήματα, που έχει γεμίσει την ψυχή της μ' ένα άπιαστο ιδανικόν και παλαίει κατά του ιδίου του εαυτού της», όπως παρατηρεί ο Κόκκινος. Μια Ελλίντα «παθητικώτερη, περισσότερο σύμφωνη με την εικόνα γυναίκας-θύματος, αλλά λιγότερο πιστή στο πνεύμα του συγγραφέως», κατά τον Σεβαστόπουλο. Όμως, όπως διαπιστώνει ο κριτικός της *Βραδυνής* (Σ.) η ερμηνεία της Κατερίνας «μπορεί μεν ν' αφαιρή ένα μέρος από το ποιητικό στοιχείο της Κυράς της θάλασσας», αλλά της προσθέτει παρ' όλα αυτά «κάποια χάρη διαφορετική». Κι αν η Κατερίνα δεν καταφέρνει να ερμηνεύσει τον ρόλο με πληρότητα και εσωτερικότητα πάντα, καταφέρνει πάντως να κάνει μια συγκροτημένη ερμηνεία ακολουθώντας τη ρεαλιστική σκηνοθετική άποψη του Σαραντίδη⁷³⁹.

Την παράσταση «κλέβει» ο Θεόδωρος Μορίδης, όπως γράφει ο Πικρός, στον μικρό χαρακτηριστικό ρόλο του Ξένου. Είναι ο καλύτερος της παράστασης για τους περισσότερους κριτικούς, καθώς είναι ο «μόνος ηθοποιός, ο οποίος κατώρθωσε να αντιληφθή πού εκινείτο, τι ενεφάνιζε και με ποιον συμβολισμό ήταν κατάφορτος» (Χουρμούζιος). Ο Μορίδης είναι το λιγότερο ρεαλιστικό πρόσωπο της παράστασης, όπως εμφανώς επιτάσσει και η δραματουργία του έργου. Κι η ερμηνεία αυτή του ρόλου είναι σαφώς και σκηνοθετική επιλογή. Ο Μορίδης αποδεικνύει «μια τέλεια κατανόηση του ρόλου» για την Μαυροειδή, γι' αυτό ευτυχεί και η εκτέλεσή του: «αλήθεια, υποβλητικός, μυστηριώδης, απόμακρος από τη ζωή, ακτινοβολία ενός εξωτικού κόσμου που βγαίνει από τον εσωτερικό πόθο ενός ονειροπαρμένου». «Αυτός μονάχα [...] κατώρθωσε να μεταδώση πάναγνη την συγκίνησι που ωραματίσθηκε ο Ίψεν να φέρη στον ακροατή του», πιστεύει και ο Λιδωρίκης.

Η εμφάνιση των υπόλοιπων ηθοποιών δεν ικανοποιεί, σχηματίζουν μονοδιάστατες ρεαλιστικές τυπολογίες των ρόλων τους⁷⁴⁰. Η Κατερίνα θα

⁷³⁹ Γι' αυτό και κάποιοι κριτικοί είναι πολύ επαιητικοί για την Κατερίνα: «έδωσε μια Ελίντα υποδειγματική [...] μ' απόλυτη σχεδόν κατανόηση και δυνατή τεχνική απόδοση» (Μαμάκης), «ερμήνευσε με θερμή κατανόηση το ρόλο» (Κουκούλας), «περίφημη γενικά» (Μοσχοβίτης), «κατώρθωσε να αποδώση τον ίλιγγο της εκστάσεως της υπενικής ηρωίδος και τας ψυχολογικάς μεταπτώσεις της ιδίως στις στιγμές όπου αρχίζει να ορθρίζει μέσα στην ψυχή της Ελίντας η αυγή της απολυτρώσεως» (Παπαδήμας).

⁷⁴⁰ Ο Ιωάννης Αποστολίδης στον ρόλο του Βάγκελ, του συζύγου της Ελίντας, επαινείται για το «άρτιο παίξιμό του» (Πικρός) και τη «φυσικότητα» του (Σ., *Βραδυνή*), αλλά η ερμηνεία του είναι "λίγη" για τον ρόλο. Ο Σαραντίδης οδηγεί τον Αποστολίδη σε μια ρεαλιστική τυπολογία και ο ηθοποιός δημιουργεί «έναν ολοκληρωμένο τύπο, που θα στεκόταν εξαιρετα αν το έργο ήταν ρεαλιστικό» (Θρύλος). Η ερμηνευτική κατεύθυνση όμως έχει ως αποτέλεσμα να δίνει ο Βάγκελ την εντύπωση «περιοδεύοντος εμπόρου ψυλικών», γράφει ο Χουρμούζιος. Ο Δήμος Σταρένιος ως Άρνχολμ «παρατράβηξε τη γραμμή του ρεαλισμού που ζητούσε ο τύπος» (Μαυροειδή) και έδωσε «μια κωμική νότα» στο ρόλο του «που φανέρωνε μια τέλεια παρεξήγησή του» (Θρύλος). Μια γραμμή «γκροτέσκα» που κατέληγε στο να «διακωμωδήσει» το πρόσωπο (Κουκούλας), φτάνοντας

επιστρέψει με τον θίασο της στο έργο το 1952, σε σκηνοθεσία του Κουν αυτή τη φορά, προσδοκώντας μια καλύτερη εμφάνιση. Τα αποτελέσματα αυτής της δεύτερης προσπάθειας του θιάσου της στην *Κυρά της θάλασσας* θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η κυρά της θάλασσας, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, Αθήνα, 1939

1. Α., Χ. Ε. [Χρ. Εμ. Αγγελομάτης]: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Εστία*, 4/10/1939.
2. ΑΙ.: «*Les Théâtres*», εφ. *Messenger d' Athènes*, 8/10/1939.
3. Θρύλος, Άλκης: «Μια πλούσια θεατρική εβδομάδα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 308, 15/10/1939, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 433-438.
4. Κάθισμα 13 [Πέτρος Πικρός]: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Χρόνος*, 5/10/1939.
5. Κακούρη, Κατερίνα: «Από τα θεάτρα μας. Θέατρον Ανδρεάδη», περ. *Ελληνίς*, τχ. 11, 11/1939, σελ. 238-239.
6. Καραντινός, Σωκράτης: «*Ίψεν: Η κυρά της θάλασσας*» περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 149, 7/10/1939, σελ. 6.
7. Κόκκινος, Δ[ιονύσιος] Α.: «*Η Κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 5/10/1939.
8. Κουκούλας, Λέων: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Η Πρωία*, 5/10/1939.
9. Λιδ[ωρικής], Αλ[έκος]: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ασύρματος*, 4/10/1939.
10. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 4/10/1939.
11. Ματάντος, Σ.: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Τύπος*, 4/10/1939.
12. Μαυροειδή-Παπαδάκη, Σοφία: «*Ίψεν: Η κυρά της θάλασσας*. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη», περ. *Πνευματική Ζωή*, τχ. 55, 15/10/1939, σελ. 270-271.
13. Μοσχοβίτης, Πολ.: «*Η κυρά της θάλασσας*», περ. *Εργασία*, 8/10/1939.
14. Μοσχοβίτης, Πολ.: «*Η κυρά της θάλασσας*», περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 73, 7/10/1939.
15. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Έθνος*, 4/10/1939.
16. Παπαδήμας, Α[δαμάντιος]: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ακρόπολις*, 5/10/1939.
17. Σ.: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Η Βραδυνή*, 4/10/1939.
18. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Η Καθημερινή*, 5/10/1939.
19. Ανυπόγραφο [Μιχαήλ Ροδάς]: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 5/10/1939.

Επανάληψη, Αλεξάνδρεια, 1939

1. Ανυπόγραφο: «*Θέατρον*», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, 9/12/1939.

απ' ό,τι φαίνεται στα άκρα: «ενεθύμιζε την χάρτινη σκιάν του Ζακυνθινού Διονυσίου...» (Χουρμούζιος). «*Άνισος*» ο Τίτος Φαρμάκης ως Λύγκοτραντ, είχε «στιγμές εξαιρετικές μα και τρομερά απότομες μεταπτώσεις» (Μαυροειδή). Σκιαγραφεί επιπόλαια τον ρόλο του, δίνοντας μια «κωμική νότα» κι αυτός (Θρύλος). Ο Λύγκοτραντ του ήταν «αφορήτως αφελής» και έτσι «είχε εντελώς εξανεισθη» το δραματικό περιεχόμενο του ήρωα (Χουρμούζιος). Η Μπολέττα της Μαίρης Ρώμα είναι μια «κάπως σχολαστική δασκάλα» (Ματάντος), την οποία ερμηνεύει η Ρώμα με «μία εκζήτησι ύφους» (Μαμάκης). Έτσι δίνει «έναν τόνο φαταλισμού στη φυσιογνωμία της αγαθής κοπέλλας» (Κουκούλας). Η Μαίρη Λεκκού προσπαθεί να τονίσει την «τσαχπινιά» της μικρής Χίλντας (Κουκούλας) μένοντας στα ρηχά του ρόλου. «*Ηδίκησε την Χίλντα*» γράφει ο Μαμάκης, χρησιμοποίησε «υπερβολές εις ζωηρότητα κινήσεων και τόνον ομιλίας, νομίζοντας ότι έτσι θα απέδιδε τας αφελείς μεταπτώσεις και την νεανικότητα της κόρης του Βάγκελ». Η εμφάνισή της ενοχλεί πολύ τον Θρύλο: «είχε σ' όλες τις κινήσεις της και στη φωνή της μιαν εντελώς ανυπόφορη χυδαιότητα». Ο Μπάλεστεντ του Γεώργιου Δαμασιώτη περνάει απαρατήρητος. Το μόνο σχόλιο από τον Θρύλο, που βρίσκει ότι ο ηθοποιός έχει κατανοήσει τον «εγκεφαλικό χαρακτήρα» του έργου.

2. Σ[εβαστόπουλος], Α.: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ephimeris* Αλεξανδρείας, 9/12/1939.

4.3.3. Ο *Μικρός Έυολφ* σε σκηνοθεσία Κατερίνας (1943)

Λίγους μήνες μετά τη *Νόρα* του 1942 με τον Κουν, η Κατερίνα επιστρέφει στον Ίψεν με ένα από τα σπανίως παιζόμενα στην Ελλάδα έργα του συγγραφέα: ο *Έγιολφ* έχει να εμφανιστεί στην ελληνική σκηνή από το 1919, από την παράσταση του Οικονόμου για το Θέατρο του Ωδείου. Ένα έργο συνόλου με τέσσερις ισότιμους κεντρικούς ρόλους (Άλφρεντ, Ρίτα, Άστα, Μπόρκιεμ) δεν είναι πολύ αναμενόμενη επιλογή από έναν πρωταγωνιστικό θίασο. Όλες οι άλλες επιλογές του θιάσου από το δραματολόγιο του Ίψεν είναι ευεξήγητες, πρόκειται για τις τρεις εμβληματικές ιψενικές ηρωίδες: *Νόρα*, *Έντα* και *Ελλίντα*. Η "ανήσυχη" καλλιτεχνικά Κατερίνα προφανώς και γοητεύεται από τη Ρίτα Άλμερς, αλλά κυρίως επιθυμεί να γνωρίσει στο κοινό και ένα άγνωστο έργο του συγγραφέα. Μάλιστα το σκηνοθετεί η ίδια, είναι ο μόνος Ίψεν που σκηνοθέτησε η ίδια η Κατερίνα. Η παράσταση ανεβαίνει στο θέατρο Βρετάνια στις 27 Ιανουαρίου του 1943 και διαρκεί ως τις 16 Φεβρουαρίου⁷⁴¹. Η μετάφραση είναι και πάλι του Λέοντος Κουκούλα, ενώ τα σκηνικά και τα κοστούμια αναλαμβάνει ο Γιάννης Τσαρούχης⁷⁴². Η διανομή: Άλφρεντ Άλμερς: Ιωάννης Αποστολίδης, Ρίτα Άλμερς: Κατερίνα Ανδρεάδη, Έγιολφ: Νενέτος Χριστογιαννόπουλος, Άστα Άλμερς: Καίτη Ασπρέα, Μπόρκιεμ: Τίτος Βανδής, Η Ποντικοκυρά⁷⁴³: Χριστίνα Καλογερίκου.

Η υποδοχή που θα γνωρίσει το έργο από την κριτική δεν συγκρίνεται με εκείνην του 1919. Οι κριτικοί μιλούν με θαυμασμό για το έργο, αν και το διαβάζουν κατά βάση σαν ψυχολογικό δράμα, παραμερίζοντας λίγο το έντονο ποιητικό και συμβολικό στοιχείο του, φαίνεται πως η ανάγνωση του Ίψεν από τον Κουν έχει επηρεάσει και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται η κριτική τον συγγραφέα. «Είνε το δράμα της συνειδήσεως και των τύψεων που στο τέλος εξαγνίζει και ανυψώνει την ανθρώπινη καρδιά», γράφει ο Ροδάς. Ακόμα και ο Μελάς, ο μεγάλος πολέμιος της "Ίψενομανίας" που έχει κατακλύσει την Ελλάδα, μιλά με θαυμασμό: «Ένα από τα υψηλότερα ερωτικά τραγούδια – έναν θαυμαστό ύμνο στον έρωτα, γεμάτον από βαθειάν αλήθεια και θείο φτερούγισμα. [...] Στο *Μικρόν Έγγολφ* –και γι' αυτό τον

⁷⁴¹ Ο *Έγιολφ* παίζεται αρχικά σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με την κωμωδία της Irma Stein *Ερωτικά μαθήματα* (12/1/1943), φοβούμενη προφανώς η Κατερίνα την εισπρακτική τύχη του έργου. Ο *Έγιολφ* όμως αποδεικνύεται "εμπορικός" και η Κατερίνα κατεβάζει τα *Ερωτικά μαθήματα* στις αρχές Φεβρουαρίου και η παράσταση του Ίψεν συνεχίζει μόνη της (βλ. Αχιλλέας Μαμάκης: «Θεατρικά νέα», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 2/2/1943).

⁷⁴² Εξαιρούνται όπως πάντα τα κοστούμια της Κατερίνας τα οποία τα υπογράφει ο οίκος μόδας Παπαμιχαήλωφ-Τσαμαδού.

⁷⁴³ Ο Κουκούλας μεταφράζει το όνομα του ρόλου ως: Η Ποντικομαμή.

αγαπώ- υπάρχει το δηλητήριο της αρνήσεως, αλλά, σύγχρονα, και όσο σε κανένα του άλλο έργο, το ξεχείλισμα μιας πλατειάς και βαθιάς αγάπης στον άνθρωπο». Η κριτική φωτίζει και μια άλλη κεντρική θεματική του έργου: «Ο νόμος της αλλαγής απασχολεί τον Ίψεν στον *Μικρόν Έϋολφ*», γράφει ο Σαράφης. Ανάλογα και ο Στογιάννης: ο Ίψεν εξετάζει εδώ: «τον σκληρό [...] μα αφεύγατο νόμο της αλλαγής και την ανυπολόγιστη δύναμή του».

Οι κριτικοί επισημαίνουν την απουσία έντονης δράσης (Μαμάκης, Ροδάς, Σαράφης), χωρίς όμως να την καταλογίζουν στα αρνητικά του έργου. Το δράμα αυτό των ημιτονίων είναι ώριμη η κριτική να το αξιολογήσει, οι κριτικοί εξαίρουν τη «δραματική πνοή» του και τις «εσωτερικές συγκρούσεις» του (Μαμάκης), τη «βαθύτερη ανθρώπινη φιλοσοφία» του (Ροδάς), τη «ρωμαλέα διαγραφή των χαρακτήρων» και τον «φιλοσοφημένο διάλογο που είνε γεμάτος από υψηλές έννοιες» (Σαράφης).

Το παραστασιακό αποτέλεσμα όμως δεν ικανοποιεί: «Η όλη παράσταση δεν ξεπέρασε το επίπεδο της μετριότητας», αποφαινεται ο Θρύλος: «άριστη» μεν η πρόθεση, «η εκτέλεση όμως πρόδωσε αρκετά αισθητά το σκοπό» του θιάσου. Δύο πρέπει να είναι οι βασικοί παράγοντες της αποτυχίας: ο σκηνοθετικός χειρισμός της Κατερίνας και ο αδύναμος υποκριτικά θίασος. Η Κατερίνα ακολουθεί μια ρεαλιστική γραμμή -αναμφίβολα επηρεασμένη από την επαφή της με τον Κουν-, συμφωνώντας κι αυτή με τους κριτικούς ότι πρόκειται κατά βάση για ψυχολογικό δράμα. Ο Δόξας βρίσκει πως η αντίληψη αυτή «δεν ήταν βέβαια προδοτική του κλίματος του *Μικρού Έϋολφ*», αλλά «ούτε καμμία σκηνοθετική ενότης διεφάνη, ούτε η απόδοσις μπορεί να κριθή ως ικανοποιητική».

Κι αν η Κατερίνα ακολουθεί τα ρεαλιστικά μονοπάτια του Κουν στον Ίψεν, υπάρχει μια μεγάλη διαφορά στην ατμόσφαιρα της παράστασης. Ο *Έγιολφ* παίζεται παράλληλα με το *Ρόσμερσχολμ* του Κουν στο Θέατρο Τέχνης, και ο Μαμάκης κάνει τη σύγκριση: στο Τέχνης «η ερμηνεία έχει τόνο υπερβολής. Η ιψενική ατμόσφαιρα δημιουργείται πάρα πολύ έντονη και τραγική. Η όλη εκτέλεσις παίρνει χαρακτήρα μυστηρίου και το υποβλητικό χρώμα υπογραμμίζεται κατά τον πιο ζωηρό τρόπο», ενώ στην Κατερίνα «έγινε το εντελώς αντίθετο» η παράσταση «δεν είχε καθόλου σχεδόν ατμόσφαιρα». Και δεν πρόκειται, σύμφωνα με τον κριτικό, «για την αντίληψιν πως ο Ίψεν πρέπει να παίζεται απλά και ανθρώπινα». Ο Μαμάκης μάλλον αδικεί την Κατερίνα, η πρόθεση της σκηνοθεσίας πρέπει να ήταν η απλότητα, ασχέτως αν δεν την επιτυγχάνει. Ο Κουκούλας (*Πειραιϊκά Γράμματα*), ο οποίος δεν συμφωνεί καθόλου όπως είδαμε με την άποψη του Κουν για τον Ίψεν, βάζει τα πράγματα σε σωστότερη βάση: η Κατερίνα ως ηθοποιός εφαρμόζει επιτυχώς τη σκηνοθετική της άποψη με «τη θερμή κατανόηση και τη συνθετική απλότητά της» και πλάθει «μιαν υπέροχη Ρίτα Άλμερς», δεν το επιτυγχάνει όμως και σκηνοθετικά: «η λιτότητα που είχε κατά τα λοιπά η παράσταση του *Έϋολφ*, περισσότερο από μια δημιουργικήν αφαίρεση, μαρτυρούσε μια ανάλυση, μια

συστηματική απογύμνωση των πραγμάτων και των προσώπων, από την ατμόσφαιρα που τα διαποτίζει σε μια διάφανη πάχνη». Η παράσταση φτάνει «σε μιαν υπερβολή λιτότητας που αποκλείει το θέλγητρο του υπονοουμένου και την ποιητική μαγεία». Λείπει μια πνοή που να «διαρθρώνει τα επί μέρους και τις άπειρες nuances του ποιητικού κειμένου σ' ένα ενιαίο και γεμάτο παλμό σύνολο και δημιουργεί στο θεατή την ψευδαισθήση της πραγματικής ζωής». Απουσιάζει δηλαδή, παραδέχεται με κομψό τρόπο ένας συντελεστής της παράστασης, μια δημιουργική σκηνοθεσία, η προσπάθεια της Κατερίνας εξαντλείται στη *mise en place* των ηθοποιών.

Στη δημιουργία ατμόσφαιρας δεν βοηθούν ούτε τα σκηνικά του Γιάννη Τσαρούχη. Ακολουθούν τη σκηνοθετική αντίληψη της Κατερίνας για λιτότητα χωρίς όμως να δίνουν κάποιο στίγμα. «Υπερβολικώς λιτά» είναι τα σκηνικά για τον Μαμάκη, επιπλέον όμως «εμφανίζονται μερικά και αισθητικώς ασήμαντα». Την ίδια διαπίστωση κάνει και ο Θρύλος: οι σκηνογραφίες «χωρίς να φανερώνουν κακό γούστο, ήταν αρκετά κοινές κι ασήμαντες», δεν καταφέρνουν να δημιουργήσουν ατμόσφαιρα. Ο Κουκούλας στην *Πρωία* ξεχωρίζει «το πλούσιο σε χρωματική αίσθηση 'εσωτερικό' της πρώτης πράξεως», αλλά «για το ντεκόρ των άλλων δύο χωρεί συζήτηση»⁷⁴⁴.

Πολύ θετικά αποτιμά το σύνολο των κριτικών τη μετάφραση του Κουκούλα. «Εξαιρετική» γράφει ο Μαμάκης: «Ο κ. Λέων Κουκούλας την επένδυσε με την πιο ζωντανή, ρέουσα όσο και λογοτεχνική θεατρική γλώσσα. Εργασία ιδιαίτερας επιμελείας που αξίζει τους πιο θερμούς και ανεπιφύλακτους επαίνους». Στο ίδιο μήκος κύματος και οι υπόλοιποι κριτικοί⁷⁴⁵. Η μόνη –δίκαιη ομολογουμένως– αντίρρηση είναι για τη μετάφραση του ονόματος του ρόλου της Ποντικοκυράς ως Ποντικομαμμή⁷⁴⁶.

Αν και στο σύνολό της η παράσταση ατυχεί, η ίδια η Κατερίνα κάνει μια πολύ ουσιαστική ερμηνεία της Ρίτας Άλμερς. «Με την υπόκρισι της συνεκέντρωσε όλον το ενδιαφέρον» της παράστασης, διαπιστώνει ο Ροδάς. Υμνητικά είναι τα σχόλια όλων των κριτικών. Αποκαλύπτει και πάλι η Κατερίνα τις «πλούσιες δραματικές ικανότητές» της, γράφει ο Θρύλος, «τη δυνατότητα να αποδίνει

⁷⁴⁴ Με τα κοστούμια δεν ασχολείται η κριτική. Το μόνο σχόλιο από τον Μελά για τις τουαλέτες της Κατερίνας που δεν ανήκουν στον Τσαρούχη αλλά στον οικομόδας με τον οποίο συνεργάζεται: «Και μια αισθητική απόλαυσις της βραδυάς: Η κυρία Ανδρεάδη με τη μαύρη τουαλέττα της δεύτερης και τρίτης πράξεως, θαύμα κομψότητος». Διερωτάται ο Μελάς: «Αλλά γιατί ο Ίψεν με ρούχα εποχής; Περιττά έξοδα που δεν εξυπηρετούν τίποτα».

⁷⁴⁵ «Εξαιρετη» (Δόξας), «είχε την σφραγίδα της λεπτής επεξεργασίας, της απόλυτα καλλιτεχνικής και θεατρικής» (Ροδάς), «αληθινά θαυμάσια» (Στογιάννης).

⁷⁴⁶ «Ο όρος 'Ποντικομαμμή' νομίζω πως δεν ταιριάζει εδώ, γιατί έχει μια σημασία παραπολύ χλευαστική και στιγματίζει με την ειρωνεία όχι ένα (ανύπαρκτο σ' εμάς) επάγγελμα ή τέχνη, αλλά μια συχαμερή ιδιότητα ή καλλίτερα διάφορες συχαμερές ιδιότητες», γράφει ο Στογιάννης. Συμπληρώνει ο Θρύλος πως η ηρωίδα είναι μια «γυναίκα που παρασέρνει τα ποντίκια στα βάθη των νερών. Η μαμή όμως βοηθάει στη γέννηση των ανθρώπων, δεν τους σκοτώνει. Ίσως βέβαια ο κ. Κουκούλας να είχε υπόψη του κάποια άλλη ιδιότητα των μαμών αλλά τον υπαινιγμόν αυτό τον θεωρώ αρκετά κάκου γούστου».

εμπνευσμένα τους εσωτερικούς ρόλους. Η Κα Ανδρεάδη ενθουσίασε, σκόρπισε έντονη καλλιτεχνική συγκίνηση». «Θαυματούργησε στο ρόλο της Ρίτας Άλμερς» η Κατερίνα, γιατί «τον απέδωσε με θερμότατη κατανόηση και με μίαν απλότητα εκφραστικών μέσων που έκανε απτά φανερό το εσωτερικό δράμα της ηρωίδος», εξηγεί ο Κουκούλας (*Πειραϊκά Γράμματα*). Η ερμηνεία της Κατερίνας είχε «αλήθεια, ζωντανότητα και τεχνική μαεστρία», συμπληρώνει ο Μελάς.

Ο Στογιάννης σκιαγραφεί τον τρόπο χειρισμού του ρόλου από την Κατερίνα: «Το παίξιμό της είχε την απροσμέτρητη ποικιλία των χρωματισμών του συγκρατημένου πάθους, ενώ σε άλλες στιγμές έδινε όλη τη μονοτονία του πένθους. Όταν στη β' πράξι παρουσιάστηκε με τη μαύρη της φορεσιά και το μικρό βέλο ήταν η προσωποποίηση του πόνου». Και «ιδίως τη στιγμή της μεγάλης στροφής είχε νότες βαθείας δραματικής συγκινήσεως» (Μελάς). Η Κατερίνα δεν βιώνει μόνο η ίδια την ηρωίδα επί σκηνής, αλλά μεταφέρει τον παλμό της ερμηνείας της στην πλατεία, προκαλώντας «ρίγη συγκινήσεως» στο κοινό (Σαράφης).

Από τους υπόλοιπους ηθοποιούς, μόνο η Χριστίνα Καλογερίκου στον μικρό χαρακτηριστικό ρόλο της Ποντικοκυράς επιτυγχάνει μια ολοκληρωμένη ερμηνεία. Παρόλο που ερμηνεύει ένα «ρόλο ολότελα ξένο στις παραδόσεις και τις συνήθειές μας», η Καλογερίκου «κατάφερε να δώσει ζωή στην οθνεία για μας και μυστηριώδη φυσιογνωμία της» (Κουκούλας, *Πρωία*). Θετικά όλα τα σχόλια για την Καλογερίκου: «θαυμάσια» (Μελάς), «εξαιρετικά επιτυχημένη απόδοσι» (Σαράφης), «έκαμε αίσθησι» (Μαμάκης), «απέδωσε περίφημα» (Ροδάς).

Τα υποκριτικά επιτεύγματα των υπόλοιπων επαγγελματιών ηθοποιών του θιάσου δεν ικανοποιούν⁷⁴⁷. Ο Έγιολφ θα "εξαφανιστεί" και πάλι από την ελληνική

⁷⁴⁷ Η εμφάνιση της Καίτης Ασπρέα στον άλλο κεντρικό γυναικείο ρόλο της Άστα Άλμερς δεν υπήρξε «απολύτως ικανοποιητική», όμως η ηθοποιός «στάθηκε και έκαμε προσπάθεια συμπαθητική» (Μαμάκης). Η μικρή εμπειρία της Ασπρέα συνεκτιμάται από την κριτική: είναι ο πρώτος της μεγάλος δραματικός ρόλος και καταφέρει να μη λυγίσει "κάτω από το βάρος του", δεν ήταν «μια υποδειγματική Άστα, πάντως είχε καταλάβει το ρόλο της και σε ωρισμένες στιγμές τον απέδωσε με συγκινητική ειλικρίνεια» (Κουκούλας, *Πρωία*). Όμως «δεν κατόρθωσε να εξωτερικεύσει το εσωτερικό δράμα, δεν συνετέλεσε ώστε να δημιουργηθεί δραματική ατμόσφαιρα» (Ροδάς). Στους δυο κομβικής σημασίας αντρικούς ρόλους του έργου, ο Ιωάννης Αποστολίδης (Άλφρεντ Άλμερς) και ο Τίτος Βανδής (Μπόρκιεμ) «υστέρησαν πολύ ενοχλητικά», γράφει ο Θρύλος, «προκάλεσαν δυσφορία». Ο Αποστολίδης αδυνατεί «να σχηματοποιήσει και να εκφράσει με συγκίνηση αληθινή το δραματικό βίωμα του Άλφρεντ Άλμερς» (Κουκούλας, *Πειραϊκά Γράμματα*). «Ήταν αρκετά μονότονος και μονοκόμματος, σ' έναν χαρακτήρα γεμάτων μεταπτώσεις και αποχρώσεις», παρατηρεί ο Μελάς. Έμεινε «ξένος στο ρόλο του· τον απάγγειλε, δεν τον έπαιξε», διαπιστώνει ο Θρύλος. Και δεν ήταν «καν μελετημένος ηθοποιός. Είπε απλώς το μέρος του, που δεν το καλοήξερε», παρατηρεί ο Μαμάκης. «Εντελώς ξυλένιος» είναι και ο Τίτος Βανδής. «Είχε μια βαρύτητα και μίαν ακαμψία αταίριαστη στον επικούρειο χαρακτήρα του, στη φύση του ανθρώπου που γεννήθηκε για νάναι ευτυχισμένος, επειδή με το να μην έχει ανησυχίες και αγωνίες έμαθε να δίνει σε όλα τα ζητήματα λύσεις πρακτικές και φρόνιμες», σημειώνει ο Κουκούλας στην *Πρωία*. Έμεινε μακριά από την «ψυχικήν ρώμην που απαιτεί ο Μπορκχάιμ» (Μελάς). Η παρουσία του Νενέτου Χριστογιαννόπουλου στον ρόλο του μικρού Έγιολφ είναι «πολύ συμπαθής» (Σαράφης) για το σύνολο της κριτικής. Ο μικρός ηθοποιός «τα εκατάφερε καλά» (Μαμάκης).

σκηνή για δεκαετίες. Επανεμφανίζεται μόλις το 1991 από τον Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές»

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Μικρός Έυολφ, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, Αθήνα, 1943

1. Δόξας, Άγγ[ελος] : «Ο Μικρός Έυολφ», εφ. *Ακρόπολις*, 29/1/1943.
2. Θρύλος, Άλκης: «Δύο έργα του Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 377, 15/2/1943, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 193-200.
3. Κουκούλας, Λέων: «Ο μικρός Έυολφ», εφ. *Η Πρωία*, 29/1/1943.
4. Κουκούλας, Λέων: «Π. Καλντερόν: Η γυναίκα στοιχειό. Ε. Ίψεν: Ρόσμερσχολμ - Μικρός Έυολφ», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τχ. 2, 2/1943, σελ. 93-96.
5. Μαμάκης, Αχιλλέας: «Ο Μικρός Έυολφ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 28/1/1943.
6. Μελάς, Σπύρος : «Ο μικρός Έγνολφ», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/1/1943.
7. Ρ[οδάς], Μ[ιχαήλ] : «Ο Μικρός Έυολφ», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28/1/1943.
8. Σαράφης, Αθ.: «Ο μικρός Έυολφ», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 29/1/1943.
9. Στογ[ιάννης], Ι[ωάννης]: «Ο Μικρός Έυολφ», εφ. *Η Βραδυνή*, 28/1/1943.

4.4. Δύο σκηνοθεσίες του Πέλου Κατσέλη στο Εθνικό Θέατρο

4.4.1. Εισαγωγικά

Ο Πέλος Κατσέλης ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως ηθοποιός. Υπογράφει την πρώτη του σκηνοθεσία το 1929 για τον θίασο Σπουδή του Μάριου Παλαιολόγου⁷⁴⁸. Έως το 1937 εργάστηκε ως ηθοποιός, θιασάρχης και διευθυντής σκηνής σε διάφορα περιοδεύοντα θεατρικά σχήματα, σε κάποια απ' αυτά είχε και τη σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεών τους. Αναχωρεί για σπουδές στη Γερμανία (1937-39) και επιστρέφοντας προσλαμβάνεται το 1939 από το Εθνικό ως σκηνοθέτης για το νεοϊδρυθέν Άρμα Θέσπιδος, οπότε και ξεκινάει ουσιαστικά η επαγγελματική του σταδιοδρομία ως σκηνοθέτη. Θα παραμείνει στο Άρμα Θέσπιδος έως τη διάλυσή του το 1941, αναλαμβάνοντας μάλιστα και καλλιτεχνικός διευθυντής του. Συνεχίζει τη συνεργασία του με το Εθνικό ως καθηγητής της Δραματικής Σχολής, και επιστρέφει ως μόνιμος σκηνοθέτης του Εθνικού τη διετία 1944-46, σε μια πολύ ταραγμένη περίοδο για τη λειτουργία του θεάτρου⁷⁴⁹.

Η συνεργασία του Πέλου Κατσέλη με το Εθνικό εγκαινιάζεται με το *Σπίτι της κοόκλας* τον Ιανουάριο του 1944. Είναι η δεύτερη απόπειρα του Κατσέλη στο έργο: έχει προηγηθεί, όπως είδαμε, η σκηνοθεσία του τον Οκτώβριο του 1930 για τον θίασο περιοδείας Σπουδή, με τη Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη (πρώτη σύζυγο του) να ερμηνεύει τον ομώνυμο ρόλο και με τον ίδιο να ερμηνεύει τον Τόρβαλτ. Μια πρόχειρα ανεβασμένη παράσταση περιοδείας, κατά τη συνήθη πρακτική της εποχής, που δεν άφησε αποτυπώματα. Έχει προηγηθεί λίγους μήνες πριν, τον Ιούνιο του 1930, η εμφάνισή του ως Κρόγκσταντ στη *Νόρα* με τον θίασο της

⁷⁴⁸ Τολστόι *Το ζωντανό πτώμα* (5/7/1929). Οι πληροφορίες μας για τη σταδιοδρομία του Πέλου Κατσέλη από: Αντώνης Γλυτζουρή: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 617-618 και «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης», στο: *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, τ. 10, 2004, σελ. 169-191. Δημήτρης Γιάκος: «Πέλος Κατσέλης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1300, 1/9/1981, σελ. 1165.

⁷⁴⁹ Τα χρόνια του πολέμου έχουν συμβεί πολλές ανακατατάξεις στο Εθνικό. Η έλευση των στρατευμάτων Κατοχής σημαίνει τη λήξη της θητείας του Κωστή Μπαστιά στη θέση του διευθυντή (1941) και την επιβολή του Νικόλαου Γιοκαρίνη. Υπήρχαν όμως έντονες παρεμβάσεις από τις δυνάμεις Κατοχής, που οδηγούν στην αποχώρηση δύο σκηνοθετών του θεάτρου, Ροντήρη και Μουζενίδη, παρά την ανάληψη εντωμεταξύ της διεύθυνσης από τον Άγγελο Τερζάκη (1943). Γρήγορα αποχωρεί και ο Τερζάκης και τον αντικαθιστά ο Νικόλαος Λάσκαρης. Επιπλέον, το Εθνικό στα χρόνια του πολέμου έχει χάσει πολλούς μεγάλους πρωταγωνιστές του (Παξινού, Μινωτής, Βεάκης, Μανωλίδου, Κατράκης, Δενδραμής, Παρασκευάς) και γνωρίζει μεγάλες αναταραχές στο εσωτερικό του. Η απελευθέρωση της Αθήνας τον Οκτώβριο του 1944 δεν ομαλοποιεί τα πράγματα, και με απόφαση του πρωθυπουργού Γεώργιου Παπανδρέου το Εθνικό κλείνει τον Νοέμβριο. Θα επαναλειτουργήσει την άνοιξη του 1945 με διευθυντή τον Γιώργο Θεοτοκά. Το Εθνικό προσπαθεί να βρει τον βηματισμό του εν μέσω έντονων πολιτικών διενέξεων μεταξύ της αριστερής και δεξιάς παράταξης στη χώρα. Ο Θεοτοκάς θα παραμείνει ως το 1946, οπότε και αναλαμβάνει ο Ροντήρης τη διεύθυνση μέχρι το 1950, οπότε και θα ξαναλάβει τα ηνία ο Θεοτοκάς. Οι πληροφορίες μας προέρχονται από το λεύκωμα του Βασιλή Φωτόπουλου *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο* (εκδ. Όμιλος Λάτση, Αθήνα, 2000).

Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών στην Αλεξάνδρεια, στην τελευταία εμφάνιση της Κυβέλης στον ρόλο.

Ο Κατσέλης σκηνοθετεί άλλες δυο φορές Ίψεν στη διάρκεια της καριέρας του: τους *Μνηστήρες του θρόνου* το 1945 για το Εθνικό και τον *Μπόρκμαν* το 1962 για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (στην παράσταση αυτή θα αναφερθούμε αναλυτικά στο κεφάλαιο που ακολουθεί).

Το ενδιαφέρον του Κατσέλη για τον Ίψεν υπήρξε έντονο, όχι μόνο σε σκηνοθετικό αλλά και σε θεωρητικό επίπεδο⁷⁵⁰, ενώ έχει επίσης μεταφράσει τον *Εχθρό του λαού*⁷⁵¹. Όπως μας αποκαλύπτει η Κυριακή Πετράκου, η οποία έχει δημοσιεύσει μελέτη για τη σχέση του Κατσέλη με τον Ίψεν, το θεωρητικό ενδιαφέρον του Κατσέλη για τον Ίψεν δεν εξαντλείται σε αυτές τις δημοσιεύσεις⁷⁵². Στα αρχεία του Κατσέλη, που διασώζονται στο Ε.Λ.Ι.Α., υπάρχει μεγάλος όγκος χειρόγραφων κειμένων του για τον Ίψεν. Η Πετράκου πιθανολογεί πως πρόκειται για σημειώσεις του που έγιναν για τα μαθήματα υποκριτικής του Κατσέλη στις δραματικές σχολές στις οποίες δίδαξε. Αλλά ας δούμε αναλυτικά τις δύο ιψενικές σκηνοθεσίες του Κατσέλη στο Εθνικό Θέατρο.

4.4.2. Το σπίτι της κοόκλας (1944)

Η παράσταση ανεβαίνει στην κεντρική σκηνή του Εθνικού στις 13 Ιανουαρίου του 1944, σε καινούργια μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη, με τους σταθερούς συνεργάτες του Εθνικού Κλέοβουλο Κλώνη και Αντώνη Φωκά, στα σκηνικά και τα κουστούμια αντίστοιχα. Τελευταία παράσταση στις 8 Φεβρουαρίου. Η διανομή: Νόρα: Μιράντα Μυράτ, Χέλμερ: Γεώργιος Γληνός, Ρανκ: Νικόλαος Ροζάν, Λίντε: Λέλα Ησαΐα, Κρόγκοταντ: Σπύρος Μουσουρής, Άννα-Μαρία: Εύα Ευαγγελίδου, Ελένη: Τζούλια Μπούκα (Ζαφειράκη), Ένας υπηρέτης: Λάκης Σκέλας, Παιδιά: Α. Οικονομοπούλου, Μ. Μαρτίκα και Μ. Πασχαλίδη.

⁷⁵⁰ Ήδη από το 1928 δημοσιεύει μελέτη για τον Ίψεν στην εφημερίδα *Εμπρός* με αφορμή τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας του συγγραφέα («Μία εκατονταετηρίς. Ερρίκος Ίψεν», 16-17-18/3/1928), αλλά και κριτικό σημείωμα για τον *Μπόρκμαν* του Πολίτη το 1928 («Γιάννης Γαβριήλ *Μπόρκμαν*», εφ. *Εμπρός*, 9/4/1928). Το 1935 δημοσιεύει μια ανάλυση του *Πέερ Γκοντ* για το ανέβασμα του έργου από το Εθνικό («Ο Ερρίκος Ίψεν και ο *Πέερ Γκοντ*», εφ. *Νέος Κόσμος*, 13/10/1935). Το επόμενο σχετικό άρθρο του είναι ένα σκηνοθετικό σημείωμα για τον *Μπόρκμαν* στο πρόγραμμα του Κ.Θ.Β.Ε. το 1962 («Ένα σημείωμα του σκηνοθέτη Πέλου Κατσέλη»).

⁷⁵¹ Πρωτοεκδίδεται από τη Δωδώνη το 1977 (*Ένας εχθρός τον λαού*, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 72), όπου ο Κατσέλης υπογράφει και την εισαγωγή. Η μετάφρασή του πρωτοανεβαίνει από το Μοντέρνο Θέατρο του Γιώργου Μεσσάλα το 1993. Αποσπάσματα από την εισαγωγή του αναδημοσιεύονται στο πρόγραμμα της παράστασης του *Εχθρού* του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων το 1984 και στο πρόγραμμα του *Σόλνες* από το Θέατρο Εξαρχείων το 1994 (σελ. 110-111).

⁷⁵² Η μελέτη της Πετράκου («Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη») συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο της: *Θεατρολογικά Miscellanea* (εκδ. Διάυλος, Αθήνα, 2004, σελ. 151-174).

Το *Σπίτι της κούκλας* εξακολουθεί να προσλαμβάνεται το 1944 ως έργο κοινωνικής προβληματικής, πρόκειται για το δράμα του συμβατικού γάμου και τη μοίρα της γυναίκας μέσα σ' αυτόν. Η επιχειρηματολογία των υποστηρικτών του έργου εδώ ακριβώς στηρίζεται: το έργο δεν είναι καθόλου ξεπερασμένο στην Ελλάδα αφού τα κοινωνικά ζητήματα που θίγει δεν έχουν επιλυθεί στη χώρα μας, γι' αυτό και η *Νόρα* «παραμένει ακόμα και σήμερα το ίδιο ζωντανή –και γι' αυτό επίκαιρη– όσο και στα χρόνια τα δικά του», γράφει ο Πολίτης στην κριτική του⁷⁵³.

Ο Στογιάννης είναι πολύ πιο διορατικός στο κριτικό του σημείωμα: σκοπός του Ίψεν δεν ήταν «τόσο να λύση ένα κοινωνικό πρόβλημα –φτάνει που το έθεσε– όσο είτανε να δώσει πλαστική οντότητα σ' ένα δημιούργημα της ποιητικής του φαντασίας». Επομένως η *Νόρα* είναι ισάξια με τους ήρωες των αρχαίων τραγωδιών: «Η μοίρα της δε συμβολίζει γενικά την τραγωδία του σύγχρονου γάμου, [...] αλλά διαγράφεται παραστατικά στην πάλη με τον εαυτό της. [...] Ζωή είναι η πάλη με τα στοιχεία που σέρνεις μέσα σου, μέσα στο νου και μέσα στην καρδιά σου [...] Γι' αυτό η *Νόρα* είναι τόσο ζωντανή και σήμερα, μ' όλο που η κοινωνική άποψη του προβλήματος έχει πάψει να μας δένει όπως άλλοτε».

Το *Σπίτι της κούκλας* δεν είναι ευτυχής στιγμή του Εθνικού. Οι ηθοποιοί, με την εξαίρεση της Μιράντας Μυράτ στον κεντρικό ρόλο, αδυνατούν να αντεπεξέλθουν στους ιψενικούς ρόλους. Σαστίζει με τις «ξύλινες ψυχές» των ηθοποιών του Εθνικού ο Γ. Ν. Πολίτης. «Ηθοποιοί άλλης ιδιοσυγκρασίας, άλλων ικανοτήτων, επωμίσθηκαν ένα φορτίο απροσάρμοστο για την αντοχή τους. Σ' άλλους έπεφτε πολύ, αφόρητα βαρύ, σ' άλλους, θέλω να πιστεύω, ότι ήταν ίσως πολύ ελαφρό κ' έτσι έλειψε η αρμόζουσα ισορροπία», γράφει ο Χουρμούζιος. Και καταλήγει: «Έλειπε δυστυχώς η ιψενική ατμόσφαιρα. Έλειπαν όλοι, σχεδόν, οι ιψενικοί ήρωες».

Η κριτική επιρρίπτει την ευθύνη για το αποτέλεσμα περισσότερο στις επιλογές διανομής του Εθνικού παρά στη σκηνοθετική εργασία του Κατσέλη. Ο Στογιάννης πιστεύει ότι "αναγκάστηκε" ο Κατσέλης, με το υλικό των ηθοποιών που είχε διαθέσιμο, να δώσει ένα τόνο ερμηνείας «όπου το εξωτερικό στοιχείο είχε την υπεροχή». Και θεωρεί πως αυτός είναι ένας έξυπνος ελιγμός του σκηνοθέτη: «είναι προτιμώτερο να χρησιμοποιήσ καλά τα μέσα που έχεις στα χέρια σου, παρά να κυνηγάς κάτι που σου ξεφεύγει. Ο σκηνοθέτης, αληθινά, έκανε χτες πολύ καλή εκμετάλλευση των μέσων».

Δεν είναι αμέτοχος ο Κατσέλης για το αποτέλεσμα, αντιτρέπει ο Θρόλος: «δεν έδειξαν ούτε καν ότι, έστω κι αν τους πρόδωσε η εκτέλεση και η πραγματοποίηση,

⁷⁵³ Και η ερμηνεύτρια της *Νόρας* Μιράντα Μυράτ σε άρθρο της που δημοσιεύει λίγους μήνες μετά τη λήξη των παραστάσεων εκεί στηρίζει την επιχειρηματολογία της («Ο Ίψεν και το έργο του. Γιατί δεν έχουν 'ξεπεραστεί'», περ. *Το Θέατρο*, 21/7/1944, σελ. 4-5). Με την Μιράντα συμφωνεί λίγες μέρες μετά και ο Π. Παλαιολόγος: η *Νόρα* είναι σαν «πιστό πορτραίτο της μέσης Αθηναίας» («Ο 'ξεπερασμένος'», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27/7/1944). Ο Πολίτης, μολονότι θεωρεί επίκαιρη τη θεματική του έργου, ασκεί σκληρή κριτική στον συγγραφέα. Διακρίνει διδακτισμό στον Ίψεν, ιδιαίτερα στην τελευταία σκηνή της τρίτης πράξης.

είχαν οπωσδήποτε κατανοήσει τον τόνο του έργου, και δεν έγινε επίσης πουθενά αισθητό ότι η διδασκαλία του κ. Κατσέλη τους είχε μύσει στην πνευματικότητά του». Κι αν ο Κατσέλης «στην πρώτη επίσημη εμφάνιση του σαν σκηνοθέτης ηττήθηκε συντριπτικά», κρατά στάση αναμονής ο Θρύλος. Αυτή είναι μια κοινή στάση της κριτικής: είναι η πρώτη σκηνοθεσία του Κατσέλη σε μια παραγωγή του Εθνικού στην Αθήνα, επομένως οι κριτικοί επιφυλάσσονται για τη μελλοντική εξέλιξη του σκηνοθέτη⁷⁵⁴.

Η μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη από τα νορβηγικά δέχεται αντιφατικά σχόλια. «Περίφημη» για τον Σαράφη. Επαινετικός και ο Ροδάς: «στρωτή, θεατρική, χωρίς γλωσσικές υπερβολές, χωρίς εξεζητημένες φράσεις». Στον αντίποδα τα σχόλια του Δόξας: «δεν ήταν αντάξια των προηγούμενων του εργασιών. Δημοτική από το ένα μέρος, μιχτή από το άλλο και υπερκαθαρεύουσα επίσης, 'δεν είνε επιτετραμένον', 'ν' ανιά' κλπ., παρόμοια που ακούγονται σαν πετριές επάνω σε τζάμια». Αλλά και ο Μαμάκης έχει αντιρρήσεις για «μερικές 'ορθόδοξες' λέξεις»⁷⁵⁵.

Με τα σκηνικά του Κλώνη η κριτική ασχολείται ελάχιστα. Τα μονολεκτικά σχόλια κάποιων κριτικών είναι θετικά για την εργασία του⁷⁵⁶. Για τον Μαμάκη το σκηνικό «ήτανε χωρίς υπερβολή εξαιρετικό [...] Ευρέθηκε, επί τέλους, κι ένας σκηνογράφος που να ξεφύγη από τα βαρεία, τα σκυθρωπά, τα καταθλιπτικά χρώματα που μονίμως χρησιμοποιούνται εις τις σκηνογραφίες των ιψενικών έργων, καθώς και από τα σκοτάδια που τις συνοδεύουν και που γίνονται αιτία να σου πάνεται η ψυχή. Καλή είνε η υποβολή της βορεινής ατμόσφαιρας, αλλά – διάβολε... – υπάρχει και στη Νορβηγία φως...». Και αυτή είναι μια ενδιαφέρουσα σκηνοθετική επιλογή: η οικία της Νόρας είναι ένα φαινομενικά "ροζ" πρόσχαρο κουκλόσπιτο⁷⁵⁷.

Η Μιράντα Μυράτ είναι η δεύτερη κόρη της Κυβέλης, μετά την Αλίκη (1930 στην Αλεξάνδρεια), που θα επιχειρήσει να αναμετρηθεί με τον ρόλο της Νόρας, τη μεγάλη επιτυχία της μητέρας της. Μάλιστα οι δύο ετεροθαλείς αδελφές όταν ήταν

⁷⁵⁴ Πολύ πιο ενθαρρυντικά τα σχόλια άλλων κριτικών. Γράφει ο Ροδάς για τον Κατσέλη πως «ειργάσθη πολύ και η διδασκαλία του, εν συνεργασία με τους ηθοποιούς, απέδωσε ικανοποιητικά αποτελέσματα». Συμφωνεί και ο Μαμάκης πως ο Κατσέλης «παρουσίασε πολύ φροντισμένη εργασία και πειθαρχημένο σύνολο». Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Δόξας: η παράσταση «ήταν μέσα στην ατμόσφαιρα του έργου και μέσα στην αισθητική αντίληψη. Και η διδασκαλία του εναρμονίσθηκε αβίαστα σ' αυτό το πλαίσιο, με απλότητα και με κατανόηση».

⁷⁵⁵ Καταπέλτης ο Γ. Ν. Πολίτης για την εργασία του Δασκαλάκη: «άπνοη» η μετάφρασή του, «έχει μαραθεί όλος ο ανθός της τέχνης του Ίψεν: η ζωντάνια του διαλόγου». Τον κατηγορεί δε και για «φριχτά ελληνικά». Όμως οι παρατηρήσεις του Πολίτη είναι ίσως φορτισμένες από την προσωπική του πικρία για την ανάθεση καινούργια μετάφρασης στον Δασκαλάκη από το Εθνικό, ενώ έχει κάνει ο ίδιος καινούργια μετάφραση του έργου για τον θίασο της Κατερίνας δυο χρόνια μόλις πριν (*Νόρα* στη σκηνοθεσία του Κουν, 1942).

⁷⁵⁶ «Πολύ καλό» (Δόξας), «λιτό και απέριπτο» (Ροδάς), «πραγματικά αριστοτεχνικό» (Σαράφης).

⁷⁵⁷ Από τις φωτογραφίες που σώζονται από την παράσταση (www.n-t.gr) διαπιστώνουμε ότι ο Κλώνης κρατά το ρεαλιστικό πλαίσιο του έργου. Το ίδιο και τα κοστούμια του Φωκά που ήταν «εποχής», όπως μας πληροφορεί ο Σαράφης. Ελάχιστα τα σχόλια της κριτικής για την εργασία του Φωκά: «είχε, όπως πάντοτε, αισθητικές συνθέσεις» για τον Μαμάκη, «πολύ καλή» βρίσκει την ενδυματολογική του εργασία ο Δόξας.

μικρές είχαν ερμηνεύσει σε αρκετές παραστάσεις της μητέρας τους τα παιδιά της Νόρας⁷⁵⁸. Η υποδοχή που θα γνωρίσει η ερμηνεία της Μιράντας από την κριτική είναι πολύ αντιφατική. Όλη η γκάμα των απόψεων εμφανίζεται: από «αποτυχία» της ηθοποιού για τον Θρύλο, έως τον ύμνο του Δόξα ότι «έδωσε ίσως την καλύτερη Νόρα που έχει μέχρι τώρα γνωρίσει η ελληνική σκηνή». Η μετριοπαθής εκτίμηση του Σαράφη αποτιμά μάλλον σωστότερα την ερμηνεία της: «έδωσε τον ρόλο της Νόρας με κατανόησιν. Είχε ωρισμένες σκηνές που ήταν πολύ καλή και κατώρθωσε να μεταδώση συγκίνησι».

Η Μιράντα ξεχωρίζει σαφώς από τον υπόλοιπο θίασο και κάνει την πιο ολοκληρωμένη ερμηνεία της παράστασης, αλλά δεν καταφέρνει να χειριστεί με αλήθεια όλη τη διαδρομή του ρόλου. Είναι ακόμη άγουρη υποκριτικά. Όπως σημειώνει ο Χουρμούζιος, «είχε αναντίρρητα μια από τις σημαντικότερες πραγματοποιήσεις του θεατρικού της σταδίου», αλλά χωρίς να καταφέρει να χειριστεί επιδέξια τον ρόλο στο σύνολο του.

Ο Ροδός μας πληροφορεί για τη σκιαγράφηση του ρόλου από την Μιράντα: «Πεταχτή, παιχνιδιάρικη, χαρούμενη στην αρχή, μια γυναικεία ζωντανή κούκλα έδωσε την εικόνα της ευτυχίας, σύμφωνα με το πνεύμα του συγγραφέως, και αμέσως έπειτα την γυναίκα που αρχίζει να αναταράσσεται ψυχικά, να παραπαίη μεταξύ καθήκοντος και φόβου, μεταξύ συζύγου και εκβιασμού του Κρόγκσταντ εξ αιτίας της πλαστογραφίας». Δηλαδή μια ερμηνευτική προσέγγιση στα βήματα της Κυβέλης –εξάλλου οι ιδιοσυγκρασίες τους είναι κοντινές: η Νόρα είναι το κορίτσι "κούκλα" που συνειδητοποιεί στην πορεία του έργου την τυφλότητά της. Η ερμηνεία της μητέρας της, συνειδητά ή ασυνείδητα, έχει επηρεάσει όπως είναι φυσικό τη Μιράντα.

Η Μιράντα στην πρώτη πράξη υπογραμμίζει «εντελώς εξεζητημένα και ψεύτικα» ότι η Νόρα είναι «ένα χαριτωμένο και ζωηρό κοριτσόπουλο», σημειώνει ο Μαμάκης, ενώ στη δεύτερη πράξη συνεχίζει να επιστρατεύει εξωτερικά μέσα: στην προσπάθεια της να «χρωματίσει την δραματική εξέλιξη του μύθου και την ψυχολογική αναταραχή της γυναίκας που ανησυχεί μη μάθη ο άντρας της την ιστορία του γράμματος, έδινε στο τέντωμα του σώματός της, σ' αυτά τα πήγαινε-έλα, μια εντελώς πια άκαμπτη κι αγέρωχη γραμμή» (Μαμάκης). Στην κορύφωση του τέλους της δεύτερης πράξης, στη σκηνή της ταραντέλας, ο χορός της Μιράντας ήταν «εντελώς αδόνιστος», σημειώνει ο Θρύλος. Στην τρίτη πράξη η ηθοποιός «κατενίκησε αυτό το επίπλαστο, το εξωτερικό και βεβιασμένο δραματικό ύφος» (Μαμάκης)⁷⁵⁹, βρήκε τον βηματισμό του ρόλου και την αναγκαία εσωτερικότητα

⁷⁵⁸ Μας το μαρτυρεί η ίδια η Μιράντα σε συνέντευξη που δίνει στην εφημερίδα *Εμπρός* το 1969 (Αρτέμης Μάτσας: «Πενήντα χρόνια θέατρο», 27/9/1969)..

⁷⁵⁹ Η κριτική του Μαμάκη για τις ερμηνείες των ηθοποιών ενοχλεί τον Πέλο Κατσέλη και στέκεται αφορμή για διένεξη μεταξύ τους. Τέσσερις επιστολές θα δημοσιευτούν μέσα σε λίγες μέρες στη στήλη του Μαμάκη «Θεατρικά Νέα» στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*. Δύο του Κατσέλη και δύο απαντητικές του Μαμάκη (18-19-21&22/1/1944), όπου ανταλλάσσουν πυρά και οξείς χαρακτηρισμούς. Ο

και «πέτυχε να παρουσιάση στο αληθινό του φως τον επιφανειακά μόνο επιπόλαιο χαρακτήρα της ηρωίδας και ν' αποκαλύψη έτσι το πραγματικά δραματικό του βάθος» (Στογιάννης)⁷⁶⁰.

Οι ηθοποιοί της υπόλοιπης διανομής καταφεύγουν ως επί το πλείστον σε μια εξωτερική σκιαγράφηση των ιφενικών ρόλων⁷⁶¹. Μια συνολικά ατυχής στιγμή του Εθνικού.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Το σπίτι της κούκλας, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1944

1. Δόξας, Άγγελος: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Ακρόπολις*, 16/1/1944.
2. Θρύλος, Άλκης: «*Το Θέατρον*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 398, 1/1/1944», αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 338-340.
3. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Το Σπίτι της κούκλας*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15/1/1944.
4. Πολίτης, Γ. Ν.: «*Ίψεν: Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Πρωία*, 16/1/1944.
5. Ροδάς, Μιχαήλ: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18/1/1944.
6. Σαράφης, Αθ.: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Πρωινός Τόπος*, 15/1/1944.
7. Στογιάννης, Ι[ωάννης]: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Βραδυνή*, 15/1/1944.
8. Χουρμούζιος, Αμιλίου: «*Δυο παραστάσεις του Εθνικού: Η Εκάβη του Ευριπίδη. Η Νόρα του Ίψεν*», περ. *Πειραϊκά Γράμματα*, τ. Ε', τχ. 1, 1/1944, σελ. 38-40

Μαμάκης δεν ξεχνάει τις επιθέσεις του Κατσέλη και τον "τιμωρεί" λίγους μήνες μετά στο σημείωμα απολογισμού του για τη θεατρική περίοδο 1943-44, όπου γράφει πως η Μιράντα «δυστυχώς γνώρισε στη λήγουσα σαιζόν, χάρις και στις σκηνοθετικές οδηγίες του κ. Πέλου Κατσέλη, μια δυσάρεστη απόδοσι παίζοντας την *Νόρα* του Ίψεν» («*Εργα και ηθοποιοί στην χειμερινή περίοδο*», περ. *Το Θέατρο*, 15/4/1944).

⁷⁶⁰ Η Μιράντα στο άρθρο της που δημοσιεύει λίγους μήνες μετά την παράσταση μας δίνει την ενδιαφέρουσα υποκριτική προσέγγιση της στην τρίτη πράξη: «Όλη αυτή η τελευταία σκηνή είναι λάθος να δοθεί σαν κήρυγμα. Πρέπει να υπάρχει η αμφιβολία, το ψάξιμο στα σκοτεινά» («*Ο Ίψεν και το έργο του. Γιατί δεν έχουν 'ξεπεραστεί'*», ό.π.).

⁷⁶¹ Τα σχόλια των κριτικών παρουσιάζουν μεγάλη διαφορά στις επί μέρους εκτιμήσεις. Κάποιοι κριτικοί προσπαθούν εμφανώς να υποστηρίξουν τον Κατσέλη και προδίδουν την υποκειμενικότητα της κρίσης τους με τους ύμνους που γράφουν για το σύνολο της διανομής. Χαρακτηριστικό το παράδειγμα του Ροδά, ο οποίος βρίσκει σχεδόν όλους τους ηθοποιούς της διανομής ως τους καλύτερους ερμηνευτές που έχουν περάσει από την ελληνική σκηνή. Οι παρατηρήσεις άλλων κριτικών δεν πιστοποιούν τους ισχυρισμούς του Ροδά. Ο Γεώργιος Γληνός στον ρόλο του συζύγου της Νόρας Τόρβαλτ Χέλμερ χρησιμοποίησε ένα «ολότελα εξωτερικό παιξίμο» (Στογιάννης). Τουλάχιστον ήταν ο μόνος από την υπόλοιπη διανομή που έπαιξε «τεχνικά» σημειώνει ο Πολίτης. Ο Νικόλαος Ροζάν σκιαγραφεί ένα Ρανκ «πολύ εξασυλωμένο και... ετοιμόρροπο», «έδινε την εντύπωση ενός γέρου χαλαρωμένου μάλλον από την ηλικία, παρά ενός ανθρώπου που τον έχουν διαμορφώσει κατ' αυτόν τον τρόπο το αίσθημα, το πάθος και η φύσις του» (Μαμάκης). «*Ατονος*» είναι για τον Σαράφη ο Ροζάν στον ρόλο, με εξαίρεση την τελευταία σκηνή όπου αποχαιρετά τη Νόρα, όπου ήταν «καλός». «*Εκτακτος*» ήταν στη σκηνή αυτή επιβεβαιώνει και ο Μαμάκης. Για τον Κρόγκσταντ ο Κατσέλης κάνει μια ενδιαφέρουσα ανάγνωση του ρόλου, ενώ «συνήθως οι ηθοποιοί που τον υποκρίνονται τον καθιστούν αντιπαθητικό, ένα είδος... ραδιούργου ανάμεσα στο δράμα» -όπως σημειώνει ο Ροδάς- ο Σπύρος Μουσουρής στον ρόλο δεν υπογραμμίζει την πτυχή αυτή. Η ερμηνεία του είναι μάλλον πιο ευτυχής από των υπολοίπων: «ενότητα στο παίξιμό του διέτηρησε ο κ. Μουσουρής, ο οποίος επραγματοποίησε μιαν αξιόλογη επιτυχία», γράφει ο Σαράφης. Η Λέλα Ησαΐα στην κυρία Λίντε «έπαιξε ευσυνείδητα» μεν (Σαράφης) αλλά με «τραχειά διαγραφή» του ρόλου και κυριάρχησε ένας «σκληρός τόνος ομιλίας» στην ερμηνεία της (Μαμάκης).

4.4.3. Οι μνηστήρες του θρόνου (1945)

Το Εθνικό με τους *Μνηστήρες* φιλοδοξεί να επαναλάβει την επιτυχία του *Πέερ Γκυντ* του 1935. Ένα άπαιχτο έργο του Ίψεν, μια θεαματική παραγωγή με ένα πολυάριθμο επιτελείο ηθοποιών, με ζωντανή μουσική, μια συνένωση των δυνάμεων του Εθνικού. Μάλιστα το Εθνικό επιλέγει, όπως και στον *Γκυντ*, να είναι το εναρκτήριο έργο της χειμερινής περιόδου 1945-46· η πρώτη παράσταση της θεατρικής περιόδου εξακολουθεί να έχει ένα πανηγυρικό χαρακτήρα για το θέατρο. Η παράσταση κάνει πρεμιέρα στην κεντρική σκηνή του Εθνικού στις 2 Νοεμβρίου του 1945 και θα διαρκέσει ένα μήνα, έως τις 2 Δεκεμβρίου. Ο Κατσέλης έχει ως συνεργάτες στα σκηνικά και τα κοστούμια και πάλι τους Κλεόβουλο Κλώνη και Αντώνη Φωκά. Η μετάφραση αυτή τη φορά είναι του Λέοντος Κουκούλα⁷⁶². Η μουσική του Γιώργου Καζάσογλου και η διεύθυνση της ορχήστρας του Γιώργου Λυκούδη. Η διανομή: Χάκων Χάκονσον (βασιλιάς): Θάνος Κωτσόπουλος, Ίγκα Βαρτάιγκ (μητέρα του): Σαπφώ Αλκαίου, Γιάρλ Σκούλε: Τζαβαλάς Καρούσος, Ράγκχιλδ (γυναίκα του): Ελένη Χαλκούση και Νέλλη Μαρσέλλου⁷⁶³, Σίγκριδ (αδελφή του): Αθανασία Μουστάκα, Μαργκρέτα (κόρη του): Έλσα Βεργή, Γκούντχορομ Ίγκενσον: Ηλίας Σταματίου, Σίγκουρντ Ρίμπουργ: Άγγελος Γιαννούλης, Νικόλας Άρνεσον (επίσκοπος): Νίκος Παρασκευάς, Ντάνγκφιν (ο χωρικός): Γεώργιος Ταλάνος, Ίβαρ Μπόντε (εφημέριος): Άλκης Παπάς, Βέγκαρ Βέρανταλ: Άρης Μαλλιαγρός, Γρηγόρης Γιόνσον (τιμαριούχος) Ιορδάνης Μαρίνος, Πλαλ Φλίντα (τιμαριούχος): Ιωάννης Αυλωνίτης, Ίγκεμπγιορκ: Αλέκα Κατσέλη-Μαζαράκη, Πέτερ (γιος της, ιερωμένος): Αλέκος Δεληγιάννης, Σίρα Βίλιαμ (πρωτοσύγκελος): Άρης Βλαχόπουλος, Κυρ Σίγκαρντ (γιατρός): Ηλίας Δεστούνης, Γιάτγκερ (Ισλανδός σκάλδος): Χρήστος Τσαγανέας, Μπαίρντ Μπράντε (οπληρχηγός): Χαράλαμπος Πλακούδης, Ένας παπάς: Σπύρος Ολύμπιος, Τόρκελ: Θεόδωρος Ανδριακόπουλος, καθώς και εικοσιένα έκτακτοι ηθοποιοί⁷⁶⁴.

Συμμετέχουν δηλαδή συνολικά σαράντα δύο ηθοποιοί, πρόκειται για μια πολύ μεγάλη παραγωγή, στην οποία μόνο ένας μεγάλος κρατικός οργανισμός μπορεί να αντεπεξέλθει. Και αυτός είναι βέβαια ένας λόγος που εξηγεί τη μεγάλη καθυστέρηση του πρώτου ανεβάσμάτος του (παραμένει ως τις μέρες μας και η μοναδική παράσταση του έργου στην Ελλάδα). Αλλά δεν είναι ο μόνος. Όπως είδαμε, το ελληνικό θέατρο ενδιαφέρθηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα για το κοινωνικό κομμάτι της ιψενικής δραματουργίας. Μόλις το 1935, με τον *Πέερ Γκυντ* του Εθνικού, ανακαλύπτει η ελληνική σκηνή τα ποιητικά έργα του Ίψεν. Η

⁷⁶² Η μετάφραση του Κουκούλα έχει ήδη εκδοθεί από το 1939. Θυμίζουμε είναι το πρώτο έργο στη σειρά των Απάντων του συγγραφέα που δεν ολοκλήρωσε ο Γκοβόστης. Ανατυπώνεται το 1987 από τον Γκοβόστη.

⁷⁶³ Σε διπλή διανομή.

⁷⁶⁴ Για τις σκηνές πλήθους: Πολίτες και άνθρωποι του λαού, Αδελφοί του Σταυρού, Ιερείς, Καλόγεροι και Καλόγριες, Καλεσμένοι, Παλατιανοί, Κυρίες της Αυλής. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. παραστασιογραφία Β' τόμου.

αποθεωτική υποδοχή του έργου θα έπρεπε θεωρητικά να δρομολογήσει την εμφάνιση και άλλων "μεγάλων" έργων του Ίψεν στην κρατική σκηνή (όπως οι *Μνηστήρες*, ο *Μπρατ* και ο *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*). Θα χρειαστούν όμως δέκα χρόνια για την εμφάνιση των *Μνηστήρων*. Ίσως η μεγάλη καλλιτεχνική επιτυχία του *Γκοντ* να λειτούργησε αποτρεπτικά λόγω του "φόβου" σύγκρισης με την ιστορική εκείνη παράσταση.

Στα χρόνια της Κατοχής ενδιαφέρουν τα ρεαλιστικά δράματα του συγγραφέα, αυτά καθρεφτίζουν τις ανάγκες της εποχής, όπως εξηγήσαμε στην εισαγωγή του κεφαλαίου. Το *Σπίτι της κούκλας* επιλέγει και το Εθνικό στα χρόνια αυτά. Μετά την Απελευθέρωση, η Ελλάδα προσπαθεί να ορθοποδήσει μέσα σε ένα τεταμένο πολιτικό κλίμα. Το 1945 μαινεται η εμφύλια διχόνοια, είναι η πλέον κατάλληλη στιγμή για την εμφάνιση των *Μνηστήρων*. Η εμφύλια έριδα τριών ισχυρών αντρών (Χάκων, Σκούλε, Άρνεσον) για την επικράτηση στην εξουσία και η ανάγκη ομόνοιας του έθνους που υπαινίσσεται ο Ίψεν επιτρέπουν ευνόητους παραλληλισμούς με την πολιτική κατάσταση της μεταπολεμικής Ελλάδας. Όπως ο Ίψεν καταφεύγει στο ιστορικό παρελθόν της χώρας του για να αναφερθεί κατ' ουσίαν στο πολιτικό παρόν της, έτσι και το Εθνικό επιλέγει μια παραβολή που προκαλεί συνειρμούς με το παρόν της Ελλάδας⁷⁶⁵.

Η επιλογή του έργου μοιάζει ιδανική για το Εθνικό: ένα κλασικό άπαιχτο έργο, με επίκαιρη θεματολογία, που προωθεί ένα ενωτικό μήνυμα⁷⁶⁶. Όμως η επιλογή των *Μνηστήρων* θα γνωρίσει σφοδρές επικρίσεις. Ήδη με την ανακοίνωση του ρεπερτορίου του Εθνικού αρχίζουν οι αντιδράσεις. Ο Σαράφης σε άρθρο του τον Ιούλιο του 1945 κατηγορεί το Εθνικό ότι δεν επιτελεί το «εθνικό χρέος» του, σε αντίθεση με «διαφόρους κοινωνικούς παράγοντας» που έχουν ήδη ξεκινήσει τον αγώνα τους «διά την αντιμετώπισιν του κομμουνιστικού κινδύνου», ζητά επομένως ν' ανέβουν «ελληνικά έργα με εθνικόν περιεχόμενον»⁷⁶⁷.

⁷⁶⁵ Ο Ίψεν υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής της ιδέας του σκανδιναβισμού, της ένωσης δηλαδή των σκανδιναβικών λαών σε μια ομοσπονδία. Το έργο γράφεται αρχικά στα 1858 και μένει στο συρτάρι του συγγραφέα. Η εμπόλεμη κατάσταση μεταξύ των Πρώσων και των Αυστριακών και της Δανίας, στα τέλη του 1863, οδηγεί τον Ίψεν στην έκδοση του έργου και στο ανέβασμά του στις αρχές του 1864, προκειμένου να προωθηθεί η ιδέα υποστήριξης της Δανίας από τις αμέτοχες Νορβηγία και Σουηδία. Βλ. το βιβλίο του Michael Meyer: *Ibsen. A biography* (η έκδοση που μελετήσαμε: Doubleday & Company INC, Νέα Υόρκη, 1971, σελ. 212-215).

⁷⁶⁶ Για τον Γρηγόρη Ιωαννίδη αυτή είναι μια «α-πολιτική στην ουσία της θέση» του Εθνικού (*Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, ό.π., σελ. 28). Γράφει ο Ιωαννίδης: «Πρόκειται για το ανέβασμα ενός έργου που αναζητά την χρυσή τομή ανάμεσα στις απαιτήσεις του κρατικού οργανισμού για την παρουσίαση έργων κλασικών συγγραφέων γενικής αποδοχής, στο πλαίσιο της αποστολής του για ανύψωση του μέσου όρου πρόσληψης της ξένης δραματουργίας από το κοινό, και στη στάση αποχής από τα πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής».

⁷⁶⁷ Αθ. Σαράφης: «Το χρέος του θεάτρου εις την εθνικήν υπόθεσιν», εφ. *Εμπρός*, 22/7/1945. Το Εθνικό είχε ήδη παρουσιάσει στο λυόμενο θερινό θέατρο της πλατείας Κλαυθμώνος τον *Έμπορο της Βενετίας* του Σαίξπηρ (12/6/1945) και τον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ (19/7/1945).

Το τεταμένο κλίμα που έχει αρχίσει να καλλιεργείται πριν από την πρεμιέρα του έργου επιχειρεί να κατευνάσει ο μεταφραστής του Λέων Κουκούλας, στο σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης: «Οι *Μνηστήρες του θρόνου* είναι, χωρίς αμφιβολία, το πρώτο ιψενικό έργο που ξεπερνά σε σημασία τοπικά σύνορα κ' εποχικά ενδιαφέροντα. Στο έργο αυτό ένας εθνικός ίσαμε κείνη τη στιγμή ποιητής ανοίγει θαρρετά το δρόμο μιας οικουμενικότερης θεατρικής τέχνης όπου οι άνθρωποι, διατηρώντας πάντα την ιστορική φυσιογνωμία τους, προεκτείνονται και γίνονται σύμβολα καθολικά και ιδέες»⁷⁶⁸. Η προσπάθεια του Κουκούλα δεν έχει βέβαια αποτελέσματα· θύελλα αντιδράσεων θα ξεσπάσει αμέσως μετά την πρεμιέρα.

Μερίδα της δεξιάς παράταξης θεωρεί πως είναι "ανθελληνική" επιλογή οι *Μνηστήρες*. Ο Κοκκινάκης στην *Ακρόπολι* δηλώνει μεν «από τους φανατικούς ιψενόφιλους», όμως πιστεύει ότι «έσχισαν μέλημα του Έθνικού θα έπρεπε να είναι η διδασκαλία του ιψενικού θεάτρου» τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Ιδεολογικά "ύποπτο" θεωρεί το έργο ο Αγγελομάτης στην *Εστία*, που διερωτάται: «ποια η βαθύτερα έννοια ανεβασματος ενός έργου που εγράφη δια να εξυπηρετήσει τις ιδίας πολιτικές γνώμας του συγγραφέως, υπό το προσώπειον της ιστορίας, τις περί πανσκανδιναυϊσμού διακηρύξεις του [...]»;». Και επειδή το Εθνικό δεν επιτελεί τον «κύριον σκοπόν του», που είναι η «προώθησις της Ελληνικής τέχνης», ο Αγγελομάτης "τιμωρεί" τον Ίψεν χαρακτηρίζοντας -ανακριβώς- τους *Μνηστήρες* ως «πρωτόλειο».

Αλλά ούτε το κεντρώο *Βήμα*, όπου κριτικογραφεί ο Ροδάς -ο οποίος σημειωτέον είναι σταθερός υποστηρικτής του Ίψεν-, είναι ευχαριστημένο με την επιλογή, χρησιμοποιεί μάλιστα τα "εθνικά" επιχειρήματα της δεξιάς παράταξης: ο Ίψεν είναι «μεγάλος και σεβαστός αλλά δεν είναι Έλληνας». Μάλλον όμως η κρίση αυτή του Ροδά είναι εμποτισμένη από προσωπική πικρία παρά από ιδεολογική διαφορά: ο κριτικός είχε διοριστεί μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού στις αρχές του 1945, αλλά γρήγορα αποχώρησε διαφωνώντας⁷⁶⁹.

Στην αριστερή παράταξη ο Βασίλης Ρώτας συμφωνεί με την αντίπερα όχθη σε ένα μόνο πράγμα: στην απαξίωση του έργου για να πολεμηθεί το Εθνικό. Στο σύντομο κριτικό του σημείωμα στην *Ελεύθερη Ελλάδα*, μια μέρα μετά την πρεμιέρα, καταδικάζει το έργο -όπως και ο Αγγελομάτης- ως «πρωτόλειο» του συγγραφέα.

⁷⁶⁸ «Το ποιητικό θέατρο του Ίψεν και οι *Μνηστήρες του θρόνου*».

⁷⁶⁹ Το θέμα επισημαίνει ο Θεοτοκάς, διευθυντής του Εθνικού την εποχή αυτή (βλ. «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», περ. *Εστία*, τχ. 451, 15/4/1946, σελ. 460). Μια μέρα μετά από την κριτική του Ροδά, δημοσιεύεται κριτική στα *Νέα* (Θεατρικός), το "αδελφό" απογευματινό φύλλο (μετέπειτα και οι δύο εφημερίδες θα ενταχθούν στον Δημοσιογραφικό Οργανισμό Λαμπράκη), όπου γίνεται μια προσπάθεια "επανόρθωσης". Ο κριτικός των *Νέων* απαντάει στον κριτικό του *Βήματος* ότι το έργο «όσο και να φαίνεται εθνικό, παίρνει στη βαθύτερη του ουσία, έναν τόνο παγκόσμιο». Ως εκ τούτου οι ιθύνοντες του Εθνικού «δεν επρόδωσαν την ελληνικότητα της αποστολής των [...]. Αλλοίμονο αν τη στιγμή που κυττάμε να πλατύνουμε τον ορίζοντα της ψυχικής κατανοήσεως μεταξύ των ανθρώπων εμπάζαμε στα πνευματικά μας ήθη αυτά τα προστατευτικά συστήματα».

Λίγες μέρες μετά ο Ρώτας επιστρέφει με αναλυτική κριτική στα *Ελεύθερα Γράμματα* κάνοντας σκληρή επίθεση στον Ίψεν, που κατ' ουσίαν στρέφεται κατά της διεύθυνσης του Εθνικού και της πολιτικής του. Επιτίθεται κατά των *Μνηστήρων* με μένος: «Τερατικοί ήρωες, παρατραβηγμένη περιπέτεια, μεγαλοστομία που καταντάει φλυαρία». Δεν αφορά καθόλου τους Έλληνες το έργο αποφαίνεται. Κι αφού έχει απορρίψει συλλήβδην το έργο, εξηγεί το λόγο επιλογής του, ο οποίος «δείχνει καθαρά την πολιτική του Εθνικού μας θεάτρου»: «Νόμισαν πως βρήκανε σ' αυτό το έργο, κάποιο δίδαγμα κατάλληλο για μας σήμερα. Το δίδαγμα για τη συνδιαλλαγή, την ένωση. 'Ας αφίσουμε τις κομματικές διαφορές μας κι' ας ενωθούμε, όλος ο Ελληνικός λαός κάτω από τον κοινόν ενωτικό κρίκο, το στέμμα! Αυτήν την πολιτική κάνει το Εθνικό μας θέατρο με το έργο που διάλεξε. Παραδέχεται πως η Ελλάδα υποφέρει από εμφύλιο πόλεμο και θέλει να διδάξει την ομόνοια. Η διδασκαλία αυτή μετατοπίζει τα προβλήματα της ζωής του λαού μας, από πρόβλημα ελευθερίας ή σκλαβιάς, σε πρόβλημα τάχα κομματικών παθών».

Τον Ρώτα τον ενοχλεί τώρα πια ιδεολογικά ο Ίψεν, ένας συγγραφέας με τον οποίο είχε έντονα ασχοληθεί στις αρχές της δεκαετίας του '30 στο Λαϊκό Θέατρο Αθηνών. Αλλά τώρα τα πολιτικά πάθη κοχλάζουν και οδηγούν σε ακρότητες. Ουσιαστικά αυτό που ενοχλεί τον Ρώτα είναι ότι ο Ίψεν δεν υπηρετεί τις ιδέες του σοσιαλισμού, ότι πρόκειται για "αντιδραστικό στοιχείο".

Στις απόψεις του Ρώτα απαντάει ο επίσης αριστερός Κουκούλας στο επόμενο τεύχος των *Ελεύθερων Γραμμάτων*, στην κριτική του για την *Ίγκερ* που παίζεται την ίδια εποχή από τον θίασο της Κοτοπούλη⁷⁷⁰. Οι επιθέσεις του Ρώτα κατά του Εθνικού στοχεύουν και εναντίον του Κουκούλα, που είναι μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του θεάτρου. Ο Κουκούλας αποφεύγει να απαντήσει προσωπικά στον Ρώτα, αλλά αναλαμβάνει την υπεράσπιση του Ίψεν, τον οποίο θεωρεί ότι παρανοεί ιδεολογικά ο Ρώτας: «Ο ατομισμός του Ίψεν, η πίστη του σε μίαν 'επανάσταση εκ των άνω', η 'αριστοκρατικότητά' του τέλος πάντων, δεν τον τοποθετήσανε ποτέ στην αντίδραση. Ιστορικά ο Ίψεν στέκεται στην επαναστατική πρωτοπορία της ανθρωπότητας. [...] Δεν είταν [...] αντιδραστικός ο ποιητής που πίστευε πως οι κύριοι φορείς της κοινωνικής εξέλιξης είναι δυο: ο εργάτης και η γυναίκα»⁷⁷¹.

Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, που κριτικογραφεί στον *Ριζοσπάστη*, δεν είναι διαποτισμένος από τον φανατισμό του Ρώτα. Αναγνωρίζει για τους *Μνηστήρες* πως:

⁷⁷⁰ «Θέατρο. Ερ. Ίψεν *Η κορά Ίγκερ απ' το Έτοτροτ* Θίασος Κοτοπούλη», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 28-29, 23/11/1945, σελ. 14.

⁷⁷¹ Έχει προηγηθεί άρθρο του Κουκούλα στη *Νέα Εστία* -το οποίο δημοσιεύεται μια μέρα πριν από τη προμιέρα των *Μνηστήρων*-, όπου και ο Κουκούλας ασκεί κριτική στις ιδέες του Ίψεν. Ο Ίψεν «υπερτιμούσε την αξία του ατομικού παράγοντα», και αυτό τον οδήγησε σε ελιτιστικές απόψεις: οι εκλεκτοί πρέπει να απομονώνονται «για να ολοκληρώσουν ήσυχοι κι απερίσπαστοι το δημιουργικό έργο τους». Κι αυτό «είναι κήρυγμα απαράδεκτο, γιατί μεγαλώνει το χάσμα που χωρίζει το άτομο από το σύνολο, το χάσμα που θα γεφυρωθεί με το σοσιαλισμό» («Ο Ίψεν και το τρίτο Ράιχ», ό.π.). Η κριτική που ασκεί ο Κουκούλας στον Ίψεν είναι πολύ πιο νηφάλια από του Ρώτα, ο οποίος είναι φορτισμένος από ιδεολογικό φανατισμό.

«η ποιητική αξία του έργου είναι αναμφισβήτητη». Όμως κι αυτός βρίσκει "ύποπτες" τις προθέσεις του Εθνικού, θεωρεί ότι το Εθνικό χρησιμοποιεί τους *Μνηστήρες* για να αποπροσανατολίσει τους θεατές από τον «τεράστιο κοινωνικό αναβρασμό» με «αυτόν τον εγκεφαλικό, θάλεγα, πόλεμο ανάμεσα σε 'δραματικές' προσωπικότητες». Οι μόνοι που μπορούν να βρουν κάποια ικανοποίηση είναι «οι οπαδοί της 'συμφιλίωσης για τη συμφιλίωση'», η οποία όμως, όπως υπαινίσσεται, δεν δίνει καμιά λύση για τον τόπο τη δεδομένη στιγμή.

Υπάρχουν και πιο ψυχραιμες φωνές, όπως του Νάζου στον *Ασύρματο*, που επισημαίνει με νόημα πως «βγαίνει και για μας δίδαγμα αρκετά επίκαιρο...» από τους *Μνηστήρες*. Ο Χουρμούζιος, που αρθρογραφεί στη δεξιά *Καθημερινή*, δεν συμπαρασύρεται από τις πατριωτικές κορόνες άλλων δεξιών εφημερίδων, αντιθέτως υπερασπίζεται την επιλογή του έργου. Στο πολύ ενδιαφέρον αυτό άρθρο, ο Χουρμούζιος αναλύει εκτενώς το πολιτικό πλαίσιο της εποχής όπου ο Ίψεν γράφει το έργο και τις αναγωγές που κάνει ο συγγραφέας στη σύγχρονη πραγματικότητα του. Πρόκειται κατά βάση για ένα πολιτικό έργο: είναι «το έργο μιας γενναίας συμβολής του ποιητού στην αφύπνιση της εθνικής συνειδήσεως της χώρας του»⁷⁷². Ο Χουρμούζιος αποφεύγει να κάνει ευθέως παραλληλισμούς με την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας, όμως η ανάλυση του έργου που κάνει εκεί αποβλέπει: η ιδέα της συμφιλίωσης που προωθεί ο Ίψεν στους *Μνηστήρες* έρχεται να συναντήσει την ανάγκη για ομόνοια του ελληνικού έθνους.

Οι πολιτικές αντιδράσεις που προκαλούν οι *Μνηστήρες* αναγκάζουν τους Κουκούλα, Χάρη και Τερζάκη, οι οποίοι είναι μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού, να δώσουν εξηγήσεις για την επιλογή του έργου μέσα από τις στήλες κριτικής τους. Και προκειμένου να αποφορτίσουν το κλίμα προτάσσουν τη δραματική αξία των *Μνηστήρων*, κι όχι το πολιτικό τους περιεχόμενο⁷⁷³. Το Εθνικό ήθελε «να εγκαινιάσει τη νέα του περίοδο μ' ένα έργο ολκής», εξηγεί ο Κουκούλας στη *Μάχη*. Πρόκειται για ένα έργο τέχνης και «η αληθινή τέχνη είναι πάντα επίκαιρη». Εξάλλου το έργο ήταν «ένα χρέος» του Εθνικού, αφού «δεν είχαν διδαχθή ποτέ από την ελληνική σκηνή», συμπληρώνει ο Χάρης. Ο Τερζάκης, που είναι και ο διευθυντής δραματολογίου του θεάτρου, στην κριτική του για την παράσταση στην εφημερίδα *Καθημερινά Νέα* υπερασπίζεται την επιλογή του

⁷⁷² «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Η Καθημερινή*, 2/11/1945.

⁷⁷³ Αντίστοιχη είναι η στάση και κάποιων άλλων κριτικών, που θα σταθούν μόνο στην ποιητική αξία των *Μνηστήρων*, επαινώντας το Εθνικό για την επιλογή του έργου. Πρωτοστατούντος του Θρύλου, που τρέφει ιδιαίτερη εκτίμηση για το ποιητικό κομμάτι της δραματοουργίας του Ίψεν και που γράφει ότι, εν αντιθέσει με τα κοινωνικά του δράματα, οι *Μνηστήρες του θρόνου* «επιζούν ολόκληροι», πρόκειται για μια «καθολική, πανανθρώπινη τραγωδία». «Τραγωδία της αμφιβολίας» είναι το έργο για τον Οικονομίδη, ο δραματικός πυρήνας του βρίσκεται στην αντίθεση «μεταξύ Πίστεως, που μετακινεί όρη, και Αμφιβολίας, που παραλύει κάθε θέληση». Ενώ η Καλκάνη προτιμά άλλον ορισμό: «θα τ' ονόμαζα το 'δράμα της ισορροπίας' καλύτερα παρά της αμφιβολίας. Είναι το δράμα του ανθρώπου που ακατάλυτες ορμές τον ρίχνουν εμπρός και άλλες ισόβαρες δυνάμεις τον τραβούνε πίσω».

γράφοντας πως είναι το «κορυφαίο» έργο του Ίψεν καθώς «σε κανένα του άλλο δράμα δεν ισορροπεί τόσο απόλυτα η ποιητική ορμή με την τεχνική πληρότητα»⁷⁷⁴.

Η επαναανακάλυψη του Ίψεν ποιητή, μετά από μια σειρά ρεαλιστικών δραμάτων του στην ελληνική σκηνή, γίνεται μέσα σ' ένα έντονα φορτισμένο πολιτικά κλίμα, και αναπόφευκτα η συζήτηση επικεντρώνεται στη σκοπιμότητα παρουσίασης του από την εθνική σκηνή της χώρας τη δεδομένη χρονική στιγμή. Παρ' όλες όμως τις αντιδράσεις, η εντύπωση που κάνουν οι *Μνηστήρες* είναι ισχυρή. Οι εμφανείς σαιξπηρικοί απόηχοι του έργου είναι η αφορμή για να τεθεί το ερώτημα αν πρέπει να τοποθετήσουμε τον Ίψεν δίπλα στον Σαίξπηρ και στους αρχαίους τραγικούς ή όχι. Κι όπως είδαμε στην εισαγωγή του κεφαλαίου, μόνο ο "κεντρώος" κριτικός των *Νέων* (Θεατρικός) θα απαντήσει θετικά στο ερώτημα. Το μένος εναντίον της επιλογής του Εθνικού ενώνει κριτικούς ιδεολογικά τόσο διαφορετικούς όσο ο Ροδάς, ο Κοκκινάκης και ο Ρώτας, που απαντούν ομοφώνως αρνητικά. Παρ' όλα αυτά τοποθετούνται αυτοβούλως πάνω στο ζήτημα, αδιάφευστο δείγμα της εντύπωσης που προκαλεί το έργο.

Η σκηνοθετική ανάγνωση του Κατσέλη δεν εστιάζει στο πολιτικό περιεχόμενο των *Μνηστήρων* αλλά στον δραματικό τους πυρήνα. Γράφει ο Κατσέλης στις χειρόγραφες σημειώσεις του, που έχει σταχυολογήσει η Κυριακή Πετράκου, ότι πρόκειται για το «δράμα της συνείδησης»: η «δραματική ζωή του στρατηγού Σκούλε και η αντίθεση του με τον βασιλιά Χάκωνα» εκφράζει «το αίνιγμα της αποστολής του ανθρώπου-ήρωα». Η πάλη του Σκούλε και του Χάκωνα απηχεί τον «τρομερό αγώνα της συνείδησης της αποστολής και της φιλοδοξίας, της αμφιβολίας και της πίστης»⁷⁷⁵. Μπορεί η πρόθεση του Κατσέλη να ήταν «να προβάλλει, να φωτίσει κατάλληλα, το καθαρά ανθρώπινο στοιχείο του δράματος, και να διαβαθμίσει το επεισοδιακό του χωρίς να το εξαφανίσει», σημειώνει ο Τερζάκης στην *Αγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση*, όμως δεν καταφέρνει να κρατήσει την ισορροπία αυτή. Ο Κατσέλης τοποθετεί το έργο στο ιστορικό χρονικό του πλαίσιο (13^{ος} αιώνας) και συνθέτει ένα μεγάλο ιστορικό θέαμα, όπου το θεαματικό στοιχείο κυριαρχεί εις βάρος του δραματικού περιεχομένου του έργου. Αυτό είναι ένα σημείο διαφωνίας των κριτικών. Από τη μία πλευρά είναι αυτοί που πιστεύουν ότι το θέαμα "καπελώνει" το περιεχόμενο, και από την άλλη αυτοί που υποστηρίζουν πως το μεγάλο κέρδος της παράστασης είναι ότι καταφέρνει να συγκεράσει αρμονικά τα δύο στοιχεία. Τις αποτιμήσεις των κριτικών της εποχής πρέπει να τις διαβάσει κανείς με επιφύλαξη, η πολιτική πολεμική για την επιλογή του έργου από το Εθνικό φορτίζει με υψηλούς τόνους, είτε θετικά είτε αρνητικά, τις κρίσεις τους⁷⁷⁶.

⁷⁷⁴ Ο Τερζάκης επιστρέφει στο θέμα τον Δεκέμβριο του 1945 στο κριτικό του σημείωμα στην *Αγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση* όπου εξηγεί αναλυτικά τους λόγους για τους οποίους θεωρεί το έργο ως «κορυφαίο» του.

⁷⁷⁵ «Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη», ό.π., σελ. 157-158.

⁷⁷⁶ Στην πλευρά των υποστηρικτών της παράστασης ο Τερζάκης, ο Χάρης και ο Κουκούλας που ως μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής προσπαθούν να υπερασπιστούν το αποτέλεσμα. Οι αποτιμήσεις

Ο Σιδέρης αποτιμά την παράσταση χρόνια μετά, και η απόσταση από τα πολιτικά πάθη της εποχής κάνει πιο αξιόπιστη την εκτίμηση του: το περιεχόμενο «δεν μπορεί να ξεχωριστεί» από το θέαμα, «μολονότι το ανέβασμά του είχε κάτι το θυμοειδές, μια ζωντάνια στη διδασκαλία και μια ιδιαίτερη επίτευξη λαμπρότητας»⁷⁷⁷.

Η παράσταση επιτυγχάνει ένα ιστορικό θέαμα υψηλής αισθητικής που εντυπωσιάζει την κριτική. Γράφει ο Χουρμούζιος: «Ήταν τόσο ωραία το θέαμα [...], ο πλούτος της σκηνής, τα θαυμάσια κοστούμια [...], ήσαν τόσο επιβλητικά τα σκηνικά [...] ο φωτισμός τόσον άψογος και τα σύνολα ακόμη επάνω στην σκηνή με τέχνη αναμφισβήτητα αρμονισμένα, που θαρρούσες ότι έβλεπες παλιές τοιχογραφίες Φλαμανδών με το όργιο των χρωμάτων και των συμμοσιών τα σιωπηλά ξεσπάσματα». Όμως «όλο το υψηλό νόημα του έργου» χάθηκε «κάτω από έξαλλες φωνές, σπαθοκοπήματα και κυκεώνα». Ο Χουρμούζιος φτάνει να γράψει πως: «Θα επροτιμούσα τους *Μνηστήρες του θρόνου* παιζόμενους από το συγκρότημα του 'Εθνικού' σε παντομίμα», αφού ο λόγος «εκακοπάθαινε». Η δε «καθαρή νατουραλιστική απόδοση» του Κατσέλη εξαφανίζει για τον Χουρμούζιο την ποίηση του έργου. Όμως και ο Χουρμούζιος, είναι φορτισμένος από την προσωπική του αντιπάθεια για τον Θεοτοκά, όπως επισημαίνει η Πετράκου⁷⁷⁸. Αλλά και ο Νάζος κάνει την ίδια καυστική παρατήρηση: ήταν ένα θέαμα για «να το βλέπη αλλά όχι και να το ακούη κανείς. Γιατί θέαμα και μόνο υπήρξε η παράστασι του». Ο κριτικός προτρέπει μάλιστα τους θεατές να δουν την παράσταση μόνο με «ωτοασπίς»! Ό,τι κατάφεραν να δημιουργήσουν οι συντελεστές (σκηνικά, κοστούμια, μουσική) το «κατέστρεψαν» οι ηθοποιοί με την υποκριτική τους. «Με όλες τις απεγνωσμένες προσπάθειες δεν πλησίασαν ούτε προς στιγμήν τα ψενικά πρότυπα».

Αλλά και οι πιο μετριοπαθείς φωνές επισημαίνουν πως η παράσταση αδυνατούσε να αναδείξει το δραματικό περιεχόμενο του έργου. Η Καλκάνη αναγνωρίζει μεν πως ο Κατσέλης επιτέλεσε αναντίρρητα «έναν αληθινό άθλο» με το ανέβασμα των *Μνηστήρων*, όμως «το ιδιαίτερο ψυχικό κλίμα του ποιητή δεν κατόρθωσε να το ζωντανέψει ο σκηνοθέτης». Έλειπε «η ψυχή, ο σωστός τόνος της

του κριτικού των *Νέων* (Θεατρικός), ο οποίος υπερασπίζεται την επιλογή του έργου, είναι σε υπερθετικό βαθμό θετικές. Ο δεξιός Κοκκινάκης είναι σφόδρα ενοχλημένος από την αντιπατριωτική επιλογή του έργου και η αποτίμησή του για τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της παράστασης βρίσκεται στο αντίθετο άκρο. Από την αριστερή παράταξη, ο Ρώτας (*Ελεύθερη Ελλάδα*) επίσης καταδικάζει την παράσταση.

⁷⁷⁷ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1549.

⁷⁷⁸ Η Πετράκου στη μελέτη της αποφαινεται πως «η κριτική αντικειμενικότητα του Χουρμούζιου τίθεται εν αμφιβάλω» («Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη», ό.π., σελ. 159): υπενθυμίζει τον πόλεμο που είχε άνοιξε η *Καθημερινή* εναντίον του Θεοτοκά λίγους μήνες πριν τον Φεβρουάριο του 1945 με τον διορισμό του ως διευθυντή του Εθνικού, με πρωτοστάτες των επιθέσεων τον διευθυντή της εφημερίδας Γεώργιο Βλάχο και τον Χουρμούζιο (η Πετράκου παραπέμπει στο άρθρο του Θεοτοκά: «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σελ. 469). Η παρατήρησή της έχει βάση, οι κρίσεις του Χουρμούζιου είναι σε ασυνήθιστα υψηλούς τόνους για τον κριτικό.

υπόκρουσης που με τον αχό της συνοδεύει το δράμα», «η ομιλία έπρεπε να είναι πιο απλή, πιο λιτή, με λιγότερη απαγγελία και λιγότερες χειρονομίες. Και ν' ακούγονται λιγότερες φωνές». Και η μουσικοκριτικός Λαλαούνη, παρόλο που αντικείμενο της κριτικής της είναι η μουσική, δεν αποφεύγει να σχολιάσει ότι οι ηθοποιοί «κραυγάζουν». Για «κυριαρχία του στόμφου» μιλάει και ο Ροδάς.

Για τον Θρύλο, ευθύνονται οι ηθοποιοί, που «δεν μπόρεσαν να βαστάξουν τους πολύ βαρείς ρόλους τους». Το Εθνικό, καταλήγει ο Θρύλος, δεν διαθέτει «ταλέντα» ικανά για «τα καθαρά ποιητικά δημιουργήματα». Ο Νάζος συμφωνεί ότι όντως το δυναμικό του Εθνικού πάσχει από ηθοποιούς, «πολλά όμως από τα σφάλματα οφείλονται στην διδασκαλία και δεν πρέπει να τα φορτώνουμε αποκλειστικώς στους ηθοποιούς». Καταπέλτης για τον Κατσέλη ο Χουρμούζιος: «Η ήττα αυτή δεν θα ήταν τόσο συντριπτική αν ο σκηνοθέτης των *Μνηστήρων του θρόνου* κατώρθωνε ν' αντιληφθή περισσότερα πράγματα από τους ηθοποιούς του κι αν τη γνώση του επετύγχανε να τη μεταδώσει στους υποτακτικούς της διδασκαλίας του».

Προφανώς συντρέχουν και οι δύο λόγοι. Και η διανομή δεν είναι η καταλληλότερη και ο Κατσέλης οδηγεί τους ηθοποιούς σε ολισθηρά μονοπάτια. Το Εθνικό έχει χάσει πολλούς από τους μεγάλους πρωταγωνιστές του στα χρόνια του πολέμου, οι ηθοποιοί της διανομής είναι μεν ικανοί επαγγελματίες, όμως δεν διαθέτουν το ειδικό βάρος να ερμηνεύσουν τα παλλόμενα από εσωτερικές συγκρούσεις πρόσωπα του έργου. Αλλά δεν είναι άμοιρος ευθυνών και ο Κατσέλης ο οποίος καθοδηγεί τους ηθοποιούς σε μια στομφώδη "εξωτερική" υποκριτική⁷⁷⁹.

Η σκηνοθετική εργασία του Κατσέλη έχει όμως και θετικά. Επιτυγχάνει να επιλύσει δυσεπίλυτα σκηνοθετικά προβλήματα που ανακύπτουν από το έργο. Καταφέρνει να κινήσει τα πρόσωπα «με παλμό, με έκφραση, με συνοχή, τόσο τα πρωτεύοντα, όσο τα δευτερεύοντα και το πλήθος που τα συνακολουθεί» (Ροδάς). Ακόμα και ο Ρώτας (*Ελεύθερα Γράμματα*), που είναι ισχυρός πολέμιος του Εθνικού και της πολιτικής του, αναγνωρίζει στον Κατσέλη ότι «τα σύνολά του κουνήθηκαν αρκετά πειθαρχημένα και 'φουγγάτα'!». Στα θετικά της εργασίας του Κατσέλη και η επίτευξη ενός σφιχτού παραστασιακού ρυθμού: «Είχαμε χρόνια να δούμε στο Εθνικό μια παράσταση τόσο σφιχτή και αρμονική», γράφει ο Στογιάννης.

Σημαντικές καλλιτεχνικές επιτεύξεις επιτυγχάνουν οι συνεργάτες του Κατσέλη. Σύσσωμη η κριτική εκθειάζει το εικαστικό αποτέλεσμα των Κλώνη και Φωκά. Ο σκηνογράφος και ο ενδυματολόγος «συναγωνίζονταν στη δημιουργία της μεσαιωνικής ατμόσφαιρας του 1200, έκαναν να μοιάζουν τις σκηνές του έργου σαν παλιές ταπετσαρίες από 'γκομπελέν' με πύργους και ιππότες που ζούσαν όμως και εκινούντο κάτω από τα μάτια μας! Ο κ. Κλώνης και ο κ. Φωκάς είναι γι' αυτό

⁷⁷⁹ Κάποιους κριτικούς ενοχλεί και η συντόμευση του έργου από τον Κατσέλη. Το αξιοπερίεργο είναι ότι πρωτοστατούν οι Χάρης και Κουκούλας, μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, οι οποίοι μάλλον είχαν διαφωνήσει επί του θέματος με τον Κατσέλη και δηλώνουν και δημόσια τη διαφωνία τους.

άξιοι συγχαρητηρίων» (Νάζος). «Ξεχωριστός έπαινος και θαυμασμός αξίζει» στον Κλώνη «για τις επιβλητικές και χαρακτηριστικές σκηνογραφίες» (Ροδάς). Ιδιαίτερα επαινείται η υποβλητική ατμόσφαιρα που δημιουργούν οι σκηνογραφίες του (βλ. Θρύλος, Κουκούλας). Υμνητικά τα σχόλια από όλους τους κριτικούς και για τα κοστούμια του Φωκά. Για τον κριτικό των *Νέων* (Θεατρικός), ο Φωκάς: «Εσχεδίασε ένα πλήθος κοστούμια κι' ήσαν όλα αριστουργήματα. Του αξίζει η μεγαλύτερη τιμή». «Αριστουργηματικές» οι ενδυμασίες του Φωκά, γράφει και ο Θρύλος. Τα κοστούμια του «συνδυάσανε με τον ιδανικότερο τρόπο το καλό γούστο με την ιστορική ακρίβεια» (Κουκούλας).

Οι λίγες αντιρρήσεις της κριτικής για την εργασία του Κλώνη και του Φωκά αφορούν τις σκηνοθετικές επιλογές. Η Καλκάνη παρατηρεί για τα σκηνικά του ότι ενώ «εδίναν ακριβώς το χρώμα και το βάθος του δράματος, είταν πολύ βαρειές, πολύ συντριπτικές για τα σύνολα που κινιούνται μέσα σ' αυτές». Αλλά «γι' αυτήν την δυναναλογία δε φταίει βέβαια ο σκηνογράφος», γράφει η Καλκάνη αλλά ο Κατσέλης: «Την εντύπωση του όγκου, την ατμόσφαιρα, το χρώμα, πρέπει προπαντός να τα δίνει το ανθρώπινο υλικό, ενώ στην παράσταση τούτη το βάρος έπεσε στη σκηνογραφία». Αντίστοιχη και η παρατήρηση του Ρώτα (*Ελεύθερα Γράμματα*) για τα κοστούμια του Φωκά: ζητά από τον ενδυματολόγο «ν' αφαιρέσει κάτι. Ν' απλουστεύει την τέχνη του». Κι εδώ όμως η αντίρρηση αυτή αναφέρεται μάλλον στις σκηνοθετικές επιλογές.

Η μουσική του Γιώργου Καζάσογλου κερδίζει τους επαίνους τόσο των μουσικοκριτικών όσο και θεατρικών κριτικών⁷⁸⁰. Τα σχόλια της Καλκάνη είναι ενθουσιώδη: «Υποβλητικότατα δεμένη με το έργο, προσωπική, πρωτότυπη». Η μουσικοκριτικός Σπανούδη επίσης εντυπωσιάζεται: «Παρουσιάζει μια πρωτόφαντη σφραγίδα. Είνε μουσική βαθιά ψυχογραφική και συναισθηματική, μέσα σ' αυστηρά πλαίσια των ιστορικών ενδοσίμων που επιβάλλει το έργο. Έξοχα προσαρμοσμένη στην πολυδαίδαλη Ιψενική τραγωδία, είνε μουσική 'έντός τόπου και χρόνου', γνήσια Μεσαιωνική με τους ιδιότυπους κι ολότελα λησμονημένους τρόπους, τις ρυθμικές 'φόρμουλες' και την αρμονική γραφή της εποχής»⁷⁸¹. Ο Καζάσογλου ακολουθεί τη σκηνοθετική κατεύθυνση του Κατσέλη που ζητά πιστή τήρηση του ιστορικού πλαισίου του έργου και έχει –όπως σημειώνει η Λαλαούνη– μια «ευτυχισμένη συνεργασία με τον σκηνοθέτη, διαλέχθηκαν σωστά τα μέρη που μπορούσε ή που έπρεπε να μπη μουσική» και ο Καζάσογλου «κατέφερε να συντείνη στη δημιουργία της ατμόσφαιρας του δράματος».

⁷⁸⁰ Αρκετά έντυπα την εποχή αυτή διαχώριζαν τη θεατρική κριτική από την κριτική της ζωντανής μουσικής που συνόδευε τις παραστάσεις. Πρώτα εμφανίζονταν το θεατρικό κριτικό σημείωμα, και λίγες μέρες μετά ο μουσικοκριτικός σχολίαζε αναλυτικά τη μουσική της παράστασης.

⁷⁸¹ Τα σχόλια του μουσικοκριτικού του *Ριζοσπάστη* (Μ.Α.) είναι στον αντίποδα, βρίσκει πως η μουσική «δεν δένεται οργανικά με το έργο, δηλαδή δεν εκφράζει ή περιγράφει συναισθηματικές καταστάσεις ή πρόσωπα». Αλλά μάλλον είναι επηρεασμένος από την πολεμική που κάνει η εφημερίδα εναντίον του Εθνικού και των επιλογών του.

Οι όποιες αντιρρήσεις της κριτικής για τη μουσική του Καζάσογλου αναφέρονται στη σκηνοθετική της χρήση. Ήταν «πληθωρική», σημειώνει ο Κουκούλας. Τα σχόλια του μουσικοκριτικού Ψαρούδα στο *Βήμα* επιβεβαιώνουν ότι υπήρχε ένα συνεχές "χαλί" της μουσικής κάτω από τον λόγο, που δεν λειτουργούσε πάντα προς όφελος της παράστασης. Οι αντιρρήσεις της κριτικής για τη χρήση της μουσικής είναι αντίστοιχες με αυτές για το εικαστικό μέρος, υπάρχει γενικά ένα "φόρτωμα" στην παράσταση, που οφείλεται στη σκηνοθετική καθοδήγηση του Κατσέλη.

Η διεύθυνση της ορχήστρας από τον Γιώργο Λυκούδη ανέδειξε τις αρετές της μουσικής: «υπογράμμισε με θερμή στοργή και καλλιτεχνική πρωτοβουλία τις καθέκαστα λεπτομέρειες εξίσου με τις γενικές γραμμές της μουσικής του Καζάσογλου, που υιοθέτησε με πραγματική αγάπη» (Σπανούδη)⁷⁸².

Τα σχόλια της κριτικής για τη μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα είναι αντιφατικά. Και προέρχονται όλα από κριτικούς που η αντικειμενικότητα τους είναι αμφισβητήσιμη. Οι συνάδελφοι του στην Καλλιτεχνική Επιτροπή επαινούν τον Κουκούλα για το «εξαιρετο θεατρικό και λογοτεχνικό κείμενο» (Χάρης) και την «λογοτεχνικώτατη, αντάξια του πρωτοτύπου» μετάφραση (Τερζάκης, *Καθημερινά Νέα*). Το πρώην μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής Ροδάς βρίσκει ότι «είχε όλη την φραστική ρωμαλεότητα της δημοτικής», αλλά ενοχλείται από τις ξένες λέξεις που χρησιμοποιεί ο Κουκούλας, όπως «οι 'σάγες' και ο 'σκάλδος'», οι οποίες «μπορούσαν ν' αντικατασταθούν με ελληνικές λέξεις». Ο πολέμιος του Εθνικού Ρώτας (*Ελεύθερα Γράμματα*) κατηγορεί τη μετάφραση ότι «λογιωτατίζει, σαν να μεταφράζει την καθαρεύουσα στη δημοτική», ενοχλείται κι αυτός από την χρήση ξένων λέξεων, αλλά και από άλλες μεταφραστικές επιλογές που «μπορεί να διαβάζονται σε άρθρα εφημερίδων, αλλά δεν ακούγονται στο θέατρο, δεν είναι ζωντανή γλώσσα».

Στους τρεις κεντρικούς αντρικούς ρόλους των *Μνηστήρων* οι Παρασκευάς, Καρούσος και Κωτσόπουλος δεν καταφέρνουν να χειριστούν την πολυπλοκότητα των ηρώων: «Κανείς από τους τρεις δεν μπόρεσε να ανταποκριθεί απόλυτα στις αξιώσεις του ρόλου του», εκτιμά ο Στογιάννης. Σε οξείς τόνους ο Χουρμούζιος: «ήσαν δυστυχώς πολύ μικροί μπροστά στο γιγάντιο ανάστημα των προτύπων που είχαν να ζωντανέψουν [...] Πολύ μικροί, συχνότατα, σε κορυφαίες στιγμές, νάνοι»⁷⁸³. Από τις γυναίκες της διανομής μόνο η Σαπφώ Αλκαίου κάνει μια καλή

⁷⁸² Η Λαλαούνη μας δίνει πληροφορίες για τα μέσα που είχε στη διάθεσή του ο Λυκούδης: «ένα οκταρτέττο εγχόρδων κι ένα κοντραμπάσο, τρία-τέσσερα πνευστά, μια μικρή χορωδία».

⁷⁸³ Ο Νίκος Παρασκευάς στον ρόλο του επίσκοπου Νικόλα Άρνεσον είναι μάλλον ο «αρτιώτερος» (Χ.Ε.Α.) ερμηνευτικά από τους τρεις άντρες. Σύμφωνα με τον Κουκούλα, «έδωσε μ' ένα αυτοκυριαρχημένο παίξιμο ολόγλυφη τη φυσιογνωμία του διαβολοδεσπότη Νικόλα Άρνεσον με το 'κόμπλεξ' της 'ινφериоритέ' του». Αλλά αν η εμφάνισή του ικανοποιεί στις δυο πρώτες πράξεις, η εμφάνιση του ως φάντασματος μετά τον θάνατό του ήρωα είναι καταστροφική: «Ο κ. Παρασκευάς επιδιώκων προφανώς να εντείνει την σατανικότητα, κατέληξε σε αποτέλεσμα εκ διαμέτρου αντίθετον του επιδιωκομένου: ενεφάνισεν ένα βρυκόλακα ευτράπελον!» (Οικονομίδης), «στη σκηνή αυτή

εμφάνιση στο ρόλο της μητέρας του βασιλιά Ίγκα Βαρτάιγκ. Είναι η μόνη από τον θίασο που «είχε απόλυτον σχέση με τον ρόλο της», γράφει ο Νάζος. Είναι «άφταστη, όπως πάντα, σε λιτότητα και ανθρωπιά», σημειώνει η Καλκάνη· «απέριττη και επιβλητική», συμπληρώνει ο Χάρης. Καθόλου δεν ικανοποιούν την κριτική οι εμφανίσεις της Ελένης Χαλκούση, της Έλσα Βεργή, της Αθανασίας Μουστάκα και της Αλέκας Κατσέλη-Μαζαράκη. Οι περισσότεροι κριτικοί αποδίδουν μεγάλο μερίδιο ευθύνης στην υποκριτική διδασκαλία του Κατσέλη για τις ατυχείς εμφανίσεις των ηθοποιών του θιάσου, και μάλλον όχι άδικα⁷⁸⁴.

Το Εθνικό αποβλέπει με τους *Μνηστήρες του θρόνου* το 1945 σε μια επανάληψη της καλλιτεχνικής επιτυχίας του *Πέερ Γκοντ* του 1935, χωρίς όμως εν τέλει να επιτυγχάνει τα προσδοκώμενα.

σημειώνει δυστυχώς τη μεγαλύτερη του αποτυχία» (Στογιάννης). Κι γι' αυτό δεν ευθύνεται ο Παρασκευάς αλλά η «κωμικά σκηνοθετημένη σκηνή», «είναι ολοφάνερο ότι 'διδάχθηκε' λαθεμένα» ο Παρασκευάς, γράφει ο Σεβαστίκογλου. Η σκηνοθεσία της σκηνής αυτής είναι για τον Χουρμούζιο απολύτως ενδεικτική για το «πόσο ο σκηνοθέτης δεν κατάλαβε τι είναι αυτός ο Άρνεσον και τι αντιπροσωπεύει στο ιψενικό δράμα η σατανική αυτή μορφή». Ο Καρούσος στον ρόλο του Σκούλε «μπόρεσε μεν να δώσει το δυναμισμό» του ήρωα, αλλά «μόνο στο εξωτερικό του περίγραμμα, όψη, κίνηση, τόνο φωνής. Το εσωτερικό δράμα του, το δράμα της αμφιβολίας, του ξέφυγε» (Στογιάννης). Και αυτή είναι μια κοινή παρατήρηση αρκετών κριτικών. «Δεν ήταν αληθινός», γράφει ο Ρώτας, ενώ ο Τερζάκης αναγκάζεται να παραδεχτεί πως έχει «στόμφο». «Καθοδηγημένος προφανώς από τον σκηνοθέτην, κραυγάζει μέχρι διαρρήξεως των ακουστικών τυμπάνων», γράφει ο Κοκκινάκης. Η ερμηνεία του Θάνου Κωτσόπουλου στον ρόλο του βασιλιά Χάκωνα πάσχει από αντίστοιχες αδυναμίες. «Δεν είχε την πρέπουσα εσωτερικότητα. Του έλειπε η απλότητα και η συγκίνηση. Και συχνά απάγγελνε», παρατηρεί η Καλκάνη. Πρέπει να «καταπολεμήση τον στόμφο, που τον κατατρώχει», σημειώνει ο Οικονομίδης. Ο Κωτσόπουλος «έδωσε τον Χάκωνα πολύ πριγκηπόπουλο παραμυθιού» (Σεβαστίκογλου), «δεν κράτησε τη στοχαστικότητα που αποτελεί το κίνητρο όλης του της δράσης» (Στογιάννης).

⁷⁸⁴ Οι ρόλοι των Ράγκχιλντ και Μαργκρέτα (σύζυγος και κόρη του βασιλιά αντίστοιχα) «συνέθλιψαν» για τον Κουκούλα την Ελένη Χαλκούση και την Έλσα Βεργή. Ο Χουρμούζιος αποφεύγει να σχολιάσει την ερμηνεία της Χαλκούση γιατί, όπως γράφει, «εκτιμώ την τέχνη της». Πολύ αρνητικά τα σχόλια για την Έλσα Βεργή: «ψεύτικη και μελοδραματική κατέστρεψε έναν περίφημο ρόλο» (Σεβαστίκογλου), «δύσκαμπτη, ασυγκίνητη, ενοχλητικά εξωτερική. Στον τρυφερότατο και τόσο γυναικείο ρόλο της Μαργκρέτε, της έλειπε η φυσικότητα, η απαλή χάρη, η δραματική τρυφερότητα» (Καλκάνη). Ο Χάρης διακρίνει πως ευθύνεται η διδασκαλία: «σφαλερά ίσως καθοδηγημένη, αρνήθηκε τον εαυτό τους και παρουσιάστηκε αγνώριστη». Κακές και οι εμφανίσεις της Αθανασίας Μουστάκα (Σίγκριντ) και της Αλέκας Κατσέλη (Ιγκεμπγιόρκ). Η Μουστάκα «παραστράτησε και απάγγελνε με ιδιαίτερο στόμφο», σημειώνει η Καλκάνη, ενώ ο Σεβαστίκογλου το καταλογίζει στον Κατσέλη: «εξωφρενικός ήταν ο τρόπος απαγγελίας που διδάχτηκε στη Μουστάκα. Γελοιοποιήθηκε χωρίς λόγο». Δηλητηριώδη τα σχόλια για τη σύζυγο του σκηνοθέτη Αλέκα Κατσέλη: εκτός από «κακός σκηνοθέτης» είναι και «κακός σύζυγος», γράφει ο Κοκκινάκης· δίνει στην γυναίκα του ένα ρόλο που δεν της ταιριάζει καθόλου. Ο Σεβαστίκογλου προτρέπει την ηθοποιό «ν' αποφεύγει ρόλους απαλούς και τρυφερούς. Τους καταστρέφει και καταστρέφεται». Αλλά και η διδασκαλία του Κατσέλη δεν ξεφεύγει από τα πυρά της κριτικής: «Οι θεατές διεπίστωσαν ότι ο σύζυγός της την εδίδαξε ν' απαγγέλλη και όχι να παίξη τον ρόλο της» (Οικονομίδης). Πιο ήπια η Καλκάνη, ομολογεί ότι η εμφάνιση της «είτανε μια δύσκολη στιγμή». Με τους υπόλοιπους ηθοποιούς της διανομής ασχολείται ελάχιστα η κριτική, κάποια λίγα σχόλια εμφανίζονται για τις ερμηνείες των Παπά, Τσαγανέα, Αυλωνίτη και Ταλανό.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Οι μνηστήρες του θρόνου, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1945

1. Α., Χ. Ε. [Χρ. Εμ. Αγγελομάτης]: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Εστία*, 3/11/1945.
2. Θεατρικός, Ο: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Τα Νέα*, 5/11/1945.
3. Θρύλος, Άλκης: «*Δυο προσφορές*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 442, 15/11/1945, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Δ' (1945-1948), ό.π., σελ. 117-125.
4. Καλκάνη, Ειρήνη: «*Έναρξη της χειμερινής περιόδου. Ερρίκου Ίψεν: Οι μνηστήρες του θρόνου*, δράμα (Εθνικό θέατρο)», περ. *Πειραϊκά Γράμματα*, τχ. 11-12, 11-12/1945, σελ. 324-327
5. Κουκούλας, Λέων: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Μάχη*, 4/11/1945 .
6. Λαλαούνη, Αλεξάνδρα: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Η Βραδυνή*, 10/11/1945.
7. Μ., Α.: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 4/11/1945.
8. Νάζος, Γ[εώργιος] : «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ασύρματος*, 7/11/1945.
9. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Έθνος*, 3/11/1945.
10. RED [Γιάννης Κοκκινάκης]: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ακρόπολις*, 6/11/1945.
11. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Το Βήμα*, 4/11/1945.
12. Ρώτας, Β[ασίλης]: «*Δυο προεμιέρες*», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 3/11/1945.
13. Ρώτας, Β[ασίλης]: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 26-27, 9/11/1945, σελ. 19.
14. Σεβαστίκογλου, Γιώργος: «*Ίψεν: Μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/11/1945.
15. Σπανούδη, Σοφία: «*Ίψενική μουσική*», εφ. *Τα Νέα*, 6/11/1945.
16. Στογιάννης, Ι[ωάννης]: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Βραδυνή*, 6/11/1945.
17. Τερζάκης, Άγγελος: «*Αθηναϊκά Θέατρα*», περ. *Αγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 10, 12/1945, σελ. 27-29.
18. Τερζάκης, Άγγελος: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Καθημερινά Νέα*, 4/11/1945.
19. Χ[ουρμούζιος], Αμ[ίλιος]: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/11/1945.
20. Χάρης, Πέτρος: «*Οι Μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ελευθερία*, 6/11/1945.
21. Ψαρούδας, Ιωάννης: «*Η μουσική κίνησης. Η μουσική στους Μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Το Βήμα*, 7/11/1945.

4.5. Άλλες παραστάσεις

4.5.1. Ένας εχθρός του λαού από τον θίασο Βασίλη Αργυρόπουλου (1943)

Ο Βασίλης Αργυρόπουλος (1894-1953) υπήρξε μεγάλος κωμικός της εποχής⁷⁸⁵. Ανδρώθηκε στον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, όπου και ξεχώρισε ως μεγάλο ταλέντο. Το 1924 συγκροτεί για πρώτη φορά θίασο με την επωνυμία «Ελληνική Κωμωδία». Στη συνέχεια, ο θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου θα έχει συνεχή παρουσία στα θεατρικά πράγματα, έως τον θάνατο του ηθοποιού το 1953. Πρόκειται για ένα από τα μακροβιότερα θιασαρχικά σχήματα της πρωτεύουσας, χτισμένο στα πρότυπα των πρωταγωνιστικών θιάσων της Κυβέλης και της Κοτοπούλη. Μόνιμη πρωταγωνίστρια του θιάσου, η σύζυγος του Γιώτα Λάσκαρη. Το ρεπερτόριό του απαρτίζεται κυρίως από γερμανικές και αυστριακές εμπορικές φαρσοκωμωδίες. Μάλιστα ο Αργυρόπουλος μεταφράζει ο ίδιος πολλά από τα γερμανόφωνα έργα του ρεπερτορίου του, καθώς είχε έρθει σε επαφή με τη γερμανική κουλτούρα λόγω της αιχμαλωσίας του στη Γερμανία κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Οι παραστάσεις του θιάσου του Αργυρόπουλου έπασχαν από τις συνήθεις αδυναμίες των βεντοτοκρατούμενων σχημάτων: πρόχειρα ανεβασμένες παραστάσεις και στελέχωση του θιάσου με αδύναμους –ως επί το πλείστον– ηθοποιούς. Ο Αργυρόπουλος υπήρξε πολύ δημοφιλής στο κοινό και έχαιρε μεγάλης εκτίμησης από την κριτική για τις προσωπικές υποκριτικές ικανότητές του, όχι όμως και για το καλλιτεχνικό επίπεδο των παραστάσεων του θιάσου του.

Στα 1943 ο Αργυρόπουλος επιχειρεί να αλλάξει πλεύση και να στραφεί προς το σοβαρό δραματικό ρεπερτόριο. Συνεργάζεται με τον Κωστή Μπαστιά (διευθυντή του Εθνικού την περίοδο 1937-1941), ο οποίος αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση του ανανεωμένου σχήματος και τη σκηνοθεσία των παραστάσεων. Προαναγγέλλεται ριζική ανασυγκρότηση του θιάσου του, έγιναν όμως ελάχιστες αλλαγές⁷⁸⁶. Παραμένουν συμπρωταγωνιστές του Αργυρόπουλου η γυναίκα του Γιώτα Λάσκαρη και ο Νώντας Χέλμης, ενώ οι μόνοι νέοι ηθοποιοί που προσλαμβάνονται είναι η Κρινιώ Παπά και Άγγελος Λάμπρου. Ωστόσο, αναγγέλλεται ένα ρεπερτόριο ολότελα διαφορετικό από τις έως τότε κωμωδίες και τις φάρσες που ανέβαζε ο θίασος.

⁷⁸⁵ Οι πληροφορίες για τον Βασίλη Αργυρόπουλο από: Γιάννης Σιδέρης: «Βασίλης Αργυρόπουλος», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 621, 15/5/1953, σελ. 685-686, Θεόδωρος Έξαρχος: *Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899*, ό.π., σελ. 181-183, και Αρετή Βασιλείου: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση;...*, ό.π., σελ. 31. Λείπει από την ελληνική βιβλιογραφία μια εκτενής μελέτη για την πορεία του Βασίλη Αργυρόπουλου και τη δραστηριότητα του θιάσου του.

⁷⁸⁶ Το θέμα σχολιάζει ο Θρύλος στην κριτική του για την παράσταση.

Το φιλόδοξο σχέδιο εγκαινιάζεται με τον *Εχθρό του Λαού*. Βρισκόμαστε στην εποχή της "Ίψενομανίας" που έχει κατακλύσει την Αθήνα, και αναπόφευκτα επηρεασμένος ο Αργυρόπουλος στρέφεται στον Ίπεν για να κάνει την πρώτη του εμφάνιση σε μεγάλο δραματικό ρόλο. Η καλλιτεχνική αποτυχία του εγχειρήματος – σίγουρα και εισπρακτική – οδηγεί τον θίασο σε άμεση αλλαγή σχεδίων και στην επιστροφή στα γνώριμα μονοπάτια του⁷⁸⁷.

Η παράσταση του *Εχθρού* ανεβαίνει στις 15 Οκτωβρίου του 1943 στο θέατρο του Αργυρόπουλου (τελευταία στις 4 Νοεμβρίου)⁷⁸⁸. Η μετάφραση είναι του ίδιου του Βασίλη Αργυρόπουλου⁷⁸⁹ και τα σκηνικά και κοστούμια του νεοεμφανιζόμενου Λάμπρου Ορφανού. Η διανομή: Τόμας Στόκμαν: Βασίλης Αργυρόπουλος, Κυρία Στόκμαν: Γιώτα Λάσκαρη, Πέτρα: Κρινιώ Παπά, Αϊλιφ: Ναπ. Βυζάντιος, Μόρτεν: Γιώργος Παπάς, Δήμαρχος Στόκμαν: Άγγελος Λάμπρου, Μόρτεν Κιλ: Νώντας Χέλμης, Χόβοταντ: Στέφανος Φωτιάδης, Μπίλλιγκ: Σπύρος Ολύμπιος, Πλοίαρχος Χόρστερ: Γιάννης Αργύρης, Άσολακσεν: Μίμης Φωτόπουλος.

Με τον *Εχθρό* επιχειρήθηκε μια "ομαλή" μετάβαση του θιάσου στο δραματικό ρεπερτόριο. Έτσι δεν επιλέχτηκε για τον Αργυρόπουλο κάποιο από τα μεγάλα δραματικά έργα του Ίπεν και κάποιος από τους εμβληματικούς αντρικούς ιψενικούς ρόλους (όπως ο Μπόρκμαν και ο Σόλνες), αλλά ο *Εχθρός* που έχει έντονα ειρωνικά στοιχεία. Ως «σάτυρα» χαρακτηρίζεται άλλωστε το έργο στο πρόγραμμα της παράστασης⁷⁹⁰. Αυτή θα μπορούσε να είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα οπτική για το έργο, όμως δεν δικαιώθηκε από τη σκηνική της πραγμάτωση.

Οι περισσότεροι κριτικοί δεν διακρίνουν τα σατιρικά στοιχεία του έργου. Μόνο ο Στογιάννης βλέπει καθαρά ότι ο κεντρικός ήρωας του έργου, ο Τόμας Στόκμαν, είναι «ένας τύπος δραματικά σατιρικός», όμως κι αυτός πιστεύει πως υπεριοχθεί ο διδακτικός τόνος του συγγραφέα, ως εκ τούτου κρίνει πως είναι το «πιο πεζό, το πιο αντιουιητικό δράμα [...] το πιο σημαδημένο με τη μορφή ενός προσωπικού ξεσπάσματος έργο του».

Οι Μελάς και Μαμάκης θεωρούν ότι ο *Εχθρός*, ως έργο κοινωνικής πολεμικής, είναι βέβαια ξεπερασμένος, αποδίδοντας το ανέβασμά του στον πνευματικό ονομιισμό των Ελλήνων (βρισκόμαστε εν μέσω της "Ίψενομανίας" και των ζωηρών επικρίσεων για το φαινόμενο). Για τον Μελά: «πρόκειται για ένα έργο βαθύτατα... αριστοκρατικό – ο Ίπεν υπεραπολογείται σ' αυτό της αριστοκρατίας των φωτισμένων ανθρώπων κατά κάθε αξιώσεως της πλειοψηφίας». «Τι έχουμε να

⁷⁸⁷ Ακολουθούν οι κωμωδίες η *Κυρία του Μαξιμ* του Φεντώ και *Τα σκίτσα της εποχής* του Ψαθά.

⁷⁸⁸ Πρόκειται για το θέατρο της οδού Ιπποκράτους, στο οποίο παίχτηκε και η *Νόρα* από την Κατερίνα το 1942. Ο Αργυρόπουλος έδωσε το όνομα του σε τρία θέατρα των Αθηνών: το 1933 είναι το πρώτο, στη γωνία Βουκουρεστίου και Πανεπιστημίου, ακολουθεί η Ιπποκράτους και τρίτο στη σειρά το θέατρο στη διασταύρωση Φιλελλήνων και Νικοδήμου (οι πληροφορίες μας από τον Έξαρχο, ό.π.).

⁷⁸⁹ Προφανώς η μετάφραση του Αργυρόπουλου είναι από τα γερμανικά. Δεν δημοσιεύτηκε και δεν σώζεται το χειρόγραφο σε καμία από τις βιβλιοθήκες.

⁷⁹⁰ Το ανυπόγραφο κείμενο που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα (*Ένας εχθρός του λαού*) πρέπει να το αποδώσουμε στον Κωστή Μπιασιτά.

μάθουμε από τον *Εχθρό του λαού*;», διερωτάται ρητορικά ο Μελάς, και η απάντηση που δίνει βέβαια είναι «Τίποτα!...». Άλλωστε, θεωρεί το έργο τεχνικά ατελές: «Είναι τόσο κακά οικονομημένο αυτό το έργο τόσο συστηματικά έξυπνο και τόσο φλύαρο».

Ως «το πιο εγκεφαλικό, το λιγότερο ποιητικό έργο του Ίψεν» κρίνει τον *Εχθρό* ο Θρύλος. Βρίσκει όμως ότι το έργο παρότι "παλιό", δεν είναι τόσο ξεπερασμένο. Κι αυτό το αποδίδει σε δυο λόγους: στην «άψογη μορφή» του και στην «ολοκληρωτική πίστη του Ίψεν στην αξία της Αλήθειας», η οποία δικαιώνει τα «πολύ αφελή, πολύ ρητορικά κι αρκετά κούφια [...] λόγια» του.

Ο Χουρμούζιος υπερασπίζεται το έργο θεωρώντας το πρωτίστως ως δράμα ιδεών. Για τον Χουρμούζιο το έργο είναι «η διαδήλωση της αληθινής, της ανόθευτης ατομικής ελευθερίας που βρίσκεται πολύ ψηλότερα από την κακήν ελευθερία του πλήθους –όχι του συνειδητού, του ξυπνημένου πλήθους, αλλά του άλλου, του οκνού, του ράθυμου πλήθους που γίνεται το εύκολο παιγνίδι της μειοψηφίας των φαύλων. [...] Ο Στόκμαν εκφράζει τον πόθο των ανθρώπων για την ανύψωσή τους στις κορυφές εκείνες της πνευματικής ανεξαρτησίας, σε μια κατάσταση δύναμης και πλέριας, ακέριας και γόνιμης ζωής». Ούτε ο Χουρμούζιος διαβάσει όμως τα στοιχεία αυτοσαρκασμού του Ίψεν που ενυπάρχουν στον ήρωα του.

Ο άλλος θερμός υποστηρικτής του Ίψεν, ο Ροδάς, εστιάζει επίσης στο δραματικό περιεχόμενο του έργου: ο *Εχθρός* είναι έργο με «ποίηση και τέχνη», ένα «ανθρώπινο δράμα» που «δεν παύει να μας ενδιαφέρει». Εκεί έγκειται η διαχρονικότητά του: «Γιατί οι εποχές δεν αλλάζουν ουσιαστικά και τις ανθρώπινες ψυχές, ούτε παύει να υπάρχει η άβυσσος της κακίας που αντιμάχεται τον ιδεολογικό κόσμο, την αρετή και την αλήθεια από των αρχαιοτάτων χρόνων της ανθρώπινης ζωής».

Η παράσταση του θιάσου του Αργυρόπουλου δεν βοηθά στην πρόσληψη της του έργου ως σάτιρας, όπως φιλοδοξούσε ο Μπαστιάς. Γράφει ο Μαμάκης: «Ο κ. Μπαστιάς υποστηρίζει στο πρόγραμμα πως ο *Εχθρός του λαού* είναι σάτυρα και όχι δράμα. Εν τούτοις το έργο παίχθηκε σαν να ήταν και τα... δύο, πότε δηλαδή σαν σάτυρα και πότε –τις πιο πολλές φορές– σαν δράμα και έτσι, χωρίς, φυσικά, την κατάλληλη σύμπνοια συνόλου». Ο Μπαστιάς δεν καταφέρνει να δικαιώσει την ενδιαφέρουσα θεωρητική του άποψη, στέκεται τόσο αμήχανος απέναντι στη σκηνοθετική πραγμάτωση ώστε ο Μελάς να διακρίνει «απουσία σκηνοθετικής γραμμής»: «το σύνολο δεν είχε κανένα συντονισμό, έπαιζε άρρυθμα, πρόχειρα και τυχαία [...] Υπήρχε, κάθε στιγμή, στην ατμόσφαιρα, ο δισταγμός». Την ίδια διαπίστωση κάνει και ο Δόξας: υπάρχει παντελής έλλειψη «ερμηνευτικής αντίληψης» από τον σκηνοθέτη του έργου, κυριαρχεί «ένας αντικαλλιτεχνικός τόνος ωμότητας ρεαλιστικής» που αντικαθιστά «το ιδεολογικό επίπεδο του έργου με τα γεγονότα του μύθου». Διερωτάται ο Δόξας αν ευθύνεται «η έλλειψη της κατανόησης του ιψενικού έργου, ή κάποια πρόθεση εκλαϊκεύσεώς του, ενάντια

των απόψεων και του συγγραφέα και της τέχνης». Αλλά μάλλον ευθύνεται η σκηνοθετική αδεξιότητα του Μπαστιά⁷⁹¹.

Η συμμετοχή του Μπαστιά στον θιάσο του Αργυρόπουλου προφανώς ανεβάζει το επίπεδο του θιάσου σε σχέση με το παρελθόν⁷⁹², αλλά «η προσπάθεια αυτή δεν επέτυχε να δώσει παρά μια ‘παστρική’ παράσταση, χωρίς όμως να κατορθώσει να επιτύχει και Ίψενική ‘ατμόσφαιρα’. Όλο το έργο κύλησε ψυχρά και άτονα, χωρίς ενότητα παιξίματος και χωρίς καν γραμμή ερμηνείας» (Μαμάκης). Ευγενικές μεν οι προθέσεις για αλλαγή πλεύσης του θιάσου, αλλά η προσπάθεια είναι στηριγμένη «σε θεατρικά θεμέλια σαθρά», διαπιστώνει ο Ρώτας και συνεχίζει: «από την λαϊκή φάρσα, από την θεατρική ασυδοσία δεν είχε δυνατόν να μεταπηδήσει ένας θιάσος στο σοβαρό δραματικό θέατρο, και μάλιστα στο θέατρο του Ίψεν, που αποζητά βαθειά ψυχολογία και ειδική ατμόσφαιρα». Αλλά και ο Χουρμούζιος χαρακτηρίζει την παράσταση «προκλητική αναίδεια» του θιάσου.

Δεν πρόκειται μόνο για την ακαταλληλότητα του θιάσου να εννοήσει τους ιψενικούς ρόλους, είναι και εμφανώς απροετοίμαστοι οι ηθοποιοί. «Θα περίμενε κανείς, αν όχι τίποτ’ άλλο, να ήτανε καν οι ηθοποιοί περισσότερο μελετημένοι. Όμως το αδιάκριτο κι ακατάπαυστο μουρμουρητό του υποβολέα δεν μπόρεσε ούτε το μπέρδεμα πολλές φορές στα λόγια τους να προλάβει ούτε και το κόμπιασμα κάπου-κάπου της δράσης», γράφει ο Πολίτης. Ούτε καν συγκεντρωμένοι ήταν κάποιοι ηθοποιοί την ώρα της παράστασης, διαπιστώνει ο Μπούμης: «τον καιρό που οι ηθοποιοί συνέβαινε να μην είναι η σειρά τους να μιλούν μερικοί έδιναν την εντύπωση ότι δεν σκέφτονταν το ρόλο τους κι έτσι καταθρυμάτιζαν την ψυχολογική υποβολή του θεατή».

Η αναπόφευκτη σύγκριση με τις παραστάσεις Ίψεν του Θεάτρου Τέχνης της ίδιας περιόδου (έχει ήδη εγκαινιαστεί, πριν από τον *Εχθρό*, το Φεστιβάλ Ίψεν με τους *Βρυκόλακες*) είναι βέβαια συντριπτική: «τεράστια απόσταση χωρίζει μια παράσταση απλά ευσυνειδητά μελετημένη, μια παράσταση χωρίς πνευματικότητα,

⁷⁹¹ Ειδικά τις σκηνές πλήθους στην τέταρτη πράξη του έργου τις χειρίστηκε πολύ αδέξια ο Μπαστιάς: «Ήταν απεριγράπτο αυτό το πλήθος που παρουσιάστη στην κυριώτερη πράξι του έργου: Ένας ανθρωποσωρός από μαρίδες, κακομακιγιαρισμένες, κακοβαλμένες, αθώες από κάθε ιδέα ρυθμού στην κίνησι, ένα άμορφο και φρικτό συνονθύλευμα, που έκανε ό,τι ήθελε κι έδωσε το οικτρό θέαμα συνοικιακού αθηναϊκού πεζοδρομίου» (Μελάς): «Ενεφανίσθη ένα μπουλούκι νεαρών –μπορούσε μπροστά σε τέτοια ‘παλητόπαιδα’ να κάνει την ομιλία του ο γιατρός;- που έμεινε μαζεμένο στη μια γωνία της σκηνής και ωρύετο, αντί με μουρμουρητά και χαμηλές φωνές να δώσει τα συναισθήματα και τις εκδηλώσεις της μάζας» (Μαμάκης). Αντίστοιχες παρατηρήσεις κάνουν και οι Πολίτης και Δόξας.

⁷⁹² Η προχειρότητα των παραστάσεων του θιάσου ήταν απ’ ό,τι φαίνεται μεγάλη. Ο Θρύλος και ο Σαράφης ομολογούν πως πήγαν πολύ επιφυλακτικοί να δουν την παράσταση, αλλά εν τέλει δεν απογοητεύτηκαν όσο περίμεναν, η παράσταση «αν και ήταν εντελώς άπνοη», τουλάχιστον «δεν έπεσε και στο γελοίο», όπως γράφει ο Θρύλος. Η κριτική αναγνωρίζει πως χάρη στην παρουσία του Μπαστιά υπάρχει κάποια πρόοδος: «Είπε αναντίρρητο ότι σπανίως εις το παρελθόν –εάν όχι ουδέποτε- παίχθηκε έργο στο θέατρο της οδού Ιπποκράτους με τόση επιμέλεια και φροντίδα. Ο θιάσος Αργυροπούλου δεν μας είχε συνηθίσει σε τέτοιες ‘πολυτέλειες’. Η μεταβολή, είχε προφανές, ότι οφείλεται εις τον νέον καλλιτεχνικόν διευθυντήν» (Μαμάκης).

χωρίς ατμόσφαιρα, από μια παράσταση που τη δονίζει η πίστη και η δημιουργική πνοή» (Θρύλος).

Η δημιουργική πνοή λείπει κι από τις σκηνογραφίες του πρωτοεμφανιζόμενου Λάμπρου Ορφανού. «Χωρίς να 'ναι αντιαισθητικές, δεν προκαλούσαν και καμιάν ιδιαίτερη καλλιτεχνική τέρψη. Σ' άφιναν αδιάφορο», σημειώνει ο Σαράφης. «Έντελώς ασήμαντες» είναι για τον Θρύλο, σχηματίζουν ένα «ουδέτερο» πλαίσιο για το έργο και «δεν εκφράζανε τη διάθεση του, κι ούτε καν επαράσταναν ένα τυπικό εσωτερικό βορινού σπιτιού· μπορούσαν, το ίδιο, να περιβάλλουν οποιοδήποτε άλλο έργο». Το ίδιο άχρωμες τις βρίσκει και ο Μελάς, που διακρίνει «τεχνικά λάθη τόσο χοντρά»: «εδόθη βάθος άχρηστο σε σαλόνια που εκινούντο πολύ λίγα πρόσωπα και δεν εδόθη βάθος στο μόνο σαλόνι που επρόκειτο να κινηθούν πλήθη -στην αίθουσα των διαλέξεων». Είναι εμφανής η «έλλειψη σκηνοθετικής εργασίας» και στις σκηνογραφίες του Ορφανού αποφαίνεται ο Μελάς.

Ο θιασάρχης Βασίλης Αργυρόπουλος είναι από τους ελάχιστους της διανομής που μπόρεσε «να κρατήσει κάπως ανεκτά το ρόλο του» (Φουσάρας). Όμως αυτό βεβαίως δεν αρκεί, «απείχε πολύ από το να είναι ο ιδανικός Στόκμαν» (Θρύλος). Σύσσωμη η κριτική αναφέρεται με σεβασμό στο πρόσωπο του και αναγνωρίζει το «αναμφισβήτητο και μεγάλο του ταλέντο» (Μελάς). Η φιλοδοξία του να ερμηνεύσει τον γιατρό Στόκμαν είναι «ευγενική» μεν, αλλά η «βαρεία κληρονομιά της φάρσας τον ακολουθεί και τον απομακρύνει από τα μεγάλα και τα εξαιρετικά. Δεν ασωτεύει κανείς χωρίς τιμωρία. Αι κινήσεις, η έκφρασις του, τα ηχηρά σαρκαστικά του γέλια θύμιζαν αδιάκοπα τη φάρσα. Κάπου κάπου προσπαθούσε να ενσαρκώσει τον ιψενικό ήρωα, αλλά τον τραβούσε και τον κρατούσε αιχμάλωτο η προχειρολογία και ο αυτοσχεδιασμός του παρελθόντος», γράφει ο Ροδάς. Κι αυτή είναι μια κοινή διαπίστωση της κριτικής. Ο Αργυρόπουλος είναι μαθημένος σε ένα άλλο είδος θεάτρου, δεν μπορεί να οικοδομήσει τον ρόλο, το παίξιμό του «είχε το χαρακτήρα αυτοσχεδιασμού, όχι συνειδητής και μελετημένης αποδόσεως» (Μελάς), με αποτέλεσμα ο Στόκμαν του να παρουσιάζει «περίεργες μεταπτώσεις χαρακτήρα και τόνου» (Χουρμούζιος). Και μάλιστα λείπει «το μάτι του σκηνοθέτη» για «να τον καθοδηγήσει» (Μελάς) και τον προστατεύσει.

Ο Αργυρόπουλος γλιστράει πολλές φορές στη «γελοιογραφία του συνεπαρμένου ιδεολόγου Στόκμαν» (Ροδάς). «Έτσι στις τρεις πρώτες πράξεις θέλοντας να ζωγραφίση του ανοιχτόκαρδο και το εγκάρδιο του Θωμά Στόκμαν ενεφάνισε τον κετρικόν ήρωα αφαντάστως άτονο, σαν ένα αδύναμο μικροαστό και εκυμαίνεται το παίξιμό του μεταξύ της διαγραφής ενός συμπαθητικού ανθρωπάκου φάρσας -με το κωμικό γέλιο του και το μισοκακόμοιρο ύφος- και της άψυχης αναζητήσεως της μορφής του παλλομένου από την δίψα της αλήθειας ελεύθερου πνεύματος» (Μαμάκης). Ο Αργυρόπουλος όμως, παρόλο «τον εκτροχιασμό του»

από τον ρόλο, έχει «πολλές στιγμές εξαιρετικές» (Στογιάννης). Για τον Μαμάκη στην τέταρτη πράξη βρίσκει τα «χαμένα του νερά» και στο τέλος του έργου ήταν «έκτακτος και απεζημίωσε για τα τρωτά όλης της βραδυάς».

Η μετάφραση του Αργυρόπουλου «δεν παρουσίαζε καμιά σχεδόν λογοτεχνική αρετή», σημειώνει ο Φουσάρας. Ίδια είναι η εκτίμηση και των άλλων κριτικών. Εμφανίζει «γλωσσική ακαταστασία και τις απροσεξίες της κυριολεκτήσεως» (Δόξας) και «κάθε τόσο προβάλλουν εκφράσεις που μαρτυρούν άτοπη προχειρότητα στην εργασία» (Θρύλος).

Από τους ηθοποιούς της διανομής ο Μίμης Φωτόπουλος (Άσλακσεν), η Κρινιώ Παπά (Πέτρα) και ο Άγγελος Λάμπρου (Δήμαρχος Στόκμαν) είναι «πλησιέστερα απ' όλους στην απόδοση και από απόψεως ιψενικής κατανοήσεως και από άποψης γενικής ηθοποιίας» (Δόξας). Με τον Μίμη Φωτόπουλο να ξεχωρίζει κάνοντας την πιο συνεπή ερμηνεία: «Έπαιξε μ' απόλυτη κατανόηση και εντελώς χαρακτηριστικά τον ρόλο του συντηρητικού γέρο-τυπογράφου Άσλαξεν» (Μαμάκης), το παίξιμο του ήταν «πλαστικό, συνεπές και απόλυτα προσαρμοσμένο στο πνεύμα του έργου» (Μελάς), «μετρημένος στις κινήσεις και στην έκφρασί του, μελετημένος στην εντέλεια, έδωσε ανάγλυφα τον τύπο του ανθρώπου που πηγαίνει με όλα τα κοινωνικά και πολιτικά ρεύματα» (Ροδάς).

Στην Κρινιώ Παπά «φαινόταν καθαρά ώρες και φορές η προσπάθεια για πνευματικότερη απόδοση» και σε στιγμές της παράστασης είχε την απαραίτητη εσωτερικότητα (Πολίτης), αλλά αρκετές φορές «υπερέβαλε σε δραματικό ύφος» (Μαμάκης). Είχε τουλάχιστον «κατανόηση τον ρόλο της» και σε σχέση με το χαμηλό υποκριτικό επίπεδο του θιάσου «στάθηκε σαν όασι» (Ροδάς). Ο Άγγελος Λάμπρου «κράτησε τον ρόλο του» (Στογιάννης) και «έδωσε εκφραστικώτατα τον ρόλο του δημάρχου» (Σαράφης), αλλά η ερμηνεία του είχε «κάτι το φτωχό, το μονόχορδο και το συμβατικά δραματικό» (Μελάς).

Η εμφάνιση των υπόλοιπων ηθοποιών είναι απογοητευτική: «δεν κατάφεραν μήτε καν στο νόημα του ρόλο τους να μπουν» (Φουσάρας), «έπαιξαν με την ελαφρότητα που θα διεκδικούσε και η... *Θεία Γιούτα από την Καλκούττα*» (Χουρμούζιος), η ερμηνεία τους «στάθηκε έξω από κάθε ιψενικό νόημα» (Μελάς)⁷⁹³.

⁷⁹³ Παραθέτουμε ενδεικτικά σχόλια των κριτικών για τους υπόλοιπους ηθοποιούς. Η Γιούτα Λάσκαρη στην κυρία Στόκμαν απογοητεύει. Στην προσπάθειά του ο Μπαστιάς «να της ξεμάθει κακά [...] την κατάντησε ολότελ' άχρωμη» (Πολίτης), «Θέλησε 'να κάμη τέχνη'. Γι' αυτό εκκινείτο με βραδύ ρυθμό, κότταζε γύρω της σαν να τα είχε χαμένα και μιλούσε αργά, πολύ αργά, με απαράδεκτη στομφώδη απαγγελία» (Μαμάκης). Ο Νώντας Χέλμης στον ρόλο του Μόρτεν Κιλλ «δεν κατώρθωσε να ξεφύγει από το συνηθισμένο φαρσοειδές παίξιμό του» (Σαράφης) και «ευρίσκετο έξω κάθε ιψενικού νοήματος» (Μαμάκης). Το ίδιο και ο Σπύρος Ολύμπιος ως Μπίλλινγκ: «δεν κατάφερε ν' αποφύγει ένα κωμικόν τόνο κάπως αταίριαστον» (Πολίτης). Ο Στέφανος Φωτιάδης ως Χόβσταντ «είχε το σύνθητες στομφώδες ύφος» (Μαμάκης), ενώ ο Γιάννης Αργύρης (Χόρστερ) «φαινόταν σα να μην έπαιζε καθόλου» (Πολίτης).

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ένας εχθρός του λαού, Θίασος Βασιλή Αργυρόπουλου, Αθήνα, 1943

1. Δόξας, Άγγ[ελος]: «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Ακρόπολις*, 19/10/1943.
2. Θρύλος, Άλκης: «*Η τελευταία παράσταση της καλοκαιρινής περιόδου, η πρώτη της χειμωνιάτικης και το νέο συγκρότημα Αργυρόπουλου*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 394, 1/11/1943», αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 298-305.
3. Μαμάκης, Αχ[ιλλέας]: «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 16/10/1943.
4. Μελάς, Σπύρος: «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/10/1943.
5. Μπούμης: «*Θίασος Αργυροπούλου: Ο Εχθρός του λαού*, Ερ Ίμπσεν», περ. *Παλαμικά Γράμματα*, τχ. 2-3, 1/1944, σελ. 44-45.
6. Πολίτης, Γ. Ν.: «*Ίψεν: Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Η Πρωία*, 19/10/1943.
7. Ροδάς, Μιχαήλ: «*Ο εχθρός του λαού*. Θίασος Β. Αργυρόπουλου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19/10/1943.
8. Σαράφης, Αθ.: «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 19/10/1943.
9. Στογ[ιάννης], Ι[ωάννης]: «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Η Βραδυνή*, 16/10/1943.
10. Φουσαράς, Γ. Ι.: «*Θέατρο Αργυρόπουλου: Ερ. Ίψεν Ο εχθρός του λαού*, σάτυρα σε πέντε μέρη», περ. *Τέχνη και Ζωή*, τχ. 2, 11/1943, σελ. 39.
11. Χουρμούζιος, Αιμίλιος: «*Ίψεν: Ένας εχθρός του Λαού*, (Θίασος Β. Αργυρόπουλου). – *Ρόσμερσχολμ, Αγριόπαπια*, (Θέατρο Τέχνης).», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τ. Δ', τχ. 11-12, 11-12/1943, σελ. 291-295.

4.5.2. Η *Κυρά-Ίνγκερ απ' το Οστρότ* από τον θίασο Κοτοπούλη (1945)

Λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα των *Μνηστήρων* στο Εθνικό, ακόμα ένα άπαιχτο ιστορικό δράμα του Ίψεν εμφανίζεται στην ελληνική σκηνή. Ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη ανεβάζει την *Κυρά-Ίνγκερ απ' το Οστρότ* στις 7 Νοεμβρίου του 1945, στο θέατρο Ρεξ (η μοναδική έως σήμερα παράσταση του έργου στην Ελλάδα). Η *Ίνγκερ* θα κάνει μικρό αριθμό παραστάσεων, κατεβαίνει μια εβδομάδα μετά, στις 14 του μηνός. Ο Τάκης Μουζενίδης έχει αναλάβει τη σκηνοθεσία, πιθανότητα και τη μετάφραση⁷⁹⁴, τα σκηνικά και τα κοστούμια ο Γιώργος Βακαλό. Η διανομή: Ίνγκερ Γκουλντενλαίβε: Μαρίκα Κοτοπούλη, Ελίβε Γκουλντενλαίβε (κόρη της): Ρίτα Μυράτ, Νιλς Λύκκε: Δημήτρης Μυράτ, Όλαφ Σκατκάβλ: Μάνος Κατράκης, Γιένς Μπγέλκε: Μήτσος Λυγίζος, Νιλς Στένσεν: Νίκος Χατζίσκος, Εϊνάρ Χουκ: Κώστας

⁷⁹⁴ Στο πρόγραμμα δεν αναγράφεται το όνομα του μεταφραστή. Αλλά ο Μουζενίδης ευθύνεται για τη μετάφραση, όπως μας αποκαλύπτει ο Χουρμούζιος στην κριτική του, και είναι αξιοπερίεργο το ότι δεν αναγράφεται το όνομά του. Μάλλον και ο ίδιος ο Μουζενίδης δεν ήταν ευχαριστημένος από το αποτέλεσμα της μετάφρασης, ίσως να είχε σοβαρές παρεμβάσεις από την Κοτοπούλη και αρνήθηκε να την υπογράψει. Το γεγονός προκαλεί την απορία της κριτικής. Για τον Ροδά είναι «απόδειξις, ότι υπάρχουν επιφυλάξεις για την αξία» της *Ίνγκερ*, αφού «συνήθως θεωρείται τιμή και υπερηφάνεια η λογοτεχνική μετάφρασις των έργων του Ίψεν». Το αποτέλεσμα της μετάφρασης δεν ικανοποιεί. Για την Καλκάνη η μετάφραση ήταν «πρόχειρη και γεμάτη καθαρευουσιανισμούς». Για τον Θρύλο: «Ο άγνωστος μεταφραστής [...] συνέτεινε κι αυτός στο να αντιληφθούμε εναργέστατα πόσο δημιουργική και λογοτεχνική ήταν η μετάφραση από τον κ. Κουκούλα των *Μνηστήρων του θρόνου*». Ο Οικονομίδης έχει αντιρρήσεις για τη μετάφραση του τίτλου: «Η ορθή απόδοσις του τίτλου του έργου είνε *Η κυρά Ίγκερ του Όστροτ*, όχι *από το Όστροτ*. Προφανώς ο μεταφραστής [...] θα παρεσύρθη από την γερμανική μετάφρασι, την οποίαν πιθανώς εχρησιμοποίησε».

Παπιάς, Φινν (υπηρέτης): Λαυρέντιος Διανέλλος, Πγιον (υπηρέτης): Γκίκας Μπινιάρης, Πολεμιστής: Γιάννης Αργύρης.

Δυο άπαιχτα ιστορικά δράματα του Ίψεν ανεβαίνουν στην Αθήνα μέσα σε μια εβδομάδα. Η "μόδα" του Ίψεν σαφώς ευθύνεται για την ανακάλυψη αυτών των άγνωστων έως τότε έργων του. Από το 1939 έως το 1944 είχαν παιχτεί μόνο τα ήδη γνωστά έργα του συγγραφέα, τώρα οι θίασοι θέλουν και να πρωτοτυπήσουν. Αλλά δεν οφείλεται μόνο σε σύμπτωση το γεγονός ότι καταφεύγουν και οι δύο θεατρικοί οργανισμοί στα ιστορικά έργα του συγγραφέα. Όπως εξηγήσαμε στην εισαγωγή του κεφαλαίου, τα παραγμένα μεταπολεμικά χρόνια καλλιεργούν την ανάγκη για επιστροφή στο ιστορικό παρελθόν.

Η επιλογή της *Ίνγκερ* γίνεται βέβαια κυρίως για να εξυπηρετήσει την πρωταγωνιστική ματαιοδοξία της Κοτοπούλη. Η Μαρίκα κάνει πια σοποραδικές εμφανίσεις στην σκηνή, έχει να εμφανιστεί σε μεγάλο δραματικό ρόλο από το 1940⁷⁹⁵ και η Ίνγκερ μοιάζει μια λαμπρή ευκαιρία για την επιστροφή της: ένας απόλυτα πρωταγωνιστικός γυναικείος ρόλος, μια μάνα-αρχόντισσα σε οριακά διλήμματα, ένας «θηλυκός Άμλετ» όπως έχει χαρακτηριστεί από μελετητές. Μάλιστα, αν πιστέψουμε τον κριτικό της *Εστίας* (Ω.), τον ρόλο τον περίμενε από παλιά: «Λέγουν ότι όταν, μικρό κοριτσάκι ακόμη, εδιδάσκετο από τον αείμνηστον Οικονόμου, η Μαρίκα τον ήκουσε να της λέγη ότι θα γίνη μεγάλη ηθοποιός μόνον, όταν παίξη τελειώς την *Κυρίαν Ίνγκερ* του Ίψεν». Αν πράγματι η Κοτοπούλη ήθελε να επαληθεύσει τη ρήση του Οικονόμου, μάλλον δεν τα κατάφερε.

Το σύνολο της κριτικής απορεί για την επιλογή του έργου. Είναι ευνόητο πως ο λόγος ήταν η επιθυμία της να ερμηνεύσει τον ρόλο, αλλά απορούν: «Η τέχνη της κ. Μαρίκας Κοτοπούλη δεν έχει ανάγκη πλέον να δοκιμασθή με ένα έργο που ανεσύρθη από το θεατρικό Ίψενικό μουσείο, νεκρό στην πραγματικότητα, ελάχιστα αντιπροσωπευτικό του μεγάλου συγγραφέα» (Ροδάς). Πρόκειται για ένα αδύναμο και απολύτως ξεπερασμένο έργο, συμφωνούν -δικαίως- όλοι οι κριτικοί. Οι αντιρρήσεις για την σκοπιμότητα ανεβάσματος του έργου δεν αφορούν καθόλου τον ιδεολογικό του πυρήνα (όπως στην περίπτωση των *Μνηστήρων*), αλλά αυτή καθαυτή τη δραματουργική του αξία. Πρόκειται για ένα πρωτόλειο του συγγραφέα, «δικία λησμονημένο» (Πολίτης), ένα έργο της νεανικής περιόδου του που «έχει έκδηλα όλα τα χαρακτηριστικά της απειρίας» του Ίψεν (Τερζάκης, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*)⁷⁹⁶.

⁷⁹⁵ Τελευταίος μεγάλος δραματικός ρόλος της η Μαντάμ Μποβαρύ, διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Φλωμπέρ (26/10/1940, Θέατρο Ρεξ) (βλ. την παραστασιογραφία της Κοτοπούλη στο λεύκωμα: *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, επιμ. Γιώργος Ανεμογιάννης εκδ. Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα, 1994).

⁷⁹⁶ Η κριτική σημειώνει τις εμφανείς επιρροές του Ίψεν από τον Σκριμπ στην *Ίνγκερ*: «Στο πρώτο πλάνο του ενδιαφέροντος στέκεται η μηχανορραφία. Μια κατάχρηση μυστηρίου, πλοκή τεχνητή, αυθαίρετη συμβατικότητας των καταστάσεων και των προσώπων» (Τερζάκης, *Καθημερινά Νέα*). Ο Κουκούλας (*Μάχη*) διακρίνει δυο βασικές ιδέες που θα απασχολήσουν στην συνέχεια την ιψενική δραματουργία: «ο άνθρωπος που έχει μιαν αποστολή στη ζωή, δε φτάνει νάχη την επιθυμία ή και το

Κάποιοι ιψενόφιλοι κριτικοί (Καλκάνη, Τερζάκης) παρά τις αντιρρήσεις τους για την αξία του έργου, επικροτούν την Κοτοπούλη για την απόφαση της να γνωρίσει στο ελληνικό κοινό ένα άγνωστο έργο του συγγραφέα. Το έργο δεν αφορά καθόλου το κοινό, απαντά ο Οικονομίδης, αλλά και ο Κουκούλας (*Ελεύθερα γράμματα*), μόνο τους φιλολόγους και τους μελετητές του ιψενικού έργου προκειμένου να παρακολουθήσουν τη συγγραφική εξέλιξη του Ίψεν.

Το μόνο που θα μπορούσε να δικαιώσει το ανέβασμα του έργου θα ήταν η ερμηνεία της Κοτοπούλη, αλλά φαίνεται ότι η σπουδαία ηθοποιός δεν καταφέρνει να διασώσει ούτε τον κεντρικό ρόλο⁷⁹⁷. Το υποκριτικό ύφος φαίνεται πια παλιό: «έχει ένα συσπασμένο, υπερτεντωμένο τρόπο έκφρασης, καθαρά δικό της κι αρκετά ξεπερασμένο. Ο τρόπος αυτός μπορούσε να ενθουσιάσει την εποχή οπού δεν είχε διαμορφωθεί ακόμα η απαίτηση του συνόλου, οπού άρεζε και ικανοποιούσε κι ο στόμφος κι ο πρωταγωνισμός», γράφει ο Θρύλος. «Ένας ηθοποιός της ολκής της δεν έχει ανάγκη να καταφεύγει σε τόσο εξωτερικά μέσα, που στέκονται έξω από την αληθινή δραματικότητα και διώχνουν τη συγκίνηση», συμπληρώνει η Καλκάνη⁷⁹⁸.

Η Κοτοπούλη «παρουσιάζει μια φανερή 'κούραση' που δεν της επιτρέπει να συναρπάξει σαν άλλοτε το κοινό με την ένταση του πάθους και το δυναμισμό της», σημειώνει ο Κουκούλας (*Μάχη*), «το σπάνιο μέταλλο της φωνής της έχει αδυνατίσει και η κίνησή της γενικά, ίσως από έλλειψη αδιάκοπης άσκησης, πήρε μια σπασμωδικότητα σχεδόν αυτοματική». Για τον Χουρμούζιο συντρέχει κι άλλος

‘θείο χρίσμα’, αλλά πρέπει να μένη πιστός στον ευατό του, πιστός ως το θάνατο» και δεύτερον, ότι «της γυναίκας ο μεγάλος προορισμός είναι να βοηθήσει τον άντρα στην ολοκλήρωση του έργου που του εμπιστευθήκε η μοίρα». Κατά τον Χουρμούζιο, ο Ίψεν, με το θέμα της μηχανορραφίας θέλησε να συνδυάσει ένα «παιχνίδι περιπλοκών καταστάσεων μ’ ένα σκοτεινό ‘δράμα ιδεών’». Αυτό όμως αποδεικνύεται «κακός, αναντίρρητα, συνδυασμός, γιατί το δράμα των ιδεών περιπλέκεται και συνθλίβεται και εξαφανίζεται μέσα σε ανάξια και ταχυδακτυλουργικά τεχνάσματα που κατόπιν ο ίδιος ο Ίψεν θα εξοβελίσει από το θέατρό του, προτιμώντας την αδράνεια της πράξεως παρά το πυροτέχνημα της πυκνής πλοκής». Παρόμοιες επιφυλάξεις διατυπώνει και ο Νάζος: το έργο έχει «πολλά απαράδεκτα για την εποχή μας. Είναι ρομαντικό και ρητορικό, είναι ακόμη βραδυκίνητο στην πλοκή του και αφορά την ιστορία της μακρυνής πατρίδας του Νορβηγού συγγραφέως». Έτσι αδυνατεί, κατά τον Τερζάκη, «να έρθει σ’ επαφή άμεση με το θεατή. Τα γεγονότα που ζετυλίζονται στη σκηνή, την περιέργεια μονάχα μας υποκινούν, υποδαυλισμένη από ένα τεχνητό, αστυνομικό σχεδόν, ενδιαφέρον. [...] Όλα όσα συμβαίνουν στο έργο, φαίνονται για μας ακατανόητα και ξένα, διαδραματίζονται πίσω από ένα γυάλινο φάνωμα που τ’ απομονώνει» (*Καθημερινά Νέα*).

⁷⁹⁷ Αρκετοί κριτικοί πιστεύουν πως η Κοτοπούλη καταφέρνει να "σώσει" το έργο με την ερμηνεία της. Όμως αυτές τις κρίσεις πρέπει να τις αποδώσουμε στον σεβασμό που τρέφουν οι κριτικοί για το πρόσωπό της και την ιστορία της, παρά στην αντικειμενική αποτίμηση του ερμηνευτικού αποτελέσματός της. Για τον Κοκκινάκη, η Μαρίκα «επέτυχε ερήμην του συγγραφέως και με την υπέροχη ηθοποιία της ν’ αναπληρώσει όλες τις ελλείψεις και όλες τις αδυναμίες ενός ολότελα άβαθου σε πλαστική ουσία και γεμάτου από πομπώδεις και τετριμμένες φράσεις ρόλου», έτσι «δεν άφηκε κανένα περιθώριο και για μίαν λεπτομερειακή έστω επίκριση», ο ρόλος αυτός της δίνει την «ευκαιρία να προσθέσει μίαν από τις μεγαλύτερες δημιουργίες της μακράς και περιλαμπρής σταδιοδρομίας της». Ανάλογη στάση κρατούν και οι Νάζος, Οικονομίδης, Στογιάννης και Ω. (*Εστία*).

⁷⁹⁸ Ο Τερζάκης προσπαθεί να δικαιολογήσει την Κοτοπούλη για την «κατάχρηση τεχνητών μέσων εκφράσεως» (*Καθημερινά Νέα*): «Ασφαλώς είτανε το αναχρονιστικό ύφος του έργου που την είχε επηρεάσει» (*Άγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση*).

ένας λόγος: η πρόχειρη προετοιμασία της ηθοποιού: «έλλειψις επαρκούς χρόνου για τη μελέτη και την αφομοίωση του ρόλου, βραδυγλωσσία του υποβολέως ή εξασθένις της ακοής της πρωταγωνίστριας έδιναν την εντύπωση μιας εξαρτήσεως της ηρωίδος από τον ψίθυρο του υποβολείου... Φράσις που έτρεμε μήπως τελειώση χωρίς να συμπληρωθή η υποβολή της επομένης, παρατραβήγματα φωνηέντων εκεί που εχρειάζετο ρυθμός γοργός [...], αβεβαιότης και αστάθεια στον τόνο, υπερβολική μιμική, για την πρόχειρη κάλυψη άλλων υποκριτικών αδυναμιών... Θλίβομαι που ψέγω πράγματα που θα ήταν ανευλάβεια και να τα υποψιασθή κανείς για την πρώτη ηθοποιό της ελληνικής σκηνής»⁷⁹⁹.

Η παράσταση της *Τυγκερ* επικεντρώνεται φυσικά στη βεντέτα πρωταγωνίστρια. Είναι μια παράσταση "παλαιάς κοπής" Ίψεν, μια παράσταση φτιαγμένη για να κάνει "σόλο" η Κοτοπούλη. Έτσι «κυριάρχησε ένας υπερπληθωτικός, ξεκρέμαστος μονόλογος, δεν απλώθηκε καμιά ενότητα, καμιά αρμονία» (Θρύλος)⁸⁰⁰. Ο νέος τότε Τάκης Μουζενίδης δεν καταφέρνει να πειθαρχήσει ούτε την Κοτοπούλη ούτε τον υπόλοιπο θίασο: «Κάθε ηθοποιός έκανε του κεφαλιού του, έπαιζε κατά το δικό του τρόπο, ζημιώνοντας το διπλανό του και το σύνολο» (Καλκάνη), με αποτέλεσμα βέβαια η παράσταση να μην έχει συνοχή. Ήταν δε ο θίασος ως επί το πλείστον στελεχωμένος από ηθοποιούς «αισθητά αδύναμους» κατά τον Θρύλο, οι οποίοι «παρέμειναν πολύ περισσότερο ουδέτεροι φορείς ενός ρόλου παρά δημιουργοί του».

Η σκηνοθετική συμβολή του Μουζενίδη περιορίζεται στη χωροθέτηση των ηθοποιών επί σκηνής. Μια «καλά οργανωμένη» (Κουκούλας, *Μάχη*) παράσταση του έργου, ουσιαστικά χωρίς σκηνοθετική ανάγνωση. Ο Μουζενίδης είναι μάλλον και ο ίδιος αμήχανος με το έργο που του ανέθεσε η Κοτοπούλη. Η παράστασή του Μουζενίδη έχει «πιστότητα στο ύφος και στην εποχή του έργου», όμως αυτή η σκηνοθετική ερμηνεία «αφήνει ακάλυπτο τον μουσειακό χαρακτήρα» της *Τυγκερ* (Τερζάκης, *Άγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση*), προβάλλοντας ακόμα περισσότερο τις αδυναμίες του έργου. Σε πρώτο πλάνο μπαίνει ο μηχανισμός της μηχανορραφίας που χαρακτηρίζει το έργο, ο οποίος όμως είναι ρηχός δραματουργικά, με αποτέλεσμα το κοινό να παρακολουθεί «μια σειρά από ασήμαντες και χωρίς ενδιαφέρον δολοπλοκίες», όπως παρατηρεί ο Θρύλος. Οι περισσότεροι κριτικοί επαινούν τον Μουζενίδη για τη φιλότιμη προσπάθειά του, θεωρούν ότι δεν

⁷⁹⁹ Ο Δημήτρης Μυράτ, που συμμετείχε στη διανομή, μας μεταφέρει τις αντιδράσεις της Κοτοπούλη στις κρίσεις του Χουρμούζιου: «Με είχε παρακαλέσει να της διαβάσω εγώ την κριτική, γιατί, όπως συνήθως, είχε χάσει τα γυαλιά της [...]. Όσο διάβαζα τις επικρίσεις, με είχε περιλούσει κρύος ιδρώς και προσπαθούσα να μασήσω τα λόγια μου. 'Διάβαζε καθαρά', μου φώναζε με την ωραία βροντερή φωνή της [...]. Κάποτε τελείωσα. Σήκωσα τα μάτια μου. Την είδα ν' αργοκουνάει το κεφάλι κοιτάζοντας το πάτωμα. Έπειτα, σα να μονολογούσε, πρόφερε αργά και σιγανά μερικές φορές, 'Έχει δικιο, έχει δικιο!'» (Φρίξος Ηλιάδης: *Μαρίκα Κοτοπούλη*, εκδ. Δωρικός, Αθήνα, 1996, σελ. 274).

⁸⁰⁰ Ο Θρύλος πιστεύει ότι ο Μουζενίδης «δεν μπορούσε φυσικά», αλλά «και δεν έπρεπε», να επιβάλει στην Κοτοπούλη «να μεταμορφωθεί, να αρνηθεί τον εαυτό της και να πειθαρχήσει». Το σχόλιο είναι απολύτως ενδεικτικό της νοοτροπίας της κριτικής για τη θέση που πρέπει να κρατήσει ένας σκηνοθέτης απέναντι σε μια βεντέτα.

ευθύνεται ο σκηνοθέτης για το αδύναμο παραστασιακό αποτέλεσμα, αλλά το ίδιο το έργο, ο Θρύλος όμως δεν του χαρίζεται: «έχει πολλά δικαιολογητικά για την αποτυχία, παραμένει όμως το γεγονός ότι η αποτυχία υπήρξε συντριπτική».

Ο Μουζενίδης στην *Υγκερ* ρίχνει το βάρος στο εικαστικό μέρος της παράστασης και οδηγεί τον Βακαλό σε μια πιστή αναπαράσταση της εποχής. «Η σκηνογραφία παριστά παλιό νορβηγικό πύργο του 15^{ου} αιώνας. Τα κοστούμια είνε σε στυλ των περίφημων ζωγράφων της εποχής», μας πληροφορεί η Μονταίν στην ανταπόκριση της από την πρεμιέρα⁸⁰¹. Η παράσταση της *Υγκερ* είναι, όπως και οι *Μνηστήρες* του Εθνικού, ένα ιστορικό θέαμα. Όχι βέβαια με τη "μεγαλοπρέπεια" της παραγωγής του Εθνικού, ο ιδιωτικός θίασος της Κοτοπούλη δεν μπορεί να ανταπεξέλθει σε τόσο μεγάλα έξοδα. Το υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα των *Μνηστήρων* είναι το μεγάλο κέρδος της παράστασης του Εθνικού. Η σκηνογραφία και τα κοστούμια του Βακαλό ικανοποιούν, αλλά δεν γνωρίζουν την ίδια ενθουσιώδη υποδοχή. Οι πρακτικές λύσεις που δίνει ο Βακαλό είναι αποτελεσματικές, τα δύο σκηνικά του έργου γίνονται ένας ενιαίος σκηνικός χώρος, «επενόησε ένα έξυπνο συνδυασμό» ο σκηνογράφος, παρατηρεί ο Χουρμούζιος. Για το αισθητικό αποτέλεσμα υπάρχουν αντιρρήσεις: «Αρκετά καλαισθητο και χαρακτηριστικό αλλά βαρύ και στενόχωρο» το σκηνικό για τον Στογιάννη. Ο Τερζάκης (*Αγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση*) βρίσκει «αισθητικότετη» την σκηνογραφία και επισημαίνει κι αυτός πως είναι «κάπως φορτωμένη», ενώ τα κοστούμια είναι «περίφημα». Ο Οικονομίδης ενοχλείται πολύ από τον φόρτο της σκηνογραφίας: «κατώρθωσε να παραγεμίση την ευρύτατη σκηνή του θεάτρου Κοποπούλη με περιττά πράγματα. Χαμήλωσε το ταβάνι με τα δυο ογκώδη τόξα, που ετοποθέτησε και των οποίων οι εγκάρσιες τομές συντρίβουν τους ηθοποιούς, με δυο πελώρια ακαλαισθητα τετράγωνα, σαν δίδυμη δαμόκλειος σπάθη κρεμασμένη πάνω από τα κεφάλια τους».

Από τους ηθοποιούς ξεχωρίζει η ερμηνεία του, ανερχόμενου, Μάνου Κατράκη στο ρόλο του Όλαφ Σκατκάβλ. «Θαυμάσιος» είναι ο Κατράκης, βρίσκει ο Χουρμούζιος, «απόλυτα καλός», συμφωνεί η Καλκάνη. Το ίδιο και ο Κουκούλας (*Μάχη*): «ερμήνευσε πολύ ψυχολογημένα το ρόλο». Ο επίσης νέος τότε Δημήτρης Μυράτ κάνει μια αξιοπρόσεκτη εμφάνιση στον ρόλο του Νιλς Λύκκε. «Έδωσε με άνεση και σιγουριά τον ιπότη Νιλς Λύκκε», γράφει ο Κουκούλας. Δείχνει τη «διαρκώς βελτιωμένην εξέλιξίν του και την πνευματικότητα της ηθοποιίας του» (Ω., *Εστία*). Άνιση είναι η ερμηνεία του για άλλους κριτικούς: «σε ωρισμένες στιγμές ήταν άριστος αλλά σε πολλές αλύγιστος κι αυτός» (Νάζος): «είχε μερικές βουβές στιγμές που ήταν έκτακτος. Στα δραματικά ξεσπάσματα όμως, ήταν κάπως... παράφωτος» (Καλκάνη).

Η Ρίτα Μυράτ, στον ρόλο της κόρης της *Υγκερ*, δεν ικανοποιεί: «έπαιζε ανόρεχτα και άχρωμα» (Καλκάνη). «Κάπως συμβατικό» βρίσκει το παίξιμό της και

⁸⁰¹ «Γνωρίζετε ότι...», εφ. *Το Βήμα*, 8/11/1945.

ο Κουκούλας (*Μάχη*). Κάπως καλύτερη η γνώμη του Νάζου: «είχε πολλές καλές στιγμές, αλλά και μια ακαμψία υπερβολική που δεν χαλαρώνονταν ούτε στις αισθηματικές σκηνές». Τα λιγοστά σχόλια για τον Νίκο Χατζίσκο (Νιλς Στένσεν) είναι πολύ αρνητικά: «κυριολεκτικά, αφόρητος» (Καλκάνη), «ήτο υπερβολικός και ολίγον έξω του ρόλου του» (Ω., *Εστία*), «δεν θα μάθη ότι ο πληθωρισμός φωνής και κινήσεως δεν είναι πάντοτε το ιδεώδες της καλής ηθοποιίας;» (Χουρμούζιος)⁸⁰².

Ο Μουζενίδης στην Κοτοπούλη είναι δέσμιος των περιορισμών που του επιβάλλει ο τρόπος λειτουργίας του θιάσου: δεν ορίζει το ρεπερτόριο και ο σκηνοθετικός του ρόλος περιορίζεται στη διευθέτηση των πρακτικών πραγμάτων της σκηνής, χωρίς να έχει μεγάλο περιθώριο διδασκαλίας του κατά βάση απειθαρχου θιάσου. Στις δυσκολίες προστίθεται και ο μικρός χρόνος προετοιμασίας που διαθέτει η Κοτοπούλη στον σκηνοθέτη. Τις άλλες δυο προσπάθειες του Μουζενίδη στον Ίψεν με το *Ρόσμερσχαλμ* (1962) και τη *Νόρα* (1964) στο Εθνικό θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η κυρά-Ίγκερ απ' το Οστρότ, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, Αθήνα, 1945

1. Θρύλος, Άλκης: «Δυο προσφορές», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 442, 15/11/1945, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Δ' (1945-1948), ό.π., σελ. 117-125.
2. Καλκάνη, Ειρήνη: «Ερρίκου Ίψεν: *Η κυρία Ίγκερ από το Όστροτ*, δράμα (Θίασος Μ. Κοτοπούλη)», περ. *Πειραϊκά Γράμματα*, τχ. 11-12, 11-12/1945, σελ. 327-328
3. Κουκούλας, Λέων: «*Η Κυρά Ίγκερ του Ίψεν*, εφ. *Μάχη*, 9/11/1945.
4. Κουκούλας, Λέων: «Θέατρο. Ερ. Ίψεν: *Η κυρά Ίγκερ απ' το Έτοτροτ*. Θίασος Κοτοπούλη», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 28-29, 23/11/1945, σελ. 14.
5. Νάζος, Γ[εώργιος]: «*Η κυρά-Ίγκερ*», εφ. *Ασύρματος*, 9/11/1945.
6. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Η κυρά Ίγκερ του Όστροτ*», εφ. *Έθνος*, 8/11/1945.
7. Πολίτης, Γ. Ν.: «Μια ματιά στα θέατρα», περ. *Ο κύκλος*, τχ. 1, 11/1945, σελ. 80.
8. RED [Γιάννης Κοκκινάκης]: «Οι ηθοποιοί πρόζας απήργησαν. Τι... έπαιζαν τα θέατρα. Ο Red δια τα έργα του Ρεξ και Κεντρικού. *Η κυρά Ίγκερ απ' το Όστροτ*», εφ. *Ακρόπολις*, 11/11/1945.
9. Ροδάς, Μιχ[αήλ]: «*Οι μικρές Αλεπούδες. Η κυρά-Ίγκερ απ' το Οστρότ*», εφ. *Το Βήμα*, 9/11/1945.
10. Σεβαστικογλου, Γιώργος: «Κριτική του θεάτρου. Ίψεν: *Μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/11/1945.
11. Στογιάννης, Ι[ωάννης]: «*Η κυρά Ίγκερ απ' το Όστροτ*», εφ. *Βραδυνή*, 9/11/1945.
12. Τερζάκης, Άγγελος: «Αθηναϊκά Θέατρα», περ. *Αγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 10, 12/ 1945, σελ. 27-29.
13. Τερζάκης, Άγγελος: «Στο φτερό της πέννας. *Η Κυρά Ίγκερ*», εφ. *Καθημερινά Νέα*, 9/11/1945.
14. Χ[ουρμούζιος], Αμ[ίλιος]: «*Η κυρία Ίγκερ του Έστρωντ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/4/1945.
15. Ω.: «*Η κυρία Ίγκερ*», εφ. *Εστία*, 8/11/1945.

⁸⁰² Με τους υπόλοιπους ηθοποιούς της διανομής δεν ασχολείται η κριτική.

4.5.3. Δυο προσπάθειες εκτός Ελλάδος

Νόρα από τον θίασο Βάσως Μανωλίδου-Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν (1945) και *Βρυκόλακες* από τον κυπριακό θίασο του Νίνου Παστελλίδη (1946)

Το φθινόπωρο του 1945 εμφανίζεται ακόμα μια παραγωγή Ίψεν από ελληνικό θίασο: η τρίτη *Νόρα* της ελληνικής σκηνης μέσα σε τρία χρόνια (προηγήθηκαν: Κατερίνα, 1942 και Εθνικό, 1944). Οι νεαροί πρωταγωνιστές Βάσω Μανωλίδου, Μαίρη Αρώνη και Δημήτρης Χορν συγκροτούν θίασο και περιοδεύουν σε Κύπρο και Αίγυπτο όπου παίζουν το έργο του Ίψεν τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο του 1945. Στον κεντρικό ρόλο η Βάσω Μανωλίδου, με Χέλμερ τον Δημήτρη Χορν και Ρανκ τον Θεόδωρο Αρώνη. Ελάχιστες πληροφορίες δυστυχώς βρέθηκαν για την παράσταση⁸⁰³. Η μοναδική μαρτυρία από ανταπόκριση των *Νέων*⁸⁰⁴, που αναπαράγει απόσπασμα της κριτικής του *Αιγυπτιακού Φάρου* (14/11/1945). Το δημοσίευμα είναι κολακευτικό για την ερμηνευτική δεινότητα της Βάσως Μανωλίδου: «ερμήνευσε με άφθαστη νεότητα και χάρι τον γοητευτικό και παθητικό ρόλο της Νόρας [...]. Δεν θα μπορούσε να παιχθή η *Νόρα* καλύτερα και πιστότερα παρά όπως την ερμήνευσε η κυρία Βάσω Μανωλίδου...». Η Μανωλίδου θα ξαναπαιξει τη *Νόρα* το 1964 στο Εθνικό. Αλλά και ο Χορν θα επανέλθει στον Χέλμερ: το 1953 θα επαναλάβει τον ρόλο με τον θίασο Λαμπέτη-Παπιά-Χορν. Τις δύο αυτές εμφανίσεις τους θα σχολιάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Τέλος, τον Δεκέμβριο του 1946 εμφανίζεται η πρώτη αμιγώς κυπριακή παραγωγή Ίψεν. Οι *Βρυκόλακες* ανεβαίνουν στο θέατρο Μαγικό Παλάτι στη Λευκωσία από τον θίασο του Νίνου Παστελλίδη, με Όσβαλντ τον θιασάρχη και Κυρία Άλβινγκ την Ελευθερία Αχιλλέως⁸⁰⁵. Η σκηνοθεσία είναι του ελλαδίτη Κωστή Μιχαηλίδη, ο οποίος κάνει την πρώτη του σκηνοθεσία σε έργο του Ίψεν. Ο Μιχαηλίδης θα ανεβάσει στη συνέχεια δύο φορές την *Έντα Γκάμπλερ*, την πρώτη φορά για το Εθνικό το 1957 και δέκα χρόνια αργότερα για τον θίασο της Έλσας Βεργή (1967), καθώς και το *Σπίτι της κούκλας* για το Κ.Θ.Β.Ε. το 1975. Αλλά με τις απόπειρες αυτές του Μιχαηλίδη θα ασχοληθούμε στη συνέχεια.

⁸⁰³ Οι πληροφορίες μας από τον Γιάννη Κατσούρη (*Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α' (1860-1939), ό.π., σελ. 116-117) και τον Θεόδωρο Κρίτα («Δημήτρης Χορν», στο: *Όπως τους γνώρισα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1998, σελ. 13-17). Ο Κρίτας μας πληροφορεί πως ο θίασος συστάθηκε το 1944 με έδρα το θέατρο Πάνθεον στην Αθήνα. Από τον Απρίλιο του 1945 ξεκινάει η περιοδεία του σε Ελλάδα και εξωτερικό. Ο θίασος περιοδεύει, σύμφωνα με τον Κρίτα, με 32 έργα στο ρεπερτόριο. Ο Κατσούρης μας δίνει τη σύσταση του υπόλοιπου θιάσου: Χριστίνα Καλογερίκου, Στέλιος Βόκοβιτς, Ανδρέας Φιλιππίδης, Λουίζα Ποδηματά, Δέσπω Διαμαντίδου, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Άγγελος Λάμπρου, Κώστας Οικονομίδης, Ναΐς Χατζούδη-Κομνηνού και Πάρις Σταματιάδης.

⁸⁰⁴ Ανυπόγραφο: «Εις το εξωτερικό οι ηθοποιοί μας», εφ. *Τα Νέα*, 31/12/1945.

⁸⁰⁵ Οι λιγοστές πληροφορίες για την παράσταση από τον Γιάννη Σιδέρη: «Οι *Βρυκόλακες* και η ελληνική σκηνή», πρόγρ. Θ.Ο.Κ., *Οι Βρυκόλακες*, 1972 και «Οι *Βρυκόλακες* και το ελληνικό θέατρο», πρόγρ. Εθνικό Θέατρο, *Οι Βρυκόλακες*, 1950, σελ. 13, και από τον Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία του Κυπριακού Θεάτρου. Από των αρχαιότατων χρόνων μέχρι και του 1986*, Λεμεσός, 1988, σελ. 135.

4.6. Συμπεράσματα 1939-1949

Τη δεκαετία του '30 οι απόψεις του Φώτου Πολίτη για τον Ίψεν έδειξαν έναν άλλο, νέο τρόπο αντιμετώπισης του συγγραφέα και επέδρασαν καταλυτικά στις αντιλήψεις των ελλήνων ανθρώπων του θεάτρου για τη δραματουργία του, αν και αυτό δεν του αναγνωρίστηκε στην εποχή του. Τώρα, τη δεκαετία του '40, η ματιά του Κουν είναι αυτή που θα ασκήσει καταλυτική επίδραση.

Ο Κουν και ο Πολίτης μοιράζονται κοινά αιτήματα: την οριστική πάταξη του βεντετισμού, την επίτευξη ενός υποκριτικού συνόλου, τον εκσυγχρονισμό του υποκριτικού ύφους. Τους δύο άνδρες χωρίζει όμως μια διαφορά: ο Κουν είναι περισσότερο άνθρωπος της πράξης παρά διανοούμενος, ενώ ο Πολίτης ήταν ένας διανοούμενος που ασχολήθηκε με την πράξη. Οι σκηνοθεσίες του Κουν προκύπτουν μέσα από τη διαδικασία της πρόβας, μέσα από τη ζύμωση με τους ηθοποιούς, ενώ του Πολίτη ήταν ένα πνευματικό σχέδιο του έργου που εκτελούνταν από τους ηθοποιούς. Η υποκριτική λειτουργία είναι στο επίκεντρο για τον Κουν. Στα πρώτα χρόνια του Θεάτρου Τέχνης, άλλωστε, ανέβηκε συχνά και ο ίδιος στην σκηνή ως ηθοποιός. Και εδώ συναντιέται περισσότερο με τον Οικονόμου παρά με τον Πολίτη⁸⁰⁶.

Ο Κουν και ο Οικονόμου μοιράζονται και το μεγάλο ενδιαφέρον τους για τον Ίψεν. Εδώ επίσης συναντάμε κοινά σημεία: σκηνοθετούν και οι δύο την *Αγριόπαπια*, τους *Βρυκόλακες*, την *Κυρά της θάλασσας*, τη *Νόρα* και το *Ρόσμερσχολμ*, χρησιμοποιούν αποκλειστικά σχεδόν μαθητές τους στις παραστάσεις των δικών τους θιάσων, ερμηνεύουν ιψενικούς ρόλους στα έργα που σκηνοθετούν. Μάλιστα ερμηνεύουν και οι δύο τον Όσβαλντ στους *Βρυκόλακες*, με την ίδια άποψη: ο Όσβαλντ είναι ένας εμφανώς άρρωστος νέος που δυναστεύεται από τις αμαρτίες του παρελθόντος των γονιών του⁸⁰⁷.

Εδώ ο Κουν έρχεται σε διάσταση με τις απόψεις του Πολίτη, ο οποίος δεν συμφωνούσε με την παράδοση του Οικονόμου, όπως είδαμε προηγουμένως. Για τον Πολίτη ο Όσβαλντ πρέπει να "ξεγελάει" πως είναι υγιής, η αρρώστια του είναι

⁸⁰⁶ Πολλά τα κοινά των Κουν και Οικονόμου: ήταν σκηνοθέτες προσανατολισμένοι στην υποκριτική, ενδιαφέρθηκαν έντονα για την εκπαίδευση των ηθοποιών, συγκρότησαν θιάσους με νεαρούς άπειρους μαθητές τους, είχαν και οι δύο μια ιδιότυπη ξενική προφορά των ελληνικών για την οποία και κατηγορήθηκαν από την κριτική όποτε ερμήνευσαν ρόλους, αντιτάχθηκαν στο θεατρικό κατεστημένο της εποχής τους και αγωνίστηκαν για ένα θέατρο συνόλου. Οι προσπάθειες του Οικονόμου δεν ευοδώθηκαν, η εποχή του δεν ήταν ακόμα έτοιμη να υιοθετήσει τις αλλαγές. Ενώ ο Κουν κατάφερε παρά τις μεγάλες οικονομικές δυσκολίες -που αντιμετώπισε κι αυτός όπως και ο Οικονόμου- να πραγματοποιήσει το όραμά του και να φτιάξει ένα υποδειγματικό καλλιτεχνικό θέατρο ρεπερτορίου με μεγάλη διάρκεια στον χρόνο.

⁸⁰⁷ Ο Κουν έρχεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1929, δεν έχει προλάβει να δει τον Οικονόμου στη σκηνή να ερμηνεύει τον Όσβαλντ (το 1926, θυμίζουμε, είναι η τελευταία εμφάνιση του Οικονόμου στον ρόλο). Όμως η προφορική παράδοση είναι ισχυρή, ο Κουν ανδρώνεται σε μια εποχή που οι μνήμες για τον Οικονόμου είναι ακόμα πολύ νωπές. Εικάζουμε λοιπόν ότι γνώριζε την αντίληψη του Οικονόμου για τον Όσβαλντ.

κρυμμένη, οι Βρυκόλακες φωλιάζουν μέσα του και ξεπηδούν στο τέλος του έργου. Βέβαια, η πρόθεση του Κουν δεν ήταν να μετατοπίσει το βάρος του έργου και πάλι στον Όσβαλντ, όπως στην εποχή του Οικονόμου. Μάλλον ήθελε να συγκεράσει τις αντιλήψεις των Πολίτη και Οικονόμου για το έργο, θεωρώντας το τόσο το δράμα της μάνας, όσο και του άρρωστου γιου. Αλλά η πλάστιγγα της παράστασης έγειρε προς την πλευρά της αντίληψης του Οικονόμου. Η νεαρή και άπειρη τότε Βάσω Μεταξά επισκιάζεται από την παρουσία του Κουν και το ενδιαφέρον εστιάζεται στη δική του ερμηνεία. Έτσι ο Κουν, άθελά του, ξανατοποθετεί τον Όσβαλντ στο κέντρο του δράματος. Μάλιστα επαναλαμβάνει την ηλικιακή παραδοξότητα της διανομής του Οικονόμου. Η μητέρα, Βάσω Μεταξά, είναι μικρότερη από τον γιο της.

Αλλά υπάρχει και μια γενικότερη διαφορά σκηνοθετικής ερμηνείας των έργων του Ίψεν ανάμεσα στον Κουν και τον Πολίτη. Ο Πολίτης είχε εστιάσει στο τραγικό στοιχείο των έργων και είχε ανιχνεύσει επί σκηνής τον συσχετισμό της ιψενικής δραματουργίας με τους αρχαίους τραγικούς, ενώ ο Κουν φωτίζει το δραματικό στοιχείο της ύπαρξης και συσχετίζει τον Ίψεν περισσότερο με τον Τσέχωφ· τον Πολίτη τον απασχολεί το τραγικό μέγεθος, ενώ τον Κουν τα ημιτόνια.

Ο Κουν στα 1939, οπότε αρχίζει η ενασχόληση του με τον Ίψεν, έχει ασπαστεί τις ιδέες του Στανισλάβσκι και των επιγόνων του. Και ο Ίψεν είναι ο ιδανικός συγγραφέας για τις νέες αναζητήσεις του, τα σύνθετα ψυχολογικά πορτρέτα των ιψενικών ηρώων είναι λαμπρό πεδίο έρευνας και εφαρμογής.

Στις πρώτες δύο του ιψενικές σκηνοθεσίες (1939) στο επαγγελματικό θέατρο, με τους θιάσους της Κατερίνας και της Κοτοπούλη (*Γκάμπλερ* και *Αγριόπαπια*), είναι μάλλον περισσότερο επηρεασμένος από τον Στανισλάβσκι, οδηγείται μάλιστα σε κάποιες νατουραλιστικές υπερβολές⁸⁰⁸· είναι ακόμα νεοφώτιστος στις ιδέες του ρώσου πρωτοπόρου. Στα 1942 οι απόψεις του έχουν μετακινηθεί, ο Κουν συγκλίνει τώρα περισσότερο προς τις απόψεις του Βαχτάνγκοφ: μετακινείται προς έναν ποιητικό ρεαλισμό, έναν «φανταστικό ρεαλισμό», όπως ο ίδιος τον ονομάζει. Η αλλαγή αυτή δεν είναι τόσο ορατή στη *Νόρα* που σκηνοθετεί για την Κατερίνα στις αρχές του 1942, όπου δεν έχει το απαραίτητο υποκριτικό δυναμικό (εκτός από τη θιασαρχίνα και τον Λυκούργο Καλλέργη στον Ρανκ), ούτε τον απαραίτητο χρόνο προβών, αλλά στην πρώτη ιστορική παράσταση του Θεάτρου Τέχνης με την *Αγριόπαπια* τον Οκτώβριο του 1942.

Μετά από πολύμηνες πρόβες και εκπαίδευση των άπειρων –ως επί το πλείστον– ηθοποιών στις νέες αυτές μεθόδους, ανεβαίνει η *Αγριόπαπια*, προκαλώντας «ισχυρό σοκ στους θεατές» με την «επίτευξη ενός πρωτόγνωρου ιλουζιονισμού»,

⁸⁰⁸ Ο Κουν, θυμίζουμε, παραδίδει στην *Γκάμπλερ* του 1939 για την Κατερίνα, όπου υπογράφει και τη σκηνογραφία, έναν υπερφορτωμένο σκηνικό χώρο, προσπαθώντας να απεικονίσει με ακρίβεια την εποχή του έργου. Στην κριτική του για την *Αγριόπαπια* του 1939, ο Καραντινός κατηγορεί τον Κουν ότι έχει οδηγήσει τους ηθοποιούς σε μια νατουραλιστική υποκριτική, με αποτέλεσμα οι ήρωες του έργου να μοιάζουν με «ανθρωπάκια».

όπως διαπιστώνει και ο Γλυτζουρής⁸⁰⁹. Μεγάλο είναι και το "σοκ" στην πνευματική ζωή του τόπου, οι περισσότεροι θα διακρίνουν πως πρόκειται για μια πολύ σημαντική νέα πρόταση που φέρνει αέρα ανανέωσης στο ελληνικό θέατρο. Στο *Ρόσμερσχολμ* (Ιανουάριος 1943) και στους *Βρυκόλακες* (Οκτώβριος 1943) που ακολουθούν, ο Κουν μετακινείται ακόμα περισσότερο προς τις αντιλήψεις του Βαχτάνγκοφ: στο ρεαλιστικό υποκριτικό ύφος παρεισφρεύουν εξπρεσιονιστικές "πινελιές".

Οι πειραματισμοί αυτοί του Κουν στην υποκριτική δέχονται επικρίσεις, καθώς οι άπειροι νεαροί ηθοποιοί δεν μπορούν να χειριστούν επιδέξια το νέο αυτό ύφος και οι αδυναμίες τους προβάλλονται πιο έκδηλα. Αρκετοί μαθητές του καταφεύγουν σε μια εξωτερική μίμηση της διδασκαλίας και του τρόπου του Κουν. Αμφισβητούνται όμως και τα υποκριτικά επιτεύγματα του ίδιου του Κουν στους ιψενικούς ρόλους που ερμηνεύει (Γκρέγκερς Βέρλε, Ρόσμερ, Όσβαλντ). Ιδίως για τον Όσβαλντ υπάρχουν μεγάλες αμφισβητήσεις, κάποιοι κριτικοί του προσάπτουν μανιέρα και χρήση εξωτερικών μέσων, ενοχλούνται ακόμα από τα τεχνικά του προβλήματα (ελλιπής άρθρωση και ξενική προφορά).

Αυτή είναι μια γενικότερη αδυναμία των διανομών Ίψεν στο Θέατρο Τέχνης. Η πλειονότητα των ηθοποιών του θιάσου είναι νεαροί μαθητές του Κουν. Και καλούνται αρκετές φορές να ερμηνεύσουν ρόλους ακατάλληλους γι' αυτούς, τόσο από άποψη ηλικίας όσο και από άποψη υποκριτικής εμπειρίας. Άλλο ένα σημείο συνάντησης Κουν και Οικονόμου. Βέβαια υπάρχει ένα ισχυρό αντιστάθμισμα στην περίπτωση του Κουν: οι εξοντωτικές πρόβες του θιάσου και η προσεκτική διδασκαλία των μαθητών, που τους βοηθούσε συχνά να υπερβαίνουν τις όποιες αδυναμίες τους. Δεν πρέπει να παραγνωρίσουμε το γεγονός ότι οι μαθητές του Κουν ήταν πολύ καλύτερο υλικό από αυτό που είχε στη διάθεση του ο Οικονόμου. Πολλοί από αυτούς εξελίχθηκαν σε σημαντικούς ηθοποιούς της γενιάς τους (στις διανομές του Ίψεν συναντάμε τους: Βασίλη Διαμαντόπουλο, Ελένη Χατζηαργύρη, Βάσω Μεταξά, Λυκούργο Καλλέργη, Παντελή Ζερβό, Καίτη Λαμπροπούλου, Δημήτρη Χατζημάρκο, Σμαρώ Στεφανίδου). Την εποχή εκείνη βέβαια ήταν ακόμα άπειροι και αναπόφευκτα δεν μπορούσαν να χειριστούν επιδέξια τους δύσκολους ιψενικούς ρόλους. Αποτελούσαν όμως ένα γόνιμο υποκριτικό υλικό πρόθυμο να ακολουθήσει τη διδασκαλία του Κουν, ο οποίος κατάφερε τελικά να συγκροτήσει ένα θαυμαστό για την εποχή ομοιογενές υποκριτικό σύνολο στις παραστάσεις Ίψεν.

Και εδώ ανιχνεύουμε άλλη μια σημαντική συμβολή του Κουν στην πρόσληψη του Ίψεν. Χάρη στην προσοχή του στη λεπτομέρεια και την εντατική προετοιμασία όλων των ηθοποιών, φωτίζει τη σημασία όλων των ρόλων στη δραματουργία του Ίψεν. Ακολουθώντας τις διδαχές του Πολίτη, στέκεται με προσοχή και στους μικρότερους ρόλους των ιψενικών έργων, καταδεικνύοντας τη

⁸⁰⁹ «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν...», ό.π.

σημασία τους για την ισορροπία των έργων. Και το καταφέρνει πολύ περισσότερο από τον Πολίτη, γιατί στο Εθνικό υπήρχαν διακριτοί οι ρόλοι του πρωταγωνιστή, του δευτεραγωνιστή, του τριταγωνιστή, με τους πρωταγωνιστές να επιδιώκουν να ξεχωρίσουν από το σύνολο παρά τον χαλινό του σκηνοθέτη. Στο Τέχνης, ο Κουν γαλούχησε τους άβγαλτους στο επάγγελμα ηθοποιούς με ένα άλλο καλλιτεχνικό ήθος: οι ηθοποιοί υπηρετούσαν με "ευλάβεια" το σύνολο. Χάρη στην επιμονή και την πίστη του Κουν, δημιουργήθηκε ένα πραγματικά υποδειγματικό θέατρο συνόλου.

Στις επιτεύξεις του Κουν πρέπει να προσθέσουμε και τη δημιουργία μιας πρωτόγνωρης ατμόσφαιρας στις παραστάσεις. Στο Θέατρο Τέχνης η περίφημη ψενική ατμόσφαιρα δίνει την αίσθηση της μυσταγωγίας. Η καταβύθιση στα σκοτεινά τοπία των ψυχών των ηρώων δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που ηλεκτρίζει το κοινό, οι θεατές γνωρίζουν μια πρωτόγνωρη μέθεξη χάρη στο αρμονικά συντονισμένο σύνολο. Η "βαρεία" αυτή δραματική ατμόσφαιρα δέχεται επικρίσεις από μερίδα της κριτικής, ειδικά στο *Ρόσμερσχολμ* και στους *Βρυκόλακες*. Όχι τελείως άδικα, καθώς παραμερίζονται εδώ τα ειρωνικά στοιχεία της γραφής και τα αινιγματικά στοιχεία που φέρουν τα πρόσωπα. Οι αναγνώσεις του Κουν πατούν στον ψυχολογικό ρεαλισμό με αποχρώσεις όμως εξπρεσιονισμού, τα χαρακτηριστικά των ηρώων είναι καθαρά και αδρά, δεν κρύβουν μυστικά. Το ίδιο ισχύει και για το ύφος των παραστάσεων, έχουν καθαρή θέση: πρόκειται περί δραμάτων⁸¹⁰.

Ο *Μπόρκμαν* του 1949 στο Θέατρο Τέχνης διαφοροποιείται υφολογικά από τους Ίψεν του 1942 και 1943, οι εξπρεσιονιστικοί τόνοι πέφτουν και η αναγνωρίσιμη ψενική ατμόσφαιρα του Κουν αποδραματοποιείται σε κάποιο βαθμό. Η υποκριτική αντίληψη του Κουν έχει αλλάξει, έχει οδηγηθεί σε πιο εσωτερικά μονοπάτια. Όμως και πάλι οι μαθητές του, παρά τις ευσυνείδητες προσπάθειές τους, δεν μπορούν να αντέξουν το βάρος των μεγάλων ψενικών ρόλων. Αντιθέτως η ερμηνεία του ίδιου (Φόλνταλ) κερδίζει τον έπαινο για την εσωτερικότητά της. Δεν ευθύνονται όμως μόνο τα προβλήματα της διανομής για την περιορισμένη επιτυχία του *Μπόρκμαν*, φαίνεται ότι και ο ίδιος ο Κουν δεν είναι σκηνοθετικά στην καλύτερή του στιγμή.

Η Κατερίνα Ανδρεάδη, συνοδοιπόρος του Κουν τα χρόνια αυτά, άφησε και αυτή τη δική της ψενική παρακαταθήκη. Οι δύο ηρωίδες που ερμήνευσε υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Κουν, η Έντα Γκάμπλερ (1939) και η Νόρα (1942), προσμετρούνται στις σημαντικές υποκριτικές επιτεύξεις της ελληνικής σκηνής. Γιατί η Κατερίνα εμπιστεύεται τον νεαρό τότε σκηνοθέτη και αξιοποιεί δημιουργικά τη

⁸¹⁰ Ο Κουν δηλώνει το 1943 πως αντιμετωπίζει τον Ίψεν «ειλικρινά, απλά, σεμνά, με διαρκή πάλη μεταξύ πικρόχολου σαρκασμού κι ανθρώπινου πόνου» («Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του 'Θεάτρου Τέχνης', ό.π.). Παρά τις προθέσεις του, τα στοιχεία του σαρκασμού "καπελώνονται" από τη δραματική ατμόσφαιρα που κυριαρχεί ή σε στιγμές τονίζονται φτάνοντας τα όρια του γκροτέσκο, ειδικά στις μετά την *Αγριόπαπια* παραστάσεις του.

διδασκαλία του. Η Κατερίνα κάνει δύο πολύ επιδέξιες ερμηνείες των ηρωίδων, με φυσικότητα και εσωτερική αλήθεια. Οι ερμηνείες της Κατερίνας δεν εξαντλούνται σε μια νατουραλιστική, "φυσική" πραγμάτωση των ρόλων, πρόκειται για ένα πνευματικό σχεδιάσμα των ρόλων που πάει εις βάθος και αποκαλύπτει αρχετυπικές μορφές και όχι νατουραλιστικά πορτρέτα των ηρωίδων. Στις δυο αυτές παραστάσεις, ο Κουν επιτυγχάνει -στο μέτρο των δυνατοτήτων του θιάσου- ένα ομοιογενές υποκριτικό σύνολο (ειδικά στην *Γκάμπλερ*), αλλά η ερμηνεία της Κατερίνας ξεχωρίζει αισθητά από τον υπόλοιπο θίασο.

Οι άλλες δύο προσπάθειες της Κατερίνας στον Ίψεν, χωρίς τον Κουν, δεν στέφονται από την ίδια επιτυχία. Την *Κυρά της θάλασσας* σκηνοθετεί για την Κατερίνα το 1939 ο Γιαννούλης Σαραντίδης, χωρίς όμως ιδιαίτερη έμπνευση. Η δε μετακόμισή του θιάσου στο αχανές χειμερινό κινηματοθέατρο Παλλάς δεν συμβάλλει καθόλου στην εσωτερικότητα που απαιτεί το έργο και ωθεί τους ηθοποιούς της διανομής, της Κατερίνας συμπεριλαμβανομένης, σε μια εξωστρεφή, "φωναχτή" υποκριτική, προκειμένου να "γεμίσουν" τον χώρο. Η άλλη προσπάθεια της Κατερίνας, με τον *Μικρό Έγιορφ* το 1943, που σκηνοθετεί μάλιστα η ίδια, επίσης δεν συγκαταλέγεται στις επιτυχίες του θιάσου της. Η σκηνοθεσία της Κατερίνας περιορίζεται στη *mise en place* του έργου, δεν καταφέρνει να αναγνώσει δημιουργικά τον *Έγιορφ* και να ομογενοποιήσει υποκριτικά τον θίασο της. Η ίδια πάντως θα ξεχωρίσει και πάλι για την επιδέξια ερμηνεία της στη Ρίτα Άλμερς.

Οι επιλογές των έργων του Ίψεν από την Κατερίνα συνδέονται βέβαια με το ενδιαφέρον της για τους ρόλους που θα ερμηνεύσει η ίδια. Έτσι επιλέγει να αναμετρηθεί με τρεις εμβληματικές ιψενικές ηρωίδες (Νόρα, Έντα, Ελίντα), αλλά και μ' έναν "άγνωστο" αλλά πολύ ενδιαφέροντα χαρακτήρα του Ίψεν, τη Ρίτα Άλμερς του *Έγιορφ*. Παρά τον αναμφισβήτητα προσωποπαγή χαρακτήρα του θιάσου της, οι παραστάσεις Ίψεν της Κατερίνας δεν ήταν εστιασμένες αποκλειστικά στο σόλο της πρωταγωνίστριας, όπως στην περίπτωση της Κυβέλης και της Κοτοπούλη. Υπήρχε έγνοια και ενδιαφέρον για το σύνολο της παράστασης και του έργου, με την ίδια να ξεχωρίζει, χωρίς απαραίτητα να το επιδιώκει.

Οι δύο Ίψεν του Εθνικού Θεάτρου, *Το σπίτι της κούκλας* (1944) και *Οι μνηστήρες του θρόνου* (1945), σκηνοθετούνται από τον Πέλο Κατσέλη. Το *Σπίτι της κούκλας* δεν είναι ευτυχής στιγμή του Κατσέλη. Αστοχίες της διανομής και ελλιπής διδασκαλία των ρόλων είναι οι κυριότερες αδυναμίες της παράστασης. Οι ηθοποιοί καταφεύγουν σε σχήματα και μελοδραματισμούς. Μόνο η Μιράντα Μυράτ, η κόρη της Κυβέλης, καταφέρνει ως Νόρα εν μέρει να διασωθεί. Το σχεδιάσμα του ρόλου είναι στην παράδοση της μητέρας της που θέλει τη Νόρα ένα ζωηρό και χαριτωμένο κορίτσι, όχι όμως με τη φυσικότητα και το "βάθος" της δικιάς της ερμηνείας.

Η δεύτερη προσπάθεια του Κατσέλη, με τους *Μνηστήρες*, παρουσιάζει και πάλι αδυναμίες διδασκαλίας. Οι ηθοποιοί χειρίζονται ως επί το πλείστον

επιδερμικά τους ρόλους τους, ο στόμφος και ο μελοδραματισμός κυριαρχούν. Η ανάγνωση του έργου εξαντλείται στην αφήγηση του πρώτου επιπέδου του μύθου. Οι *Μνηστήρες* παρουσιάζονται ως ένα ιστορικό μεγάλο θέαμα, στην παράδοση του *Γκυντ* του 1935, χωρίς όμως την επιδέξια υποκριτική διδασκαλία του Ροντήρη και χωρίς τη δημιουργική πνοή του. Εκεί που επιτυγχάνει σκηνοθετικά ο Κατσέλης είναι στον χειρισμό των σκηνών πλήθους, τις οποίες καταφέρνει να κινήσει με φυσικότητα και πλαστικότητα. Επικουρούμενος από τα υψηλής αισθητικής σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά, συνθέτει επί σκηνής θαυμαστές εικόνες που θυμίζουν «τοιχογραφίες Φλαμανδών»⁸¹¹.

Αλλά και η προσπάθεια του Τάκη Μουζενίδη με την *Κυρά-Τυγκερ απ' το Οστρότ*, στον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, εξαντλείται στην εξιστόρηση της ιστορίας του έργου. Ο σκηνοθέτης δεν καταφέρνει να δαμάσει το -ομολογουμένως πρωτόλειο- έργο του Ίψεν και οι αδυναμίες του έργου τον "καταπίνουν". Το βάρος ρίχνεται στο θεαματικό στοιχείο, με τον Γιώργο Βακαλό να υπογράφει σκηνικά και κοστούμια, χωρίς όμως την επιτυχία των Κλώνη και Φωκά. Η παράσταση της *Τυγκερ* στήνεται για να ικανοποιήσει τη φιλοδοξία της Κοτοπούλη να επιστρέψει δυναμικά στη σκηνή με έναν μεγάλο πρωταγωνιστικό ρόλο. Χωρίς όμως να καταφέρει τα προσδοκώμενα. Φαίνεται ότι η Κοτοπούλη καταφεύγει σε επίδειξη ικανοτήτων χρησιμοποιώντας εξωτερικά μέσα, η ερμηνεία της μοιάζει παλιά και ξεπερασμένη.

Άλλος ένας πρωταγωνιστής του ελληνικού θεάτρου θα κάνει μια απόπειρα με Ίψεν την περίοδο αυτή: ο Βασίλης Αργυρόπουλος, μεγάλος κωμικός της εποχής, επιχειρεί να κάνει στροφή στην καριέρα του και ανεβάζει τον *Εχθρό του λαού* το 1943, με τον ίδιο να ερμηνεύει βέβαια τον κεντρικό ρόλο του γιατρού Στόκμαν. Με τον *Εχθρό* εγκαινιάζει ο Αργυρόπουλος τη συνεργασία του με τον Κωστή Μπαστιά ως καλλιτεχνικό υπεύθυνο και σκηνοθέτη του θιάσου του. Ο Μπαστιάς προτείνει μια ενδιαφέρουσα ανάγνωση το έργου: το θεωρεί σάτιρα. Όμως δεν έχει τη σκηνοθετική δεξιότητα να πραγματώσει σκηνικά την άποψη του. Η παράσταση ανεβαίνει μάλλον βιαστικά, με τους ηθοποιούς του θιάσου άμαθους και απαίδευτους σε δραματουργίες όπως αυτή του Ίψεν. Άθελά τους οι περισσότεροι οδηγούνται σε παρώδηση των ρόλων τους. Αλλά και ο ίδιος ο Αργυρόπουλος είναι ανέτοιμος να ερμηνεύσει μεγάλους δραματικούς ρόλους. Όλοι οι κριτικοί αναγνωρίζουν με σεβασμό την ιστορία του ως κωμικού ηθοποιού, αλλά δεν παραλείπουν να διαπιστώσουν ότι δεν καταφέρνει να προσεγγίσει την ουσία του ρόλου παρά κάποιες ελάχιστες στιγμές.

Η σκηνοθετική ματιά του Κάρουλου Κουν πάνω στον Ίψεν έπαιξε λοιπόν βαρύνοντα ρόλο όλα αυτά τα χρόνια, από το 1939 έως και το 1949. Οι αναγνώσεις του Κουν εστίασαν στον υπαρξιακό πυρήνα των δραμάτων του Ίψεν και όχι στην

⁸¹¹ Η παρατήρηση ανήκει στον Αιμίλιο Χουρμούζιο, στην κριτική του για την παράσταση («Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/11/1945).

κοινωνική τους όψη. Ο Κουν έθεσε στο επίκεντρο το άτομο· τους κλυδωνισμούς και τα διλήμματα του "εσωτερικού" ανθρώπου. Οι αναγνώσεις του στον Ίψεν θα αποδείξουν περίτρανα την ποιητική δύναμη που ενυπάρχει ακόμα και στα αμιγώς ρεαλιστικά του δράματα. Υπ' αυτό το πρίσμα, τα έργα του Ίψεν απέκτησαν άλλη προοπτική, η οπτική Κουν άλλαξε αποφασιστικά την αντίληψη της χώρας μας για τον συγγραφέα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

1950-1964

Ο Ίψεν γίνεται κλασικός



5.1. Ανασκόπηση 1950-1964

Η Ελλάδα του 1950 προσπαθεί να ορθοποδήσει από τον Εμφύλιο που μόλις έχει λήξει. Το πολιτικό τοπίο παραμένει τεταμένο με την επικρατήσασα δεξιά παράταξη να επιδιέχεται στον διωγμό της Αριστεράς και τη χώρα να γνωρίζει μια νέα περίοδο λογοκρισίας και αστυνομοκρατίας. Οι πολιτικές εξελίξεις αντανακλούν φυσικά και στο θέατρο· πρώτος τους αποδέκτης είναι βέβαια το κρατικό θέατρο της χώρας, του οποίου η μοίρα υπήρξε –διαχρονικά– άμεσα εξαρτώμενη από την κεντρική πολιτική σκηνή. Πρώτη ενδεικτική αλλαγή είναι η μετονομασία, το 1949, της σκηνής της Αγίου Κωνσταντίνου από Εθνικό σε Βασιλικό θέατρο, επί διευθύνσεως του ταυτισμένου με τη συντηρητική παράταξη Δημήτρη Ροντήρη. Η ανάληψη της εξουσίας το 1950 από την κεντρικά παράταξη οδηγεί στην απομάκρυνση του Ροντήρη από τη θέση του διευθυντή και την επανάκαμψη του Γιώργου Θεοτοκά. Δύο χρόνια αργότερα η δεξιά παράταξη επανακτά την εξουσία και ο Ροντήρης επανέρχεται στη θέση του διευθυντή το 1953. Η θητεία του κρατά ως το 1955, οπότε και αναλαμβάνει ο Αιμίλιος Χουρμούζιος το πηδάλιο του Εθνικού για κοντά δέκα χρόνια (έως το 1964)⁸¹².

Η φυσιογνωμία που διαμορφώνει το Εθνικό στη δεκαετία του '50 είναι εκείνη ενός ακαδημαϊκού θεατρικού οργανισμού, ενός «θεματοφύλακα της παράδοσης»⁸¹³. Με προσήλωση στο κλασικό ελληνικό και ξένο ρεπερτόριο, με φροντισμένες παραγωγές, αλλά χωρίς μεγάλη καλλιτεχνική τόλμη⁸¹⁴. Η φυσιογνωμία αυτή εδραιώνεται επί θητείας του Χουρμούζιου και συντηρείται και από τον διάδοχό του Αλέξη Μινωτή (1964-1968).

Το 1961 η χώρα αποκτά επιτέλους μια δεύτερη μεγάλη κρατική σκηνή. Η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος με έδρα τη Θεσσαλονίκη είναι το

⁸¹² Οι αλλαγές διευθυντών σημαίνουν βέβαια και αλλαγές στο σκηνοθετικό δυναμικό του θεάτρου. Ο Θεοτοκάς εμπλουτίζει το Εθνικό με νέες σημαντικές σκηνοθετικές δυνάμεις: τον Κάρολο Κουν, που έχει αναγκαστεί λόγω οικονομικών δυσκολιών να διακόψει τη λειτουργία του Θεάτρου Τέχνης, και τον Αλέξη Σολομό, που έχει μόλις επιστρέψει από την Αγγλία. Επί διευθύνσεως Θεοτοκά εγκαινιάζεται ακόμα η συνεργασία του Εθνικού με τον Αλέξη Μινωτή ως σκηνοθέτη. Οι πληροφορίες μας για την ιστορία του Εθνικού προέρχονται από το λεύκωμα του Βασίλη Φωτόπουλου *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο* (εκδ. Όμιλος Λάτση, Αθήνα, 2000).

⁸¹³ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Δημήτρη Σπάθη («Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής. 1950-1974», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. Θ', ό.π., σελ. 247).

⁸¹⁴ Γράφει ο Σπάθης για το θέμα: «Παρά την ανανέωση του καλλιτεχνικού δυναμικού, τους νέους ηθοποιούς που αναδειχνονται από τις αρχές της δεκαετίας του '50, την πολυφωνία των σκηνοθετών που εναλλάσσονται από το 1955 και μετά (Αλ. Μινωτής, Αλ. Σολομός, Τ. Μουζενίδης, Κ. Μιχαηλίδης κ.ά.), οι παραστάσεις κλασικών και σύγχρονων έργων, κατά την εκτίμηση των κριτικών, πάσχουν από ομοιομορφία, από ατολμία, από ένα είδος ακαδημαϊσμού ή κομφορμισμού. Υπήρξαν βέβαια και οι εξαιρέσεις και οι μεμονωμένες μεγάλες επιτυχίες είτε κάποιων ηθοποιών ή ενός σκηνοθέτη» (ό.π., σελ. 248).

πρώτο ουσιαστικό βήμα θεατρικής αποκέντρωσης στην Ελλάδα⁸¹⁵. Τη διεύθυνση του Κρατικού αναλαμβάνει ο Σωκράτης Καραντινός, θέση στην οποία θα παραμείνει μέχρι τη δικτατορία το 1967. Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, το Κρατικό προσπαθεί να βρει τον βηματισμό του· στην πορεία θα εξελιχθεί σε έναν καλλιτεχνικά ανήσυχο οργανισμό, περισσότερο τολμηρό από το "αδελφό" Εθνικό Θέατρο⁸¹⁶.

Στο ελεύθερο θέατρο κυριαρχούν οι θίασοι των πρωταγωνιστών. Από τα παλαιότερα θιασαρχικά σχήματα συνεχίζουν την πορεία τους οι θίασοι της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κατερίνας Ανδρεάδη. Η Κοτοπούλη κάνει ελάχιστες πια εμφανίσεις, τα ηνία του θιάσου της αναλαμβάνει από το 1950 ο ανιψιός της Δημήτρης Μυράτ (έως το 1957). Ο θάνατος της Κοτοπούλη το 1954 κλείνει ένα μεγάλο κεφάλαιο στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Η Κατερίνα βρίσκεται στη χρυσή εποχή της δημοτικότητάς της την περίοδο αυτή, κάνοντας βέβαια ολοένα και μεγαλύτερες παραχωρήσεις στο εμπορικό ρεπερτόριο.

Τη δεκαετία του '50 συντελείται μια εντυπωσιακή αύξηση των θιασαρχικών σχημάτων πρόζας. Το θέατρο καθιερώνεται ως ένας από τους προσφιλείς τρόπους διασκέδασης των μεσαίων στρωμάτων, το κοινό αναζητά στο θέατρο την ψυχαγωγία και τη διαφυγή από τα προβλήματα της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Έτσι δύο τάσεις διαμορφώνονται τη δεκαετία αυτή στους πρωταγωνιστικούς θιάσους: από τη μια μεριά θιασάρχες που εξειδικεύονται στην ελληνική φαρσοκωμωδία (με σημαντικότερους τους Βασίλη Λογοθετίδη, Μίμη Φωτόπουλο, Ντίνο Ηλιόπουλο) και από την άλλη θίασοι με "μικτό" ρεπερτόριο (και "εμπορικά" και "ποιοτικά" έργα), με επιλογές από το παγκόσμιο δραματικό και κωμικό δραματολόγιο. Οι σημαντικότεροι και μακροβιότεροι θιασαρχικοί θίασοι πρόζας "μικτού" ρεπερτορίου την εποχή αυτή στην Αθήνα είναι του Κώστα Μουσούρη και του Δημήτρη Μυράτ με τη σύζυγό του Βούλα Ζουμπουλάκη. Παράλληλα θα εμφανιστούν και άλλα θιασαρχικά σχήματα, τα περισσότερα βραχύβια: νέοι και παλαιότεροι πρωταγωνιστές συγκροτούν θιάσους, είτε μόνοι είτε συνασπιζόμενοι με άλλους συναδέλφους τους⁸¹⁷.

⁸¹⁵ Η πρώτη προσπάθεια λειτουργίας δεύτερης κρατικής σκηνής είχε γίνει μέσα στην Κατοχή, το 1943, με το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, με επικεφαλής τον Λέοντα Κουκούλα, το οποίο διαλύθηκε μετά την Απελευθέρωση, στο τέλος του 1944 (βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου: «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», στον συλλογικό τόμο: *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα. Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β', επιμ. Ι. Χασιώτης, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1997, σελ. 114-137). Για τη δραστηριότητα του Κ.Θ.Β.Ε. βλ. *35 Χρόνια Κρατικόν Θέατρον Βορείου Ελλάδος (1961-1996)*, επιμ. Χρήστος Σουγιουλτζής, εκδ. Ήβος, Αθήνα, 1999.

⁸¹⁶ Για το θέμα βλ. Στέλιος Γούτης: «Η θητεία του Σωκράτη Καραντινού», στο αφιέρωμα: Το θέατρο της Θεσσαλονίκης, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 21/9/1999.

⁸¹⁷ Τη δεκαετία του '50 σχηματίζουν θιάσους οι: Δημήτρης Χορν, Έλλη Λαμπέτη, Γιώργος Παππάς, Άννα Συνοδινού, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Ελένη Χατζηαργύρη, Μιράντα Μυράτ, Νίκος Χατζίσκος, Αλέκος Αλεξανδράκης, Μαίρη Αρώνη, Έλσα Βεργή κ.ά., και στις αρχές της δεκαετίας του '60 προστίθενται οι: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Τζένη Καρέζη, Αντιγόνη Βαλάκου, Σμαρούλα Γιούλη, Κάκια Αναλυτή, Κώστας Ρηγόπουλος κ.ά. Οι πληροφορίες μας για τη δραστηριότητα των θιασαρχικών σχημάτων από: Δημήτρης Σπάθης: «Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της

Ένα άλλο σημαντικό θιασαρχικό σχήμα θα αναδυθεί τα χρόνια αυτά: το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη. Ένα προσωποπαγές μεν σχήμα, τελείως όμως διαφορετικού ύφους από τους άλλους "αστικούς" θιάσους των διαφόρων πρωταγωνιστών. Ο Κατράκης, επιστρέφοντας από την εξορία, συγκροτεί θίασο στελεχωμένο από αριστερούς καλλιτέχνες, με σαφή πολιτική θέση: πρόκειται για ένα λαϊκό θέατρο αριστερής ιδεολογίας προσανατολισμένο στην ελληνική δραματουργία.

Οι ανανεωτικές προσπάθειες στο θέατρο αυτή την εποχή προέρχονται κυρίως από τον χώρο της Αριστεράς, είναι πράξεις αντίδρασης στο θεατρικό και ιδεολογικό κατεστημένο της εποχής⁸¹⁸. Οι πρώτες προσπάθειες εναλλακτικών σχημάτων γίνονται το 1949 με τον Θίασο Αδαμάντιου Λεμού, το Πειραματικό Θέατρο του Αλέξη Δαμιανού και το Ρεαλιστικό Θέατρο του Αιμίλιου Βεάκη. Μια δεκαετία αργότερα οι προσπάθειες παρόμοιων καλλιτεχνικών σχημάτων ποικνώνουν. Το 1959 ιδρύονται η Δωδέκατη Αυλαία και το Θέατρο του '59 (Τάσος Αλκουλής), το 1960 η Λαϊκή Σκηνή (Χρίστος Μπίστης) και η Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης (Δημήτρης Κολλάτος), το 1961 το Θέατρο Πορεία (δεύτερη προσπάθεια του Αλέξη Δαμιανού), το Κυκλικό Θέατρο (Λεωνίδας Τριβιζάς) και το Ελεύθερο Θέατρο (Κυριαζής Χαρατσάρης) στη Θεσσαλονίκη. Όλα τα εναλλακτικά αυτά σχήματα είχαν όμως σύντομη πορεία⁸¹⁹.

Βασικός και σταθερός πυλώνας της θεατρικής πρωτοπορίας της εποχής είναι το Θέατρο Τέχνης, που επαναδραστηριοποιείται το 1954. Η απόκτηση μόνιμης θεατρικής στέγης (το "κυκλικό" θέατρο στο υπόγειο του Ορφέα) θα επιτρέψει στο Τέχνης ν' ανθίσει στη δεκαετία του '50 και να καταξιωθεί στη συνείδηση κοινού και κριτικής ως το αντίπαλο δέος του συντηρητικού Εθνικού.

Μέσα σ' αυτό το θεατρικό τοπίο, ο Ίψεν θα βρει στέγη κατά κύριο λόγο στις κρατικές σκηνές. Από τις δέκα νέες παραγωγές ιψενικών έργων που εμφανίζονται στην ελληνική σκηνή την περίοδο 1950-1964 οι πέντε γίνονται από τα δυο κρατικά θέατρα: με το Εθνικό βέβαια να πρωτοστατεί. Οι τέσσερις παραγωγές ανήκουν στο Εθνικό: *Βρυκόλακες* (1950 και πολλές επαναλήψεις τους: 1951, 1958, 1960, 1965), με την Κατίνα Παξινού και τον Αλέξη Μινωτή, οι οποίοι επιστρέφουν στην ελληνική σκηνή μετά από δεκάχρονη απουσία στο εξωτερικό, με τον Μινωτή να αναβιώνει τη σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη του 1934⁸²⁰ και τους δύο ηθοποιούς να

ελληνικής σκηνής. 1950-1974», ό.π. Γρηγόρης Ιωαννίδης: *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου...*, ό.π. Δηώ Καγγελάρη: «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, επιμ. Χρήστος Χατζηϊωσήφ, τ. Γ2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2007, σελ. 335-361. Πλάτων Μαυρομούστακος: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005. Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Εκατόν εικοσιπέντε χρόνια θεατρικής Αθήνας (1835-1959)», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1379, 25/12/1984, σελ. 139-198. *Θέατρο 57 έως 64*, εκδ. Θ. Κρίτα, Αθήνα, 1957-1964.

⁸¹⁸ Για το θέμα βλ.: Νικηφόρος Παπανδρέου: «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», στον συλλογικό τόμο: *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2002, σελ. 177-188.

⁸¹⁹ Οι πληροφορίες μας από τη μελέτη του Παπανδρέου, ό.π.

⁸²⁰ Βλ. τον αναλυτικό σχολιασμό για το θέμα στο σχετικό υποκεφάλαιο (5.3.).

επαναλαμβάνουν τους ρόλους της Κυρίας Άλβινγκ και του Όσβαλντ· Έντα Γκάμπλερ (1957), σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, με τη Μαίρη Αρώνη στον ομώνυμο ρόλο· Ρόσμερσχαλμ (1962), σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, με την Άννα Συνοδινού (Ρεβέκα) και τον Θάνο Κωτσόπουλο (Ρόσμερ)· Το σπίτι της κούκλας (1964), με τον Μουζενίδη και πάλι να σκηνοθετεί, με πρωταγωνίστρια τη Βάσω Μανωλίδου· ενώ το νεοϊδρυθέν Κ.Θ.Β.Ε., ήδη από τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του, συμπεριλαμβάνει στο ρεπερτόριό του τον πρώτο του Ίψεν: τον Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν (1962), σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, με τον Ιορδάνη Μαρίνο ως Μπόρκμαν.

Στον συγγραφέα θα επιστρέψουν όμως και τα δύο θεατρικά σχήματα στα οποία οφείλεται εν πολλοίς η έκρηξη του ενδιαφέροντος για τον Ίψεν την προηγούμενη δεκαετία: ο θίασος της Κατερίνας και το Θέατρο Τέχνης. Και τα δύο επανέρχονται σε έργα που έχουν ήδη ανεβάσει: Έντα Γκάμπλερ (1950) και Κυρά της θάλασσας (1952) στην Κατερίνα (με την ίδια βέβαια να ερμηνεύει τους δύο κεντρικούς ρόλους των έργων), Αγριόπαπια στο Τέχνης (1956), και τα τρία σε σκηνοθεσία του Κουν. Η Κατερίνα θα επαναλάβει εκτός Αθηνών και την παλαιότερη Νόρα (στη σκηνοθεσία του Κουν) σε διάφορα μέρη της ελληνικής επικράτειας (1953 και 1954). Η ενασχόληση του σκηνοθέτη και της πρωταγωνίστριας με τον Ίψεν θα κλείσει οριστικά τον κύκλο της το 1956⁸²¹. Την εικόνα συμπληρώνουν άλλα δυο θιασαρχικά σχήματα της εποχής, που αναθέτουν τα έργα σε δύο νεαρούς σκηνοθέτες: ο θίασος Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παππά-Δημήτρη Χορν που ανεβάζει τη Νόρα το 1953, σε σκηνοθεσία Μάριου Πλωρίτη, με τη Λαμπέτη ως Νόρα, τον Χορν ως Χέλμερ και τον Παππά ως Γιατρό Ρανκ, και ο Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου με την Κυρά της θάλασσας το 1964, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, με τη θιασάρχη στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Ζωηρό είναι λοιπόν το ενδιαφέρον της ελληνικής σκηνής. Ο Ίψεν δεν έχει σταματήσει να διατηρεί τη ζωντανή του επαφή με τους δημιουργούς και τους θεατές⁸²². Έχουν περάσει κοντά πέντε δεκαετίες από τον θάνατό του (1906) και είναι πια αυταπόδεικτο πως αυτό το αμείωτο ενδιαφέρον για τον συγγραφέα δεν μπορεί να οφείλεται ούτε στις κάποτε επαναστατικές κοινωνικές του ιδέες ούτε σε μόδα που

⁸²¹ Η Κατερίνα επαναλαμβάνει για τελευταία φορά με τον θίασο της στα Ιωάννινα την Έντα Γκάμπλερ, και ο Κουν σκηνοθετεί την Αγριόπαπια στο Θέατρο Τέχνης.

⁸²² Το 1953 ο Τερζάκης παρακολουθεί μια απογευματινή παράσταση της Νόρας από τον θίασο Λαμπέτη-Παππά-Χορν και μας μεταφέρει τις αντιδράσεις του κόσμου: «Κάτω, ολόγυρα, ένα κοινόν ετερόκλητο, μεσοαστικό και λαϊκό, όλες σχεδόν οι ηλικίες. Στην απόλυτη πλειοψηφία του το κοινόν αυτό δεν ήταν ιδιαίτερα ειδοποιημένο για το έργο. Ήξερε απλώς ότι παίζουν Ίψεν, και το μυαλό του θα το είχαν ασφαλώς γεμίσει οι κατά καιρούς καλοθελητές με διάφορες φωτοσβεστικές προλήψεις: 'Σκοτεινός ο Ίψεν, ακατανόητος, βαρυστόμαχος, βορεινή φιλοσοφία...'. Δεν είδα ούτε ένα μέτωπο ζαρωμένο από την ένταση της διανοητικής προσπάθειας. Κανένας δεν προσπαθούσε να 'καταλάβει'. Δεν χρειαζόταν. Το έργο κυλούσε στο εσωτερικό των ανθρώπων αυτών αβίαστα, σα γάλα ζεστό, οι αντιδράσεις τους ήταν σωστές και άμεσες. [...] Άνθρωποι σαν κι αυτούς τους ίδιους, εκεί πάνω στη σκηνή, γελούσαν, υπέφεραν έλπιζαν ή αγωνιούσαν. Το θέαμα του αληθινού ανθρώπου, η περιπέτειά του, δεν αφήνει ποτέ τον αληθινόν άνθρωπο αδιάφορο» («Περί ευθυνών», εφ. Το Βήμα, 25/2/1953).

επιβάλλουν οι διανοούμενοι υποστηρικτές του. Τα έργα του δεν μπορεί παρά να δονούνται από τα ίδια προβλήματα που απασχολούν και τους ανθρώπους της σύγχρονης εποχής

Το 1950 γίνεται πλέον κατανοητό ότι η κοινωνική θεματική του Ίψεν δεν είναι παρά μια «προθήκη», όπως επισημαίνει πολύ εύστοχα ο Άγγελος Τερζάκης, και ότι το πραγματικό περιεχόμενο της δραματουργίας του είναι ποιητικό⁸²³. Είναι πλέον ορατό πως ο Ίψεν είναι ο «ποιητής της ανθρώπινης ψυχής», όπως τον χαρακτηρίζει ο Πλωρίτης το 1950· της ανθρώπινης ψυχής που βρίσκεται διαχρονικά «σε σύγκρουση με εξωτερικούς εχθρούς, με κοινωνικές συνθήκες και συμβατικότητες και προλήψεις», αλλά και «σε σύγκρουση με τον ίδιο τον εαυτό της» και υπ' αυτό το πρίσμα ο συγγραφέας παραμένει διαχρονικά αγέραστος⁸²⁴. Ο Ίψεν αναγνωρίζεται πια ως κλασικός συγγραφέας⁸²⁵.

Όχι πως δεν θα συνεχίσει να γνωρίζει επικρίσεις από το 1950 και μετά. Όμως αυτές αφορούν πια συγκεκριμένα έργα του· η εποχή της συλλήβδην απόρριψης έχει παρέλθει, ο Ίψεν έχει πια καθιερωθεί σαν αξία κλασική. Οι αντιρρήσεις πυκνώνουν ή υποχωρούν ανάλογα με τον τρόπο ανεβάσματος των έργων από τους έλληνες δημιουργούς. Οι σκηνικές αναγνώσεις των έργων, όπως είναι φυσικό, επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψή τους⁸²⁶.

⁸²³ Γράφει ο Τερζάκης: «Το θέμα έπαιξε γι' αυτόν, όποιον ακριβώς ρόλο παίζει και στην καλή ζωγραφική. [...] Δεν μας ενδιαφέρει, ή νομίζουμε κάποτε πως μας ενδιαφέρει, το θέμα. Στην ουσία, εκείνο που μας αφορά είναι η ψυχική ποιότης που εκφράζει και προκαλεί. [...] Το θέμα είναι απλό ενδόσιμο». Το περιεχόμενο της δραματουργίας, καταλήγει ο Τερζάκης, είναι «καθαρά ποιητικό. Κι αυτό είναι που κάνει το έργο του καλλιτέχνημα. Κάτω από τη ρεαλιστική επιστροφή, το νατουραλιστικό ύφος, υπάρχει η άφραση υποβολή της ατμόσφαιρας, τα υποχθόνια ρεύματα που κυκλοφορούν, οι ίσκιοι που διανεύουν στον ορίζοντα, ένας κόσμος που προβάλλεται περ' από τα σύνορα του κόσμου τούτου, τα δαιμόνια - τα τρολλς του Πέερ Γκοντ που δεν έπαψαν ποτέ να στοιχειώνουν τον συγγραφέα» («Ο 'ξεπερασμένος'», εφ. *Το Βήμα*, 11/10/1950).

⁸²⁴ Μάριος Πλωρίτης: «*Βρυκόλακες, Έντα Γκάμπλερ* του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ελευθερία*, 13/10/1950.

⁸²⁵ Στην προλογική ομιλία του για την παράσταση της *Κυράς της θάλασσας* το 1952 από την Κατερίνα, ο Κουκούλας εξηγεί γιατί είναι πια κλασικός ο Ίψεν: «Κλασικός από την άποψη πως το έργο του έδωσε την τελειότερα έκφραση και θεατρική μορφή στο ψυχικό δράμα και στο πνευματικό άγχος των ανθρώπων του καιρού μας. Κλασικός τέλος κι από την άποψη πως ενώ για πολλούς αδιάλλακτους εστέτ ο Ίψεν είναι πια μια περασμένη μόδα, ωστόσο τα δράματά του, παιζόμενα παντού, προκαλούν πάντα την αίσθηση μιας ζωντανής και άμεσης ανθρώπινης παρουσίας» («Το θεατρικό γεγονός του Μαρτίου. Τα δεκαπεντάχρονα της κας Κατερίνας. Ο εορτασμός: κρίσεις και σχόλια», περ. *Το Θέατρο*, 3/1952, σελ. 10).

⁸²⁶ Χαρακτηριστική είναι η αλλαγή των απόψεων του Θρύλου, ο οποίος υπήρξε διαχρονικά σταθερός επικριτής των έργων της κοινωνικής περιόδου του Ίψεν. Το 1950 γράφει στην κριτική του για τους *Βρυκόλακες*: «σήμερα, παραβλέπω τις ιδέες και πεποιθήσεις του για να με θαμπώσει και πάλι η απάραμιλλη τεχνική του, και η ποίηση με την οποία εμπότισε τη δημιουργία του» («Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 560, 1/11/1950, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, ό.π., τ. Ε', σελ. 306-311), ενώ στα 1943 θυμίζουμε πως έγραφε: «σήμερα οι *Βρυκόλακες* δε μας συγκινούν πια, δε μας ηλεκτρίζουν, το κήρυγμα τους δε φαίνεται πια καθόλου επαναστατικό» («Η τελευταία παράσταση της καλοκαιρινής περιόδου, η πρώτη της χειμωνιάτικης και το νέο συγκρότημα Αργυρόπουλου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 394, 1/11/1943», αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο* ό.π., τ. Γ', σελ. 298-305). Η στάση του Θρύλου αλλάζει το 1962. Το *Ρόσμερσολμ* του Εθνικού του προκαλεί άλλη εντύπωση απ' αυτή που είχε δοκιμάσει στην παράσταση του 1943 από το Θέατρο Τέχνης. Το 1943 «δε μου είχε προξενήσει τόσο έντονα κι αποφασιστικά την εντύπωση ότι ο Ίψεν

Και δεν είναι μόνο οι θεατρικές παραστάσεις που συντηρούν ζωηρό το ενδιαφέρον για τον Ίψεν την περίοδο 1950-64. Υπάρχει και η εκδοτική δραστηριότητα. Εκτός από τα άρθρα που συνδέονται με την εμφάνιση των έργων του στη σκηνή⁸²⁷, αξίζει να σταθούμε και σε κάποια άλλα σημαντικά δημοσιεύματα. Το 1956 το περιοδικό *Νέα Εστία* συμμετέχει στον εορτασμό των 50 χρόνων από τον θάνατο του Ίψεν αφιερώνοντας ένα τεύχος του στον συγγραφέα⁸²⁸. Είναι η ώρα του απολογισμού για την παρουσία του Ίψεν στην Ελλάδα. Στα πολύ ενδιαφέροντα άρθρα του αφιέρωματος ανιχνεύονται οι επιδράσεις που άσκησε ο συγγραφέας στα ελληνικά πράγματα. Το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στέκεται η αφορμή για την πρώτη ενδελεχή μελέτη για την πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα: ο Γιάννης Σιδέρης δημοσιεύει στο αφιέρωμα τη μελέτη του «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», που αποτέλεσε σημείο αναφοράς για όλους τους επόμενους μελετητές.

Στον χώρο των εκδόσεων πρέπει να σημειώσουμε την επαναδημοσίευση της πρώτης σημαντικής μελέτης για τον Ίψεν στα ελληνικά γράμματα, εκείνης του Γεώργιου Βιζυηνού του 1892⁸²⁹, που οι εκδόσεις Αστήρ τυπώνουν το 1954 σε χωριστό τομίδιο. Τη δεκαετία του '60 εμφανίζονται στον χώρο του βιβλίου και δύο μελέτες που ανιχνεύουν την επίδραση που άσκησε ο Ίψεν στην Ελλάδα⁸³⁰. Το άρθρο του Σιδέρη του 1956 έχει δώσει το έναυσμα για να αρχίσει να χαρτογραφείται η παρουσία του συγγραφέα στη χώρα.

Αντίθετα, στην έκδοση των θεατρικών έργων παρατηρείται στασιμότητα. Μόνο μια μετάφραση θα τυπωθεί την περίοδο 1950-64: *Η κυρά της θάλασσας* σε νέα μετάφραση του Σπύρου Ευαγγελάτου (Θίασος Βαλάκου)⁸³¹. Αλλά αυτό είναι επόμενο, από το 1939 έως το 1945 υπήρξε όπως είδαμε μια έκρηξη στη μεταφραστική εκδοτική δραστηριότητα. Το μεγαλύτερο κομμάτι της

προορίζεται για προπάντων για διάβασμα, και πολύ δύσκολα μπορεί ν' ανθέξει στη σκληρή κι αμειλικτη δοκιμασία της Σκηνης». Ενώ στην παράσταση του Εθνικού το 1962 του κάνει εντύπωση πόσο ξεπερασμένο βρίσκει τον Ίψεν: «ότι θα τον έβλεπα τόσο απομακρυσμένο από μας, τόσο νεκρό, όσο τον αντικρίσα στην παράσταση του *Ρόσμεροχολμ*, είναι κάτι που υπερέβαινε πολύ εκείνο που περίμενα και είχα φαντασθεί και υπολογίσει» («Διάφορες παραστάσεις. Ένα έργο με πολλές ρυτίδες», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 834, 1/4/1962, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, ό.π., τ. Θ', σελ. 61-64). Στην περίπτωση της *Κυράς της θάλασσας* από τον θίασο της Αντιγόνης Βαλάκου, αντίθετα, ο Θρύλος δοκιμάζει μια «ευχάριστη έκπληξη» το 1964, ενώ οι παλαιότερες αναγνώσεις του (Θίασος Κατερίνας: 1939 σε σκηνοθεσία Σαραντίδη και 1952 σε σκηνοθεσία Κουν) τον είχαν πείσει πως το έργο ήταν «οριστικά νεκρό» («Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου Β'», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 896, 1/11/1964, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, ό.π., τ. Ι', σελ. 125-128).

⁸²⁷ Εντοπίσαμε (σε ημερήσιο και περιοδικό τύπο, 1950-1964) δεκαοχτώ άρθρα εκτός από τις κριτικές που έχουν αποκλειστικό τους θέμα τον Ίψεν, βλ. Β' τόμο, μέρος Β', Π.1.2.

⁸²⁸ Για τα περιεχόμενα του τεύχους 705 (15/11/1956) της *Νέας Εστίας* βλ. στον Β' τόμο όπου υπάρχει πλήρης αποδελτίωση του αφιέρωματος (μέρος Β', Π.1.3.).

⁸²⁹ «Ερρίκος Ίβσεν», περ. *Εστία*, τχ. 10, 8/3/1892, σελ. 153-156 και τχ. 11, 15/3/1892, σελ. 167-171.

⁸³⁰ Σπύρος Μελάς: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», στο: *Πενήντα χρόνια θέατρο*, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1960, σελ. 78-88. Μυρτώ Μαυρικού-Αναγνώστου: «Η επίδραση του Ίψεν. Γιάννης Καμπύσης, Γρηγόριος Ξενόπουλος», στον συλλογικό τόμο: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1964, σελ. 35-38.

⁸³¹ Εκδ. Γρηγορόπουλος (Βιβλιοθήκη «Θιάσου Αντιγόνης Βαλάκου»), Αθήνα, χ.χ. [1964].

δραματουργίας του Ίψεν έχει πρόσφατα εκδοθεί, οι μεταφράσεις αυτές τροφοδοτούν όλη τη δεκαετία του '50 και του '60. Η ελληνική σκηνή χρησιμοποιεί τις ήδη δοκιμασμένες μεταφράσεις των Λέοντα Κουκούλα, Βάσου Δασκαλάκη, Γ. Ν. Πολίτη.

Την εικόνα της παρουσίας του Ίψεν στην Ελλάδα τα χρόνια αυτά συμπληρώνουν οι ομιλίες με θέμα τον συγγραφέα που κάνουν στην Αθήνα οι: Λέων Κουκούλας («Ο Ίψεν και το θέατρο ιδεών», 1953-1962), Άγγελος Τερζάκης («Ερρίκος Ίψεν», 1953), Γιώργος Πράτσικας («Ο Ερρίκος Ίψεν. Η ζωή και το έργο του», 1957) και Σπύρος Μελάς («Πρόδρομοι και νεανικά χρόνια του Ίψεν», 1962)⁸³².

Τη δεκαετία του '50 ο Ίψεν βρίσκεται στο ραδιόφωνο έναν καινούργιο «σύμμαχο». Το ραδιόφωνο ζει τότε τη χρυσή εποχή του· έχει γίνει το πιο δημοφιλές μέσο ψυχαγωγίας και ενημέρωσης. Η κρατική ελληνική ραδιοφωνία (Εθνικόν Ίδρυμα Ραδιοφωνίας) βρίσκεται σε περίοδο μεγάλης ακμής. Το 1952 ξεκινά στο Δεύτερο Πρόγραμμα του Ε.Ι.Ρ. η θρυλική εκπομπή «Το θέατρο της Τετάρτης», η οποία θα γνωρίσει μεγάλη απήχηση στο κοινό για τις επόμενες δύο δεκαετίες⁸³³. Το «Θέατρο της Τετάρτης» αναμεταδίδει θεατρικά έργα σε νέες παραγωγές, που γίνονται αποκλειστικά για το ραδιόφωνο γνωρίζοντας στο κοινό πληθώρα συγγραφέων και έργων. Η εκπομπή συνέβαλε δυναμικά και στη διάδοση του Ίψεν στην Ελλάδα. Το 1953 παρουσιάζεται το πρώτο του έργο και έως το 1963 θα μεταδοθούν δεκαπέντε συνολικά ραδιοφωνικές παραγωγές έργων του⁸³⁴. Χάρη στο ραδιόφωνο το ευρύ κοινό κάνει τη γνωριμία του με άγνωστα έργα του συγγραφέα. Μεταδίδονται τα άπαιχτα –έως και σήμερα– στην ελληνική σκηνή: *Γιορτή στο Σόλχαουγκ* (1953), *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* (1956), *Μπραντ* (1957) και η *Κωμωδία του έρωτα* (1962).

⁸³² Τέσσερις φορές θα επαναλάβει την ομιλία του ο Κουκούλας στα χρόνια αυτά: στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών για πρώτη φορά στις 30 Νοεμβρίου 1953 και ξανά στις 8 Φεβρουαρίου του 1954, λίγο αργότερα στον Φιλολογικό Σύλλογο Νίκαιας στις 21 Μαρτίου 1954 και για τελευταία φορά στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και πάλι στις 4 Απριλίου του 1962. Η ομιλία του Τερζάκη γίνεται στο Θέατρο Αθήναιον στις 5 Φεβρουαρίου του 1953, του Πράτσικα στην αίθουσα Κνωσός στις 18 Ιανουαρίου του 1957 (απ' αφορμή τον εορτασμό των 50 χρόνων από τον θάνατο του Ίψεν), του Μελά στο Εθνικό Θέατρο στις 29 Ιανουαρίου του 1962. Η ομιλία του Μελά είναι η μόνη που δημοσιεύεται (τυπώνεται με ελαφρώς παραλλαγμένο τίτλο: «Τα νιάτα του Ίψεν και οι πρόδρομοί του», στον συλλογικό τόμο: *Δώδεκα Διαλέξεις. Σειρά Β'*, εκδ. Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου, αρ. 2, Αθήνα, 1962, σελ. 46-59).

⁸³³ Βλ. *Εβδομήντα χρόνια ελληνικής ραδιοφωνίας*, επιμ. Γιώργος Ι. Μανιώτης, εκδ. ΕΡΤ Α.Ε., Αθήνα, 2008 και Ρένα Αθανασοπούλου: *Το ραδιοφωνικό θέατρο στην Ελλάδα. Αρχή και καθιέρωση. 1939-1953* (ιπτοχιακή εργασία, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ.), εκδ. Renavox, Αθήνα, 2010.

⁸³⁴ Σχεδόν όλες οι παραγωγές θα μεταδοθούν στο πλαίσιο του «Θεάτρου της Τετάρτης». Κατά χρονολογική σειρά μετάδοσης: *Γιορτή στο Σόλχαουγκ* (1953), *Ρόσμερσχαλμ* (1954), *Μικρός Έγιολφ* (δύο διαφορετικές ηχογραφήσεις του: 1954 και 1957), *Ο αρχιμάρτυρας Σόλνες* (1954), *Έντα Γκάμπλερ* (1955), *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* (1956), *Η αγριόπλαττα* (1957), *Μπραντ* (1957), *Βρυκόλακες* (δύο ηχογραφήσεις του: 1960 και 1962), *Πέερ Γκυντ* (1961), *Ένας εχθρός του λαού* (1961), *Κωμωδία του έρωτα* (1962), *Το σπίτι της κούκλας* (1963). Για λεπτομέρειες των ραδιοφωνικών παραγωγών βλ. στον Β' τόμο, μέρος Α', Π.7.

Το ραδιόφωνο δίνει την ευκαιρία στους δημιουργούς του ελληνικού θεάτρου να ασκηθούν στον Ίψεν. Πολλοί ηθοποιοί ερμηνεύουν σημαντικούς ιψενικούς ρόλους που δεν μπόρεσαν να παίξουν ποτέ στη σκηνή, αναφέρουμε χαρακτηριστικά τους: Βέρα Ζαβιτσιάνου (Νόρα, 1963), Μελίνα Μερκούρη (Έντα Γκάμπλερ, 1955), Δημήτρη Μυράτ (Τόμας Στόκμαν στον *Εχθρό του λαού*, 1961), Στέλιο Βόκοβιτς (Μπραντ, 1957). Σημαντικοί σκηνοθέτες θα ασχοληθούν με έργα που δεν ανέβασαν ποτέ στο θέατρο, όπως ο Κουν που σκηνοθετεί τη *Γιορτή στο Σόλχαουγκ* (1953) και ο Μουζενίδης τον *Μικρό Έγιολφ* (1954)⁸³⁵. Το ραδιόφωνο συμβάλλει και στον μεταφραστικό τομέα· πέρα από τις ήδη γνωστές μεταφράσεις που επαναχρησιμοποιούνται γίνονται και παραγγελίες για νέες. Χάρη στο Θέατρο της Τετάρτης μεταφράζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά η άγνωστη *Κωμωδία του έρωτα* (Δεδούσης Χαρδαβέλλας) και παραδίδονται νέες μεταφράσεις των Νίκου Γκάτσου (*Ένας εχθρός του λαού*, 1961) και Μανώλη Σκουλούδη (*Έντα Γκάμπλερ*, 1955 και *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, 1956).

Την περίοδο 1950-64 επικυρώνεται η διαχρονική αξία της δραματουργίας του Ίψεν, η σφραγίδα του κλασικού θα τον συντροφεύσει από δω και περά στην Ελλάδα. Ο Ίψεν θα ακολουθήσει πλέον τη μοίρα όλων των κλασικών: θα προσφέρει πεδίο μάχης ανάμεσα στις συντηρητικές και στις ανανεωτικές φωνές για το πώς πρέπει να διαβαστεί. Οι μεν ζητούν προσήλωση στην παράδοση και "σεβασμό" στον χειρισμό του και οι δε αντιπροτείνουν ριζοσπαστικές αναγνώσεις προσπαθώντας να τινάξουν τη σκόνη του παρελθόντος και να επιτρέψουν στον Ίψεν να συνομιλήσει με το παρόν. Τα ζητήματα όμως αυτά θα μας απασχολήσουν στα επόμενα κεφάλαια.

⁸³⁵ Ο Αλέξης Μινωτής θα σκηνοθετήσει και θα παίξει τον Όσβαλντ στους *Βρυκόλακες* και για το ραδιόφωνο, με την Παξινού βέβαια ως Κυρία Άλβινγκ· μάλιστα γίνονται δύο διαφορετικές παραγωγές: η πρώτη το 1960 και η δεύτερη το 1962. Επίσης ο Κωστής Μιχαηλίδης, τρία χρόνια πριν την *Γκάμπλερ* του Εθνικού, σκηνοθετεί τον *Αρχιμάστορα Σόλνες* (1954). Το ραδιόφωνο δίνει την ευκαιρία και σε άλλους σκηνοθέτες της εποχής να ασχοληθούν με τον Ίψεν: Μήτσος Λυγίζος: *Μπραντ* (1957), *Πέερ Γκυντ* (1961) και *Ένας εχθρός του λαού*, (1961), Γιώργος Θεοδοσιάδης: *Μικρός Έγιολφ* (1957) και *Έντα Γκάμπλερ* (1955), Μηνάς Χρησιτίδης: *Η κωμωδία του έρωτα* (1962). Αξίζει ακόμα να σημειώσουμε πως μέσω του ραδιοφώνου κάνουν την πρώτη τους γνωριμία με τον Ίψεν δύο σημαντικοί Έλληνες δημιουργοί: ο Ιάκωβος Καμπανέλλης διασκευάζει για το ραδιόφωνο τρία έργα του συγγραφέα (*Γιορτή στο Σόλχαουγκ*, *Μικρός Έγιολφ*, *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*) και ο Μίνως Βολανάκης συμμετέχει ως ηθοποιός στη *Γιορτή στο Σόλχαουγκ* το 1953, σε σκηνοθεσία του Κουν.

5.2. Η δεύτερη περίοδος Ύψεν του Κάρολου Κουν (1950-1956)

5.2.1. Εισαγωγικά

Το καλοκαίρι του 1950 το Θέατρο Τέχνης σταματάει προσωρινά τη λειτουργία του λόγω οικονομικών δυσκολιών. Ο Κουν θα βρεθεί ξανά στον ελεύθερο επαγγελματικό στίβο, συνεργαζόμενος ως σκηνοθέτης με διάφορα θεατρικά σχήματα έως το 1954 (Εθνικό Θέατρο και θίασοι Κατερίνας, Αδαμάντιου Λεμού και Βασίλη Διαμαντόπουλου). Στα χρόνια αυτά θα σκηνοθετήσει όπως είδαμε για τον θίασο της Κατερίνας την *Έντα Γκάμπλερ* το 1950 και την *Κυρά της θάλασσας* το 1952. Η ενασχόληση του Κουν με τον Ύψεν συνεχίζεται το 1953 με τη ραδιοσκηνοθεσία του σε ένα άγνωστο έργο του συγγραφέα: τη *Γιορτή στο Σόλχαουγκ*. Τον Ιανουάριο του 1954 μεταδίδεται ακόμα μια ραδιοσκηνοθεσία του από την Ελληνική Ραδιοφωνία: το *Ρόσμερσχολμ* στο οποίο επιστρέφει έντεκα χρόνια μετά την παράσταση του στο Τέχνης.

Τον Μάιο του 1954 το Θέατρο Τέχνης επιστρέφει σε κανονική λειτουργία με την απόκτηση του χώρου κάτω από τον «Ορφέα» (το γνωστό και ως Υπόγειο) και ο Κουν αφοσιώνεται πια στο θέατρό του για το υπόλοιπο της ζωής του⁸³⁶. Το 1956 σκηνοθετεί για τρίτη φορά στην καριέρα του την *Αγριόπαπια*. Πρόκειται για την τελευταία υψενική του παράσταση. Αλλά η τελευταία φορά που θα εμφανιστεί ο συγγραφέας στο Τέχνης είναι τον Ιούνιο του 1959, σε μια εορταστική εκδήλωση για τα 25 χρόνια του Κουν στο θέατρο (1934-1959) με αποσπάσματα από διάφορες παραστάσεις που είχε σκηνοθετήσει. Στο πρόγραμμα περιλαμβάνονται και σκηνές από τις παλαιότερες παραστάσεις του Ύψεν στο Τέχνης, με τις αρχικές μάλιστα διανομές: *Αγριόπαπια* (1942), *Βρυκόλακες* (1943), *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1949)⁸³⁷.

⁸³⁶ Δυο "αποσιές" στο Θέατρο Τέχνης θα κάνει ο Κουν στην αρχή της επαναλειτουργίας του: τον Ιούνιο του 1954 συνεργάζεται με τον θίασο της Κατερίνας και το 1955 σκηνοθετεί τα έργα της περιοδείας του θιάσου του μαθητή του Βασίλη Διαμαντόπουλου.

⁸³⁷ Δίνονται δυο παραστάσεις στις 3 και 4 Ιουνίου του 1959. Οι διανομές των σκηνών: *Αγριόπαπια*: Καίτη Λαμπροπούλου (Έντβιγκ), Παντελής Ζερβός (Γέρο-Έκνταλ), Βάσω Μεταξά (Γκίνα Έκνταλ), Βασίλης Διαμαντόπουλος (Γιάλμαρ Έκνταλ), *Βρυκόλακες*: Βάσω Μεταξά (Κυρία Άλβινγκ), Κάρολος Κουν (Όσβαλντ), *Μπόρκμαν*: Λυκούργος Καλλέργης (Μπόρκμαν), Κάρολος Κουν (Φόλνταλ). Παρουσιάζονται σκηνές από διάφορους συγγραφείς που είχε ανεβάσει ο Κουν, από Χορτάτση έως Μπρεχτ. Για λεπτομέρειες της εορταστικής αυτής παράστασης βλ.: *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σελ. 287.

5.2.2. Η Έντα Γκάμπλερ στον θίασο της Κατερίνας το 1950

Μετά το τέλος της καλοκαιρινής περιόδου του 1950 στο θερινό θέατρο της⁸³⁸, η Κατερίνα μετακομίζει για λίγες μέρες στο χειμερινό θέατρο Ιντεάλ ξαναανεβάζοντας την Έντα Γκάμπλερ. Η επιστροφή των Παξινοῦ και Μινωτή στο Εθνικό με τους *Βρυκόλακες* τον Οκτώβριο του 1950 αναθερμαίνει το ενδιαφέρον για τον Ίψεν και η Κατερίνα θέλει να θυμίσει στο αθηναϊκό κοινό τη μεγάλη προσωπική της επιτυχία. Μάλιστα, προκειμένου να προλάβει τον "ανταγωνιστικό" Ίψεν του Εθνικού, ανεβάζει την *Γκάμπλερ* στις 9 Οκτωβρίου του 1950, δύο μέρες πριν από τους *Βρυκόλακες*. Οι παραστάσεις θα διαρκέσουν ως τις 22 Οκτωβρίου. Ακολουθεί περιοδεία του θιάσου για το υπόλοιπο του χειμώνα, σε τρεις σταθμούς, της οποίας θα παιχτεί και το έργο του Ίψεν, συγκεκριμένα στην Πάτρα, τη Λάρισα και τον Βόλο⁸³⁹.

Ο Κουν είναι ξανά στο ηδάλιο της σκηνοθεσίας, με τους περισσότερους συντελεστές όμως της παράστασης να έχουν αλλάξει σε σχέση με το ανέβασμα του 1939. Η μετάφραση είναι και πάλι του Λέοντος Κουκούλα⁸⁴⁰, τώρα όμως τα σκηνικά και τα κοστούμια ανήκουν στον στενό του συνεργάτη Γιάννη Στεφανέλλη. Η διανομή, εκτός από την Κατερίνα και τη Στάσα Ιατρίδου στον ρόλο της Θείας Γιούλε, είναι εντελώς διαφορετική: Γιόργκεν Τέσμαν: Τίτος Φαρμάκης, Τέα Έλβστεντ: Χάρης Καμίλη, Δικαστής Μπρακ: Ζώρας Τσάπελης, Έϊλερτ Λέβμποργκ: Ηλίας Σταματίου, Μπέρτα: Εύα Ευαγγελίδου.

Η κριτική δεν ασχολείται ιδιαίτερα με το έργο. Είναι πια ευρέως γνωστό και κατατάσσεται τώρα στην κατηγορία του νεοκλασικού. Η *Γκάμπλερ* έχει πλέον παγιωθεί στην Ελλάδα ως ένα ψυχογράφημα. Η αινιγματώδης μορφή της κεντρικής ηρωίδας του όμως εξακολουθεί να απασχολεί την κριτική. Για τον Τερζάκη: «είναι ένα πρόσωπο με δεσπόζον μέσα του το δαιμονιακό στοιχείο. [...] Ο δαίμονας βρίσκεται μέσα της, όχι έξω στον περίγυρο και στις κοινωνικές συνθήκες. Κι αυτό ακριβώς της δίνει το μεγαλείο της, την τραγική μοιραιότητά της. Κάτι που αντικαθιστά την έννοια της αρχαϊκής Ειμαρμένης, την αδυσώπητη. Που κάνει το δράμα της να είναι εσωτερικό κι αναπόφευκτο, όχι απλώς δράμα μιας συγκρούσεως με το περιβάλλον»⁸⁴¹.

⁸³⁸ Ο Κουν έχει σκηνοθετήσει για την Κατερίνα το καλοκαίρι του 1950 άλλα τρία έργα: Norman Krasna: *Ο Τζων αγαπά τη Μαίρη*, John Temple: *Το σπίτι της μαντάμ Βοραί*, André Roussin: *Niva ή ο δρόμος του Μεξικού*.

⁸³⁹ Οι συνθήκες της περιοδείας των θιάσων στην ελληνική επικράτεια παραμένουν άθλιες σε αρκετούς σταθμούς τους. Ο Θέμος Αθανασιάδης-Νόβας μας μαρτυρεί για την παράσταση της *Γκάμπλερ* στον Βόλο πως παίχτηκε «σε μια σκηνή που δεν ήταν σκηνή αλλά ένα άθλιο πατάρι καφενείου» («Επιστολή προς Κατερίνα», στο: *Αθηναϊκή δραματολογία. Κριτική του θεάτρου*, εκδ. Τυπογραφικά Καταστήματα Φ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχαήλ, Αθήνα, 1956, σελ. 323-325).

⁸⁴⁰ Με τη μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα ελάχιστα ασχολείται η κριτική, θεωρείται πια κλασική. Πολύ θετικά πάντως τα σχόλια των Πλωρίτη, Θρύλου, Παράσχου, Ροπαϊτή.

⁸⁴¹ Για τον Οικονομίδη είναι «ένας ρομαντικός τύπος, ένας άνθρωπος που εξεγείρεται κατά του

Ο Κουκούλας, στο σημείωμα του στο πρόγραμμα, δίνει μια άλλη εξίσου ενδιαφέρουσα διάσταση: «Ο συμβολισμός του έργου, το στοιχείο δηλαδή που ανανεώνει συνεχώς το ενδιαφέρον του, έγκειται στην ίδια τη μορφή της Έντας Γκάμπλερ που δεν είναι απλώς ο αντιπροσωπευτικός τύπος μιας νευρωτικής γυναίκας, μα ο αντιπροσωπευτικός τύπος του ανθρώπου που ζει στην ερημιά μιας κοινωνικής και πνευματικής ανεσιότητας, που δεν ξέρει τι ακριβώς θέλει και που ό,τι έχει ή κατορθώνει πιστεύει πως είναι αντίθετο από κείνο που έπρεπε ή του άξιζε».

Η φιλοδοξία της Κατερίνας να επαναλάβει ο θίασος της την επιτυχία του 1939 δεν δικαιώνεται. Οι συγκρίσεις με την παλιά παράσταση είναι αναπόφευκτες, και είναι συντριπτικές: «Η τωρινή παράσταση δεν ήταν παρά μια παρωδία της αλλοτινής», γράφει ο Θρύλος. «Η όλη παράσταση βρίσκεται σε επίπεδο πολύ χαμηλότερο από την παλιά», επιβεβαιώνει και ο κριτικός του περιοδικού *Ξενία* (Α.). Δεν αρκούν «αι άριστοι των προθέσεων ενός και μόνου λαμπρού ηθοποιού», συμπεραίνει ο Αγγελομάτης. Όταν ο αδύναμος θίασος της Κατερίνας, επισημαίνει η Μητροπούλου, επιχειρεί «από τη μια μέρα στην άλλη να παίξει Σαίκσπηρ και Ίψεν, ύστερα από διάφορα καλοκαιρινά ελαφρά κατασκευάσματα, αφήνοντάς του ελάχιστο χρόνο για να παρασκευασθεί», κάνει «ένα τόλμημα» που δεν μπορεί παρά να μείνει αδικαιώτο.

Κι αν η διδασκαλία του Κουν στην παράσταση του 1939 είχε ευεργετικά αποτελέσματα στον αδύναμο και τότε θίασο της Κατερίνας, στα 1950 φαίνεται ότι δεν καταφέρνει να τιθασεύσει το υλικό των ηθοποιών. Είναι πολύ χειρότερη η διανομή του 1950 από αυτήν του 1939; Ο Θρύλος πιστεύει πως ναι, γράφει πως η παλιά διανομή «απαρτιζότανε από εκλεκτά δυναμικά στελέχη», θυμίζουμε όμως πως και το 1939 έγραφε ο Θρύλος ότι οι ηθοποιοί ήταν «μέτριοι». Η εκτίμηση του Θρύλου το 1950 για την παλιά διανομή είναι εξωραϊσμένη. Ο Κουν έχει στην πραγματικότητα να αντιμετωπίσει το 1950 ανάλογες δυσκολίες με αυτές του 1939: αναγκάζεται «να δουλέψει με αναρμόδιο για την περίσταση έμψυχο υλικό» (Τερζάκης) και χωρίς να του δοθεί από την Κατερίνα ο απαραίτητος χρόνος προετοιμασίας του θιάσου. Οι κριτικοί αποδίδουν την αποτυχία της παράστασης κατά κύριο λόγο στους ηθοποιούς και όχι στη σκηνοθεσία⁸⁴², αλλά μάλλον και ο

κόσμου, όπως έχει πλασθή, και υποκύπτει στην απελπισία του». Ενώ για τον Πλωρίτη είναι «απροσάρμοστη στο περιβάλλον της, κυνηγώντας νευρωτικές ουτοπίες κι υστερικές ματαιοδοξίες προκαλεί την καταστροφή των γύρω της και του εαυτού της του ίδιου». Ο Σπηλιωτόπουλος πιστεύει πως είναι η «αλαζονική και εγωίστρια αριστοκράτισσα που απαιτεί να γίνονται οι πάντες και τα πάντα υποπόδιον των ποδών της». Για τον κριτικό της *Βραδυνής* η Έντα δεν είναι φυσιολογική, αλλά όπως όλοι οι ήρωες του Ίψεν, είναι και αυτή «λίγο τρελλή» (!). Για τη Βαρβιτσιώτη είναι ακατανόητη η ηρωίδα: δεν έχει «συνέπεια» και «δεν ανταποκρίνεται σε κάτι. Η ζωή της, οι πράξεις της, η αγάπη της, ο θάνατος της ήταν όλα μια έκπληξη και μια αυθαιρεσία».

⁸⁴² Οι χαρακτηρισμοί των περισσότερων κριτικών είναι «ήπιοι» για την παράσταση, από σεβασμό στη σκηνοθετική πορεία του Κουν. Ο Σπηλιωτόπουλος αποφαινεται πως η παράσταση είναι «αρκετά ικανοποιητική» και αποδίδει τη δυσκολία δημιουργίας ατμόσφαιρας στη «χαώδη αίθουσα του Ίντεάλ». Ο Τερζάκης βρίσκει «εντελώς αξιέπαινη» την εργασία του Κουν σε σχέση με τους

Κουν, που είχε καταφέρει το 1939 χάρη στην εμπνευσμένη διδασκαλία του να υπερβεί τις αδυναμίες των ηθοποιών, επανέρχεται τώρα "ανόρεχτα" στην *Γκάμπλερ*, πάντα με «με την συνηθισμένη του ευσυνειδησία» (Παράσχος), αλλά χωρίς την ίδια καλλιτεχνική θέρμη – έχει μεσολαβήσει άλλωστε η συναρπαστική εμπειρία ενός θεάτρου συνόλου.

Ο Κουν «προσπάθησε να πλάσει την κατάλληλη ατμόσφαιρα», «το πέτυχε όμως σε μερικές μόνο στιγμές», γράφει ο Πλωρίτης. Η σκηνοθεσία του τονίζει και πάλι το δραματικό στοιχείο του έργου. Κι ενώ η πρώτη πράξη «δόθηκε πολύ συγκρατημένα», στις υπόλοιπες πράξεις κυριαρχούσε μια «κραυγαλέα ρητορεία», σημειώνει ο κριτικός του *Δελτίου Θεάτρου*, «τα δραματικά σημεία του έργου τονίστηκαν με ξεφωνητά και μελοδραματική, –μπορεί να πει κανείς– κίνηση που όχι μονάχα αφαιρούσε τη δύναμη, ... και ξεθύμαινε τη συγκίνηση τους, μα έκανε και τους χαρακτήρες ρηχούς κι ακατανόητους». «Αδικαιολόγητα υψωμένος» ο τόνος των ηθοποιών και για τον Ροπαίτη.

Η Κατερίνα ξεχωρίζει φυσικά από τον υπόλοιπο θίασο. Είναι μια «αξιόλογη» *Γκάμπλερ* (Α., *Ξενία*). Κατά τον Πλωρίτη μπόρεσε «να προβάει την Έντα, να την επιβάλει σα μορφή», αλλά «όχι πάντα. Συχνά, μ' άστοχες χειρονομίες, μ' άστοχους μορφασμούς [...] έσπαζε με τα ίδια της τα χέρια το δημιούργημά της». Η Κατερίνα δεν καταφέρνει να επαναλάβει την επιτυχία του 1939, παρόλο που είναι ένας ρόλος που έχει παίξει αρκετές φορές στις περιοδείες της⁸⁴³. Αλλά ίσως ακριβώς αυτό εν τέλει λειτουργεί εις βάρος της, είναι ένας ρόλος που τον ξέρει καλά, η ασφάλεια της συνήθειας αποδυναμώνει τον παλμό της ερμηνείας. Όπως παρατηρεί ο Σπηλιωτόπουλος, η εμπειρία της Κατερίνας την «επροίκισε» με «πνευματική και καλλιτεχνική ωριμότητα», η ηθοποιός «ερμηνεύει σήμερα το ρόλο με πολύ περισσότερη εμβάθυνση στις ψυχολογικές αντιδράσεις της Ιψενικής ηρωίδας», όμως ίσως «αυτή η εμβάθυνση να της αφαιρή κάποιες στιγμές τον συναισθηματικόν αυθορμητισμό και να δίνη στο παίξιμο της ένα χαρακτήρα κάπως εγκεφαλικόν». Δηλαδή η Κατερίνα σκιαγραφεί με σαφήνεια την ηρωίδα, της λείπει όμως ο εσωτερικός κραδασμός. Σίγουρα δεν τη βοηθά και το χαμηλό

ηθοποιούς που είχε διαθέσιμους, παρά τα προβλήματα ο σκηνοθέτης «επέτυχε να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, θερμοκρασία και μίαν ευαισθησία τέτοια ώστε ο παραμικρός τονισμός ν' αξιοποιείται υποβλητικά, μουσικά». «Υπήρξεν αποδοτική η σκηνοθετική προσπάθεια» του Κουν, πιστεύει και ο Οικονομίδης. Ο Κριτικός δεν χαρίζεται: «ήτανε αναμφισβήτητα μία κακή παράσταση», και ευθύνεται και ο σκηνοθέτης για το αποτέλεσμα: «Γενικά η ερμηνεία δεν κατορθώθηκε να κρατηθεί σε μίαν ενιαία αντίληψη και οι χαρακτήρες, σχεδόν στο σύνολο τους, στήθηκαν παρεξηγημένα».

⁸⁴³ Αντίστοιχο σεβασμό δείχνουν αρκετοί κριτικοί και στην Κατερίνα και επηρεάζεται η αντικειμενικότητα των παρατηρήσεων τους για το ερμηνευτικό της αποτέλεσμα. Ο Αγγελομάτης γράφει: «ορθώς ελέχθη ότι είναι ο καλλίτερος ρόλος της σταδιοδρομίας της. Έχει βαθύτατα εισδύσει εις το νόημα του ρόλου και εξωντάνευσε την θλιβεράν ηρωίδα του Ίψεν με ψυχολογική ακρίβειαν». Ο «ωραιότερος ίσως ρόλος» της Κατερίνας, αποφαινεται ο Τερζάκης. Σε υπερβολές φτάνει ο κριτικός της *Βραδυλής* (Δ.Γ.): η απόδοση της ήταν τόσο «πτυχολογική και λεπτομερειακή», ώστε «έδινε την εντύπωση που αποκομίζει όποιος βλέπει και αντιλαμβάνεται την πυχολογία του Ηνιόχου των Δελφών ή του σεντονιού της Κοιμωμένης του Χαλεπά». Ανάλογη στάση κρατούν και οι Οικονομίδης, Θρύλος, Ροπαίτης.

υποκριτικό επίπεδο του θιάσου.

Η πρωταγωνίστρια υπογραμμίζει στην Γκάμπλερ τα «τρία τέσσερα έντονα γνωρίσματα, που την αποτελούν, την υπεροψία, τον εγωκεντρισμό, την ωραιοπάθεια, την αδυναμία της να κάμει συμβιβασμούς» και προ πάντων την «σκληρή ειρωνεία που καταντά δηκτική» (Σπηλιωτόπουλος). Στο «βάθος της προσωπικότητας» της Έντας από την Κατερίνα διακρίνει κανείς ότι οι εκδηλώσεις αυτές του χαρακτήρα της προέρχονται από έναν «άνθρωπο, που κατέθεσε τα όπλα, αφού πολέμησε όχι με τον έξω κόσμο, αλλά με τον ίδιο τον εαυτό του, και αισθάνθηκε ότι ηττήθηκε οριστικά» (Παράσχος). Ο Τερζάκης επισημαίνει επίσης ότι λείπει «το θηλυκό θέλγητρο» της ηρωίδας από ερμηνεία της Κατερίνας.

Από τον υπόλοιπο θίασο η μόνη που φαίνεται να καταφέρνει μια συγκροτημένη ερμηνεία είναι η Χάρις Καμίλη στην Τέα. Στην πρώτη της εμφάνιση στο θέατρο, η νεαρή ηθοποιός κερδίζει τις εντυπώσεις της κριτικής. «Έδειξε πολύ αξιοπρόσεκτα προσόντα, και προπαντών λιτότητα στα παραστατικά εκφραστικά της μέσα» (Θρύλος). Πλάθει «μια πολύ αξιοπρόσεκτη, απαλή, τρυφερή, ζεστή Τέα» (Τερζάκης), «με συγκίνηση κι' αρκετή συνέπεια» (Κριτικός). Θετικός και ο Πλωρίτης, αλλά επισημαίνει πως η ηθοποιός είναι «πολύ μονότροπη».

Οι άλλοι ηθοποιοί πλάθουν αδέξια σχήματα των ρόλων τους και κρίνονται οι περισσότεροι επιζήμιοι για την παράσταση⁸⁴⁴. Τα λιγοστά σχόλια για τη σκηνογραφική εργασία του Στεφανέλλη είναι θετικά. «Ωραιότατη» για τον Τερζάκη. Ήταν «απλή, αυστηρή, κρατημένη στον ρεαλιστικό τόνο του έργου», μας πληροφορεί ο Παράσχος. Το σκηνικό «εικονίζει με επιτυχία μια από τις αιτίες που προκαλούν τη θανάσιμη πλήξι της Έντας: το σπιτικό της περιβάλλον», μας πληροφορεί ο Σπηλιωτόπουλος.

Η Κατερίνα θα επανέλθει στην *Γκάμπλερ* το 1956· ερμηνεύει την ιψενική ηρωίδα με τον θίασο της για τελευταία φορά στην καριέρα της τον Ιανουάριο, στο θέατρο Παλλάδιο, στα Ιωάννινα. Αυτή έμελλε να είναι και η τελευταία της

⁸⁴⁴ Ο Τίτος Φαρμάκης στον ρόλο του Τέσμαν ήταν «πολύ επιφανειακός» (Αγγελομάτης). «Δεν μπόρεσε ούτε μια στιγμή σχεδόν να μας φανερώσει το δράμα του Τέσμαν. Στη θέση του σχολαστικού ανθρωπάκου [...] έστησε ένα γελοίο ήρωα φάρσας» (Κριτικός). «Ο Τέσμαν του κ. Φαρμάκη ήταν εντελώς γελοίος» συμφωνεί ο Θρύλος, ο Τέσμαν του Ίψεν μπορεί να γίνει και καθηγητής Πανεπιστημίου, ενώ «ο Τέσμαν του κ. Φαρμάκη δε θα μπορούσε να σταθεί ούτε στην έδρα ενός δημοτικού σχολείου, γιατί πολύ γρήγορα θα τον κατέβαζε απ' εκεί η αμείλιχτη κοροϊδία των παιδιών». Απογοητευτική και η εμφάνιση του Ζώρα Τσάπελη στον δικαστή Μπρακ: «υπερβολικά αδέξιος κι αλύγιστος» (Πλωρίτης), «εντελώς ανύπαρκτος» (Κριτικός). Είναι «εκτός ρόλου» σημειώνει ο Τερζάκης, «έδωσε κάτι το δασκαλικά σχολαστικό και το μαθητικά αδέξιο σ' ένα ρόλο ώριμου, στέρεου γυναικοθήρα». Συμπληρώνει ο Παράσχος πως ήταν «περισσότερο του δέοντος 'καταχθόνιος'». Ούτε ο Ηλίας Σταματίου καταφέρνει να ερμηνεύσει πειστικά τον Λέβμποργκ: «Θύμιζε αδιάκοπα στο θεατή ότι βρίσκεται στο θέατρο και ήταν φανερή η προσπάθειά του να υποδυθή ένα ρόλο» (Βαρβιτσιώτη). «Δεν είχε τη φλόγα του Λέβμποργκ» (Πλωρίτης), λείπει η «ένθεη τρέλλα» του προσώπου (Τερζάκης). «Στάθηκε απ' την αρχή ως το τέλος ένα δύσκαμπτο νευρόσπαστο που μόρφαζε, φουσομανούσε και ξεφώνιζε. Εντελώς έξω απ' το ρόλο του» (Κριτικός). Αξιοπρεπής η ερμηνεία της Στάσας Ιατρίδου στη Θεία Γιούλε, «ικανοποιητικό» το παίξιμο γράφει ο Παράσχος, η Βαρβιτσιώτη την επαινεί για τη «φυσικότητα στο ρόλο», «πολύ αναιμική» όμως, σημειώνει ο Κριτικός.

εμφάνιση σε ιψενικό ρόλο.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, Αθήνα, 1950

1. Α. : «Η Αθηναϊκή καλλιτεχνική ζωή», περ. *Ξενία*, τχ. 39, 10/1950.
2. Αγγ[ελομάτης], Χρ. [Εμ.]: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Εστία*, 10/10/1950.
3. Βαρβιτσιώτη, Λώρα: «Αι 2 ιψενικά παραστάσεις», εφ. *Εμπρός*, 17/10/1950.
4. Γ., Δ.: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Βραδυνή*, 12/10/1950.
5. Θρύλος, Άλκης: «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 560, 1/11/1950, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ε' (1949-1951), ό.π., σελ. 306-311.
6. Κριτικός: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Δελτίο Θεάτρου*, 1/11/1950.
7. Μητροπούλου, Αγλαΐα: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 6, 15/10/1950.
8. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Έθνος*, 10/10/1950.
9. Παράσχος, Κλέων: «Η *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 11/10/1950.
10. Πλωρίτης, Μάριος: «*Βρυσκόλακες*, *Έντα Γκάμπλερ* του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ελευθερία*, 13/10/1950.
11. Ροπαΐτης, Γ.: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Εμπρός*, 11/10/1950.
12. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης: «*Έντα Γκάμπλερ* από το θίασο Κατερίνας», εφ. *Ακρόπολις*, 11/10/1950.
13. Τερζάκης, Άγγελος: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Το Βήμα*, 11/10/1950.

5.2.3. Η *Κυρά της θάλασσας* για τα δεκαπεντάχρονα του θιάσου της Κατερίνας (1952)

Το 1952 η Κατερίνα γιορτάζει τα δεκαπέντε χρόνια δραστηριότητας του θιάσου της και επιλέγει για την περίπτωση τον προσφιλή της Ίψεν. Από τους ιψενικούς ρόλους της, η πρωταγωνίστρια διαλέγει την Ελλίντα της *Κυράς*. Η Κατερίνα θέλει ίσως να κλείσει έναν παλιό λογαριασμό, η παράσταση του 1939 από τον θίασο της σε σκηνοθεσία Σαραντίδη ήταν ατυχής, και ως συνολικό παραστασιακό αποτέλεσμα και εν πολλοίς και για την ίδια. Καλεί τον συνεργάτη της Κουν να τη σκηνοθετήσει αυτή τη φορά. Ο Κουν έχει εντωμεταξύ προσληφθεί από το Εθνικό ως μόνιμος και αποκλειστικός σκηνοθέτης. Η πρωταγωνίστρια έχει πια καταξιωθεί ως μια εξέχουσα μορφή της θεατρικής ζωής και το Εθνικό, θέλοντας να την τιμήσει κι αυτό, χορηγεί κατ' εξαίρεση στον Κουν ειδική άδεια για να συνεργαστεί με την Κατερίνα⁸⁴⁵.

⁸⁴⁵ Για τον εορτασμό των δεκαπεντάχρονών της συστήνεται δε τιμητική επιτροπή που αποτελούνταν από την αφρόκρεμα του πνευματικού κόσμου της εποχής: Σπύρος Μελάς, Σωτήρης Σκίπης, Διονύσιος Κόκκινος, Στρατής Μυριβήλης, Κώστας Οικονομίδης, Ηλίας Βενέζης, Λέων Κουκούλας, Γ. Ασημακόπουλος, Παύλος Παλαιολόγος, Γεώργιος Φτέρης και Αχιλλέας Μαμάκης. Ενδεικτικό της εκτίμησης που χαιρεί η Κατερίνα είναι και το γεγονός ότι η Κυβέλη επιλέγει τον θίασό της για να επανεμφανιστεί στη σκηνή μετά από πολλά χρόνια απουσίας: οι *Τρομεροί γονείς* του Ζαν Κοκτώ, ανεβαίνουν με τη συμμετοχή της Κυβέλης, λίγες μέρες μετά το τέλος των παραστάσεων της *Κυράς* (2/4/1952).

Η παράσταση κάνει πρεμιέρα στις 5 Μαρτίου του 1952, στο θέατρο Κυβέλης, με μεγάλη επισημότητα. Παρευρίσκεται όλη η πολιτική ηγεσία της εποχής, με προεξέχοντα τον πρωθυπουργό Νικόλαο Πλαστήρα. Προλογίζουν ο Αχιλλέας Μαμάκης και ο Λέων Κουκούλας. Μετά το τέλος της παράστασης, και η ίδια η Κατερίνα απευθύνθηκε συγκινημένη στο κοινό για να εκφράσει τις ευχαριστίες της⁸⁴⁶. Οι παραστάσεις ολοκληρώνονται στις 30 Μαρτίου. Η Κατερίνα χρησιμοποιεί τη μετάφραση του Κουκούλα, όπως και το 1939⁸⁴⁷, με νέους συνεργάτες στο εικαστικό μέρος: τα σκηνικά είναι του Γιάννη Στεφανέλλη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά. Από την παλιά διανομή του 1939 –εκτός από την Κατερίνα φυσικά– μόνο ο Γεώργιος Δαμασιώτης επαναλαμβάνει τον ρόλο του Μπάλεστεντ, ενώ ο Τίτος Φαρμάκης που έπαιζε τον Λύγκοτραντ παίζει τώρα τον Άρνχολμ. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί της διανομής: Γιατρός Βάγκελ: Λάμπρος Κωνσταντάρας, Μπολέττα: Χάρις Καμίλη, Χίλντα: Εκάλη Σώκου, Λύγκοτραντ: Θεόδωρος Έξαρχος, Ο ξένος: Ηλίας Σταματίου.

Η εκτίμηση του Θρύλου για το αποτέλεσμα συμπυκνώνει το κλίμα υποδοχής της παράστασης: «είχε περισσότερο πανηγυρικό χαρακτήρα παρά καθαρά καλλιτεχνικό. Έδωσε την ευκαιρία να εκφρασθεί στην Κα Κατερίνα ο θαυμασμός και η ευγνωμοσύνη όσων παρακολουθούν τη δράση της και ξέρουν πόσο σημαντική υπήρξε η συμβολή της στην προαγωγή της θεατρικής μας ζωής». Το σύνολο της κριτικής εξαιρεί την Κατερίνα για τη γνήσια και ουσιαστική αφοσίωση της στην τέχνη της, καθώς και για τη συμβολή του θιάσου της στο ελληνικό θέατρο. Αρκετοί κριτικοί δεν θέλουν να υποσκάψουν το κλίμα εορτασμού και είναι επαινετικοί για την παράσταση.

Μπορεί «οι καλοί τρόποι» να «επιβάλλουν ν' αποφεύγονται οι γκρίνιες στους εορτασμούς», σημειώνει ο Πλωρίτης, αλλά «το θέατρο δεν είναι ζήτημα 'σαβουάρ-βιβρ'». Και η *Κυρά* «δε μπορεί να καταταχθεί στις καλές επιτεύξεις», ούτε του θιάσου «ούτε της εμπυχωτριάς του». Και ένας από τους βασικούς παράγοντες της αποτυχίας του εγχειρήματος είναι, για τον Πλωρίτη, η σκηνοθετική ανάγνωση του Κουν, ο οποίος «χρησιμοποίησε κι εδώ το ίδιο ύφος που χρησιμοποιούσε στα άλλα, τα ρεαλιστικά έργα του Ίψεν. Δε φρόντισε για τη δημιουργία μιας

⁸⁴⁶ Ο εορτασμός της Κατερίνας είναι ένα μεγάλο θεατρικό και κοσμικό γεγονός. Σχεδόν όλες οι ημερήσιες εφημερίδες την επόμενη μέρα της πρεμιέρας έχουν ανταποκρίσεις στις θεατρικές τους στήλες (6/3/1952, βλ. ενδεικτικά τα «Θεατρικά» της εφ. *Βραδυνή*). Δύο μέρες μετά την πρεμιέρα εμφανίζεται εγκωμιαστικό άρθρο για την Κατερίνα του Π. Παλαιολόγου («Μια ζωή για μια στιγμή», εφ. *Το Βήμα*, 7/3/1952). Το περιοδικό *Θέατρο*, στο τεύχος Μαρτίου του 1952 κάνει ένα αφιέρωμα στον εορτασμό, όπου δημοσιεύονται οι ομιλίες των Κουκούλα και Μαμάκη και σταχυολογούνται οι γνώμες διαφόρων πνευματικών ανθρώπων της εποχής για την Κατερίνα και τον θίασο της («Το θεατρικό γεγονός του Μαρτίου. Τα δεκαπεντάχρονα της κας Κατερίνας. Ο εορτασμός: κρίσεις και σχόλια», περ. *Το Θέατρο*, 3/1952, σελ. 8-11). Η ίδια η Κατερίνα εκδίδει νωρίτερα ένα μικρό αφιερωματικό λεύκωμα για τη δραστηριότητα του θιάσου της (*Τα δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας 1935-1950*, Αθήνα, 1951).

⁸⁴⁷ Η μετάφραση του Κουκούλα έχει «πάρει πλέον την ετικέτα του κλασσικού», όπως σημειώνει ο Σπηλιωτόπουλος, και αποτιμάται πολύ θετικά από όλους.

ατμόσφαιρας ανάμεσα πραγματικότητας και ονείρου». Συμφωνεί και ο Τερζάκης: ο Κουν, «παρά την εγνωσμένη του ειδικότητα σ' έργα αυτού του τύπου, έπεσε τόσο έξω. Μάταια αναζητούσαμε το κλίμα, την ατμόσφαιρα, την ποιότητα της *Κυράς της θάλασσας*. Τέτοια έργα, όταν δεν δικαιωθούν από μέσα, φαίνονται κι εξωτερικά ακατανόητα, αυθαίρετα». Η παράσταση «αδίκησε το έργο» αποφαινεται και η Καλκάνη, ένα δράμα «'εις έλασσον' με απίστευτα διακριτικούς τόνους» που ο σκηνοθέτης «τους έκανε κραυγαλέους», «δεν υπήρχε στην παράσταση ούτε συγκίνηση, ούτε συνοχή, ούτε εσωτερικότητα»⁸⁴⁸.

Η σκηνοθετική ανάγνωση του Κουν είναι κοντά σε αυτή του Σαραντίδη του 1939. Η σκηνοθεσία του δεν αναδεικνύει την ποίηση του έργου, μένει στη ρεαλιστική αφήγηση της ιστορίας, υπερτονίζοντας το δραματικό στοιχείο. Κι αν ο Σαραντίδης προσπάθησε να αναδείξει σκηνογραφικά την ποιητική πνοή του έργου, ο Κουν καθοδηγεί τον Στεφανέλλη στη δημιουργία μιας "πνιγηρής" σκηνογραφικά ατμόσφαιρας. Διερωτάται ο Τερζάκης: «Γιατί αυτός ο υπογραμμισμένος πένθιμος τόνος στις σκηνογραφίες;», μας «εξέπληξε δυσάρεστα», διαπιστώνει, πρόκειται για «παρερμηνεία» του έργου. Την ίδια διαπίστωση κάνει και η Καλκάνη οι σκηνογραφίες είναι πολύ «βαριές» και «πένθιμες» σε ένα «αποτυχημένο [...] σκούρο χρώμα»⁸⁴⁹. Συνεπώς με την αντίληψη ότι ο Ίψεν ανήκει στο ψυχολογικό δράμα, ο Κουν αντιμετωπίζει την *Κυρά* σαν ένα "ζοφερό" ψυχολογικό δράμα.

Η σκηνοθετική αυτή επιλογή επηρεάζει όπως είναι επόμενο και την πρόσληψη του έργου. Ο Οικονομίδης βρίσκει πως η *Κυρά* είναι «ίσως το λιγότερο θεατρικό» έργο του, «ελάχιστα πράγματα γίνονται πάνω στη σκηνή και αυτά με μια σχετική ακαταστασία». Ο Θρύλος πιστεύει πως δεν ευθύνεται ο σκηνοθέτης που δεν «μπόρεσε να του ξαναδώσει ζωή», αλλά το ίδιο το έργο: «η ποίηση έχει εξατμισθεί από μέσα της· ό,τι μένει δεν είναι πια παρά ένας σκελετός».

⁸⁴⁸ Ο Κουν θεωρείται πια "ειδικός" στον Ίψεν και αρκετοί κριτικοί δεν τολμούν να αμφισβητήσουν την ορθότητα της σκηνοθετικής ανάγνωσης του. Ο Οικονομίδης γράφει πως ο Κουν, «που έχει αποκτήσει ειδικότητα στη σκηνοθεσία των έργων του Ίψεν, εδούλεψε πολύ αποδοτικά». Για τον Παράσχο η σκηνοθεσία της *Κυράς* «έδειξε, ακόμη μια φορά, πόσο οικείο και αγαπητό τού είναι το ιψενικό κλίμα» και «πόσο ξέρει, με το έμπυχο και το άψυχο υλικό του, να δίνει σχήμα και περίγραμμα στη ρευστή αυτή ουσία». Για τις όποιες αδυναμίες, διαπιστώνει ο Παράσχος, ευθύνονται οι άλλοι συνεργάτες του. Συμφωνεί και η Μητροπούλου ότι ο Κουν «έκανε μια πρώτη τάξεως δουλειά. Κατόρθωσε να βάλει σ' ενιαίο ρυθμό όλο το έμπυχο υλικό». Επομένως τα προβλήματα της παράστασης οφείλονται αποκλειστικά στον θίασο -της Κατερίνας εξαιρουμένης- ο οποίος «είτε λόγω απειρίας είτε λόγω ανεπαρκείας δεν προσφέρεται για μια Ιψενική παράσταση». Και για τον Σπηλιωτόπουλο επίσης ο Κουν είναι υπεράνω αμφισβητήσεων· πρόκειται για «ανεγνωρισμένη πια αυθεντία στη σκηνοθετική διδασκαλία των Ιψενικών έργων», η παράσταση τον «απέδειξε αντάξιον της φήμης του». Ο Σπηλιωτόπουλος αποδίδει την έλλειψη ατμόσφαιρας της παράστασης όχι στον Κουν, αλλά στην αίθουσα του θεάτρου, που «δεν είχε η καταλληλότερη» για έργα όπως η *Κυρά*.

⁸⁴⁹ Ενώ τα κοστούμια εποχής του Αντώνη Φωκά κερδίζουν τον έπαινο της κριτικής: «καλαίσθητα» (Πλωρίτης), «πολύ καλά» (Καλκάνη).

Άλλοι κριτικοί έχουν την ευθυκρισία να διαχωρίσουν τη σκηνική ανάγνωση από αυτή καθαυτή τη δραματολογία του έργου. Ο Τερζάκης σημειώνει πως η *Κυρά* είναι «από τα πιο ποιητικά δημιουργήματα» του Ίψεν, στην ποίησή της έγκειται η αξία της, ακριβώς επειδή «καμιά κοινωνιολογική έγνοια δεν θολώνει το κρύσταλλό της». Η Καλκάνη εξηγεί πως η ρεαλιστική ανάγνωση δημιουργεί τις παρανοήσεις: «αν επιχειρήσουμε να ρίξουμε το βάρος στο ρεαλιστικό 'επιμύθιο', που μ' αυτό ο συγγραφέας τελειώνει το δράμα [...], ή αν θελήσουμε να σταθούμε στην πλοκή και μόνο, πολλά μέσα στο έργο θα μας φάνουν εξωτερικά, απίθανα, υπερβολικά, όχι αρκετά δικαιολογημένα».

Η ερμηνεία της Κατερίνας ως Ελλίντας πάσχει από το ίδιο πρόβλημα που είχε επισημανθεί και το 1939: η Κατερίνα "γειώνει" ρεαλιστικά τον ρόλο, ακολουθώντας τη σκηνοθεσία του Κουν, αλλά και σε αυτήν ακόμα τη γραμμή υπάρχει έλλειμμα εσωτερικότητας: «Προπάντων στις δραματικές εκρήξεις της ηρωίδας, φωνή και κίνηση δεν απέφυγαν την επιτήδευση, το 'εξωτερικό', το 'τεχνητό' και δε μπορούσαν να μας πείσουν πως υπήρχε αληθινή ανταπόκριση ανάμεσα στο ρόλο και στην ερμηνεύτρια», σημειώνει ο Πλωρίτης. Η Κατερίνα βρίσκει τον σωστό τόνο της ηρωίδας απ' ότι φαίνεται μόνο στην πρώτη πράξη: «Τόνοι [...] φευγαλέοι, ανάλαφροι, που συνθέτουν την εικόνα μιας ψυχικής καταστάσεως, χωρίς να την προσδιορίζουν, τόνοι βαθείς, σχεδόν εκστατικοί από την λυρική έξαρση», όπως γράφει ο Παράσχος. Επιβεβαιώνει και ο Πλωρίτης πως «είχε στην Α' πράξη πολλές ωραίες αποχρώσεις, πολλά 'αποσιωπητικά' που άφιναν να μαντευθεί το δράμα της Ελλίντας». Είναι βέβαια μια πολύ ικανή ηθοποιός, συνεχίζει, γιατί και η ερμηνεία της είχε «κάτι το σίγουρο και το σωστό, που φανέρωνε τον ώριμο καλλιτέχνη, τον τελειώς κύριο των εκφραστικών μέσων του» (Πλωρίτης)⁸⁵⁰.

Η παράσταση πάσχει από σημαντικές αδυναμίες στη διανομή, ο θίασος της Κατερίνας «δεν έχει την εσωτερική εκείνη πυκνότητα που απαιτεί το ιψενικό θέατρο από τους ερμηνευτές του» (Τερζάκης), «δεν είναι για έργα σαν την *Κυρά της Θάλασσας*» (Καλκάνη). Ο Πλωρίτης γράφει ότι όλοι οι δευτεροί ρόλοι –με εξαίρεση την Καμίλη– παίχτηκαν «πολύ πρόχειρα, πολύ τυχαία και μερικοί (ο σημαντικός ρόλος του Λύγκοστραντ π.χ.) πολύ μαθητικά»⁸⁵¹.

⁸⁵⁰ Φυσικά αρκετοί κριτικοί δεν θέλουν να αμαυρώσουν τον εορτασμό της δημοφιλούς πρωταγωνίστριας με αρνητικά σχόλια και καταφεύγουν σε υπερθετικούς τόνους: «ιδανική Ελλίντα» για τον κριτικό των *Νέων* (Interim): η σύγκριση της ερμηνείας της με την παλιά «έπεισε πόσο έχει ανέβη στο διάστημα αυτό τα σκαλοπάτια της τέχνης», βρίσκει ο Οικονομίδης· στο ίδιο μήκος κύματος και τα σχόλια του Σπηλιωτόπουλου: τα χρόνια έχουν δώσει στην Κατερίνα «ωριμότητα όχι μόνον καλλιτεχνική αλλά και πνευματική».

⁸⁵¹ Για τον Λάμπρο Κωνσταντάρα (γιατρός Βάγκελ) τα σχόλια κάποιων κριτικών είναι ενθαρρυντικά: «κρατεί σταθερά την πορεία του προς την κατάκτηση των μεγάλων ρόλων», έτσι «παρουσιάζει ένα Δρα Βάγγελ λιτό στις συναισθηματικές του εκδηλώσεις, συγκρατημένο στον πόνο του» (Σπηλιωτόπουλος): «συγκρατημένος και προσαρμοσμένος στο ιψενικό κλίμα γιατρός Βάγγελ» (Interim). Ο Γιώργος Δαμασιώτης, που επαναλαμβάνει τον ρόλο του Μπάλεστεντ, είναι μάλλον από τους καλύτερους της διανομής, δίνει «μια εύθυμη νότα» στον ρόλο, «όσο σηκώνει το δράμα»

Η Κατερίνα δεν επιτυγχάνει με την *Κυρά της θάλασσας* τα αναμενόμενα. Αυτή είναι και η τελευταία φορά που θα ασχοληθεί ο θίασός της με το έργο, δεν το ξαναπαίζει ούτε σε περιοδεία.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η κυρά της θάλασσας, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, Αθήνα, 1952

1. Θρύλος, Άλκης: «Το Θέατρο», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 593, 15/3/1952, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Σ' (1952-1955), ό.π., σελ. 35.
2. Interim: «*Η Κυρά της θάλασσας*», εφ. *Τα Νέα*, 8/3/1952.
3. Καλκάνη, Ειρήνη: «Ερρίκου Ίψεν. *Η Κυρά της θάλασσας*. Θίασος Κατερίνας», περ. *Πνευματική Ζωή*, τχ. 1, 15/3/1952.
4. Μητροπούλου, Αγγλαΐα: «Θέατρον Κυβέλης: Θίασος Κατερίνας: Ερ. Ίψεν: *Η Κυρά της θάλασσας*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 99, 15/3/1952, σελ. 381-383.
5. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «Τα 15χρονα της Κατερίνας», εφ. *Έθνος*, 6/3/1952.
6. Παράσχος, Κλέων: «Τα 15 θιασαρχικά χρόνια της κας Κατερίνας με την *Κυρά της θάλασσας* του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/3/1952.
7. Πλωρίτης, Μάριος: «*Η κυρά της θάλασσας* του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ελευθερία*, 7/3/1952
8. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης: «*Η κυρά της θάλασσας* στο θέατρο Κυβέλης», εφ. *Ακρόπολις*, 7/3/1952.
9. Τερζάκης, Άγγελος: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Το Βήμα*, 7/3/1952.

5.2.4. Η Αγριόπαπια του 1956 στο Θέατρο Τέχνης

Το 1956 κλείνουν πενήντα χρόνια από το θάνατο του Ίψεν και ο Κάρολος Κουν θέλοντας να τιμήσει τον συγγραφέα ανεβάζει ξανά την *Αγριόπαπια*. Η επιστροφή αυτή στο έργο με το οποίο ξεκίνησε την δραστηριότητά του το Θέατρο Τέχνης τιμά επίσης την ιστορία ενός θεάτρου το οποίο έχει καθιερωθεί, στα δεκατέσσερα χρόνια που μεσολάβησαν, ως ένα πολύ σημαντικό καλλιτεχνικό σχήμα της χώρας. Ο Κουν χρησιμοποιεί την παλιά μετάφραση του Δασκαλάκη και επιμελείται ο ίδιος τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης. Η *Αγριόπαπια* ανεβαίνει στο υπόγειο του Ορφέα στις 28 Ιανουαρίου του 1956 με εντελώς νέα διανομή: Βέρλε: Μηνάς Χρηστίδης, Γκρέγκερς Βέρλε: Γιώργος Βυθούλκας, Ο γέρο-Έκνταλ: Κώστας Μπάκας, Γιάλμαρ Έκνταλ: Δημήτρης Μπάλλας, Γκίνα Έκνταλ: Αναστασία Πανταζοπούλου, Εντβίγκ: Τάνια Σαββοπούλου, Κυρία Σέρμπι: Βέρα

(Interim). Όμως ο Τίτος Φαρμάκης στον ρόλο του Άρνχολμ «έκανε αυθαίρετα το ρόλο του... κωμικό» (Καλκάνη). Ο Θεόδωρος Έξαρχος ως Λύγκστραντ παρουσιάζει «υπερτονισμένη την απλοϊκή αδεξιότητα που απαιτεί ο ρόλος» για τον Σπηλιωτόπουλο· την ίδια παρατήρηση κάνει και ο κριτικός των *Νέων* (Interim): θα έπρεπε να «κατέβαζε κατά μερικές κλίμακες τον τόνο της απλοϊκότητάς του», ενώ για τις Εκάλη Σώκου (Χίλντα) και Χάρις Καμίλη (Μπολέττα) πιστεύει πως «με τη δροσιά και τη χάρη της νεότητας, κάλυψαν τα κενά, που ήταν φυσικό να παρουσιαστούν σε καλλιτέχνιδες τόσο νέες και ανεξοικειώτες στην ιψενική ατμόσφαιρα». Η Καλκάνη ξεχωρίζει τη Σώκου αλλά κι αυτή «έκανε πολλούς μορφασμούς». Ο Ηλίας Σταματίου στον ρόλο του Ξένου δεν ικανοποιεί καθόλου, είναι «εντελώς ακατάλληλος» για τον ρόλο κατά τον Οικονομίδη, δίνει «κάποια αταίριαστη οξύτητα» στον Ξένο (Σπηλιωτόπουλος), είναι «περισσότερο ωμός από όσο θα τον ήθελε το έργο» (Interim).

Ζαβιτσιάνου, Ρέλιγκ: Νίκος Μπιρμπίλης, Μόλβικ και Γκρόμπεργκ: Θόδωρος Κατσαδράμης, Πέτερσεν: Γιώργος Λαζάνης, Έκτακτος υπηρέτρια⁸⁵²: Δήμητρα Ζέζα, Ένας κύριος⁸⁵³: Γιάννης Βογιατζής, Ένας άλλος κύριος: Σπύρος Κωνσταντόπουλος.

Το αποτέλεσμα της παράστασης είναι απογοητευτικό, συμφωνούν ομόφωνα οι κριτικοί, δεν είναι «αντάξιο της παραδόσεως» του Τέχνης (Μαμάκης). Οι περισσότεροι έχουν δει την *Αγριόπαπια* του 1942 και συγκρίνουν αναπόφευκτα τις δύο παραστάσεις του Τέχνης, η δε σύγκριση είναι «καταθλιπτική», όπως τη χαρακτηρίζει ο Μαμάκης. Ακόμα και ο Κουκούλας, που είχε σοβαρές αντιρρήσεις με την παλιά παράσταση, κρίνει πως ο τωρινός Ίψεν «δεν είχε καμμία απολύτως σχέση με τον παλιό»⁸⁵⁴. Μπορεί ο σκηνοθέτης να «εργάστηκε με την ζέση και την δημιουργικότητα που τον διακρίνουν» και οι νέοι ηθοποιοί να «έδωσαν ό,τι μπορούσαν να δώσουν», αλλά «ακριβώς αυτό που δίνουν δεν φαίνεται αρκετό» (Παράσχος). Η παράσταση «δεν ξεπερνούσε το στάδιο του συμπαθούς πειραματισμού» (*Εθνικός Κήρυξ*).

Όλοι οι κριτικοί συμφωνούν ότι για την αποτυχία ευθύνεται η εμφανής αδυναμία του νεανικού θιάσου. Ο Κουν έχει χάσει τα περισσότερα από τα παλιά στελέχη του, έχουν απορροφηθεί σε άλλους θιάσους, και συνεχίζει με νέα φουρνιά άπειρων μαθητών από τη Δραματική Σχολή του Τέχνης⁸⁵⁵. «Οι τωρινοί μαθηταί του κ. Κουν δεν κατάφεραν να δώσουν τίποτα περισσότερο από μια μαθητική παράσταση από την οποία έλειπε ο εσωτερικός παλμός και η ενότιος», γράφει ο Κουκούλας. «Όλοι οι μαθηταί του σχεδόν λύγισαν κάτω από το τρομακτικό βάρος των ρόλων» (Βαρίκας), «δεν είναι ακόμα ώριμοι να σηκώσουν» τους ιψενικούς ρόλους (Θρύλος). «Φάνταζαν σαν απλοί καλοδιαβασμένοι ερασιτέχνες»,

⁸⁵² Πιθανώς πρόκειται για τον ρόλο του Γιένσεν που έγινε γυναίκα.

⁸⁵³ Πιθανή σύμπτυξη των ρόλων: Ένας παχός και χλωμός κύριος, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά και Ένας κύριος με μυωπία, σε δυο ρόλους: Ένας κύριος και Ένας άλλος κύριος.

⁸⁵⁴ Η κριτική του Κουκούλα για την παράσταση του 1942 ήταν φορτισμένη όπως είδαμε από προσωπική εμπάθεια. Τώρα οι σχέσεις του με τον Κουν έχουν αποκατασταθεί και δεν πρέπει να αποδώσουμε τις κρίσεις του σε προσωπικούς λόγους. Έχουν μεσολαβήσει τρεις συνεργασίες τους σε έργα Ίψεν: *Μπόργκμαν* 1949 στο Τέχνης, *Γκάμπλερ* και *Κυρά της θάλασσας* στην Κατερίνα 1950 και 1952 αντίστοιχα. Ο Κουκούλας φροντίζει μάλιστα να δικαιολογήσει τις επιθέσεις του για την παράσταση του 1942: «Φυσικά ούτε από την παλιά ερμηνεία του ιψενικού αριστουργήματος έλειπε η έλλογη προσπάθεια να δημιουργηθεί με τεχνητά κ' εξωτερικά μέσα ατμόσφαιρα υποβολής και μυστηρίου (το τελευταίο είναι ασυμβίβαστο με την ρεαλιστική υφή του έργου), αλλά τότε ξεχώριζε κανείς κάποιους θερμούς τόνους από μέρους των ηθοποιών και οι περισσότεροι ρόλοι ήταν πραγματικά βιωμένοι».

⁸⁵⁵ Συχνό φαινόμενο στην πορεία του Τέχνης: ανά διαστήματα ο θίασος ανανεωνόταν πλήρως. Νέες φουρνιές μαθητών από τη Δραματική Σχολή στελεχώνουν τις παραστάσεις του θεάτρου, με τους περισσότερους να αποχωρούν μετά από ένα διάστημα και να σταδιοδρομούν στη συνέχεια σε άλλους θιάσους. Η παραμονή στον Κουν σήμαινε αποκλειστική απασχόληση (τους απαγόρευε όχι μόνο βέβαια τη συμμετοχή σε άλλους θιάσους, αλλά και την οποιαδήποτε άλλη επαγγελματική ενασχόληση είχε να κάνει με την υποκριτική, είτε στον κινηματογράφο είτε στη διαφήμιση), πενιχρούς μισθούς, στρατιωτική πειθαρχία, όρους που δεν μπορούσαν πολλοί ηθοποιοί να αντέξουν επί μακρόν. Το Τέχνης υπήρξε ένα φυτώριο που ανέδειξε πολλούς σημαντικούς ηθοποιούς του ελληνικού θεάτρου, οι οποίοι μετά την απόκτηση της πρώτης επαγγελματικής εμπειρίας ακολούθησαν άλλους δρόμους.

σημειώνει ο Μαμάκης, όχι μόνο «φαινότανε καθαρά ότι απλώς υπεδύοντο τα μέρη τους», αλλά υποκρίνονταν «με δόσιν αθέμιτης υπερβολής» και «με κατάχρησι πολλές φορές φωνών».

Ο Κουκούλας επισημαίνει ότι πάσχουν όλοι οι κεντρικοί ρόλοι του έργου (Γιάλμαρ Έκνταλ, Γέρο-Έκνταλ, Γκρέγκερς Βέρλε, Γκίνα, Έντβιγκ) και αυτό είναι βέβαια καταστροφικό για το έργο. Οι ηθοποιοί που τους ερμήνευσαν «περισσότερο από άνθρωποι με σάρκα και οστά ήταν αχνές σκιές που μόνο το εξωτερικό περίγραμμα του ρόλου των έδωσαν κι' αυτό κάπως ακαθόριστα και ρευστά. Όλοι θαρρείς και προσπάθησαν από την πρώτη κι' όλας στιγμή ν' αποκαλύψουν το μυστικό τους και να προκαθορίσουν το τέλος τους». Η, όπως γράφει ο Μαμάκης οι ηθοποιοί και «τα πια απλά πράγματα τα έδιναν με ύφος παθολογικού μυστηρίου».

Και για αυτό δεν ευθύνεται μόνο η απειρία των ηθοποιών, αλλά και η διδασκαλία του Κουν. Το έργο παίζεται «μέσα σ' ατμόσφαιρα απαράδεκτα αρρωστημένη» (Μαμάκης). Ο Κουν υπερτονίζει και πάλι το δραματικό στοιχείο στον Ίπεν: «βρισκόμαστε στο δράμα όλη την ώρα», γράφει η Καλκάνη και συνεχίζει: «Ακόμη κι όταν οι ηθοποιοί μιλούν για πράγματα άσχετα. Ακόμη κι όταν παρακολουθούμε το ξέγνοιαστο σπιτικό του Γιάλμαρ. Υπάρχει μια νευρικήτητα, μια ένταση, μια κατάθλιψη εξωτερική κι αυτό είναι αδυναμία». Ο Θρύλος φτάνει να γράψει ότι «την πνευματικότητα» του έργου «την αντικατέστησε η φρικίαση. Είχαμε αρκετά συχνά την εντύπωση ότι παρακολουθούσαμε ένα έργο *grand guignol!*»⁸⁵⁶.

Κάποιοι κριτικοί πιστεύουν ότι μερίδιο ευθύνης για την αποτυχία της παράστασης έχει και η διάταξη του θεάτρου του Ορφέα. «Η σκηνική ψευδαισθησις είναι, έστω και εξωτερικά μόνο, αισθητά μειωμένη, δεν προσφέρει, για έργα παλαιότερου τύπου, όπως τα Ίπενικά, τους ευνοϊκούς όρους που προσφέρει για τα νεώτερα έργα», σημειώνει ο Παράσχος. Συμφωνεί και ο κριτικός του *Εθνικού Κήρυκα* ότι η ατμόσφαιρα του έργου «διαλύεται από αυτή την άμεση επαφή ηθοποιών και κοινού», με αποτέλεσμα «ο βαθύς συμβολισμός του» να «καταντάει σχεδόν κωμικός»⁸⁵⁷. Δεν ευθύνεται η μορφή του θεάτρου, απαντάει εύστοχα ο Θρύλος, αλλά «ο τρόπος που τη χρησιμοποιεί ο κ. Κουν», ο οποίος «δεν κατανόησε ότι η

⁸⁵⁶ Διαφορετική είναι η αποτίμηση του Σιδέρη για την παράσταση λίγους μήνες αργότερα (Νοέμβριος 1956), στο γνωστό άρθρο του *Ο Ίπεν στην Ελλάδα* (ό.π., σελ. 1549), όπου συγκρίνει τις παραστάσεις του 1942 και του 1956: «η πρώτη του ήταν πιο φανταχτερή, πιο έντονη, με προεξέχοντα ορισμένα στοιχεία εξπρεσιονιστικά, η φετινή ήταν εσωτερικότερη, πιο ήρεμη, πιο φτιασμένη, μια καλλιτεχνική απελευθέρωση από τα μέσα της τεχνικής». Οι μαρτυρίες όλων των υπολοίπων κριτικών δεν στηρίζουν τη γνώμη του Σιδέρη. Μάλλον η εκτίμηση που τρέφει για τις προσπάθειες του Κουν επηρεάζει την αντικειμενικότητα των παρατηρήσεών του.

⁸⁵⁷ Η σχέση σκηνης και πλατειας του Υπογείου (η οποία παραμένει μέχρι σήμερα η ίδια) είναι πρωτοπόρα για την εποχή, οι ιταλικές σκηνές ήταν το μόνο γνωστό μοντέλο θεάτρου στην Ελλάδα ως τη λειτουργία του. Η αμφιθεατρική μορφή του, με την περικύκλωση της σκηνης από τους θεατές στις τρεις πλευρές της και η κατάργηση του "τέταρτου τοίχου" και φυσικά της αυλαίας, με ορατές τις αλλαγές των σκηνικών, είναι νωπές καινοτομίες που ξενίζουν ακόμη την κριτική.

ημικυκλική σκηνή είναι διαφορετική από τη σκηνή του κλειστού κουτιού και συνεπακόλουθα ζητεί μια νέα ερμηνεία»⁸⁵⁸.

Η διαμόρφωση του θεάτρου με τη σκηνή να κυκλώνεται από τους θεατές εγείρει σκηνοθετικά προβλήματα που ο Κουν είναι ακόμα αμήχανος να τα επιλύσει (το θέατρο του Ορφέα είναι πολύ πρόσφατο, έχει περάσει μόλις ενάμιση χρόνος από τη λειτουργία του). Ο Σπηλιωτόπουλος παρατηρεί ειδικά στην πολυπληθή πρώτη πράξη του έργου «κάποια πλαδαρότητα», η παράλληλη κίνηση πολλών προσώπων (δεξίωση στην οικία του Βέρλε) παρουσιάζει δυσκολίες και ακόμα περισσότερες σε ένα θέατρο με τη διάταξη που έχει το Υπόγειο. Ο Κουν θα βρει στις κατοπινές παραστάσεις του αποτελεσματικές λύσεις για την κίνηση μεγάλου αριθμού προσώπων.

Το υποκριτικό σύνολο κρίνεται, όπως είδαμε, από το σύνολο των κριτικογράφων ως χαμηλό. Οι επί μέρους εκτιμήσεις των κριτικών για τα προσωπικά υποκριτικά επιτεύγματα των νεαρών ηθοποιών του θιάσου ελαφρώς διαφοροποιούνται. Περισσότερο ξεχωρίζουν ο Γιώργος Λαζάνης (Πέτερσεν) και η Βέρα Ζαβιτσιάνου (Κυρία Σέρμπι) σε δευτερεύοντες ρόλους του έργου, και εν μέρει, σε δύο κύριους ρόλους, η Τάνια Σαββοπούλου (Έντβιγκ) και η Αναστασία Πανταζοπούλου (Γκίνα Έκνταλ)⁸⁵⁹.

Η *Αγριόπαπια* του 1956 είναι η τελευταία ενασχόληση του Κουν με τον Ίψεν. Δεν πρέπει να αποδώσουμε την εξαφάνιση του συγγραφέα από το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης στην αποτυχία του εγχειρήματος, αλλά στη μετατόπιση του

⁸⁵⁸ Η κριτική καταλογίζει στον Κουν και μεγάλη προχειρότητα στις αλλαγές των σκηνικών, που γίνονται στα τέσσερα (!) διαλείμματα που μεσολαβούν μεταξύ των πράξεων. Ο κριτικός της *Εστίας* επισημαίνει πως τα τόσα πολλά διαλείμματα «απεδείχθησαν πολύ κουραστικά» και μάλιστα όταν «οι θεαταί είναι υποχρεωμένοι να παρακολουθούν την πεζοτάτην αλλαγὴν των (υποτυπωδῶν) σκηνικών. Αυτό πλέον δεν είναι θέατρον· είναι σπῆτι που μετακομίζει!». Την ίδια παρατήρηση κάνει και ο Θρύλος: η θεατρική μαγεία «διαλύεται κι εξαφανίζεται με την εμφάνιση ατημέλητου προσωπικού που θυμίζει σκονισμένες μετακομίσεις».

⁸⁵⁹ Τους τέσσερις ηθοποιούς ξεχωρίζει ο Θρύλος: «έστω κι αν δεν ενσαρκώθηκαν τέλεια μέσα στους ρόλους τους, είχαν μερικές καλές στιγμές». Ο Καραγάτσης "ξεχωρίζει" το ταλέντο του Λαζάνη και της Ζαβιτσιάνου, η οποία «σ' ένα ρόλο απολύτως επεισοδιακό, απέδειξε ότι πρέπει πια να καταταχθῆ μεταξύ των πιο ταλαντούχων και ωρίμων ηθοποιῶν μας». Για την Πανταζοπούλου πιστεύει πως «προσέδωσε μιαν απαισίαν ζοφερότητα σ' ένα ρόλο που ο Ίψεν τον έστησε σ' εντελῶς διαφορετικά δεδομένα. Η Γκίνα είναι ένα θῆλυ απλοϊκό, καλοκάγαθο και καλοπροαιρέτως ευσυνείδητο· κι' ὄχι ἄνθρωπος κατατροχόμενος ἀπὸ τὸ μυστικὸ ἀνεκδηλώτου εσωτερικοῦ δράματος ὅπως τὴν παρουσίασε ἡ δις Πανταζοπούλου». Για τη Σαββοπούλου εκτιμά την προσπάθεια της «να συνταυτισθῆ με τὸ εσώτερο δράμα τῆς ευαίσθητης Έντβιγκ», ὁμως «σε πολλὰ ὁμως σημεῖα ξεπέρασε τὰ επιτρεπόμενα ὅρια καὶ προσέδωσε στὴν ερμηνεία μιαν υπερευαίσθησια κάπως γλυκερὴ καὶ κάπως μὴ πειστικὴ». Ἀδυναμίες βρίσκει στὶς δύο ηθοποιούς καὶ ἡ Καλκάνη: ἡ Πανταζοπούλου δὲν ἦταν «φυσικὴ», «έδωσε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸν τόνο τῆς τραγωδίας», ἐνῶ ἡ Σαββοπούλου, παρόλο που παίζει «μ' αἰσθαντικὴτητα καὶ συγκίνησι», ἔχει «κάποια νευρικὴτητα, κάποια ἔλλειψι ἀνέσεως». Ὁ Βαρίκας ἀντίθετα ξεχωρίζει τὶς Πανταζοπούλου καὶ Σαββοπούλου ὡς τὶς καλύτερες τοῦ θιάσου. Με τὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κοστουμια δὲν ἀσχολεῖται ἡ κριτικὴ, υποθέτουμε πως τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα τοῦς ἦταν ἀδιάφορο. Ὅτε τὴ μετάφραση τοῦ Δασκαλάκη σχολιάζει, εἶναι πια μιὰ «κλασικὴ» μετάφραση. Τὸ μόνο σχόλιο ἀπὸ τὸν Σπηλιωτόπουλο εἶναι ἀρνητικὸ: «ἔχει καταβάλει ἀρκετὴ ἀλλ' ὄχι ὠλοκληρωμένη προσπάθεια, γιὰ ν' ἀποδώσῃ τὸ γλωσσικὸ διαφορισμὸ που ἀνταποκρίνεται στὸν κοινωνικὸ διαφορισμὸ τῶν προσώπων τοῦ ἔργου ἢ πηγάζει ἀπὸ ἄλλα αἰτία».

ενδιαφέροντος του σκηνοθέτη προς άλλου είδους δραματουργίες. Μπορεί η δεύτερη περίοδος ενασχόλησης του Κουν με τον συγγραφέα να είναι μακριά από τα επιτεύγματα της δεκαετίας του '40, αλλά αυτό βέβαια δεν αναιρεί τη σημαντική επίδραση που άσκησε συνολικά η οπτική του πάνω στον Ίψεν.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η αγριόπαλια, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, Αθήνα, 1956

1. Βαρίκας, Βάσος: «Η Αγριόπαλια του Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 7/2/1956.
2. Θρύλος, Άλκη: «Ελληνικά και ξένα έργα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 687, 15/2/1956, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ' (1956-1958), ό.π., σελ. 30-33.
3. Καλκάνη, Ειρήνη: «Ίψεν: Η αγριόπαλια», εφ. *Η Απογευματινή*, 31/1/1956.
4. Καραγάτσης, Μ.: «Η Αγριόπαλια», εφ. *Η Βραδυνή*, 2/2/1956.
5. Κουκούλας, Λέων: «Η Αγριόπαλια του Ίψεν», εφ. *Αθηναϊκή*, 31/1/1956.
6. Μ., Α.: «*Le canard sauvage*», εφ. *Messenger d' Athènes*, 1/2/1956.
7. Μαμάκης, Αχ[ιλλέας]: «Η Αγριόπαλια», εφ. *Έθνος*, 30/1/1956.
8. Παράσχος, Κλέων: «Η Αγριόπαλια», εφ. *Η Καθημερινή*, 31/1/1956.
9. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης: «Έρρ. Ίψεν: Η αγριόπαλια», εφ. *Ακρόπολις*, 31/1/1956.
10. Σταύρου, Γ[εράσιμος]: «Η αγριόπαλια», εφ. *Η Αυγή*, 3/1/1956.
11. Σταύρου, Γ[εράσιμος]: «Θέατρο», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 15, 3/1956, σελ. 274.
12. Τερζάκης, Άγγελος: «Η αγριόπαλια», εφ. *Το Βήμα*, 31/1/1956.
13. Ανυπόγραφο: «Αγριόπαλια», εφ. *Εστία*, 30/1/1956.
14. Ανυπόγραφο: «Η αγριόπαλια», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 1/2/1956.

5.3. Οι Βρυκόλακες των Κατίνας Παξινοῦ και Αλέξης Μινωτή (1950-1970)

Τον Οκτώβριο του 1950 η Κατίνα Παξινοῦ και ο Αλέξης Μινωτής επιστρέφουν στην ελληνική σκηνή μετά από μακρόχρονη απουσία στην Αμερική⁸⁶⁰. Για την επανεμφάνισή τους στο Εθνικό Θέατρο επιλέγουν τους *Βρυκόλακες*: έχουν να ερμηνεύσουν το έργο στην Αθήνα από το 1939 (την τελευταία επανάληψη της παράστασης του Φώτου Πολίτη του 1934)⁸⁶¹. Έχουν "ανοιχτούς" λογαριασμούς με το έργο, το 1934 δεν ήταν ακόμα έτοιμοι να ερμηνεύσουν τους απαιτητικούς ιψενικούς ρόλους. Στις επαναλήψεις που θα ακολουθήσουν έως το 1939, η ερμηνεία της Παξινοῦ στην Άλβινγκ ωριμάζει. Δεν συμβαίνει το ίδιο με τον Μινωτή στον Όσβαλντ, όπως είδαμε, η κριτική διακρίνει τη βελτίωσή του αλλά συνεχίζει να του καταλογίζει υπερίσχυση της τεχνικής έναντι της εσωτερικότητας στην ερμηνεία του. Η επανάληψη των *Βρυκόλακων* το 1950 είναι μια ευκαιρία να αποδείξουν στο ελληνικό κοινό την υποκριτική τους ωρίμανση.

Η επιστροφή του ζεύγους στην ελληνική σκηνή το 1950 είναι ένα μεγάλο θεατρικό γεγονός. Όπως είναι φυσικό, η επανεμφάνισή τους στο Εθνικό προκαλεί το ζωηρό ενδιαφέρον Τύπου και κοινού, αλλά και έντονες αντιδράσεις από την άκρα δεξιά.

⁸⁶⁰ Η Παξινοῦ έχει να εμφανιστεί στο θέατρο στην Ελλάδα από το 1940, ο Μινωτής από το 1941. Έπειτα από δεκαετή σχεδόν διαμονή στην Αμερική, επιστρέφουν για πρώτη φορά στην Αθήνα για διακοπές τον Μάιο του 1950 (βλ. Ι. Μανωλικάκης: «Χθες το πρωί αφίχθησαν η Παξινοῦ και ο Μινωτής», εφ. *Τα Νέα*, 15/5/1950). Στο διάστημα της ολιγοήμερης αυτής παραμονής τους στην Ελλάδα προφανώς ρυθμίστηκαν οι λεπτομέρειες της συνεργασίας τους με το Εθνικό. Την επιστροφή του ζεύγους στην Ελλάδα πρέπει να την αποδώσουμε αφενός στη νοσταλγία τους για την πατρίδα, αλλά και στην όχι και πολύ επιτυχημένη καριέρα του Μινωτή στην Αμερική. Η Παξινοῦ διαπρέπει, ενώ ο Μινωτής εργάζεται μεν αλλά δεν παίζει πρωταγωνιστικούς ρόλους, και το φέρει αυτό βαρῶς (βλ. τις δηλώσεις του Μινωτή στον Μανωλικάκη, ό.π.).

⁸⁶¹ Θυμίζουμε ότι τον Μάιο του 1940 πηγαίνει στο Λονδίνο για να ερμηνεύσει στα αγγλικά την Κυρία Άλβινγκ στο Duchess Theatre (30/5/1940), όπου και εγκλωβίζεται από την όξυνση του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου (στις 10 Ιουνίου 1940 η Ιταλία κηρύσσει τον πόλεμο κατά της Μεγάλης Βρετανίας και της Γαλλίας). Η Παξινοῦ αποφασίζει να μην επιστρέψει στην Ελλάδα, παραμένει στο Λονδίνο και φεύγει ένα χρόνο αργότερα στην Αμερική. Ο Μινωτής παραμένει στην Αθήνα συνεχίζοντας την πορεία του στο Εθνικό. Η Παξινοῦ αρχίζει να εργάζεται στην Αμερική και ένας άλλος ιψενικός ρόλος –η Έντα Γκάμπλερ– υπήρξε το εφιαλτήριο για τη μεγάλη της καθιέρωση στο εξωτερικό (ρόλος που δεν έπαιξε ποτέ στην Ελλάδα). Τον Ιανουάριο του 1942 ερμηνεύει την Γκάμπλερ στη Βοστώνη και λίγες μέρες μετά η παράσταση μεταφέρεται στη Νέα Υόρκη. Εντωμεταξύ ο Μινωτής, το 1942, φτάνει τελικά στην Αμερική για να συναντήσει την Παξινοῦ. Το ζευγάρι θα σταδιοδρομήσει πια στην Αμερική για την επόμενη δεκαετία. Οι πληροφορίες μας για τη σταδιοδρομία της Παξινοῦ και του Μινωτή από: *Ο ηθοποιός Αλέξης Μινωτής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1985. Ισμήνη Αντωνούλα: *Κατίνας Παξινοῦ Αλέξη Μινωτή Πολύχρονος πηγαϊμός για μιαν Ιθάκη*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα, 1989. Κώστας Ε. Τσιρόπουλος: *Πρόσωπο και Προσωπείο Κατίνας Παξινοῦ-Αλέξη Μινωτή. Τιμής και αγάπης επιχείρημα*, εκδ. Τετράδια Ευθύνης, Αθήνα, 1993. *Κατίνα Παξινοῦ*, επιμ. Νάστος Βασιλειάδης, εκδ. Artistic events, Αθήνα, 1993. *Παξινοῦ-Μινωτής. Μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1997. Αφιέρωμα Παξινοῦ-Μινωτής του ένθετου περ. *Επτά Ημέρες* της εφ. *Η Καθημερινή*, 17/12/2000.

Η Παξινού και ο Μινωτής επιστρέφουν σε μια ταραγμένη μετεμφυλιακή Ελλάδα, όπου το πολιτικό κλίμα είναι ιδιαίτερα οξυμένο. Τον "πόλεμο" κηρύσσει η *Εστία* από το τέλος Σεπτεμβρίου⁸⁶²: ο ανώνυμος αρθρογράφος στηλιτεύει τις πρακτικές της διεύθυνσης του Εθνικού, αφενός γιατί παραχωρείται εν λευκώ στους δύο πρωταγωνιστές η επιλογή του έργου που θα ερμηνεύσουν και αφετέρου επειδή το θέατρο προβάλλει την επικείμενη παράσταση των *Βρυκολάκων* κυρίως ως παράσταση του θιασαρχικού ζεύγους και όχι του Εθνικού. Οι πρακτικές αυτές ακυρώνουν τις προσπάθειες για ένα θέατρο συνόλου των Πολίτη και Ροντήρη, «ωραίαν θεατρικήν... δημοκρατία» εφαρμόζει η νέα διεύθυνση καταλήγει η *Εστία*. Πραγματικός στόχος της επίθεσης της εφημερίδας είναι ο νέος διευθυντής του Εθνικού, ο φιλελεύθερος διανοούμενος Γιώργος Θεοτοκάς, ο οποίος έχει αναλάβει ξανά τα ηνία του θεάτρου. Η κεντρικά κυβέρνηση των Νικολάου Πλαστήρα και Σοφοκλή Βενιζέλου, που κέρδισε τις εκλογές τον Μάρτιο του 1950, αντικατέστησε με τον Θεοτοκά τον ταυτισμένο με τη δεξιά Ροντήρη από τη θέση του.

Οι *Βρυκόλακες* είναι η πρώτη παράσταση του Εθνικού υπό τη νέα διεύθυνση και η *Εστία* κορυφώνει τον πόλεμο κατά του "συνοδοιπόρου" Θεοτοκά. Η Παξινού και ο Μινωτής θεωρούνται επίσης ιδεολογικά "ύποπτοι"⁸⁶³. Μια μέρα πριν την πρεμιέρα των *Βρυκολάκων*, η *Εστία* ξεσπαθώνει. Στο ανυπόγραφο άρθρο της προφασίζεται «πλήθος επιστολών» που διαμαρτύρονται κατά της «προκλητικής εμφανίσεως της αριστεράς διοικήσεως του 'Βασιλικού Θεάτρου'». Προειδοποιούν οι επιστολογράφοι-φαντάσματα για τη «συρροή των κουκουέδων που θα σημειωθή κατά την πρεμιέρα των *Βρυκολάκων* του... ΕΑΜ'». Και καλεί η εφημερίδα το εθνικόφρον κοινό να «αφήση τους εαμίτες να πηγαίνουν μόνοι» στο "αριστερό" Εθνικό, ώστε το «θέατρο των εαμιτών» να «πνιγή» από «τον κλοιόν του μπουκοτάζ των εθνικοφρόνων»⁸⁶⁴.

Οι προτροπές της *Εστίας* για μπουκοτάζ των *Βρυκολάκων* όχι μόνο δεν εισακούονται, αλλά το Εθνικό γνωρίζει μια από τις μεγαλύτερες εισπρακτικές του επιτυχίες. Ήδη από την προώληση δημιουργούνται ουρές στα ταμεία⁸⁶⁵. Με την έναρξη των παραστάσεων οι ουρές γιγαντώνονται και κλείνουν τους δρόμους· χρειάστηκε ως και η επέμβαση της αστυνομίας προκειμένου να «επιβληθή κάποια τάξις και ν' αποκατασταθή η διακοπήσισα συγκοινωνία»⁸⁶⁶.

⁸⁶² Ανυπόγραφο: «Πλήρης δημοκρατία», εφ. *Εστία*, 29/9/1950.

⁸⁶³ Ο Μινωτής σχολιάζει το θέμα πολλά χρόνια αργότερα (1987): «Η αναγγελία της παράστασης δημιούργησε διάφορες αντιδράσεις, ευνοϊκές ως επί το πλείστον και ενθουσιώδεις, αλλά και κακόπιστες και κακεντρεχείς από μια μερίδα άκρως δεξιών εφημερίδων, οι οποίες μας παρουσίαζαν ως αντιστασιακούς της αριστεράς. Αντίθετα με ό,τι γίνεται τώρα όπου μάλλον κατηγορούμαι ως φίλος του Καραμανλή. Πιστεύω στη φιλελεύθερη ιδεολογία» (Ισμήνη Αντωνούλα: *Κατίνας Παξινού Αλέξη Μινωτή Πολύχρονος Πηγαϊμός για μιαν Ιθάκη*, ό.π., σελ. 95).

⁸⁶⁴ Ανυπόγραφο: «Ας τους αφήσουν μόνους», εφ. *Εστία*, 10/10/1950.

⁸⁶⁵ Η *Καθημερινή* σχολιάζει τη μεγάλη προώληση, η εισπρακτική επιτυχία της παράστασης είναι «πρωτοφανής εις τα χρονικά του Εθνικού Θεάτρου» (Ανυπόγραφο: «Θεατρική ζωή», εφ. *Η Καθημερινή*, 6/10/1950).

⁸⁶⁶ Ανυπόγραφο: «Θεατρική ζωή», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/10/1950.

Η πρεμιέρα των *Βρυκολάκων* δίνεται στις 11 Οκτωβρίου του 1950 με δρακόντεια αστυνομικά μέτρα υπό τον φόβο επεισοδίων από τους εθνικόφρονες, χωρίς να σημειωθεί τελικά καμία αναταραχή⁸⁶⁷. Πρόκειται δε για μεγάλο κοσμικό γεγονός των Αθηνών και γίνεται με μεγάλη επισημότητα· είναι υποχρεωτικό μάλιστα το επίσημο ένδυμα. Παραβρίσκεται όλη η πολιτική ηγεσία της εποχής και όλη "καλή" κοινωνία των Αθηνών⁸⁶⁸. Αυτοί είναι οι κουμουνιστές που θα συνέρεαν στην πρεμιέρα του Εθνικού; διερωτάται ειρωνικά η εφημερίδα *Δημοκρατικός*. Πρόκειται για τους πιο «πρωτότυπους 'αναρχικούς'» της ελληνικής ιστορίας: «Ουρά οι κούρσες. Ουρά οι τουαλέτες. Ουρά τα φράκα»⁸⁶⁹.

Τις επιθέσεις της *Εστίας* δεν αφήνει αναπάντητες η αριστερή παράταξη. Ο Κώστας Βάρναλης δημοσιεύει στις 14 Οκτωβρίου άρθρο στον *Προοδευτικό Φιλελεύθερο*, όπου κατηγορεί την *Εστία* για την πολιτική της: καλλιεργεί «το μίσος και το σκοταδισμό» στους Έλληνες. Η Ελλάδα δεν κινδυνεύει βέβαια από τον Μινωτή και την Παξινού, υποστηρίζει, αλλά από τον εσωτερικό διχασμό που πριμοδοτεί η *Εστία*⁸⁷⁰. Μια μέρα μετά η εφημερίδα *Μάχη* σχολιάζει τη μεγάλη προσέλευση του κοινού στους *Βρυκόλακες* και αποφαινεται πως αυτή είναι η καλύτερη απάντηση στην *Εστία*, αποδεικνύει την υποστήριξη του κοινού στην προοδευτική παράταξη⁸⁷¹. Τη σκυτάλη παίρνει ο Βάρναλης και πάλι, λίγες μέρες μετά. Σε νέο του άρθρο στον *Προοδευτικό Φιλελεύθερο* τονίζει ότι η προσέλευση του κόσμου είχε το νόημα διαμαρτυρίας, ήταν «μια έμμεση καταδίκη της πολιτικοπνευματικής Βίας, που ασκείται τόσα χρόνια». Με τη συμπάθειά του προς τους πρωταγωνιστές το κοινό έδειξε «την αλληλεγγύη του προς όλους τους πνευματικούς ανθρώπους και τους ανθρώπους της δουλειάς, που σαπίζουνε στις φυλακές και στα ξερονήσια»⁸⁷².

Η αριστερή παράταξη προσπαθεί κι αυτή να δώσει πολιτικές προεκτάσεις στο θέμα. Δεν πρέπει να αποδώσουμε όμως τη μεγάλη προσέλευση μόνο στην "αντιστασιακή" διάθεση του κόσμου. Είναι βέβαιο ότι οι επιθέσεις της *Εστίας* κινητοποίησαν τον κόσμο της Αριστεράς, αλλά αυτό δεν θα αρκούσε: η αίγλη των δύο πρωταγωνιστών είναι μεγάλη και το κοινό συρρέει να τους θαυμάσει. Οι παραστάσεις των *Βρυκολάκων* λόγω της τεράστιας επιτυχίας παίρνουν παράταση μιας εβδομάδας, ολοκληρώνοντας τον πρώτο αυτό κύκλο παραστάσεων στις 29 Οκτωβρίου.

⁸⁶⁷ Το θέμα επισημαίνει ο ίδιος ο Μινωτής το 1987: «Η Διοίκηση του θεάτρου με Γενικό Δ/ντή τον Γιώργο Θεοτοκά με το φόβο ότι θα γίνονταν επεισόδια μέσα και έξω από το θέατρο, κάλεσε ισχυρές δυνάμεις της αστυνομίας που περικύκλωσαν το θέατρο. Ορισμένοι αστυνομικοί εγκαταστάθηκαν στους διαδρόμους του θεάτρου για να προστατέψουν τους καλλιτέχνες και το πυκνότατο κοινό που ήρθε να μας δει με ενθουσιασμό» (Ισμήνη Αντωνούλα: *Κατίνας Παξινού Αλέξη Μινωτή...*, ό.π., σελ. 97).

⁸⁶⁸ Βλ.: Ανυπόγραφο: «Θεατρική ζωή», εφ. *Η Καθημερινή*, 13/10/1950.

⁸⁶⁹ Γ. Σ.: «*Βρυκόλακες...* με φράκο», εφ. *Δημοκρατικός*, 12/10/1950.

⁸⁷⁰ «*Οι βρυκόλακες*», εφ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 14/10/1950.

⁸⁷¹ Ανυπόγραφο: «Μια απάντηση», εφ. *Μάχη*, 15/10/1950.

⁸⁷² «*Οι αδιόρθωτοι*», εφ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 23/10/1950.

Οι επιθέσεις από τη δεξιά παράταξη εναντίον του ζεύγους συνεχίζονται από τη *Βραδυνή* μέσω της στήλης της θεατρικής κριτικής. Ο συντάκτης της (Δ. Γ.) προσπαθεί εμφανώς να υποβαθμίσει την ερμηνευτική ικανότητα της Παξινού και του Μινωτή, αδικώντας κατάφωρα τους δύο ηθοποιούς⁸⁷³. Δεν θα κρατήσουν την ίδια στάση οι θεατρικοί κριτικοί στα άλλα έντυπα (ανεξαρτήτως πολιτικής τοποθέτησης), θα σταθούν στις καλλιτεχνικές επιτεύξεις της παράστασης και μόνο. Και στην πλειονότητά τους αποθεώνουν το αποτέλεσμα⁸⁷⁴.

Οι *Βρυκόλακες* του 1950 είναι αναβίωση της ιστορικής πρώτης παράστασης του Φώτου Πολίτη του 1934. Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως σκηνοθέτης ο Πολίτης, και ο Μινωτής ως υπεύθυνος αναβίωσης⁸⁷⁵. Στις επαναλήψεις που θα ακολουθήσουν (από το 1958 και μετά), το όνομα του Πολίτη απαλείφεται από τη σκηνοθεσία και μένει μόνο του Μινωτή. Η απόφαση του Μινωτή να αναγράψει το όνομα του Πολίτη το 1950 είναι, όπως φαίνεται, μια κίνηση τακτικής. Αν και οι σχέσεις των δυο αντρών δεν ήταν καθόλου αγαστές.

Το 1958 ο Μινωτής, σε επιστολή του προς το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού, αρνείται σθεναρά ότι η σκηνοθεσία της παράστασης του 1950 μπορεί να πιστωθεί στον Πολίτη⁸⁷⁶. Θέμα της επιστολής η διαμάχη του Μινωτή με το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού ως προς το ύψος της σκηνοθετικής αμοιβής του για την επανάληψη των *Βρυκόλακων* το 1958. Αναφέρει στην επιστολή του ο Μινωτής: «Κατά απολύτως ιδικήν μου δε πρότασιν δεν ανεγράφη εις το πρόγραμμα ότι το έργον εσκηνοθετήθη παρ' εμού, αλλά παρά του Φώτου Πολίτη του οποίου την σκηνοθεσίαν επεμελούμην. Τούτο έπραξα δια να τιμήσω την

⁸⁷³ Διατείνεται πως η ερμηνεία του Παρασκευά στον ρόλο του Μάντερς «εξεμηνόνησε τα πάντα», είναι ο «πραγματικός νικητής της βραδυάς», «έκαμε του θεατάς να λησμονήσουν ότι εις την σκηνήν εκινούντο, άλλα δυο γνωστά από το παρελθόν πρόσωπα», τα οποία επανήλθαν «κατά σύμπτωσιν» – υπογραμμίζει ειρωνικά– «επί πρωθυπουργίας του επινοητού των μέτρων επεικειάς». Ο στόχος της επίθεσης είναι και πάλι η κεντρώα και όχι επαρκώς αντικουμμουνιστική κυβέρνηση των Πλαστήρα και Βενιζέλου, και φυσικά ο Θεοτοκάς. Ο κριτικογράφος θεωρεί πως οι Παξινού και Μινωτής είναι άνθρωποι της νέας κατάστασης και τους επιτίθεται κατά μέτωπο. Η δύναμη της ερμηνείας της Παξινού δεν του αφήνει πολλά περιθώρια για αμφισβήτηση της, η μόνη αδυναμία που της καταλογίζει είναι ότι η φωνή της έχασε «πολύ εις μέταλλον και έντασιν». Παραδέχεται ότι «το εν γένει παίξιμο της ήτο τρυφερότερον, χωρίς την παλαιάν του ακαμψίαν και τραχύτητα» και πιστώνει την αλλαγή αυτή στο «μεγάλο αυτό καλλιτεχνικόν σχολειόν που ονομάζεται Χόλλυγουντ» από το οποίο η Παξινού «αρκετά ωφελήθη». Ενώ ο Μινωτής «δεν έχει να παρουσιάση πρόοδον μολοντί τώρα θα έπρεπε να ευρίσκεται εις το απόγειον της σταδιοδρομίας του με την πλήρη ωριμότητα της ηλικίας». Και καταλήγει δηλητηριωδώς ότι η Αμερική «φροντίζει να οικειοποιήται τα ξένα ταλέντα», όταν όμως «δεν εύρη ταλέντο η Αμερική δεν ημπορεί τίποτε να κάμη» (!).

⁸⁷⁴ Σταχυολογούμε μερικές από τις εκτιμήσεις θαυμασμού της κριτικής για την παράσταση: «Σπάνια δραματικό κείμενο ερμηνεύτηκε με όλες τις αποχρώσεις του καθώς προχτές το κείμενο των *Βρυκόλακων*» (Κουκούλας), «άψογη» (Δόξας), «θρίαμβος» (Θρύλος και Τερζάκης), «ένα απεγάδιαστο ανέβασμα» (Πλωρίτης), η παράσταση: «ήτο από εκείνας που δημιουργούν την θεατρικήν ιστορίαν» (Χουρμούζιος).

⁸⁷⁵ Στο πρόγραμμα της παράστασης αναδημοσιεύονται αποσπάσματα από δύο άρθρα του Πολίτη χαρακτηριστικά για τη σκηνοθετική του αντίληψη για το έργο («Ίψεν *Βρυκόλακες*» και «Μάνα και γιος», εφ. *Η Πρωία*, 2 & 9/2/1934).

⁸⁷⁶ Η επιστολή του συντάσσεται στις 14 Μαρτίου του 1958 και σώζεται στο αρχείο Παξινού-Μινωτή που έχει στην κατοχή του το Ε.Λ.Ι.Α.

μνήμην του αξιού πνευματικού ανδρός εις στιγμήν επανεισόδου μου εις το θέατρον μετά δεκαετή περίπου απουσίαν μου εις την ξένην. Το πραγματικό όμως είναι ότι η σκηνοθεσία του 1950 κατά γενικήν ομολογίαν δεν ήτο μηδαμώς εκείνη του 1934 ούτε ηθοποιϊκώς (εσωτερικώς) ούτε σκηνογραφικώς (εξωτερικώς). Ηκολούθησα βεβαίως την ερμηνευτικήν γραμμήν του Πολίτη όπως και ο Πολίτης ηκολούθησε την ερμηνευτικήν γραμμήν του Ίψεν, όπως καταφαίνεται από αυτό τούτο το κείμενο του δράματος· αλλά ούτε η πλήρης διανομή των ρόλων, ούτε το παίξιμο, ούτε το ύφος, ούτε η ατμόσφαιρα ούτε ο ρυθμός της παραστάσεως παρομοιάζον με την παλαιάν παράστασιν. Απόδειξις τούτου είναι η παντελώς αλλοία εντόπωσις που επραγματοποιήθη με την παράστασιν του 1950 από εκείνην του 1934».

Δεν έχει άδικο ο Μινωτής στην τελευταία παρατήρησή του: όντως η υποδοχή της παράστασης τώρα είναι πολύ διαφορετική από αυτή του 1934. Η παλιά παράσταση είχε γνωρίσει μεγάλες αμφισβητήσεις, όπως είδαμε, ενώ το 1950 η παράσταση γνωρίζει αποθεωτική υποδοχή. Αυτό όμως δεν αποδεικνύει απαραίτητα ότι η τωρινή παράσταση είναι τελείως διαφορετική.

Υπάρχουν πολλές ομοιότητες με την παράσταση του 1934: παραμένουν οι ίδιοι καλλιτεχνικοί συντελεστές, ο Γ. Ν. Πολίτης για τη μετάφραση, ο Φωκάς για τα κοστούμια, ο Κλώνης για τη σκηνογραφία, ενώ και οι ερμηνευτές των τριών κεντρικών ρόλων είναι οι ίδιοι: Άλβινγκ η Παξινού, Όσβαλντ ο Μινωτής και Μάντερς ο Νίκος Παρασκευάς (τον Έγκστραντ ερμηνεύει τώρα ο Χριστόφορος Νέζερ και τη Ρεγκίνε η Ελένη Χατζηαργύρη).

Και βασικότερο όλων: η βασική σκηνοθετική γραμμή είναι ίδια με του Πολίτη: πρόκειται για την τραγωδία μιας μάνας και όχι για ένα δράμα κληρονομικότητας ή για το ψυχολογικό δράμα ενός άρρωστου νέου που είχε προβάλει κατά κύριο λόγο η νεώτερη ανάγνωση του Κουν. Ο Όσβαλντ εδώ είναι, όπως και το 1934, φαινομενικά υγιής και όχι ένα εμφανώς άρρωστος νέος⁸⁷⁷.

Αλλά και οι κατευθυντήριες γραμμές για τον Μάντερς (που ερμηνεύει και πάλι ο Παρασκευάς) και τον Έγκστραντ (που τον ερμηνεύει τώρα ο Νέζερ, αντικαθιστώντας τον Ηλία Δεστούνη) είναι, όπως φαίνεται από τις παρατηρήσεις τις κριτικής, παρόμοιες με αυτές της παλιάς. Αλλά και η καινούργια Ρεγκίνε που επιλέγει ο Μινωτής, η Χατζηαργύρη, είναι κοντινής ιδιοσυγκρασίας με την Κατερίνα Ανδρεάδη που είχε επιλέξει ο Πολίτης, φέρουν και οι δύο έναν "αριστοκρατικό" αέρα, δεν πρόκειται για ένα "λαϊκό κορίτσι". Το επιχείρημα του Μινωτή στην επιστολή του ότι ακολούθησε την «ερμηνευτικήν γραμμήν του Ίψεν», όπως και ο Πολίτης, προφανώς και δεν πείθει. Εναπόκειται στη σκηνοθεσία να φωτίσει το έργο και τους ρόλους. Και η βασική οπτική πάνω στο έργο, αλλά και η

⁸⁷⁷ Τη σημαντική αυτή διαφορά των δυο αναγνώσεων επισημαίνει ο Γιώργος Λαζαρίδης στην κριτική του για την επανάληψη της Θεσσαλονίκης το 1951: ο Όσβαλντ του Μινωτή είχε την «όψη υγιούς ανθρώπου», ενώ ο Κουν είχε παρουσιάσει τον Όσβαλντ «σαν σωματικό και ψυχικό κουρέλι από την πρώτη εμφάνιση στην σκηνή προδιαθέτοντας τον θεατή του 'πως κάτι τρομερό μέλλει να συμβή'»: ο Κουν είχε «τονίσει πολύ έντονα την νοσηρότητα του Ίψενικού θεάτρου».

ερμηνευτική προσέγγιση των ρόλων, είναι κατά βάση ίδιες με αυτές του Πολίτη. Άρα δεν μπορούμε να μιλάμε για μια νέα σκηνοθεσία του Μινωτή. Οι τροποποιήσεις του Μινωτή στην *mise en place*, που προφανώς θα έγιναν μετά από τόσα χρόνια, δεν σημαίνουν βέβαια νέα σκηνοθεσία.

Υπάρχουν όμως και διαφορές στην παράσταση του 1950 σε σχέση με το 1934. Η σκηνογραφία του Κλώνη είναι όντως πολύ διαφορετική, εδώ έχει δικίο ο Μινωτής: πρόκειται για νέα σκηνογραφία κατ' ουσίαν, όπως θα δούμε λίγο παρακάτω. Στον υποκριτικό τομέα, επίσης έχει δικίο ο Μινωτής όσον αφορά την υποκριτική ωριμότητα του ίδιου και της Παξινού, οι ερμηνείες τους είναι σαφώς πιο ώριμες. Και εδώ προφανώς πρέπει να ανιχνεύσουμε την ευεργετική επίδραση της σκηνοθεσίας του Μινωτή.

Αλλά η μεγάλη διαφορά της παράστασης του 1950 σε ό,τι αφορά τη σκηνοθεσία είναι άλλη: ο Μινωτής οικοδομεί το έργο προοδευτικά: «διαρκώς αναρωτιώμαστε, σαν να μπορούσε το έργο ν' αλλάξει τροπή και ν' αποφευχθή το μοιραίο, τι θα γίνη τώρα; είχε μεγάλη, τεραστία σημασία. Ζούσαμε στιγμή προς στιγμή την πλοκή του δράματος», παρατηρεί η Βαρβιτσιώτη. Στην παράσταση υπήρχε «η σοφή κατανομή, η ζυγισμένη πλαστικότητα της δραματικής συγκινήσεως και η προοδευτική ανάδειξις των δραματικών στοιχείων. Η ερμηνεία εκράτησε τον ρυθμόν μιας συνεχούς ανόδου» (Χουρμούζιος). Και αυτό το κλιμακούμενο τέμπο είναι απ' ό,τι φαίνεται το μεγάλο κέρδος της σκηνοθετικής συμβολής του Μινωτή. Ο Μινωτής κατορθώνει να πραγματώσει επί σκηνής πολύ πιο αποτελεσματικά τις σκηνοθετικές γραμμές του Πολίτη.

Η αλήθεια λοιπόν μάλλον βρίσκεται κάπου στη μέση: πρόκειται για μια δημιουργική επανερμηνεία της σκηνοθεσίας του Πολίτη από τον Μινωτή και όχι για μία αμιγώς νέα σκηνοθεσία του έργου.

Η σκηνοθετική ανάγνωση του Φώτου Πολίτη, τώρα που έχουν καταλαγιάσει τα πάθη και η σφοδρή πολεμική εναντίον του, δικαιώνεται από το σύνολο της κριτικής⁸⁷⁸. Η τραγωδική οπτική του Πολίτη πάνω στο έργο αναδεικνύει κατά τους κριτικούς ότι το ουσιαστικό περιεχόμενο του έργου. Και υπ' αυτό το πρίσμα η κριτική αναγνωρίζει σύσσωμη τη διαχρονικότητα του έργου. Οι αλλοτινές επιφυλάξεις για το ξεπερασμένο της κοινωνικής θεματολογίας του εξαλείφονται. Όπως παρατηρεί ο Δόξας: «Τα εξωτερικά γεγονότα που συνθέτουν το μύθο» έχουν ξεπεραστεί «από την εξέλιξη των κοινωνικών αντιλήψεων, ωστόσο το εσωτερικό δράμα, δράμα της ανθρώπινης ψυχής, ασχέτως με τα αίτια που το προκάλεσαν, μένει αναλλοίωτο». Δικαιώνονται πλέον οι απόψεις του Κουκούλα για τους *Βρυκόλακες*: «Δεν είναι το δράμα της κληρονομικότητας, ούτε του ασυμβίβαστου [sic] γάμου [...], δεν είναι η σάτιρα των κοινωνικών προλήψεων και της

⁸⁷⁸ Βαρβιτσιώτη, Δόξας, Θρύλος, Πλωρίτης, Σπηλιωτόπουλος, Τερζάκης, Χουρμούζιος. Ο μόνος που προσπαθεί να υποτιμήσει τη συμβολή του Πολίτη στην ανάγνωση του έργου είναι, θυμίζουμε, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στο άρθρο του στη *Νέα Εστία*, που είδαμε αναλυτικά στο υποκεφ. 3.4.3. («Οι βρυκόλακες χωρίς σκηνοθέτη», ό.π.). Ο Ξενόπουλος αρνείται να συγχωρέσει τον παλιό "εχθρό" του.

πουριτανικής ηθικής [...]. Πριν απ' όλα είναι το δράμα μιας μητέρας που συναισθάνεται την ευθύνη της για την ατομική της και για του μονάκριβου παιδιού της τη δυστυχία. [...] Είναι το δράμα ενός νέου ανθρώπου, του Όσβαλντ Άλβινγκ, που έχει κάθε δικαίωμα πάνω στη χαρά της ζωής κι όμως είναι καταδικασμένος σε πνευματικό θάνατο. Με άλλα λόγια είναι οι *Βρυκόλακες* η ποιητική μετουσίωση ενός δραματικού μύθου που περισσότερο από τις βιολογικές συνέπειες του κληρονομικού νόμου μας αποκαλύπτει τη μοίρα των ανθρώπων στην αλληλεξάρτησή της με τις κοινωνικές συνθήκες της ζωής τους και με τις επιταγές της τρέχουσας ηθικής». Έτσι το έργο «παραμένει το πιο τολμηρό, το πιο ουσιαστικά τολμηρό του νεώτερου θεάτρου» (Τερζάκης)⁸⁷⁹.

Πρέπει να επισημάνουμε όμως και μια άλλη διαφορά μεταξύ της παράστασης του 1934 και του 1950: η παράσταση των *Βρυκόλακων* στην εκδοχή του Μινωτή θέτει –δικαίως– στο επίκεντρο τον Όσβαλντ και την Κυρία Άλβινγκ. Μόνο που τώρα οι δύο αυτοί ήρωες μονοπωλούν το ενδιαφέρον της παράστασης. Ο Μινωτής και η Παξινού εγκαθιδρύουν στην ελληνική σκηνή την αντίληψη πως ο Όσβαλντ και η Άλβινγκ είναι τα μόνα σημαντικά πρόσωπα του δράματος, παραγκωνίζοντας τόσο τη σημασία του τρίτου πόλου που είναι ο Μάντερς, όσο και των άλλων δυο προσώπων του έργου (Έγκστραντ και Ρεγκίνε) που θεωρούνται εφεξής απλώς "βοηθητικά" για τη δράση⁸⁸⁰. Αυτό συμβαίνει και λόγω της ερμηνευτικής επίδοσης και των δύο ηθοποιών, αλλά πολύ περισσότερο λόγω της πρωταγωνιστικής νοοτροπίας που τους χαρακτήριζε. Ο Μινωτής στις σκηνοθεσίες του προμοδοτούσε τόσο τον εαυτό του όσο βέβαια και την Παξινού όταν

⁸⁷⁹ Η παράσταση των *Βρυκόλακων* του Εθνικού, παράλληλα με την *Γκάμπλερ* της Κατερίνας τον Οκτώβριο του 1950, αναθερμαίνει το ενδιαφέρον για τον Ίψεν. Σειρά άρθρων για τον συγγραφέα εμφανίζεται στον Τύπο (πέρα από τις κριτικές για την παράσταση): Γιάννης Μηλιάδης: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 5/10/1950. Τάκης Μουζενίδης: «Το θέατρο του Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 10/10/1950. Αιμίλιος Χουρμούζιος [με το ψευδώνυμο W.]: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 11/10/1950. Άγγελος Τερζάκης: «Ο ΄ξεπερασμένος΄», εφ. *Το Βήμα*, 11/10/1950. Κώστας Σούκας: «Δυο παραστάσεις του Ίψεν», εφ. *Φωνή Πειραιώς*, 16/10/1950. Δημοσιεύεται ακόμα ένα άρθρο του Γιάννη Σιδέρη («Οι *Βρυκόλακες* και ο Ξερόπουλος», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 559, 15/10/1950, σελ. 1380-1382), όπου ο Σιδέρης αναφέρεται στην ιστορική προλογική ομιλία του Ξερόπουλου για την πρώτη παράσταση των *Βρυκόλακων* του 1894.

⁸⁸⁰ Γράφει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης το 1988 για τη σημασία του Μάντερς: «Αυτόν, όμως, το χαρακτήρα, επειδή είναι παπάς, σε όσες παραστάσεις του έργου έχω δει, τον έπαιζε ηθοποιός που από φυσικού του είχε κάτι παπαδίστικο. Και με την προσθήκη μιας τυποποιημένης αντίληψης περί παπάδων, ο Μάντερς εμφανιζόταν σαν ένας χαρακτήρας σχολαστικός, δειλός, ψυχικά κακομοίρης, έτσι που να απορείς γιατί αυτό το ασήμαντο ανθρώπακι μπορεί να έχει κάποια πειθώ και επιρροή στους άλλους. Αλλά ο Μάντερς αποκλείεται να είναι τόσο αγαθούλης και ακίνδυνος. Δεν μπορεί να τον ήθελε έτσι ο συγγραφέας του έργου, γιατί ήταν αρκετά ευφυής για να του ξεφύγει ένα τέτοιο δυναμικό. [...] Αν δεν δεις έναν άντρα που θα μπορούσε να 'ναι δραστήριος, χαρούμενος, γοητευτικός, πώς θα καταλάβεις το γιατί αυτός ο άνθρωπος μπορεί να είναι πειστικός και επιβλητικός [...]. Ένας Μάντερς με κακομοίρικο εξωτερικό σχήμα και παπαδίστικα φερσίματα, απαλλάσσεται αμέσως από κάθε ευθύνη. Οπότε όλη η αλυσίδα της δράσης και της εξέλιξης που φυσικά συντελούνται στη συνείδηση των προσώπων του έργου, είναι ανύπαρκτη» («Λειπομέρεια», εφ. *Τα Νέα*, 27/2/1988).

εμφανίζονταν μαζί επί σκηνής⁸⁸¹. Άλλωστε, ο Μινωτής σκηνοθετούσε με τη λογική του πρωταγωνιστή, αυτόν θεωρούσε ως τον επί σκηνής σκηνοθέτη⁸⁸². Δεν πρέπει όμως να τον αδικούμε, ήταν ένας βαθύς γνώστης των κειμένων και οι σκηνοθεσίες του δεν πρόδιδαν την ουσία τους. Δεν αναδεικνυαν όμως όλες τις όψεις των έργων, αφού οι αναγνώσεις του εστίαζαν στους κεντρικούς ήρωες, οι κατευθυντήριες γραμμές των υπόλοιπων ρόλων ήταν σε πιο σχηματικά μονοπάτια απ' ό,τι των ηρώων που ερμήνευε ο ίδιος και η Παξινού. Φρόντιζε πάντα με ένα τρόπο να ξεχωρίζει η δική τους ερμηνεία από εκείνη τους υπόλοιπων ηθοποιών, τόσο σε βάθος ανάλυσης χαρακτήρα, όσο και σε φυσικότητα.

Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση των *Βρυκολάκων* το 1950. Γί' αυτό και ο συντάκτης του *Δελτίου Θεάτρου* (Κριτικός) διακρίνει «ανομοιογένεια που παρουσίαζαν στο παίξιμο τους οι Παξινού και Μινωτής» σε σχέση με τις ερμηνείες των άλλων τριών ηθοποιών. Δεν είχε δει, όπως ομολογεί, την παράσταση του έργου στη διδασκαλία του Πολίτη, «αλλά δυσκολευόμαστε να πιστέψουμε ότι ένα καλλιεργημένο αυτί και μάτι και μια αρτιωμένη πνευματική συνείδηση» θα επέτρεπε την υποκριτική αυτή ανομοιογένεια. Αυτή είναι εξάλλου μια σημαντική διαφορά των δύο αντρών: ο Πολίτης πίστευε στο θέατρο συνόλου και προσπάθησε με ζήλο να το εφαρμόσει στο Εθνικό, ενώ ο Μινωτής πίστευε στο θέατρο του πρωταγωνιστή⁸⁸³.

Έτσι, η παράσταση των *Βρυκολάκων* του 1950 περιστρέφεται γύρω από την υποκριτική επιδεξιότητα της Παξινού και του Μινωτή, οι οποίοι βρίσκονται και οι δυο κατά γενική ομολογία στο ζενίθ της ωριμότητάς τους. Κομίζουν, όμως, ένα σημαντικό «καινούργιο στοιχείο» στους *Βρυκόλακες* του 1950, όπως παρατηρεί ο Χουρμούζιος: στην ερμηνεία τους διακρίνεται τώρα «μια απροσδόκητη ανανέωση:

⁸⁸¹ Χαρακτηριστικές για το θέμα είναι οι παρατηρήσεις του Λεάνδρου Πολενάκη («Το αίνιγμα και η λύση του», εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 17/12/2000, σελ. 13-15): «Τα πάντα ξεκινούσαν, τα πάντα κατέληγαν στον ίδιο. 'Κινούσε' με τα χέρια του κατευθύνοντας, ελέγχοντας, ως μαριονέτες τους άλλους ηθοποιούς, τους άλλους ρόλους. Με κέντρο τον ίδιο. (Όμως όχι την Παξινού, όταν παίζουν μαζί και όταν τη σκηνοθετεί, ας το κρατήσουμε αυτό). Ένας 'κουκλοπαίκτης' μεγέθους, που κινεί τις 'κούκλες' του θιάσου του, πέριξ του προσώπου του».

⁸⁸² Το δήλωνε εξάλλου και ο ίδιος ο Μινωτής: «Η αλήθεια είναι ότι μετά την γενικήν δοκιμή ενός έργου ο βασικός σκηνοθέτης είναι ο πρωταγωνιστής» (Ανυπόγραφο: «Ο Αλέξης Μινωτής και η Κ. Παξινού μιλούν για το θέατρο», συνέντευξη με τον Αλέξη Μινωτή και την Κατίνα Παξινού, εφ. *Το Βήμα*, 2/2/1969). Αποκαλυπτική για τη νοοτροπία του Μινωτή είναι και η μαρτυρία της Βάσως Μανωλίδου: «δεν ήταν καθόλου εύκολος χαρακτήρας. Ίσως ήταν και το ότι είχε βαθιά αίσθηση της ανωτερότητάς του, της αξίας του, που τον έκανε εγωιστή. Τον έχω ακούσει, λόγου χάριν, να λέει και να επαναλαμβάνει πως δεν δίνει στον εαυτό του τον χαρακτηρισμό του σκηνοθέτη, ούτε θεωρεί σημαντική τη δουλειά του σκηνοθέτη, ότι είναι μόνο ηθοποιός και ότι κάνει εξ ανάγκης τον σκηνοθέτη στα έργα του, γιατί δεν αναγνωρίζει κανέναν άλλο ικανό να τον σκηνοθετήσει!» (*Βάσω Μανωλίδου*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1997, σελ. 77). Βλ. για το θέμα επίσης την ανακοίνωση του Αντρέα Δημητριάδη, στο Γ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, «Μηχανισμοί του Βεντετισμού στο νεοελληνικό θέατρο» (στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο...*, ό.π., σελ. 246 και 248).

⁸⁸³ Βλ. για το θέμα: Ματίνα Καλτάκη: «Η προσωποπαγής περίοδος Μινωτή (1974-1980)», στο αφιέρωμα: 100 χρόνια Εθνικό Θέατρο, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 18/3/2001.

η τελειοποιημένη τεχνική και η γονιμότερα από άλλοτε αφομοιωμένη γνώση και πείρα της κ. Παξινοῦ και του κ. Μινωτή που τους βοήθησε να δώσουνε στο συναίσθημα, στην έκφραση, στην κίνηση και στην φωνή τους μεγαλύτερη ποικιλία και πλαστικότητα». Είναι μια πρωτόγνωρα λιτή υποκριτική για τα ελληνικά δεδομένα. Όπως παρατηρεί ο Σκουλούδης, πρόκειται για «μια ιστορική προσφορά στον πνευματικό μας πολιτισμό», είναι «μια ολοκληρωτική νίκη της εκ των έσω εκφράσεως, σε βάρος των τελευταίων υπολειμμάτων του νατουραλισμού όσο και του στόμφου» του ελληνικού θεάτρου. Και εξηγεί ο κριτικός τα βασικά γνωρίσματα της εσωτερικής αυτής ερμηνείας: «η απαλλαγή της εκφράσεως απ' όλα τα 'εκ των έξω' παρασιτικά εκφραστικά βοηθήματα, και η συγκέντρωση του ερμηνευτού στον μεγάλο του εαυτό με τις ανεξάντλητες θησαυρικές ψυχικές του ευαισθησίες, που μπορούν να εκφραστούν τόσο πιο πολύ συγκλονιστικά και βροντώδικα, όσο λιγότερο προσφύγουν σε εξωτερικά εντυπωσιακά εκφραστικά μέσα». Ένα «ώριμο, βαθύ [...] χωρίς επιφανειακά 'εφφέ' παίξιμο», συμπληρώνει ο Πλωρίτης.

Η εντύπωση που κάνει η νέα αυτή υποκριτική είναι μεγάλη. Ο Παπανούτσος δημοσιεύει αναλυτικό άρθρο για τη σημασία της: το «εντελώς 'εσωτερικό'» παίξιμό τους πιστεύει πως πρέπει να αποτελέσει πρότυπο για την ελληνική σκηνή⁸⁸⁴. Ο ρόλος, γράφει, «δεν στέκεται σα φόρεμα απάνω τους, αλλά έχει διηθηθή μεσ' από τους πόρους του σώματος και της ψυχής τους και έχει διαποτίσει ολόκληρο το είναι τους». Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει στον Παπανούτσο η σωματοποίηση του ρόλου, ειδικά από την Παξινοῦ: «μένει συνεχώς στη σκηνή από το άνοιγμα ως το κλείσιμο της αυλαίας, η 'μιμική', δηλαδή η στάση του σώματος, η κίνηση των άκρων, ο μορφασμός, το παίξιμο των ματιών κτλ., δεν σταματάει στιγμή από την αρχή έως το τέλος της παράστασης. [...] Το σώμα, τα χέρια και προ πάντων το πρόσωπο και τα μάτια παίζουν διαρκώς, ακατάπαυστα, χωρίς καμιάν απολύτως μείωση στην ένταση της προσπάθειας. Οι αλλοιώσεις είναι συνεχείς, αδιάκοπες, αλυσωτές»⁸⁸⁵.

Ο Κουν, που είχε παρακολουθήσει πρόβες, αλλά και την παράσταση βέβαια, μας μεταφέρει πως ειδικά η ερμηνεία της Παξινοῦ ήταν «ό,τι πιο σύγχρονο, από την άποψη της υποκριτικής έκφρασης, είχε φανεί ως τότε στο ελληνικό θέατρο». Και εκτιμά πως η υποκριτική της «βοήθησε αποφασιστικά να ανανεωθεί το θέατρο – τόσο το νεότερο κλασικό όσο και το αρχαίο δράμα. Κι από την άποψη αυτή, η συνεισφορά της ήταν όχι απλώς μεγάλη αλλά πολύτιμη»⁸⁸⁶.

⁸⁸⁴ Και ο Τερζάκης στην κριτική του προτρέπει όλους του έλληνες ηθοποιούς να παρακολουθήσουν αυτό το «μάθημα θεατρικής τέχνης», προκειμένου να παραδειγματιστούν για το «πώς δύο κορυφαίες δραματικές μορφές, πλασμένες από έναν μεγάλο ποιητή, αναλύονται εσωτερικά κι ανασυντίθενται οργανικά, πλαστικά, στα χέρια δύο εξαιρετών καλλιτεχνών, για να πάρουν την πυκνή, στέρεη, πολυεδρική οντότητά τους. Πώς απογομνώνεται από κάθε περιττό εξάρτημα η υπόκριση και τι λιτά, αλλά και καίρια μέσα χρειάζονται για να ζήσει δραματικά μια ποιητική μορφή, ν' αποσπάσει τη συμμετοχή μας, να επιτελέσει το ύστατο λειτουργήμα που είναι το να μας εκπροσωπήσει».

⁸⁸⁵ Ε. Π. Παπανούτσος: «Η τέχνη του ηθοποιού», εφ. *Το Βήμα*, 19/10/1950.

⁸⁸⁶ Συνέντευξη του Κουν στον Γιώργο Πηλιχό στα *Νέα* (21/2/1983), αναδ. στο Ισμήνη Αντωνούλα: *Κατίνas Παξινοῦ Αλέξη Μινωτή...*, ό.π., σελ. 325.

Η ανανεωμένη υποκριτική των δύο ηθοποιών οφείλεται αναμφίβολα στις επιδράσεις που δέχτηκαν κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης παραμονής τους στο εξωτερικό. Ο Σκουλούδης στην κριτική του επισημαίνει την ευεργετική επίδραση της άσκησής τους στον κινηματογράφο, ο οποίος ζητά την «εσωτερική εκφραστική λιτότητα» και την «απαλλαγή των ηθοποιών από κάθε εξωτερικό ερμηνευτικό παράσιτο»⁸⁸⁷. Αυτή είναι η μια σημαντική παράμετρος, η άλλη είναι η επαφή τους με τη αμερικάνικη μετεξέλιξη του συστήματος Στανισλάβοκι. Το σύστημα αυτό θα μορφοποιηθεί οριστικά από το Actors Studio στην Νέα Υόρκη, το οποίο ιδρύεται αυτή την εποχή (1947) και θα ασκήσει καταλυτική επίδραση στην υποκριτική τέχνη παγκοσμίως⁸⁸⁸.

Ειδικά η Παξινού κατακτά μια απόλυτη ταύτιση με τον ρόλο. «Ενσαρκώθηκε ολοκληρωτικά μέσα στην Κα 'Αλβινγκ', αφομοιώθηκε μαζί της. Όπως μόνο οι πολύ μεγάλοι ηθοποιοί, επέτυχε να μην έχει ούτε στιγμή ο θεατής την εντύπωση ότι βλέπει ένα ρόλο να παίζεται, το ρόλο της τον ζούσε. Δεν ήταν πια καθόλου ο εαυτός της· ήταν η Κα 'Αλβινγκ'» (Θρύλος). Είναι σαν «κάποια τραγική μάνα» να «διασκέλιζε το προσκήνιο και μετέφερεν από την πάλλουσαν ζωή όλον τον πόνον και όλα τα δάκρυα επάνω εις την σκηνήν» (Χουρμούζιος). Είναι τόσο αληθινή η ερμηνεία της ώστε «αν θέληση κανείς να φαντασθή την κ. Άλβινγκ, δε θα μπορεί να τη δη παρά με τη μορφή της κ. Παξινού» (Βαρβιτσιώτη)⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ Οι περισσότεροι έλληνες ηθοποιοί δεν έχουν ακόμα δοκιμαστεί στην κάμερα, ο ελληνικός κινηματογράφος είναι ακόμα στα σπάργαλα έως το 1950.

⁸⁸⁸ Ο Μινωτής έχει βαθιά γνώση των εξελίξεων της υποκριτικής τέχνης στην Αμερική. Δημοσιεύει στη *Νέα Εστία* αναλυτικό άρθρο λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα *Βρυκόλακων*, όπου εκθέτει την κατάσταση του αμερικάνικου θεάτρου («Το σύγχρονο αμερικάνικο θέατρο και οι δυνατότητές του», τχ. 558, 1/10/1950, σελ. 1266-1276). Αν και στο άρθρο του ο Μινωτής εκφράζει αντιρρήσεις για το υποκριτικό σύστημα που κυριαρχεί στην Αμερική, δεν μπορεί παρά να έχουν δεχτεί, τόσο ο ίδιος όσο και η Παξινού, επιδράσεις απ' αυτό. Η "ανανεωμένη" λιτή υποκριτική του ζεύγους στους *Βρυκόλακες* του 1950 δεν μπορεί παρά να σχετίζεται με τη μακρόχρονη παραμονή τους στην Αμερική και τις εξελίξεις της υποκριτικής τέχνης στη χώρα.

⁸⁸⁹ Τον θαυμασμό του για την αλήθεια της ερμηνείας της Παξινού μας περιγράφει και ο ίδιος ο Μινωτής (στο βιβλίο του *Μακρινές φιλίες*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1981, σελ. 128-129): «Αυτή η παράσταση, που συνεχίστηκε να παίζεται σποραδικά καμιά εικοσαριά χρόνια με την ίδια περίπου διανομή, υπήρξε η ακραία αφορμή του βαθύτατου και ατέρμονα θαυμασμού μου στην Κατίνα για τη μεγαλοφυή ερμηνεία ή καλύτερα το ζωντανέμα της Κας Άλβινγκ. Απ' ό,τι της ζητήθηκε να κάνει στις πρόβες έκανε από μόνη της το δεκαπλάσιο. Δεν περιμένει κανείς κι απ' τον καλύτερο ακόμα ηθοποιό, να ξεπεράσει ένα ρόλο πέρα και πάνω από τις διαστάσεις που έχει πλαστεί από τον συγγραφέα, εν τούτοις στην περίπτωση της Κας Άλβινγκ ήταν ολοφάνερο αυτό το κατόρθωμα της γνήσιας ηθοποιίας. Η Κατίνα απεκάλυπτε κάθε φορά το βαθύτερο μέρος του είναι της, τα μύχια της ψυχής της υποδύομενη την Κα Άλβινγκ. Εγώ που ζούσα μαζί της μέρα-νύχτα τόσα χρόνια δεν υποψιαζόμουν τόση ποικιλία εκφράσεων και τόση αρμονική εναλλαγή αισθημάτων από στιγμή σε στιγμή ως την τελευταία αναπνοή της παράστασης. Έμενα πολλές φορές βουβός στη Σκηνή και καταθαύμαζα ξεχνώντας το δικό μου ρόλο του Οσβάλδου, που τον είχα τάξει για βοήθημά της, αλλά αυτή μου ανταπέδιδε την ίδια ένταση μέσα από μια ποιητική αύρα που τύλιγε τους διαλόγους μας με υψηλή έξαρση. Ποτέ, νομίζω, δεν ταιριάξαμε σαν ηθοποιοί με την Παξινού όσο στους *Βρυκόλακες*. Και πιστεύω και το ξαναλέω πως η Κατίνα στην Κα Άλβινγκ δεν έκανε υποκριτική παρά ζούσε πλήρεια το ρόλο σαν να ήταν αυτή η ίδια. Ζωντανή».

Η Άλβινγκ της Παξινού είναι η τραγική μάνα, εκεί εστιάζει η ερμηνεία της. Δεν φωτίζει την «επαναστατική φύση» της Άλβινγκ (Θεατρικός, *Τα Νέα*). Η Παξινού «παρουσιάζεται σήμερα περισσότερο ανθρώπινη, περισσότερη στοργική, περισσότερο μητέρα» σε σχέση με το 1934, γράφει ο Σπηλιωτόπουλος, τώρα κυριαρχεί ένας «απαλότερος τόνος» που δίνει «μεγαλύτερο βάθος στον σπαραγμό της πονεμένης μάνας». Ο ίδιος τόνος και στα *Νέα*: «Σε ό,τι αναφέρεται εκφραστικά στο σπαραγμό της μητέρας, η κ. Παξινού ήταν απaráμιλλη», καθώς «είχε κάμει αφαίρεση στο παίξιμό της του κάθε περιττού, του κάθε φανταχτερού, για να φτάσει σε μια πιο δραματική απλότητα και συγκέντρωση του πόνου». Ο πόνος στην ερμηνεία της Παξινού «εγίνετο ένας κόμπος εκεί ψηλά εις τον λάρυγγα και όμως έμενε δεμένος εκεί χωρίς αναφυλλητά» (Χουρμούζιος)⁸⁹⁰.

Η Παξινού χτίζει σοφά τον ρόλο και δεν δίνει «από της πρώτης εμφανίσεώς της εις την σκηνήν [...] την εντύπωσιν της τραγωδίας που πρόκειται να εκραγή από στιγμής εις στιγμήν» (Χουρμούζιος), όπως κάνανε οι προηγούμενες ερμηνεύτριες του ρόλου. Δεν προδίδει τη δραματική κατάληξη του έργου, αλλά οδηγεί σταδιακά τον ρόλο της στην κορύφωση, χτίζοντας ένα διαρκώς αυξανόμενο συναισθηματικό φορτίο. Έτσι η Παξινού στο τραγικό ξέσπασμα του τέλους της τρίτης πράξης γίνεται σπαρακτική: «σταμάτησε την αναπνοή μας», γράφει ο Φραγκούλης⁸⁹¹.

Κι εδώ μάλλον πρέπει να ανιχνεύσουμε τη συμβολή της σκηνοθετικής κατεύθυνσης του Μινωτή στην ερμηνεία της Παξινού. Η σκηνοθεσία του Μινωτή, όπως είδαμε, οδηγεί σταδιακά το έργο στη δραματική κορύφωση της τελευταίας πράξης, η οποία ερμηνεύεται με «λιτότητα [...], σπαραχτική τραγικότητα, απαλλαγμένη όπως ήταν από κάθε αποκρουστική νατουραλιστική λεπτομέρεια, με

⁸⁹⁰ Η ίδια η Παξινού εξηγεί ότι για ρόλους όπως η Άλβινγκ δεν επιστρατεύει τόσο τη «νοημοσύνη» και την «τεχνική δεξιότητα» αλλά την «προσωπική συγκίνηση»: «είναι το βάθος όλης μου της σκηνικής ενέργειας. Συγκίνηση βέβαια που την παρακολουθώ με διαίσθηση και την εποπεύω με λογική σε κάθε στιγμή, που προσπαθώ να την υποτάσσω όσο μπορώ στους αισθητικούς κανόνες που μ' έδιδε ο χρόνος και ο κόπος, αλλά συγκίνηση πάντως βαθιά και απόλυτη – εννοώ η ψυχική εμπειρία του ευαίσθητου». Και όπως ομολογεί, οι ρόλοι μάνας όπως της Άλβινγκ είχαν πάντα «μια βαθιά απήχηση και μια ισχυρή συγγένεια» και ο λόγος είναι απολύτως προσωπικός: «ίσως γιατί δέχτηκα από νωρίς το μητρικό τραύμα με το θάνατο αγαπημένου παιδιού». (Η μαρτυρία αυτή της Παξινού είναι από το κείμενό της «Για το *Παράδοξο* του Ντιντερό», αναδ. στο Ισμήνη Αντωνούλα: *Κατίνας Παξινού Αλέξη Μινωτή...*, ό.π., σελ. 309).

⁸⁹¹ «Η κ. Άλβινγκ της Παξινού ήταν για μένα ένας βαθύς κλονισμός. Ο ρόλος εισβάλλει στους πιο σκοτεινούς χώρους της ψυχής μας», γράφει ο Τάσος Λιγνάδης («Αναμνηστικό σε πρώτο πρόσωπο για τον Μινωτή», στον συλλογικό τόμο: *Ο ηθοποιός Αλέξης Μινωτής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1985, σελ. 116). Ή όπως παρατηρεί ο Κώστας Τσιρόπουλος («Κατίνας Παξινού Αθανασία», στο αφιέρωμα της σειράς *Τετράδια Ευθύνης*, αρ. 32: *Πρόσωπο και Προσωπείο Κατίνας Παξινού-Αλέξη Μινωτή. Τιμής και αγάπης επιχείρημα*, Αθήνα, 1993, σελ. 68-69) που είχε παρακολουθήσει την παράσταση στη Θεσσαλονίκη το 1951: «Η Παξινού είχε οπλίσει την ερμηνεία της μ' ένα πάθος που ασίγηστα σοβούσε για να εκραγεί κομμάτια στη στερνή της κραυγή, όταν μ' εκείνο το απεγνωσμένο μαύρο βλέμμα, μ' εκείνα τα χέρια, μ' εκείνη τη μοναδική στο ελληνικό θέατρο φωνή, βρίσκεται αντιμέτωπη στο βουβό αίνιγμα, στην αδέκαστη μοίρα. [...] Εκείνη η συγκλονιστική εμπειρία που μας έβγαλε από την αίθουσα βουβούς, αποσβολωμένους, ήταν τα ευλογημένα θυρανοίξια, τα εισόδιά μου στο αληθινό θέατρο».

γυμνό μόνο το δραματικό δέος» (Πλωρίτης), προκαλώντας ρίγη συγκίνησης στο κοινό. Αυτή η τελευταία σκηνή του έργου είναι για τον Πλωρίτη και η δυνατότερη στιγμή της ερμηνείας του Μινωτή: «στο φινάλε του, σ' αυτές τις φοβερές κάτω νότες του παραληρήματος, τρομερά πειστικός».

Ο Μινωτής, παρατηρεί ο Δόξας, «δημιούργησε έναν Όσβαλντ πολύ ανθρώπινο με αβίαστη και συγκρατημένη δραματικότητα». Η «απλότητα και σταθερότητα» χαρακτηρίζει το σύνολο της ερμηνείας του, γράφει ο κριτικός των *Νέων* (Θεατρικός): σε αντιδιαστολή με τους άλλους Όσβαλντ της ελληνικής σκηνής, οι οποίοι «ήσαν εντονότεροι, πιο νευρικοί», ο Μινωτής ήταν «πιο συγκρατημένος κι ίσως για τούτο τραγικότερος».

Το σύνολο της κριτικής είναι υμνητικό και για τον Μινωτή, όμως εκφράζονται και κάποιες αντιρρήσεις. Για τον Οικονομίδη «ο Όσβάλδος του φαίνεται παραπολύ πειθαρχημένος στις απαιτήσεις μιας εξαιρετικά ευσυνείδητης μελέτης, σε βαθμό που να εμποδίζει την εκδήλωση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του ερμηνευτού του». Αντίστοιχες και οι παρατηρήσεις του συντάκτη του *Δελτίου Θεάτρου* (Κριτικός): «ήταν το περισσότερο προσηλωμένος σε δεξιοτεχνικούς ακροβατισμούς και τεχνικές επιτεύξεις επιτυχημένες· δεν μπορούμε όμως να παραδεχτούμε ότι εθέρμαινε εσωτερική, δημιουργική πνοή τη μορφή που ήθελε να στήσει». Κι αυτή είναι μια συχνή κριτική που γίνεται στον Μινωτή για τις ερμηνείες του. Τέλεια τεχνική, αλλά αρκετές φορές έλλειψη συναισθήματος.

Ο Μινωτής έχει να προσπεράσει κι ένα άλλο μεγάλο εμπόδιο για τον ρόλο του Όσβαλντ: τη βιολογική του ηλικία. Στα 1950 είναι 50 ετών, συνομήλικος με την Παξινού, πολύ μακριά ηλικιακά από τον νεαρό Όσβαλντ. Ο Μινωτής καταφεύγει στην τεχνική του: «Για να δώσει ακουστικά νεανική χροιά στον ρόλο -αφού οπτικά η εικόνα του τον πρόδιδε κατάφωρα- έπαιξε όλο το έργο χρησιμοποιώντας τις πιο ψηλές φωνητικές νότες του», μας πληροφορεί ο ηθοποιός του Εθνικού Βασιλης Κανάκης⁸⁹². Τον βοηθά εξάλλου και η ανάγνωση του έργου ως τραγωδίας. Όπως παρατηρεί ο Λιγνάδης: «Ο Μινωτής με κάνει να ξεχνάω τη φυσική ηλικία του Όσβαλντ. Ο Όσβαλντ γίνεται αρχέτυπος ρόλος, όπως και στην τραγωδία»⁸⁹³. Παρ' όλα αυτά η ηλικιακή απόσταση που τον χωρίζει από τον ήρωα δεν περνάει απαρατήρητη από κάποιους κριτικούς: η απόσταση «δεν γεφυρώνεται βέβαια με μια ξανθή περρούκα» (Οικονομίδης), «δεν μπορεί πλέον να δώσει στον Όσβαλντ ό,τι δεν έχει ο ίδιος: τα νιάτα» (Σπηλιωτόπουλος). Οι αντιρρήσεις που εκφράζουν κάποιοι κριτικοί δεν αναιρούν βέβαια το υψηλό υποκριτικό επίτευγμα του ηθοποιού.

Οι ερμηνείες των Παξινού και Μινωτή αποκαλύπτουν πως οι *Βρυκόλακες* είναι η «πιο δυνατή και βαθύτατα ανθρώπινη τραγωδία που μας έχει προσφέρει το λεγόμενο κοινωνικό θέατρο» (Σκουλούδης). Η σκηνική πραγμάτωση του έργου το

⁸⁹² *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και προσκήνιο*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1999, σελ. 320.

⁸⁹³ «Αναμνηστικό σε πρώτο πρόσωπο για τον Μινωτή», ό.π., σελ. 116.

1950 προβάλλει ανάγλυφα το τραγικό του μέγεθος και απαγκιστρώνει το κείμενο από τα όρια του ρεαλισμού. Πρόκειται για μια τραγωδία "κλειστού δωματίου". Και αυτός είναι ένας «μεγάλος ο άθλος» των δυο ηθοποιών, όπως σημειώνει ο Κουκούλας: καταφέρνουν να κάνουν την «καθημερινή ομιλία» του ρεαλιστικού κειμένου «σημαντική» και να την αναγάγουν στη σφαίρα της τραγωδίας. Έτσι οι μορφές του Όσβαλντ και της Άλβινγκ «λάβαιναν τεράστιες διαστάσεις» (Βαρβιτσιώτη).

Το ενδιαφέρον της παράστασης μονοπωλούν οι ερμηνείες της Παζινού και του Μινωτή. Οι άλλοι τρεις ηθοποιοί «υπήρξαν εις το ύψος του νοήματος και της αισθητικής ουσίας της ερμηνείας» (Χουρμούζιος), όμως οι ερμηνείες τους δεν έχουν την ίδια μεστότητα. Διαφορά ύφους σε σχέση με την υποκριτική των Παζινού και Μινωτή διακρίνει ο Τερζάκης: «το θεατρικό ύφος τους δεν ήταν όμοιο με των δύο άλλων». Και η παρατήρηση αυτή αναφέρεται στη νέα "εσωτερική" υποκριτική που κομίζει το ζεύγος των πρωταγωνιστών. Οι ικανοί ηθοποιοί που συμπληρώνουν τη διανομή σχηματοποιούν επιτυχημένα τους ρόλους τους, αλλά χωρίς να τους προσδώσουν το απαραίτητο βάθος και την εσωτερική τους αλήθεια. Το ελληνικό θέατρο είναι απομονωμένο από τις υποκριτικές εξελίξεις σε Ευρώπη και Αμερική. Αλλά αυτό οφείλεται, όπως είπαμε, και στη σκηνοθετική κατεύθυνση του Μινωτή που θέλει τους άλλους ηθοποιούς της διανομής βοηθητικούς για να αναδειχθούν καλύτερα τα "πρώτα βιολιά" του θιάσου.

Ο Νίκος Παρασκευάς επαναλαμβάνει τον ρόλο του Μάντερς, που είχε παίξει και το 1934. Ο Θρύλος διακρίνει «εξέλιξη και πρόοδο στη διάπλαση» του ρόλου: ενώ ο ηθοποιός «είχε παρουσιάσει άλλοτε έναν πάστορα Μάντερς ανόητο και κωμικό», το στοιχείο αυτό έχει απαλυνθεί, ο Παρασκευάς προσεγγίζει τώρα «πολύ περισσότερο εσωτερικά» τον ρόλο. Όμως και πάλι «δεν απέφυγε να παρασυρθεί μερικές στιγμές σε ρητορικότητες», δεν έχει «ολότελα συνταυτισθεί με τον πάστορα Μάντερς». Ο Οικονομίδης διακρίνει «στόμφο» και «μερικά κορδώματα»: «κάπως αλύγιστος, αν όχι και στομφώδης κάποτε» φαίνεται ο ηθοποιός και στον Κουκούλα. Ο Παρασκευάς δεν αποφεύγει την τυποποίηση του Μάντερς ως του «αυστηρού [...] κληρικού, του προσκολλημένου, δίχως την πιο μικρή παρέκκλιση στο χρέος» (Θεατρόφιλος, 1958), τον οποίο ερμηνεύει με «κάποια αφέλεια» (Βαρίκας, 1958). Ο Φραγκούλης βρίσκει «αναγκαστική» την «τυποποίησι» του ρόλου. Για την παρεξήγηση αυτή ευθύνεται εν πολλοίς και η σκηνοθετική ανάγνωση του Μινωτή, που δεν ανέδειξε τα ηθικά διλήμματα με τα οποία έρχεται αντιμέτωπος ο Πάστορας Μάντερς στη σύγκρουση του με την Άλβινγκ.

Η ερμηνεία του Χριστόφορου Νέζερ είναι επίσης μια επιτυχημένη τυπολογία του ρόλου του Έγκστραντ, αλλά μένει κι αυτός σε ένα «γραφικό» σχεδιάσμα του ρόλου (Οικονομίδης)⁸⁹⁴. Όπως μας πληροφορεί ο Σκουλούδης: «έδωσε έναν

⁸⁹⁴ Ο χαρακτηρισμός «γραφικός» επανέρχεται και στις κριτικές των Βαρίκα και Παπανούτσου για την επανάληψη του 1958.

Έγκοταντ εκπληκτικά ζωντανό και πηγαίο στην έκφραση της ‘καλοκάγαθης και θεοφοβούμενης’ πονηριάς του». Ο Νέζερ δίνει έμφαση στο «διάστροφο, ύπουλο, σκοτεινό» στοιχείο του ήρωα (Θεατρόφιλος, 1958). Η κριτική είναι εν γένει θετική για την απλουστευτική αυτή ερμηνευτική αντίληψη του Νέζερ, τόσο το 1950 όσο και στις επαναλήψεις στις οποίες θα συμμετάσχει⁸⁹⁵. Δεν πρέπει να αδικούμε τον Νέζερ, αυτό ζητούσε η σκηνοθετική γραμμή του Μινωτή και σ’ αυτήν την κατεύθυνση ο Νέζερ είναι «φυσικός» και «πειστικός» στην ερμηνεία του (Παπανούτσος, 1958).

Η Ελένη Χατζηαργύρη, σε νεαρή ακόμα ηλικία, είναι «ικανοποιητικώτατη» ως Ρεγκίνε, όπως σημειώνει ο Φραγκούλης, αλλά περίττευε «η υπέρμετρη υπογράμμιση της διαγραφής» από τον ηθοποιό. Η Χατζηαργύρη δεν είναι ακόμα ώριμη υποκριτικά, η εσωτερικότητα του ρόλου ίσως διέφευγε πολλές φορές. Οι εκτιμήσεις των κριτικών είναι αντιφατικές. Ο Κουκούλας τη βρίσκει κάπως αλύγιστη και με «υπερβολική έμφαση» σε σχέση με τους «χαμηλούς τόνους» του Μινωτή, η ηθοποιός δίνει μεν «τον αμοραλισμό και τη ζωική της πληθωρικότητα», αλλά το σχεδιασμα του ρόλου είναι εμφανές, δεν έχει οικειοποιηθεί τον ρόλο. Σύμφωνα με τον Σκουλούδη, η Χατζηαργύρη «στάθηκε λίγο έξω από την ατμόσφαιρα και τον τόνο της ερμηνείας του όλου έργου». Στο άλλο άκρο είναι οι εκτιμήσεις άλλων κριτικών: για τη Βαρβιτσιώτη «παρουσιάζει μια Ρεγγίνα γεμάτη ζωή», συμφωνεί και ο Θρύλος ότι ζωντανεύει «ανάγλυφα» και «με εσωτερικό παλμό» την ηρωίδα.

Αντιρρήσεις υπάρχουν και για την καινούργια σκηνογραφία του Κλώνη. Ο Τερζάκης δηλώνει την «προτίμησή» του για τα σκηνικά του 1934. Συμφωνεί και ο Πλωρίτης πως το παλιό «χαμηλοτάβανο, αποπνικτικό» σκηνικό του Κλώνη ήταν πολύ προτιμότερο σε σχέση με το τωρινό «χαοτικό» σκηνικό, που είναι «πανύψηλο, με τεράστιες άδειες επιφάνειες που εξαφάνιζαν τον όγκο των ηθοποιών». Την ίδια άποψη έχει και ο Κουκούλας: «Μέσα σ’ αυτές τις διαστάσεις και με το μεγάλο άνοιγμα της σκηνής μικρυνε απεριγράπτα το περιεχόμενο των ηθοποιών». Αλλά αυτή είναι μια εμφανής σκηνοθετική επιλογή, όχι σκηνογραφική. Ο Μινωτής ζητά από τον Κλώνη ένα καινούργιο σκηνικό που να μην τονίζει την κλειστοφοβική ατμόσφαιρα δωματίου, αλλά να προσφάιρει το απαραίτητο μέγεθος, που θα αντιστοιχεί στις τραγικές μορφές της Άλβινγκ και του Όσβαλντ. Επειδή όμως ο Μινωτής τοποθετεί το έργο στην εποχή συγγραφής του, η ρεαλιστική αποτύπωση της οικίας Άλβινγκ έχει ένα μέγεθος που φαίνεται παράταιρο σε σχέση με την πραγματική κλίμακα ενός σπιτιού. Κι αυτό είναι που πραγματικά ενοχλεί την κριτική, λείπει η απαραίτητη αφαίρεση που θα δικαίωνε την ενδιαφέρουσα

⁸⁹⁵ Η Βαρβιτσιώτη το 1950 τον βρίσκει «θαυμάσιο». Κολακευτικά και τα σχόλια του Θρύλου το 1950: «διέπλασε έναν από τους πιο άρτιους ρόλους της λαμπρής καριέρας του». Πολύ θετικός και ο Βαρίκας το 1958: «αποκαλυπτικός σ’ ό,τι το ταπεινό, το ύπουλο και το διεφθαρμένο διακρίνει τον Έγκοταντ».

σκηνογραφική άποψη για το έργο. Κάποιοι κριτικοί δεν παραλείπουν παρόλα αυτά να επιβραβεύσουν την καλαισθησία της εργασίας του Κλώνη⁸⁹⁶.

Ο Μινωτής και η Παξινού θα επαναλάβουν από το 1950 και μετά αδιάκοπα το έργο, για 20 χρόνια, είτε με το Εθνικό είτε με τον δικό τους θίασο (1951, 1958, 1960, 1965, 1968 και 1970). Ας δούμε όμως αναλυτικά τις αλλαγές που έρχονται συν τω χρόνω στην παράσταση.

Το ζεύγος Παξινού και Μινωτή, μετά το τέλος των παραστάσεων του 1950 στην Αθήνα, αναχωρεί για την Αμερική και επιστρέφει στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1951 για να παίξει τον *Οιδίποδα τύραννο* στο Εθνικό⁸⁹⁷. Με την ευκαιρία επαναλαμβάνουν τους *Βρυκόλακες*, με την ίδια διανομή, στη Θεσσαλονίκη στο Βασιλικό Θέατρο, από τις 28 Σεπτεμβρίου έως και τις 4 Οκτωβρίου 1951⁸⁹⁸.

Στις αρχές της δεκαετίας του '50, οι δύο ηθοποιοί συνεχίζουν να έχουν ως βάση τους την Αμερική. Από το 1955 αρχίζει μια στενή συνεργασία των δυο ηθοποιών με το Εθνικό, οπότε και αποφασίζουν να εγκατασταθούν οριστικά στην Ελλάδα. Το 1958 το ζευγάρι επαναλαμβάνει τους *Βρυκόλακες* στην κεντρική σκηνή του Εθνικού (που έχει μετονομαστεί σε Βασιλικό θέατρο) από τις 27 Φεβρουαρίου έως τις 9 Μαρτίου. Το όνομα του Φώτου Πολίτη έχει απαλειφθεί πια από τη σκηνοθεσία, υπογράφει από δω και πέρα μόνο ο Μινωτής. Η μόνη αλλαγή στη διανομή, σε σχέση με την παράσταση του 1950, είναι στον ρόλο της Ρεγκίνε, που τώρα ερμηνεύει η Γκέλυ Μαυροπούλου. Οι *Βρυκόλακες* μεταφέρονται στην Πάτρα για πέντε παραστάσεις τον Μάρτιο (11-13/3), με τον Παντελή Ζερβό να προστίθεται στη διανομή για τον ρόλο του Έγκστραντ (σε διπλή διανομή με τον Χριστόφορο Νέζερ) και με άλλη Ρεγκίνε: τη Βούλα Δεληγιάννη.

Η επανάληψη του 1958 στην Αθήνα γνωρίζει την ίδια ενθουσιώδη υποδοχή με την πρεμιέρα του 1950. Και μάλιστα οι *Βρυκόλακες* «τούτη τη φορά ευτύχησαν περισσότερο» (Καραγάτσης), «με το πέρασμα του χρόνου η τέχνη των τεσσάρων αυτών εκλεκτότατων ηθοποιών πλουτίστηκε περισσότερο ακόμα» (Θεατρόφιλος). Τα σχόλια όλων των κριτικών για την Παξινού είναι εγκωμιαστικά και πάλι, οι περισσότεροι βρίσκουν πως σε σχέση με το 1950 είναι ακόμα καλύτερη. «Κατάφερε

⁸⁹⁶ Βλ. Σπηλιωτόπουλος και Σκουλούδης. Τα κοστουμια εποχής του Φωκά είναι πανομοιότυπα με αυτά του 1934 και η κριτική δεν ασχολείται μαζί τους, η εργασία του Φωκά χαίρει πάντα εκτιμήσεως από την κριτική. Το ίδιο συμβαίνει και με τη γνωστή μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη, είναι πια μια κλασική, δοκιμασμένη μετάφραση. Τα λίγα σχόλια που εμφανίζονται είναι πολύ θετικά: «άρτια, αδρή και ουσιαστική» (Τερζάκης), σε «στρωτή και χυμώδη δημοτική» (Σπηλιωτόπουλος), «έξοχη και πέρα για πέρα θεατρική» (Σκουλούδης), «από τις σπανιότερες σε θεατρικό τόνο» (Θεατρικός).

⁸⁹⁷ Αρχαίο θέατρο Δελφών (11/8/1951) και Ηρώδειο (1/9/1951). Σε σκηνοθεσία Μινωτή, με Οιδίποδα τον ίδιο και Ιοκάστη την Παξινού.

⁸⁹⁸ Πολύ θερμή είναι η υποδοχή της παράστασης και από τους κριτικούς της Θεσσαλονίκης. Μια «τέλεια σκηνική δημιουργία» για τον Λαζαρίδη, η ερμηνεία του έργου ήταν «πραγματικά μεγαλοπρεπής» γράφει ο Δαμόρης. «Περίφημοι και άφθαστοι» στους ρόλους τους οι δυο πρωταγωνιστές για τον Αξιώτη. Η παράσταση της Θεσσαλονίκης στέκεται η αφορμή για τη δημοσίευση του άρθρου της Ζωής Καρέλλι: «Ερ. Ίψεν *Οι βρυκόλακες* (Σχόλιο)» (περ. *Μακεδονικά Γράμματα* Θεσσαλονίκης, τχ. 2, 9-10/1951, σελ. 58-60), στο οποίο η γνωστή ποιήτρια κάνει πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για το έργο.

τώρα να ξεπεράσει και τον ίδιο της τον εαυτό», σημειώνει η Καλκάνη, «ποτέ δεν είχε φτάσει σε τέτοιο τραγικό μεγαλείο»⁸⁹⁹. Για την ερμηνεία του Μινωτή όμως δεν θα συμφωνήσουν οι κριτικοί. Για κάποιους είναι ακόμα πιο ώριμη η ερμηνεία του⁹⁰⁰, για άλλους όμως έχει έρθει η ώρα να αποχωρήσει από τον ρόλο. «Προσφέρει σήμερα περισσότερα σα σκηνοθέτης του έργου παρά σαν ερμηνευτής του κεντρικού του ήρωος. Δυστυχώς σε πολλές περιπτώσεις ούτε η άψογη τεχνική, το προσόν που κανείς δεν αμφισβητεί στον κ. Μινωτή, εξασφαλίζουν πάντοτε την πειστικότητα που αυτή προπάντων δημιουργεί στο θεατή την ψευδαισθησι της πραγματικότητας», γράφει ο Κουκούλας⁹⁰¹. Δεν μπορεί να πείσει πια ως Όσβαλντ, «είναι πια μεγάλος γι' αυτό το ρόλο όσο κι αν το θέατρο είναι σύμβασις» (Αναπληρωτής)⁹⁰². Η καινούργια Ρεγκίνε της διανομής δεν ικανοποιεί. Η Γκέλυ Μαυροπούλου είναι εκτός κλίματος της παράστασης για τον Μαμάκη: «Μιλούσε, εκινείτο, δρούσε σε μια γραμμή ξένη από την άλλη τετράδα. Είχε ικανοποιητική εμφάνιση, αλλά η παρουσία της και τα εκφραστικά της μέσα αποτελούσαν παραφωνία ανάμεσα στην ερμηνεία που είχε υποβλητική εσωτερικότητα». «Μόνο εξωτερικά πλησίασε» τη Ρεγκίνε πιστεύει και ο Σταύρου. Είναι «ανώριμη ακόμα» για τον ρόλο, «η φυσική χάρη δεν αναπληρώνει όλα τα προσόντα», γράφει ο Παπανούτσος. Τα λιγοστά σχόλια για τη Βούλα Δεληγιάννη, που αντικαθιστά τη Μαυροπούλου στην Πάτρα, είναι επαινετικά: ερμήνευσε «με μπριο και ζωντάνια» την Ρεγκίνε (Περσεύς Αθηναίος), «υπηρέτησε πρόθυμα» τον ρόλο της (Εύα).

Ακόμα μια επανάληψη των *Βρυκολάκων* θα κάνουν οι Παξινού και Μινωτής τον Φεβρουάριο του 1960 (2 έως και 13 του μηνός, Βασιλικό θέατρο). Τον Παρασκευά στον Μάντερς αντικαθιστά ο Θάνος Κωτσόπουλος, ενώ επανέρχεται στον ρόλο της Ρεγκίνε η Γκέλυ Μαυροπούλου. Με την επανάληψη αυτή δεν ασχολείται η ελληνική κριτική, εμφανίζονται μόνο κάποια σύντομα σχόλια⁹⁰³. Θα αναπαραχθούν όμως στον ελληνικό Τύπο οι ανταποκρίσεις δύο άγγλων κριτικών που επισκέπτονται την Αθήνα και σχολιάζουν τη θεατρική ζωή της πόλης για τις εφημερίδες τους. Τα σχόλιά τους για τους *Βρυκολάκες* είναι υμνητικά, τόσο για την

⁸⁹⁹ «Τα οχτώ χρόνια που πέρασαν από τότε ανέβασαν την ερμηνεία της σε ψηλότερο σκαλοπάτι», πιστεύει και ο Σπηλιωτόπουλος. Πρόκειται για «την τέλεια δημιουργικήν ερμηνεία μιας μεγάλης ηθοποιού», κατά τον Καραγάτση. Η Άλβινγκ θα μείνει «σαν ένα ορόσημο, σαν ένα επιβλητικό μέτρον συγκρίσεως» όχι μόνο για κάθε μελλοντική απόδοση αυτού του συντριπτικού ρόλου, μα και γενικότερα στην κατάκτηση των ανεξάντλητων εκφραστικών μέσων της τέχνης του ηθοποιού», κατά τον Σταύρου.

⁹⁰⁰ Θρύλος, Σταύρου, Βαρίκας, Θρύλος, Θεατρόφιλος, Μαμάκης, Καλκάνη.

⁹⁰¹ Αντίστοιχη οι εκτιμήσεις των Καραγάτση και Καλκάνη.

⁹⁰² Για τον Μαμάκη η ηλικία του Μινωτή «δε στάθηκε εμπόδιο [...] ούτε για μια στιγμή». Συμφωνεί και ο Σπηλιωτόπουλος ότι ίσως «το πέρασμα της οκταετίας τον απεμάκρυνε ακόμη περισσότερο από την ηλικία του Όσβαλντ», αλλά «η σημερινή του ερμηνεία τον φέρνει εγγύτερα προς την ουσία του ρόλου».

⁹⁰³ Ο Μινωτής είναι πια 60 ετών και η ηλικία του γίνεται πια αντικείμενο ειρωνείας. Απορεί ο αρθρογράφος της εφημερίδας *Σάτιρα*: «πώς ο κ. Μινωτής κατώρθωσε να μείνη νέος, ώστε να 'παριστάνη' ακόμα τον Όσβαλντ» (Ανυπόγραφο: «Μήπως... βρυκολάκισσε;», 5/3/1960).

παράσταση όσο και για τις ερμηνείες Παξινού και Μινωτή. Γράφει ο κριτικός Ossia Trilling στην *Observer*: «Δεν θυμούμαι να έχω ξαναϊδή το έργο αυτό ποτέ άλλοτε τόσο έξυπνα ερμηνευμένο, τόσο τέλεια ισορροπημένο, τόσο ωραία αρχιτεκτονημένο, τόσο δυναμικά δοσμένο στην εμπνέουσα το δέος κλιμάκωσή του». Οι ερμηνείες των Παξινού και Μινωτή ανήκουν στις μεγάλες κατακτήσεις της παγκόσμιας σκηνης για τον Trilling⁹⁰⁴. Σε ενθουσιώδεις τόνους και ο κριτικός των Times: «Σπάνια είναι δυνατόν αυτή η ιψενική τραγωδία να τύχη μιας τόσο συγκινητικής ερμηνείας ή τόσο λειπτής ισορροπίας».

Αλλά, αν η παράσταση το 1960 κρατά ακόμα τη δυναμική της, δεν συμβαίνει το ίδιο στην επανάληψη που ακολουθεί, τον Δεκέμβριο του 1965 στο Εθνικό (9 έως και 19 του μηνός). Στη διανομή τώρα: ο Θάνος Κωτσόπουλος στον Μάντερς, ο Νέζερ ερμηνεύει και πάλι τον Έγκοτραντ, ενώ στον ρόλο της Ρεγκίνε επανέρχεται η Ελένη Χατζηαργύρη μετά από δεκαπέντε χρόνια. Ο Μινωτής είναι πια 65 και χρειάζεται στο πλευρό του μια Ρεγκίνε που να μπορεί να σταθεί ηλικιακά δίπλα του (η Χατζηαργύρη είναι τώρα 40 ετών)⁹⁰⁵. Το μόνο καινούργιο στοιχείο της παράστασης είναι οι Κώστας Καστανάς και Νίτα Παγώνη που ερμηνεύουν σε διπλή διανομή με τους Μινωτή και Χατζηαργύρη τον Όσβαλντ και τη Ρεγκίνε.

Στα 1965 ο Μινωτής είναι πια καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού. Στα χρόνια της πρώτης του αυτής θητείας ως διευθυντής (1964-67), το Εθνικό παγιώνεται ως ένα ακαδημαϊκός θεατρικός οργανισμός. Και όπως παρατηρεί ο Πλωρίτης στην κριτική του για την επανάληψη των *Βρυκολάκων*, «ο βεντετισμός [...] κατατρώχει» τώρα το Εθνικό, «αυτό που έπρεπε, ίσα-ίσα, να είναι το προπύργιο στη μάχη κατά του βεντετισμού». Ο Μινωτής προσπαθεί να μετριάσει τις σχετικές επικρίσεις. Έτσι εγκαινιάζει με την επανάληψη των *Βρυκολάκων* μια πολιτική προβολής νέων ηθοποιών, βάζοντας καινούργιους ηθοποιούς να ερμηνεύσουν μεγάλους ρόλους σε διπλή διανομή με τους καταξιωμένους πρωταγωνιστές.

Η επανάληψη αυτή του 1965 δεν γνωρίζει τη θερμή υποδοχή του παρελθόντος. Αρκετοί κριτικοί την αντιμετωπίζουν ως μία κλασική αξία της ελληνικής σκηνης, αλλά άλλοι τη βρίσκουν πια ξεπερασμένη: «συντηρητική στο έπακρο, ακολουθεί παλιά αχνάρια», πιστεύει η Λάμπρου, η οποία διαπιστώνει ότι στην παράσταση κυριαρχεί μια «συμβατικότητα» και ότι σε αυτό το πλαίσιο κινείται τόσο το "ψευδώς" ρεαλιστικό σκηνικό του Κλώνη («φυλάμε ζηλότυπα την ακαδημαϊκή γερμανική παράδοση, σα μουσείο!») όσο και οι ερμηνείες των

⁹⁰⁴ Την ίδια εκτίμηση κάνουν και έλληνες πνευματικοί άνθρωποι. Ο Τάσος Λιγνάδης δηλώνει πως «υπήρξε η πιο συγκλονιστική παράσταση του έργου απ' όσες έχω δει ελληνικές και ξένες» (*Θεατρολογικά II*, εκδ. Μπούρα, Αθήνα, 1992, σελ. 249). Ο Ηλίας Βενέζης γράφει ότι «Η κυρία Παξινού έχει φθάσει σε τόνους μοναδικούς για το θέατρο - όχι απλώς το ελληνικό» («Η κυρία Ράλλη (και η κυρία Άλβιγκ)», εφ. *Το Βήμα*, 4/1/1966).

⁹⁰⁵ Η ηλικιακή παραδοξότητα της διανομής επιτείνεται από έναν Μάντερς πολύ νεότερο από τον Όσβαλντ (ο Κωτσόπουλος είναι 54), ενώ ο Έγκοτραντ είναι συνομήλικός του (ο Νέζερ είναι 66). Η θεατρική σύμβαση δεν μπορεί πια να λειτουργήσει.

ηθοποιών⁹⁰⁶. Ακόμα και η ερμηνεία της Παξινοῦ δεν έχει την ίδια δύναμη, κατά τον Πλωρίτη: «αφέθηκε [...] να γλιωτρήσει (στις δυο πρώτες πράξεις) σε τόνους σχεδόν νατουραλιστικά 'κωμικούς'», αν και «αποζημίωσε, όμως, με την σπαρακτική αγωνία κι αλλοφροσύνη της στην τελευταία πράξη»⁹⁰⁷. Η συνεχής επανάληψη της παράστασης δεν λειτουργεί πια προς όφελος της. Οι ηθοποιοί παραδίδονται σε ευκολίες και επαναλαμβάνουν "κουρασμένα" τους ρόλους τους.

Η παρουσία των νέων ηθοποιών στη διανομή είναι το μόνο που φέρνει «ένα καινούριον αέρα, μια φρέσκια ανάσα» (Πλωρίτης). Με την εμφάνιση του στον Όσβαλντ ο Κώστας Καστανάς «απόδειξε πως είναι άξιος της εμπιστοσύνης που του δειχθηκε και πως διαθέτει όλα τα εφόδια για μια γόνιμη σταδιοδρομία», διαβάζουμε στο ετήσιο *Θέατρο*⁹⁰⁸. Οι εντυπώσεις της κριτικής για την ερμηνεία του Καστανά συνοψίζονται στις παρατηρήσεις του Πλωρίτη: «έλειπε φυσικά, η πείρα, η προσωπικότητα, η ώριμη τέχνη και η τεχνική του Α. Μινωτή. Σ' αντιστάθμισμα, όμως, υπήρχαν τα νιάτα του Όσβαλντ, η 'αγνότητα' του Όσβαλντ, η φυσική θέρμη του Όσβαλντ. Και ο ρόλος πήρε καινούριους χυμούς – έστω κι' αν η ερμηνεία του νεοφώτιστου ηθοποιού έφερνε πολύ έντονα την σφραγίδα της προσωπικής ερμηνείας του δασκάλου του. [...] Μα, αυτό, και μοιραίο ήταν και δεν έχει τόση σημασία, για την ώρα. [...] όχι μόνο δεν συντρίφθηκε απ' το ρόλο, απ' τη σύγκριση με τον προκάτοχο του κι απ' την παρουσία τόσων 'βετεράνων' γύρω του, αλλά και μπόρεσε να διοχετεύσει στον Όσβαλντ ένα δικό του παλμό, μια δική του αγωνία – προπάντων στην τελευταία και δυσκολότερη πράξη του έργου»⁹⁰⁹.

Δεν είναι το ίδιο θετική η κριτική για την πρώτη εμφάνιση της Νίτας Παγώνη στο θέατρο με τη Ρεγκίνε. «Έστω κι αν έδειξε ότι έχει προσόντα κι εξελίξιμες δυνατότητες, λύγισε κάτω από το βάρος του δύσκολου ρόλου της

⁹⁰⁶ Γράφει η Λάμπρου για τον Κωτσόπουλο: «δε χαρακτήρισε τον πάστορα Μάντερς με τις απαιτούμενες φωτοσκιάσεις και τα υπόγεια ρεύματα που διατρέχουν τις πράξεις του. Περιορίστηκε απλώς να διεκπεραιώσει το ρόλο σαν έμπειρος ηθοποιός μεν, αλλά χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια ή φροντίδα». Και για τον Νέξερ: «κινήθηκε συμβατικά, παρουσιάζοντας στερεότυπα τη φιγούρα του». Αντίστοιχες και οι παρατηρήσεις του Πλωρίτη. Ο Κωτσόπουλος, γράφει, είναι ένας «συγκινητικά απλοϊκός Πάστορ Μάντερς – μόνο, τόσο φανερά απλοϊκός, που ο θεατής δεν απορεί καθόλου βλέποντάς τον να γίνεται παίγνιο στα χέρια του Έγκστραντ». Αλλά και ο Νέξερ είναι «γραφικά ταρτουφικός Έγκστραντ – μόνο τόσο φανερά ταρτουφικός, που ο θεατής απορεί πώς, ακόμα κι ο απλοϊκός Μάντερς, δεν υποψιάζεται τα στρατηγήματά του».

⁹⁰⁷ Δεν είναι άδικες οι παρατηρήσεις του Πλωρίτη, μπορεί κανείς να το διαπιστώσει αν επισκεφτεί τον ιστότοπο του Εθνικού Θεάτρου στο διαδίκτυο, όπου υπάρχει διαθέσιμη η ηχογράφηση της παράστασης του 1965. Η παράσταση γλιωτρά και από πλευράς της Παξινοῦ σε μια κωμική ευκολία. Και δεν εννοούμε ότι δεν μπορεί το έργο, παρά τη δραματικότητά του, να έχει χιούμορ, όμως η υποκριτική των ηθοποιών ακολουθεί εύκολα μονοπάτια κωμικότητάς προς διασκέδαση του κοινού, εις βάρος του περιεχομένου του έργου.

⁹⁰⁸ Ανυπόγραφο: «Κλασικοί: *Βρυκόλακες*», στο ετήσιο χρονικό: *Θέατρο* 66, σελ. 17.

⁹⁰⁹ Ο ίδιος ο Καστανάς μας μεταφέρει χρόνια αργότερα μια βασική συμβουλή του Μινωτή για τον ρόλο: «Ο Όσβαλντ [...] παίζεται φαλτσέτο, εμείς που έχουμε μπάσα φωνή μόνον έτσι θα πείσουμε ότι είμαστε άρρωστοι. Ότι κάτι υποβόσκει βρε αδελφέ κάτω από τη χαρούμενη διάθεση» (Κώστας Καστανάς: «Το χρονικό μιας πρόβας», εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 17/12/2000, σελ. 27).

Ρεγγίνας», γράφει ο Θρύλος. Ήταν «πολύ πιο απότομη απ' ό,τι έπρεπε κ' οι κινήσεις της μαρτυρούσαν ακόμη κάποια μαθητική απλούστευση» (Λάμπρου), της «χρειάζεται περισσότερη ευλυγισία, ιδίως στην ομιλία» (Κλάρας).

Η θητεία του Μινωτή στη θέση του καλλιτεχνική διευθυντή παύει το 1967 με την έλευση της δικτατορίας. Ο Μινωτής κρατά στάση αναμονής έως τον Αύγουστο του 1968, οπότε και παραιτούνται μαζί με την Παξινού από το Εθνικό. Συγκροτούν δικό τους θίασο και ξεκινούν τη δραστηριότητά τους στα μέσα Οκτωβρίου του 1968 στη Θεσσαλονίκη, στο θέατρο Αυλαία. Στο ρεπερτόριο του θιάσου και οι *Βρυκόλακες*, που έχουν να παιχτούν στην πόλη από το 1951. Οι παραστάσεις διαρκούν από τις 26 Νοεμβρίου έως τις 15 Δεκεμβρίου. Με καινούργια σκηνικά του Βασίλη Βασιλειάδη. Και με τον Μινωτή να παίζει πια τον Μάντερς, αφήνοντας τον Κώστα Καστανά να τον διαδεχτεί στον Όσβαλντ, με Ρεγκίνε και πάλι δίπλα του την Παγώνη. Και στον Έγκοτραντ υπάρχει αλλαγή στη διανομή, τον ερμηνεύει τώρα ο Κώστας Στυλιάρης. Ο θίασος θα παίξει την παράσταση στην Αθήνα ένα χρόνο μετά, στο θέατρο Κατίνας Παξινού (Ρεξ) ξεκινώντας στις 19 Φεβρουαρίου του 1970. Τελευταία παράσταση του θιάσου στις 17 Μαΐου του 1970, που είναι και η τελευταία φορά που έπαιζαν στους *Βρυκόλακες* οι δυο μεγάλοι πρωταγωνιστές. Η κριτική δυστυχώς δεν ασχολείται με την παράσταση, θεωρείται ακόμα μια επανάληψη, έτσι δεν διασώζονται μαρτυρίες για τις αλλαγές που έχουν επέλθει στους *Βρυκόλακες*⁹¹⁰.

Η ενασχόληση του πρωταγωνιστικού ζεύγους με το έργο την εικοσαετία 1950-1970 δεν περιορίζεται στην ερμηνεία των ιψενικών ρόλων επί σκηνής. Το ζευγάρι θα ηχογραφήσει για την Ελληνική Ραδιοφωνία δύο φορές το έργο: αρχικά μεταδίδεται τον Ιούνιο του 1960 με τη διανομή της παράστασης στο Εθνικό του 1960 (Μάντερς: Κωτσόπουλος, Έγκοτραντ: Νέξερ, Ρεγκίνε: Μαυροπούλου). Δύο χρόνια αργότερα (Ιούλιος 1962) ξαναμεταδίδονται οι *Βρυκόλακες* από την Ελληνική Ραδιοφωνία, σε νέα παραγωγή: Ρεγκίνε τώρα είναι η Ελένη Χατζηαργύρη. Τον Ιανουάριο του 1962 η Κατίνα Παξινού είχε ερμηνεύσει την Άλβινγκ και σε μια αγγλόφωνη τηλεοπτική παραγωγή του Β.Β.Κ.⁹¹¹.

Οι *Βρυκόλακες* συνδέθηκαν στενά στην Ελλάδα με την ερμηνεία του έργου από τους Μινωτή και Παξινού. Από το 1950 έως το 1970 που παίζουν το έργο ουδείς άλλος θα "τολμήσει" να το ανεβάσει στην ελληνική σκηνή. Η επόμενη ελληνόφωνη παραγωγή των *Βρυκόλακων* είναι το 1973, στην Κύπρο, από τον Θ.Ο.Κ., χωρίς όμως

⁹¹⁰ Στην εφημερίδα *Μακεδονία* της Θεσσαλονίκης δημοσιεύεται άρθρο πολύ επαινετικό για την εν γένει παρουσία του θιάσου στην πόλη. Οι *Βρυκόλακες* είναι σύμφωνα με τον αρθρογράφο μια «παράσταση που είναι αμφίβολο αν όμοια της ξαναδεί το κοινό της Θεσσαλονίκης» (Ν[ίκος] Β[ουργουτζίης]: «Η κ. Παξινού και ο κ. Μινωτής αναβιβάζουν την στάθμη του θεάτρου Θεσσαλονίκης», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 30/11/1968). Αλλά τα κολακευτικά αυτά σχόλια είναι επόμενο να συνοδεύουν τη φήμη του ζεύγους, δεν μπορούμε να τα διαβάσουμε ως αντικειμενική εκτίμηση του καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

⁹¹¹ Πρώτη μετάδοση από την τηλεόραση του Β.Β.Κ. στις 26/1/1962. Για τη διανομή βλ. τ. Β', μέρος Α', II.4.2.

να παιχτεί στην Ελλάδα. Θα χρειαστούν άλλα έξι χρόνια για να εμφανιστούν οι *Βρυκόλακες* σε καινούργια παραγωγή στην Αθήνα, όταν τους ανεβάξει ο θίασος του Γιάννη Φέρτη το 1979. Όλα τα ανεβάσματα που θα ακολουθήσουν έως το τέλος του 20^{ου} αιώνα είναι επηρεασμένα από τις ερμηνείες των Μινωτή και Παξινού και παίζονται υπό την σκιά του μύθου των πρωταγωνιστών στους ρόλους των Όσβαλντ και Άλβινγκ.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1950

1. Α. : «Η Αθηναϊκή καλλιτεχνική ζωή», περ. *Ξενία*, τχ. 39, 10/1950.
2. Βαρβιτσιώτη, Λώρα: «Αι 2 ιψενικάι παραστάσεις», εφ. *Εμπρός*, 17/10/1950.
3. Beinoglou, A[lexandre]: «Henrik Ibsen *Les Revenants*», εφ. *Messenger d' Athènes*, 18/10/1950.
4. Γ., Δ.: «Οι βρυκόλακες. Παξινού-Μινωτής», εφ. *Η Βραδυνή*, 13/10/1950.
5. Δόξας, Άγγελος: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Εμπρός*, 13/10/1950.
6. Θεατρικός: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Τα Νέα*, 13/10/1950.
7. Θρύλος, Άλκης: «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 560, 1/11/1950, αναδ. στο *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ε' (1949-1951), ό.π., σελ. 306-311.
8. Κουκούλας, Λέων: «Οι *Βρυκόλακες* με την Παξινού και τον Μινωτή», εφ. *Δημοκρατικός*, 13/10/1950.
9. Κριτικός: «*Βρυκόλακες*», περ. *Δελτίο Θεάτρου*, 1/11/1950.
10. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Έθνος*, 12/10/1950.
11. Πλωρίτης, Μάριος: «*Βρυκόλακες*, Έντα Γκάμπλερ του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ελευθερία*, 13/10/1950.
12. Σκουλούδης, Μαν[ώλης]: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν από την Παξινού και τον Μινωτή στο Εθνικό θέατρο» και «Η 'εσωτερική' ερμηνεία», εφ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 13 & 14/10/1950.
13. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Ακρόπολις*, 13/10/1950.
14. Τερζάκης, Άγγελος: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Το Βήμα*, 13/10/1950.
15. Φ[ραγκούλης], Κ[ύπρος]: «Οι βρυκόλακες», εφ. *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 12/10/1950.
16. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 13/10/1950.

Επανάληψη, Θεσσαλονίκη, 1951

1. Αξιώτης, Πέτρος: «Οι βρυκόλακες», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 30/9/1951.
2. Λαζαρίδης, Γιώργος: «Ερρίκου Ίψεν *Βρυκόλακες*», εφ. *Νέα Αλήθεια Θεσσαλονίκης*, 1/10/1951.
3. Δαμόρης, Γ[ιώργος]: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 30/9/1951.

Επανάληψη, Αθήνα, 1958

1. Αναπληρωτής, Ο: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. [Έθνος;], [;]/3/1958⁹¹².
2. Βαρίκας, Βάσος: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 7/3/1958.
3. Θεατρόφιλος: «Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Η Καθημερινή*, 1/3/1958.
4. Θρύλος, Άλκης: «Μια κομψή κωμωδία», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 737, 15/3/1958, αναδ. στο *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ' (1956-1958), ό.π., σελ. 338.
5. Καλκάνη, Ειρήνη: «Οι βρυκόλακες εις το Βασιλικόν», εφ. *Η Απογευματινή*, 4/3/1958

⁹¹² Το δημοσίευμα σώζεται στο αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α., δεν στάθηκε δυνατό να ανευρεθεί το φύλλο της εφημερίδας από το οποίο προέρχεται.

6. Καραγάτσης, Μ.: «Οι βρυκόλακες», εφ. *Η Βραδυνή*, 7/3/1958, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρου 1946-1960*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1999, σελ. 526-527.
7. Κουκούλας, Λέων: «Οι Βρυκόλακες με την Κατίνα Παξινού στο Εθνικό», εφ. *Αθηναϊκή*, 1/3/1958.
8. Μαμάκης, Αχιλλέας: «Βρυκόλακες. Η λαϊδή εξοφλεί. Έξη νέα έργα», περ. *Εικόνες*, 10/3/1958.
9. Π[απανούτσος], Ε. Π.: «Ερρίκου Ίψεν Οι Βρυκόλακες. Εθνικόν Θέατρον», εφ. *Το Βήμα*, 1/3/1958.
10. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης: «Οι βρυκόλακες» εφ. *Ακρόπολις*, 1/3/1958
11. Σταύρου, Γεράσιμος: «Οι βρυκόλακες του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Η Αυγή*, 2/3/1958.

Επανάληψη, Πάτρα, 1958

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Βρυκόλακες», εφ. *Πελοπόννησος Πατρών*, 13/3/1958.
2. Εύα: «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Πελοπόννησος Πατρών*, 13/3/1958.

Επανάληψη, Αθήνα, 1960

1. Trilling, Ossia: «Πώς βλέπει το ελληνικό θέατρο ένας άγγλος κριτικός», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/3/1960.
2. Ανυπόγραφο: «Η υψηλή καλλιτεχνική στάθμη του Εθνικού Θεάτρου», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/5/1960.

Επανάληψη, Αθήνα, 1965

1. Αναπληρωτής: «Νέον αίμα στο Εθνικό. Βρυκόλακες του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Έθνος*, 17/12/1965.
2. Βαρίκας, Βάσος: «Οι νέοι στο θέατρο», εφ. *Τα Νέα*, 20/12/1965.
3. Διαμαντόπουλος, Αλέξης: «Οι βρυκόλακες του Ίψεν στο Εθνικό», εφ. *Το Βήμα*, 25/12/1965.
4. Δρομάζος, Στάθης: «Η παρουσίαση νέων ηθοποιών στους Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Η Αυγή*, 29/12/1965.
5. Θρόλος, Άλκης: «Μερικές παραστάσεις. Νέοι συγγραφείς, νέοι ηθοποιοί, και οι παραστάσεις των Κρατικών Θεάτρων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 925, 15/1/1966, αναδ. στο *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1964-1966), ό.π., σελ. 330-331.
6. Κλάρας, Μπάμπης: «Οι βρυκόλακες του Ίψεν με δύο νέους ηθοποιούς στο Εθνικό», εφ. *Η Βραδυνή*, 17/12/1965.
7. Κουκούλας, Λέων: «Δύο νέοι ηθοποιοί στους Βρυκόλακες», εφ. *Αθηναϊκή*, 22/12/1965.
8. Λάμπρου, Ηρώ: «Παρουσίαση νέων στελεχών του Εθνικού στους Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Ελευθερία*, 22/12/1965.
9. Πλωρίτης, Μάριος: «Δοκιμασία δύο νέων ηθοποιών», εφ. *Το Βήμα*, 21/12/1965.

5.4. Οι κρατικές σκηνές και ο Ίψεν

5.4.1. Η Έντα Γκάμπλερ στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη (1957)

Η πρώτη *Γκάμπλερ* στην ιστορία του Εθνικού θεάτρου κάνει πρεμιέρα στις 28 Νοεμβρίου 1957 (τελευταία παράσταση στις 15 Δεκεμβρίου), σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη⁹¹³, σε νέα μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη⁹¹⁴, με τους Κλεόβουλο Κλώνη και Αντώνη Φωκά για μια ακόμα φορά να υπογράφουν σκηνικά και κοστούμια. Η διανομή: Γιόργκεν Τέσμαν: Βασίλης Διαμαντόπουλος, Έντα Γκάμπλερ: Μαίρη Αρώνη, Θεία Γιούλε: Ρίτα Μυράτ, Τέα Έλβστεντ: Μαρία Αλκαίου, Δικαστής Μπρακ: Λυκούργος Καλλέργης, Έιλερτ Λέβμποργκ: Θάνος Κωτσόπουλος, Μπέρτα: Αθανασία Μουστάκα.

Την υποδοχή του –πολύ γνωστού πια– έργου προετοιμάζουν με άρθρα τους ο Πλωρίτης και ο Χουρμούζιος⁹¹⁵. Στο αίνιγμα της ηρωίδας αναφέρονται αναλυτικά και τα κριτικά σημειώματα που εμφανίζονται για την παράσταση, η αποκρυπτογράφηση αυτού του αινιγματος εξακολουθεί να απασχολεί έντονα. Οι απαντήσεις που δίνονται είναι και πάλι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, αλλά όλες συναντιούνται σε έναν κοινό τόπο: το έργο είναι ένα σπουδαίο ψυχολογικό δράμα. Αρκετοί κριτικοί διαβάζουν τώρα την *Γκάμπλερ* μέσα από τις θεωρίες της ψυχανάλυσης. Ο Καραγάτσης θεωρεί τον Ίψεν πρόδρομο της ψυχανάλυσης και εστιάζει το ενδιαφέρον του έργου στο ψυχαναλυτικό πορτρέτο της ηρωίδας. Με τον ψυχαναλυτικό όρο «νευρωτική» θα εξηγήσουν αρκετοί κριτικοί το πρόσωπο της Γκάμπλερ⁹¹⁶. Άλλοι βρίσκουν απλουστευτική την εξήγηση αυτή. Όπως σημειώνει ο Χουρμούζιος στο άρθρο του, πρόκειται για την «τραγωδία του ασυμβίβαστου, το δράμα της ατομικότητας με την εσωτερική ανταρσία κατά του κοινού μέτρου που επιβάλλεται, εν τούτοις, ως όρος ζωής. Τα παράλογα και τα εκκεντρικά στη διαγωγή της Έντας δεν είναι νοσηρές εκδηλώσεις μιας ψυχικής ανισορροπίας. Είναι, μάλλον, απελπισμένα κινήματα ενός βασανισμένου από ανικανοποίητους ήμερους ατομισμού».

Ο Πλωρίτης στο άρθρο του αποδέχεται πως η νεύρωση της Έντας καθιστά το έργο πολύ επίκαιρο, καθώς «η εποχή μας [...] ορέγεται ‘δυναμισμό’ και

⁹¹³ Θυμίζουμε ότι ο Κωστής Μιχαηλίδης έχει σκηνοθετήσει τον πρώτο του Ίψεν στην Κύπρο (*Βρυκόλακες*) για τον θίασο του Νίνου Παστελλίδη το 1946. Θα σκηνοθετήσει την *Γκάμπλερ* για δεύτερη φορά μια δεκαετία αργότερα, για τον θίασο της Έλσας Βεργή (1967).

⁹¹⁴ Η μετάφραση του Πολίτη θα εκδοθεί είκοσι χρόνια αργότερα από τη Δωδώνη (σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 67, Αθήνα, 1977).

⁹¹⁵ Μάριος Πλωρίτης: «Η κυρία με τα πιστόλια. Επιβίωση της Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελευθερία*, 22/11/1957 και Αιμίλιος Χουρμούζιος: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/11/1957.

⁹¹⁶ Βλ. Θεατρόφιλος, Λάμπας, Κ.Φρ.

κατατρώχεται απ' το νευρωτισμό και το ανικανοποίητο». Ο Πλωρίτης θεωρεί την Έντα Γκάμπλερ «δίδυμη αδελφή της Έμμας Μποβαρό και της Δεσποινίδας Τζούλιας και πρόδρομο όλων των σύγχρονων ηρωίδων, που ο εγωκεντρισμός και η φαντασία τους τις αποχωρίζουν απ' την πραγματικότητα και τις καταντάνε ναυάγια της ζωής, όταν δεν τις οδηγούν στην τρέλλα ή το θάνατο». Ο Τερζάκης, στο κείμενο του στο πρόγραμμα της παράστασης, έχει διαφορετική άποψη: «Η Έντα Γκάμπλερ δεν είναι η Έμμα Μποβαρό». Το κλειδί για την ερμηνεία της είναι η «ύπαρξη κάποιου δαιμονιακού στοιχείου σ' αυτή τη γυναίκα. [...] Στο αρχικό της κύτταρο υπάρχει κάτι το κρυφά διονυσιακό, ένας εγκληματικός οίστρος»⁹¹⁷.

Στην ηρωική φύση της ηρωίδας εστιάζει ο Οικονομίδης: «Είναι μια φύσις πρωτόγονη, πλασμένη για μεγάλες επιδιώξεις, που ξεφτίζει σιγά-σιγά από την επίδρασι των ανθρωπάκων, που την περιβάλλουν. Ένας θεληματικός, ένας δυναμικός, ένας 'τροπικός άνθρωπος', που θα ήθελε να εφαρμόση τον δικό του νόμο και υποχρεώνεται από την Ανάγκη να υποταχθή στο νόμο των πολλών, εναντίον του οποίου δεν παύει να εξεγείρεται». Στο ίδιο μήκος κύματος και οι απόψεις του Παπανούτσου: η Γκάμπλερ είναι ένας «'θηλυκός' Υπεράνθρωπος». Στον αντίποδα οι παρατηρήσεις του Βαρίκα: πρόκειται «στην πραγματικότητα για μια παρωδία 'Υπερανθρώπου'», στο πρόσωπο της Έντας ο Ίψεν «βρίσκει την ευκαιρία να σατιρίσει τις ίδιες του τις ιδέες για την ανωτερότητα του Ατόμου», το έργο είναι μια «τραγική κωμωδία», χωρίς ο Ίψεν να «αφαιρεί εν τούτοις τίποτε από το δραματικό περιεχόμενο της ηρωίδας του»⁹¹⁸.

Ποια από όλες αυτές τις αναγνώσεις ακολουθεί ο Μιχαηλίδης στην σκηνοθεσία του; Μάλλον καμία. Στέκεται αμήχανος μπροστά στις προκλήσεις του έργου και το «τοποθετηθεί περίπου στο επίπεδο του μπουλβάρ», δίνοντας «το ελεύθερο στους ηθοποιούς να ερμηνεύσουν ο καθένας το ρόλο του όπως ήθελε και τον βολούσε», παρατηρεί ο Θρύλος. Η Έντα των Μιχαηλίδη και Αρώνη, πιστεύει ο Πλωρίτης, «δεν βρίσκεται πάνω απ' τους άλλους και τα γεγονότα, αλλά κάτω απ' αυτούς. Μιαν Έντα που δεν οδηγεί αλλά παρασύρεται. Από την περήφανη, αλαζονική, επηρμένη, σκληρή, κόρη του στρατηγού Γκάμπλερ [...] δεν έμεινε παρά μια επαρχιακά κυριούλα, που πλήττει και βυθίζεται άβουλα στην ανία της». Έτσι η

⁹¹⁷ «Έντα Γκάμπλερ», αναδ. στο: *Πριν από την αυλαία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1989, σελ. 118-122. Ο Τερζάκης είναι την εποχή εκείνη εισηγητής δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου.

⁹¹⁸ Οι Τερζάκης και Πλωρίτης ανιχνεύουν επίσης στοιχεία ειρωνείας αλλά δεν πιστεύουν πως αυτά είναι κυρίαρχα. «Τα στοιχεία ειρωνείας δεν κάνουν το δράμα κωμωδία. Δεν είναι σάτιρα, παραμένει τραγικό το πρόσωπο της Έντας», γράφει ο Πλωρίτης στο άρθρο του. Ο Τερζάκης, στο άρθρο του στο πρόγραμμα, βρίσκει απλουστευτική την αντίληψη πως ο Ίψεν κρατά απλώς μια κριτική στάση απέναντι στην ηρωίδα: «η Έντα είχε κι αυτή μια δική της ποιότητα, ένα δράμα που είναι τόσο πιο θλιβερό όσο είναι κι ερημικότερο. Αν το παραβλέψουμε, θα την καθαιρέσουμε αυτομάτως από δραματική ηρωίδα, θα την ιδούμε να γίνεται πρόσωπο σατυρικής κωμωδίας. [...] Στην πρόθεση του ποιητή η Έντα Γκάμπλερ είναι το δράμα μιας γυναίκας που, μέσα στα πλαίσια του αστικού κόσμου και του 19^{ου} αιώνα, έχει παρασυρθεί σ' αυτό που οι αρχαίοι Έλληνες στην Τραγωδία τους θα έλεγαν 'ύβρι', δηλαδή στην ασέβεια της αλαζονείας. Αν η κόρη του στρατηγού Γκάμπλερ ήταν πλάσμα στα εντελώς καθημερινά μέτρα, η έπαρση αυτή θα είχε χαρακτήρα απλώς γελοιογραφικό».

κεντρική ηρωίδα, συνεχίζει ο Πλωρίτης, «(και, μαζί της, όλο το έργο) μείναν αδικαίωτα κι' αδιακαιολόγητα. [...] Ο ανειδοποίητος θεατής θα στάθηκε μ' ανοιχτό το στόμα, βλέποντας αυτή την ελαφρώς ποζάτη επαρχιωτοπούλα, να κάνει ξαφνικά απανωτές 'παλαβομάρες' και, τέλος, να φυτεύη μια σφαίρα στα μηλίγγια της. Τίποτα δεν τον είχε ειδοποιήσει πως μπροστά του βρισκόταν ένας τραγικός άνθρωπος».

«Σκηνοθέτης και ηθοποιοί αλληλοπαρασύρθηκαν στην παρωδία του δράματος», συμπεραίνει ο Παπανούτσος, η παράσταση «υπήρξε από την αρχή έως το τέλος μια θλιβερή, κουραστική, απαράδεκτη παρεξήγηση. Ο Ίψεν εδεινοπάθησε». Σε πολύ οξείς τόνους πολλοί εκφράζονται οι περισσότεροι κριτικοί, θεωρώντας ότι το επίπεδο της παράστασης είναι πολύ χαμηλό για την κρατική σκηνή της χώρας⁹¹⁹.

Την αποτυχία χρεώνει βέβαια η κριτική κατά κύριο λόγο στον σκηνοθέτη Κωστή Μιχαηλίδη, ο οποίος «δεν είχε, ούτε έστω και κατά προσέγγιση, εισδύσει στον κόσμο του Ίψεν» (Θρύλος). Εκτός από τις παρερμηνείες του έργου, επισημαίνονται και άλλες δύο βασικές αδυναμίες: ο «αργός» ρυθμός της παράστασης, που «λίγο έλλειψε να χαλαρώση ολότελα την πυκνή εσωτερική δράσι του έργου» (Κουκούλας) και η αδυναμία της σκηνοθεσίας «να δημιουργήσει έστω κάποιαν ατμόσφαιρα» (Παπανούτσος), σε σημείο που έκανε τον θεατή «να ανιά και να πλήττει πολύ περισσότερο ίσως και από την ηρωίδα του έργου» (Βαρίκας). Όπως διαπιστώνει και ο Πλωρίτης, «στη θέση του δράματος, έμεινε ένα σερνάμενο κουβεντολόι».

Στις μεγάλες αστοχίες του Μιχαηλίδη καταλογίζει η κριτική και τις επιλογές της διανομής, είναι «εξαιρετικά δύσκολο να βρούμε έστω και ένα ή δύο σημεία που να δικαιώνουν τον κ. Κωστή Μιχαηλίδη για την διανομή που έκανε», γράφει ο Κουκούλας⁹²⁰. Η μεγαλύτερη αστοχία είναι η επιλογή της Αρώνη για τον κεντρικό ρόλο. Αν και για την επιλογή αυτή μάλλον δεν ευθύνεται ο σκηνοθέτης αλλά η ίδια η πρωταγωνίστρια. Η Μαίρη Αρώνη έχαιρε εκτίμησης ως κομεντιέν. Αλλά όπως παρατηρεί ο Θρύλος: «Ο άνθρωπος όμως κάποτε, ή και συχνά, δεν ικανοποιείται με

⁹¹⁹ Βαρίκας: «Μια παράσταση, παράδειγμα προς αποφυγήν, που αμφιβάλλω αν θα τολμούσε να την εμφανίσει με αξιώσεις, έστω και περιωρισμένης ευσυνειδησίας θίασος, μη επιχορηγούμενου θεάτρου». Θρύλος: «Η παράσταση μας επανέφερε στον παλιό κακό καιρό, όπου στο Ελληνικό Θέατρο ήμασταν συχνά υποχρεωμένοι να μαντέψουμε το έργο πέρα από τις παραμορφώσεις της ερμηνείας. Είναι ένας τρόπος ανεβάσματος και παιξίματος ξεπερασμένος, στον οποίο δεν επιτρέπεται να επανέλθουμε. Δεν επιτρέπεται σε κανένα θέατρο, και πολύ περισσότερο στην Κρατική Σκηνή. Η παράσταση της *Χέντα Γκάμπλερ* είναι ένα σφάλμα, το οποίο το 'Εθνικό Θέατρο' έχει το χρέος, απέναντι στο γόητρο του, να φροντίσει να μην επαναληφθεί». *Εθνικός Κήρυξ*: «Αν μας την παρουσίαζε το ελεύθερο θέατρο, σίγουρα δεν θα του τη συγχωρούσαμε. Στο Εθνικό που το τυλίγει η σοβαροφάνειά του, την υφιστάμεθα κι ίσως πρέπει και να τη χειροκροτήσουμε».

⁹²⁰ Η κριτική είναι σχεδόν ομόφωνα καταδικαστική για το αποτέλεσμα. Δεν λείπουν όπως πάντα και κάποιες φωνές "συμπαράστασης" είτε προς τον Μιχαηλίδη είτε προς το ίδιο το Εθνικό. Ο Θεατρόφιλος βρίσκει πως ο Μιχαηλίδης «δίνει την απαιτούμενη ατμόσφαιρα στο έργο». Ο κριτικός της *Ελληνικής Ώρας* πηγαίνει πιο μακριά: ο Μιχαηλίδης «δικαιούται να υπερηφανεύεται. Και στην διανομή των ρόλων και στην διδασκαλία τους εκέρδισε την επιτυχία».

ό,τι είναι, και λαχταρά να είναι άλλος από τον εαυτό του. Σ' αυτή τη ροπή προς την αλλαγή, η οποία, βέβαια, μπορεί να φέρει σε γόνιμες ανανεώσεις αλλά και πολλές φορές ωθεί σε επικίνδυνα ολισθήματα, νομίζω ότι πρέπει να αποδώσουμε την επιθυμία που εκδηλώνει τελευταία η Κα Αρώνη να μεταπηδήσει στο δραματικό θέατρο». Από το 1955 και μετά αρχίζει αυτή η στροφή: η Αρώνη παίζει στο Εθνικό την Ελισάβετ στη *Μαρία Στιούαρτ* του Σίλλερ (1955) και την Ανθή στο ομώνυμο έργο του Αντρέγιεφ (1956). Είναι ήδη μια καθιερωμένη πρωταγωνίστρια και ο Χουρμούζιος, που είναι διευθυντής του Εθνικού, προσπαθεί να ικανοποιεί τις φιλοδοξίες των πρωταγωνιστών του θιάσου.

Η φιλοδοξία της Αρώνη να καταξιωθεί ως μεγάλη δραματική ηθοποιός με την Έντα δεν δικαιώνεται καθόλου από το αποτέλεσμα. Η Αρώνη αποτυγχάνει για τους ίδιους λόγους περίπου που απέτυχε ο σπουδαίος κωμικός Βασίλης Αργυρόπουλος το 1943 στον *Εχθρό*: αφενός το ταλέντο της είναι κατάλληλο για άλλου είδους δραματουργίες και αφετέρου έχει να αντιμετωπίσει τη δική της ελλιπή παιδεία σε δραματικούς ρόλους και την ανεπάρκεια της σκηνοθεσίας να την κατευθύνει⁹²¹. Η κριτική εκτιμά πολύ το κωμικό ταλέντο της Αρώνη και επιρρίπτει τις ευθύνες, όχι τόσο στην ίδια, αλλά στη διεύθυνση του Εθνικού και στον σκηνοθέτη που δεν την προστάτευσαν από τη φιλοδοξία της⁹²².

Πρόκειται για καταφανές λάθος της διανομής, υποστηρίζει το σύνολο της κριτικής. Η Αρώνη έχει «έλλειψη ψυχικής συγγένειας με την ιψενική ηρωίδα» (Σπηλιωτόπουλος) και καταφεύγει σε ένα «εξωτερικό σχήμα» της Γκάμπλερ (Κουκούλας). Κι ένα σχήμα μάλλον ατυχές: «Από την πολύπλευρη και αντιφατική ψυχολογία της Ιψενικής ηρωίδας η κυρία Αρώνη δεν κράτησε παρά την επιφανειακή πόζα της Αριστοκράτισσας» (Βαρίκας), η Έντα της γίνεται «μια ασήμαντη κυρία, μελαγχολική, χωρίς όμως ακτινοβολία» (Σταύρου). «Υποτονική και μυστηριωδώς συνωμοτική στην αρχή, επήδησε στις δυο τελευταίες πράξεις στο άκρον αντίθετο, σ' ένα υπερπαίξιμο γεμάτο στόμφο και ρητορεία», γράφει ο Κουκούλας. Έτσι «τίποτα από το εσωτερικό δράμα της Χέντα, από την πυκνότητά του, δεν απέδωσε η Κα Αρώνη» (Θρύλος).

Η άλλη μεγάλη αστοχία της διανομής είναι η ανάθεση του Λέβμποργκ στον Θάνο Κωτσόπουλο. «Απ' τη φύση του ακατάλληλος για τον διονυσιακό Λέβμποργκ» (Πλωρίτης), «δεν ταίριαζε καθόλου η ασκητική φυσιογνωμία σ' ένα πνεύμα τόσο εκρηκτικό» (Σταύρου). Και ο Κωτσόπουλος υπογραμμίζει μάλιστα τον Λέβμποργκ ως μια «χριστιανική μορφή» (Βαρίκας), μένοντας μακριά από την

⁹²¹ Μάλιστα η Αρώνη ταξιδεύει λίγο καιρό πριν από την παράσταση στην Σκανδιναβία για να εξοικειωθεί –τρόπον τινά– με το κλίμα του έργου. Ο Οικονομίδης εκτιμά μεν «την ευσυνειδησία της να 'τεκμηριωθεί' επί τόπου σχετικά με τις συμπατριώτισσες της Έντας Γκάμπλερ» και την φιλοδοξία της «να παρουσιάσει κάτι ανώτερο από τις συνηθισμένες της επιτεύξεις», αλλά αυτά είναι «στοιχεία εντελώς ανεπαρκή για τόσο μεγάλον άθλο».

⁹²² Βλ. τις παρατηρήσεις των Βαρίκα, Καραγάτση και Οικονομίδη.

παραφορά του ήρωα και χρησιμοποιώντας στη διαστρεβλωτική αυτή γραμμή «ρητορικότητα» (Θεατρόφιλος) και «αχρειαστο στόμφο» (Καλκάνη).

Από τους υπόλοιπους ηθοποιούς, ο μόνος που είναι «κοντύτερα στο ρόλο του» είναι ο Βασίλης Διαμαντόπουλος στον Τέσμαν (Πλωρίτης). Συγκράτησε τουλάχιστον «τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία» του ρόλου (Σταύρου), αλλά «παρουσίασε ένα Τέσμαν υπερβολικά γκροτέσκο» (Θρύλος), καταφεύγοντας «στην υπερβολή, χρωματίζοντας μπουφονικά τον αφελή αλλά όχι και ηλίθιο υποψήφιο καθηγητή» (Βαρίκας).

«Ατυχής» και η Τέα της Μαρίας Αλκαίου, «δεν είναι δυνατόν να ολοφύρεται σαν μια αγαθή μεσογειακή γυναικούλα» (Παπανούτσος). Ήταν «εξωτερική» (Βαρίκας) και «μονοτονικά λυγμική» (Θρύλος), με μια «υπερβολική 'μελοδραματικότητα'» (Σταύρου). Ούτε η Ρίτα Μυράτ «απέφυγε την επιτήδευση» στο ρόλο της Θείας Γιούλε (Πλωρίτης), «φαίνεται σαν μια αδιάκριτη γεροντοκόρη, ενθυμίζουσα έργα του βουλεβάρτου» (Λάμπας). Άστοχη και η ερμηνεία του Λυκούργου Καλλέργη στον Μπρακ. «Τόνισε τη 'δονζουανιστική' πλευρά του Μπρακ» (Πλωρίτης) και «γυμνώθηκε από τη σατανικότητα και την κυνικότητα [...] που τον διακρίνει για να μεταβληθή και σ' ένα κοινότατο και μάλλον ελαφρό κορτάκια» (Βαρίκας), ήταν μάλιστα «τελείως εξωτερικός» (Κουκούλας), με αποτέλεσμα ο Μπρακ του να «ταιριάζει μάλλον σε κωμωδία» (Οικονομίδης).

Όλος ο θίασος ναυαγεί ερμηνευτικά, λείπει η απαραίτητη σκηνοθετική καθοδήγηση. Τα πιο ευτυχή στοιχεία της παράστασης είναι το ρεαλιστικό σκηνικό του Κλώνη, ένα «εσωτερικό νορβηγικού αρχοντόσπιτου της εποχής» το οποίο «απαρτίζεται από προσεκτικά διαλεγμένα και καλαισθητά συνδυασμένα αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία», που μαζί με τα κοστούμια του Φωκά «συνθέτει ένα ωραίο πλαίσιο για το έργο» (Σπηλιωτόπουλος)⁹²³, καθώς και η καινούργια μετάφραση του έργου από τον Γ. Ν. Πολίτη⁹²⁴. Στοιχεία που δεν αρκούν βέβαια για να περισώσουν το παραστασιακό αποτέλεσμα.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1957

1. Βαρίκας, Βάσος: «Η Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 6/12/1957.
2. Θεατρόφιλος: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 30/11/1957.
3. Θρύλος, Άλκης: «Διάφορες παραστάσεις», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 732, 1/1/1958, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ' (1956-1958), ό.π., σελ. 310-312.
4. Καλκάνη, Ειρήνη: «Έντα Γκάμπλερ στο Εθνικό θέατρο», εφ. *Η Απογευματινή*, 6/12/1957.
5. Καραγάτσης, Μ.: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Βραδυνή*, 3/12/1957, αναδ. στο: *Κριτική*

⁹²³ Θετικά αποτιμά το σύνολο της κριτικής το σκηνικό του Κλώνη: «χαρακτηριστικό και καλαισθητό» (Κουκούλας), «πολύ καλό» (Καλκάνη), «Ωραία η μοναδική σκηνογραφία» (Οικονομίδης), αλλά και τα κοστούμια του Φωκά: «περίφημα» (Καλκάνη).

⁹²⁴ Πολύ θετικά υποδέχεται την καινούργια μετάφραση η κριτική: «Εξοχη και λογοτεχνική και θεατρική» (Καλκάνη), «πολύ καλή» (Θεατρόφιλος), «δεν αφήνει το θεατή να σκεφθή ότι ακούει μετάφραση» (Σπηλιωτόπουλος), «στρωτή» και «θεαματικώτατη» (Κουκούλας).

θέατρον 1946-1960, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1999, σελ. 514-517.

6. Κουκούλας, Λέων: «Η Έντα Γκάμπλερ εις το Εθνικόν θέατρον», εφ. *Αθηναϊκή*, 30/11/1957.
7. Λ[άμπας], Ι[ωάννης]: «Έδδα Γκάμπλερ», εφ. *Εστία*, 29/11/1957.
8. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Έθνος*, 29/11/1957.
9. Π[απανούτσος], Ε. Π.: «Η Έντα Γκάμπλερ του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Το Βήμα*, 30/11/1957.
10. Πλωρίτης, Μάριος: «Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν», εφ. *Ελευθερία*, 30/11/1957.
11. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης: «Έντα Γκάμπλερ στο Βασιλικό θέατρο», εφ. *Ακρόπολις*, 30/11/1957.
12. Σταύρου, Γ[εράσιμος]: «Ερρίκου Ίψεν Έντα Γκάμπλερ. Εθνικό θέατρο», εφ. *Η Αυγή*, 1/12/1957.
13. Φρ., Κ.: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελληνική Ώρα*, 29/11/1957.
14. Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ στο Βασιλικό θέατρο», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 30/11/1957.

5.4.2. Δύο σκηνοθεσίες του Τάκη Μουζενίδη στο Εθνικό: *Ρόσμερσχολμ* (1962) και *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* (1964)

Η σκηνοθετική πορεία του Τάκη Μουζενίδη (1911-1981) ταυτίστηκε εν πολλοίς με το Εθνικό Θέατρο. Η συνεργασία του με το Εθνικό εγκαινιάζεται το 1938, οπότε και προσλαμβάνεται ως μόνιμος σκηνοθέτης, θέση στην οποία θα παραμείνει έως και το 1943. Στη συνέχεια θα βρεθεί εκτός Εθνικού για πολλά χρόνια. Θα συνεργαστεί αρχικά με τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, για τον οποίο σκηνοθετεί και τον πρώτο του Ίψεν (*Ίνγκερ*, 1945), ακολουθεί η ίδρυση από τον ίδιο του βραχύβιου πειραματικού θιάσου «Αυλαία» (1945-46), συνεργασίες με τον θίασο της Κατερίνας, το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη (1955-59), τη Λυρική Σκηνή αλλά και με ξένα σχήματα: Κρατικό Θέατρο Άγκυρας (1954 και 1959) και Εθνικό Θέατρο Σόφιας (1958). Επιστρέφει το 1960 στους κόλπους του Εθνικού, με το οποίο θα έχει στενή συνεργασία έως το 1974⁹²⁵. Στη δεύτερη αυτή περίοδο συνεργασίας του με το Εθνικό θα σκηνοθετήσει δύο έργα του Ίψεν⁹²⁶.

Ο πρώτος Ίψεν του Μουζενίδη στο Εθνικό είναι το *Ρόσμερσχολμ*, που ανεβαίνει στις 8 Μαρτίου 1962, στην ήδη γνωστή μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη⁹²⁷ (τελευταία παράσταση στις 18 Μαρτίου). Στα σκηνικά και τα κοστούμια οι μόνιμοι συνεργάτες του Εθνικού, Κλεόβουλος Κλώνης και Αντώνης Φωκάς. Η διανομή: Ρόσμερ: Θάνος Κωτσόπουλος, Ρεβέκκα: Άννα Συνοδινού,

⁹²⁵ Οι πληροφορίες μας για τη σταδιοδρομία του Τάκη Μουζενίδη από: Αντώνης Γλυτζουρής: *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 639 και Δημήτρης Γιάκος: «Τάκης Μουζενίδης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1300, 1/9/1981, σελ. 1165-1166.

⁹²⁶ Έχει προηγηθεί μια ραδιοσκηνοθεσία του στον *Μικρό Έγιολφ* το 1954 (Ελληνική Ραδιοφωνία).

⁹²⁷ Πολύ θετική είναι στο σύνολο της η κριτική για τη μετάφραση του Δασκαλάκη (βλ. Μαμάκης, Παράσχος, Θρύλος, Πλωρίτης, Βαρίκας).

Κρολλ: Στέλιος Βόκοβιτς, Μπρέντελ: Λυκούργος Καλλέργης, Μόρτενσγκωρ: Θεόδωρος Μοριδής, Κυρία Χέλσετ: Ρίτα Μυράτ.

Το *Ρόσμερσχολμ* θα γνωρίσει το 1962 έντονη αμφισβήτηση, ανάλογη με αυτή που γνώρισε το 1943 όταν παίχτηκε από το Θέατρο Τέχνης. Μεγάλη μερίδα της κριτικής το κατατάσσει στα έργα κοινωνικής πολεμικής και ως εκ τούτου το βρίσκουν απολύτως ξεπερασμένο, «σχεδόν 'μουσειακό'» (Λάμπας), ένα «αποσυντεθειμένο, σεσηπός, νεκρό έργο» (Κοκκινάκης). Και επιπλέον πάσχει από «περιττή φλυαρία», «όλα [...] λέγονται μ' ένα τέτοιο φόρτο λέξεων και επεξηγήσεων, με μια τέτοια ακατάσχετη διαλεκτική, ώστε [...] προξενούν αφόρητη ανία» (Θρύλος).

Οι ένθερμοι υποστηρικτές του έργου αντιτείνουν ότι λανθασμένα διαβάζεται ως ένα δράμα κοινωνικής πολεμικής. Αυτή είναι η «πρώτη εντύπωση», γράφει ο Τερζάκης στο σημείωμα του στο πρόγραμμα⁹²⁸. Η αντίθεση και η σύγκρουση των δύο διαφορετικών ιδεολογιών που πρεσβεύουν ο ριζοσπαστικός Ρόσμερ και ο συντηρητικός Κρολλ είναι «το πρώτο επίπεδο του έργου, εκείνο που θα γίνει όχι το θέμα αλλά η αφετηρία». Πολύ γρήγορα το πρώτο αυτό επίπεδο «θα διαλυθεί μέσα στο δεύτερο επίπεδο: Είναι το καθαρά ανθρώπινο, το ψυχολογικό». Το *Ρόσμερσχολμ* για τον Τερζάκη εστιάζει στα διλήμματα και τις τύψεις των δύο κεντρικών ηρώων του δράματος (Ρόσμερ και Ρεβέκκα). Αυτά τα δυο επίπεδα, συνεχίζει ο Τερζάκης, ο Ίψεν «τα προεκτείνει σ' ένα τρίτο, απώτερο. Είναι εκείνο που θα το λέγαμε μεταφυσικό πεδίο». Δεν πρόκειται επομένως για ένα αμιγώς ρεαλιστικό έργο, συμφωνεί μερίδα της κριτικής, εκεί έγκειται η αξία του και η διαχρονικότητά του⁹²⁹.

Άλλοι κριτικοί βρίσκονται κάπου στη μέση, επισημαίνουν τις αρετές του *Ρόσμερσχολμ*, αλλά και τις εμφανείς αδυναμίες του. Ο Πλωρίτης το χαρακτηρίζει –δικαίως– ως «έργο-γέφυρα, που οδηγεί από τον κοινωνικό ρεαλισμό των προηγούμενων έργων του, στον συμβολισμό των επόμενων». Και συνεχίζει: «Ο 'Κοινωνισμός' υπάρχει έντονος και στο *Ρόσμερσχολμ*, τουλάχιστο στην επιφάνειά του: η πάλη ανάμεσα στο συντηρητισμό [...] και στις προοδευτικές ιδέες στην 'ελεύθερη σκέψη'», και φυσικά βρίσκει ο Πλωρίτης πως αυτό το επίπεδο είναι ξεπερασμένο. Αυτό που είναι «πολύ πιο ανθεκτικό στο χρόνο είναι το εσωτερικό θέμα του έργου: το ψυχολογικό». Ωστόσο, κατά τον Πλωρίτη πάντα, το έργο στην τελευταία του πράξη «ηχεί και πάλι παράτονα στα σημερινά αυτιά μας. Γιατί η συζήτηση των δυο αγαπημένων [...] που τους οδηγεί στην κοινή απελπισία και

⁹²⁸ «*Ρόσμερσχολμ*». Το κείμενο του στο πρόγραμμα προδημοσιεύεται την ημέρα της πρεμιέρας (8/3/1962), με τον ίδιο τίτλο, στην εφ. *Το Βήμα*.

⁹²⁹ Για τον Κουκούλα το έργο «δεν έχει καμμία σχέση με την μεταφυσική»: το *Ρόσμερσχολμ* «διαποτιζεται από μια πνοήν ασύλληπτης ποιητικής μαγείας», αυτή απογειώνει τον φαινομενικά ρεαλιστικό τόνο του έργου. Η Καλκάνη συντάσσεται περισσότερο με τις απόψεις του Τερζάκη: «Το δράμα παίζεται αδιάκοπα σε δύο πλάνα: το ένα ρεαλιστικό [...] και το άλλο πλάνο είναι του συμβόλου και του μυστικισμού», εκεί οφείλεται η «αναντίρρητη γοητεία» του, πρόκειται για «ένα σελάγιασμα ονείρου, που φτάνει στον εφιάλτη». Στην αμιγώς συμβολική περίοδο του συγγραφέα το κατατάσσει ο Γεωργιάς, θεωρεί μάλιστα πως είναι πρόδρομο έργο του παραλόγου.

στον κοινό θάνατο, μοιάζει περισσότερο καρπός 'προδιαγεγραμμένου σχεδίου' του συγγραφέα παρά μοιραία λύση του ηθικού τους αδιεξόδου»⁹³⁰.

Ο ίδιος ο Μουζενίδης κατατάσσει το έργο στα «κοινωνικώς πολεμικά» και όχι στα ψυχολογικά-συμβολικά δράματα της τελευταίας συγγραφικής περιόδου του Ίψεν⁹³¹. Σε άρθρο του, που δημοσιεύει η *Καθημερινή* («Ο Ίψεν του *Ρόσμερσχολμ*», 7/3/1962), επεξηγεί τις αντιλήψεις του για το έργο: είναι «ένα ξεμασκάρεμα της πουριτανικής αντιλήψεως της ζωής με την τυρρανική της επιβολή πάνω στη θέληση του ανθρώπου και την ατομική ελευθερία», πρόκειται για «στηλίτευση της άτεγκτης πορείας των ανθρώπων με ιδεολογικές παρωπίδες». Για τον Μουζενίδη είναι «έργο με πρόθεση πολεμικής», δεν έχει «ωστόσο τίποτα από την ακαμψία και αντιποιητικότητα των προπαγανδιστικών δραμάτων, της στρατευμένης λογοτεχνίας». Ως δράμα σύγκρουσης ιδεολογιών το αντιμετωπίζει πρωτίστως ο σκηνοθέτης, χωρίς να παραγνωρίζει πως είναι και «η παράξενη τραγωδία ενός άντρα και μιας γυναίκας, που αγαπήθηκαν τόσο παράφορα ώστε ν' ανταλλάξουν τις ψυχές τους»⁹³².

Στην παράσταση του Μουζενίδη η πλάστιγγα γέρνει προς τον ιδεολογικό πυρήνα του *Ρόσμερσχολμ*, στο επίκεντρο είναι η σύγκρουση δύο κόσμων: της συντήρησης και του ριζοσπαστισμού. Δευτερευόντως φωτίζει ο Μουζενίδης το εσωτερικό ψυχικό τοπίο των ηρώων, αποφεύγοντας σκόπιμα να αναδείξει την ποιητική διάσταση του έργου. Όπως είναι επόμενο, αυτή η ανάγνωση προβάλλει πιο έκδηλα τις αδυναμίες του έργου, εξού και η έντονη αμφισβήτηση που δέχεται⁹³³. Ο Μουζενίδης "γειώνει" το έργο σε ένα ρεαλιστικό τόνο αντιπαράθεσης ιδεών και προσώπων. Ο σκηνοθέτης, όπως παρατηρεί ο Βαρίκας, «έστησε μια παράσταση καθαρή, χωρίς χάσματα, με ρυθμό και συνέπεια», αλλά «δεν επέτυχε να αποδώσει τη θερμή ποιητική ατμόσφαιρα του έργου». Συμφωνεί και ο Παπανούτσος: ο σκηνοθέτης «έκανε ό,τι μπορούσε για να την οργανώσει με γνώση και γούστο. Λείπει όμως 'κάτι', ένας ωρισμένος τόνος, αέρας ή ατμόσφαιρα [...] που θα έδινε στο έργο το βάθος (μεταψυχικό θα το ωνόμαζα, όχι μεταφυσικό) και τις προεκτάσεις του». Το αποτέλεσμα της παράστασης ήταν σύμφωνα με την

⁹³⁰ Αντίστοιχες παρατηρήσεις κάνουν και οι Βαρίκας και Μαμάκης.

⁹³¹ Μια μέρα πριν την πρεμιέρα (7/3/1962) δημοσιεύεται συνέντευξη του Μουζενίδη στον Στέλιο Αρτεμάκη στην εφ. *Μεσημβρινή* («*Ρόσμερσχολμ*»), όπου δηλώνει τις προθέσεις της σκηνοθεσίας του.

⁹³² Για τον Μουζενίδη η αυτοκτονία των δυο ηρώων στο τέλος δεν είναι καθόλου πεσιμιστική: «Κατάλαβαν πως έπρεπε να πεθάνουν και βάδισαν χέρι με χέρι, πρόσχαρα προς τον θάνατο. Γιατί μόνο εκεί θα μπορούσαν ν' ανήκουν ο ένας στον άλλον. [...] Η τελική εντύπωση από το έργο αυτό με το τραγικό τέλος των ηρώων δεν είναι ο ζόφος και η ασφύξια, αλλά η ηθική λύτρωση και η γαλήνη της συνειδήσεως που την ακολουθεί».

⁹³³ Η ανάγνωση του Μουζενίδη κάνει τον Θρύλο να αναρωτιέται: «αν είχε απαλύνει τα ρεαλιστικά στοιχεία, τα είχε κάπως απωθήσει σε δεύτερο πλάνο, και είχε επιδιώξει να εκσυγχρονίσει όσο γίνεται το έργο, να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, να ανασύρει και να φέρει στο πρώτο επίπεδο την ποίηση, μήπως θα είχαμε κάπως περισσότερο θερμανθεί;».

Καλκάνη «ένα παράδοξο μίγμα νατουραλισμού και μεγαλοστομίας», το Εθνικό, καταλήγει, «μας χρωστούσε μια αρτιότερη ιψενική παράσταση»⁹³⁴.

Ο Μουζενίδης, συνεπής ως προς τις αντιλήψεις του για το *Ρόσμερσχολμ*, οδηγεί τους συνεργάτες σε μια ρεαλιστική αναπαράσταση της εποχής που γράφεται το έργο. Έτσι, οι Κλώνης και Φωκάς δίνουν μεν με τα «περιποιημένα» σκηνικά και κοστούμια τους «το σωστό εποχικό χρώμα» που τους ζητά η σκηνοθεσία (Λάμπας, *Εστία*), αλλά λείπει από την εργασία τους η απαραίτητη ατμόσφαιρα, ειδικά από τα σκηνικά του Κλώνη. Η σκηνογραφία του είναι «χωρίς φαντασία και ατμόσφαιρα» (Καλκάνη), απουσιάζει η «υποβλητικότητα του πραγματικού πρωταγωνιστού του έργου, που είναι ο πύργος των Ρόσμερ» (Διαμαντόπουλος), τα σκηνικά του «πλαισιώνουν με χαρούμενο περιβάλλον ένα σκυθρωπό έργο» (Οικονομίδης). Αλλά οι αντιρρήσεις αυτές αναφέρονται κατ' ουσίαν στις σκηνοθετικές επιλογές του Μουζενίδη και όχι στις σκηνογραφικές λύσεις του Κλώνη. Ο Μουζενίδης δεν θέλει τη δημιουργία μιας "πνιγερής" ατμόσφαιρας –οι απόψεις του βρίσκονται στον αντίποδα της αντίληψης Κουν για το έργο–, αντίθετα απογυμνώνει την παράσταση από ήχους και μουσικά σχόλια και λούζει στο φως όλη τη δράση, θέλοντας να προβάλλει τις συγκρούσεις των ιδεών των ηρώων⁹³⁵.

Η σκηνοθετική διδασκαλία των ηθοποιών στο ίδιο μήκος κύματος. Τα πρόσωπα είναι κυρίως φορείς ιδεολογιών και τα περιγράμματα των χαρακτήρων τους είναι αδρά, έχουν σαφή ιδεολογική θέση⁹³⁶. Λείπει, όπως παρατηρεί ο Γεωργιάς, η «ρευσιμότητα που θάπρεπε να κυριαρχήσει στην απόδοση των προσώπων», χάνεται η «αντιφατικότητα» τους και δεν φωτίζονται επαρκώς οι εσωτερικές τους συγκρούσεις.

Η Άννα Συνοδινού στον κεντρικό γυναικείο ρόλο φτιάχνει «μια εντυπωσιακή Ρεβέκκα» (Καλκάνη). Πλάθει τον ρόλο «με ζηλευτήν αρτιότητα» και δίνει «την κρυφή δύναμη, τη σαγήνη, αλλά και το βασανισμό της ηρωίδας», όπως παρατηρεί ο Πλωρίτης. Πολύ επαινετικός και ο Παράσχος για τη Συνοδινού: αποδίδει «με τους πιο σωστούς τόνους, με αβρότητα κ' ευλυγισία και με δραματικότητα πάντα ζυγισμένη κι ούτε στιγμή εξωτερική, την ηρωίδα που ενσαρκώνει». Ο Μαμάκης όμως διακρίνει πως αυτό δεν συμβαίνει σε όλη της τη

⁹³⁴ Στον αντίποδα οι εκτιμήσεις αρκετών άλλων κριτικών, οι οποίοι θεωρούν τη σκηνοθετική ανάγνωση του Μουζενίδη συνεπή προς το έργο και κρίνουν το αποτέλεσμα απολύτως ικανοποιητικό. Η ακαδημαϊκή αυτή ρεαλιστική γραμμή ανάγνωσης του Ίψεν έχει παγιωθεί στην ελληνική σκηνή και αυτός θεωρείται ο ενδεδειγμένος τρόπος προσέγγισης της δραματουργίας του (βλ. Οικονομίδης, Μαμάκης, Παράσχος, Πλωρίτης, Κλάρας, Λάμπας, Κουκούλας).

⁹³⁵ Γράφει ο Γεωργιάς: «Δε συμφωνώ επίσης για τους ήχους (ανύπαρκτοι), μήτε για τον φωτισμό, φανταχτερό και στις στιγμές ακόμη που το κείμενο έλεγε πως η μέρα σκοτεινίασε ενώ βρισκόταν πάντα ήλιος να πλημμυρίζει το δωμάτιο».

⁹³⁶ Ο ίδιος ο Μουζενίδης στη συνέντευξη του στον Αρτεμάκη (ό.π.) περιγράφει τους ρόλους με μάλλον μονόχορδο τρόπο: ο Ρόσμερ εκπροσωπεί «τη χριστιανική αγαθότητα και την υψηλή ηθική στάθμη», σε αντίθεση με τον «φανατικό καθηγητή Κρολλ, τον υπέρμαχο του κοινωνικού καθεστώτος· τον Μπρέντελ τον χαρακτηρίζει ως «δον-κιχωτικό Τύπο», την Κυρία Χέλσετ ως τυπικό δείγμα της «γιομάτης προλήψεις γυναίκας του λαού», στο πρόσωπο του Μόρντενσγκωρ βλέπει τον «πολιτικάντη λαϊκό ηγέτη».

διαδρομή: «σε μερικά μέρη, κάποια επιτήδευση και κάτι το ψυχρό υπήρχε στο παίξιμο της». Ευθύνες στη σκηνοθεσία καταλογίζει η Καλκάνη: «με πιο σωστή διεύθυνση θα έφτανε στην ποθητή εσωτερικότητα». Η ερμηνευτική γραμμή της ηρωίδας που προτείνει ο Μουζενίδης «σβήνει μάλλον αντί να τονίζη τις ‘γωνίες’ που αποτελούν ίσα-ίσα το σκοτεινό θέλγητρο αυτής της αμφίβολης γυναίκας» (Παπανούτσος), όμως έτσι χάνεται «το αινιγματικό και το μυστηριώδες, που δίνει, ωστόσο τη μεγαλύτερη γοητεία στην ηρωίδα του Ίψεν» (Βαρίκας).

Ο Θάνος Κωτσόπουλος ως Ρόσμερ «ικανοποιεί», «ζωντάνεψε λιτά και χαρακτηριστικά τον πάστορα» (Μαμάκης). «Η αδύνατη θέληση, η έλλειψη αποφασιστικότητας, αλλά και η πνευματικότητα και ο ιδεαλισμός» του ήρωα αποδίδονται πειστικά (Βαρίκας), ο Κωτσόπουλος «τον αποδίδει με όλη την ευγένεια, με όλη την καλωσύνη και την πραότητα που τον χαρακτηρίζουν» (Παράσχος). Όμως μένει μάλλον σε ένα εύκολο εξωτερικό σχεδίασμα του ρόλου: «Έπλασε έναν τύπο χαλαρό, αφελή, εξωτερικά δοσμένο», γράφει η Καλκάνη, χωρίς να φωτίσει τις εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα, όμως εκεί τον οδηγεί αναμφίβολα και η σκηνοθετική γραμμή.

Και ο Στέλιος Βόκοβιτς στον ρόλο του Κρολλ ακολουθεί καθαρές ερμηνευτικές γραμμές. «Τετράγωνος, παλλόμενος, βράχος συντηρητισμού ήταν ο Κρολλ» του Βόκοβιτς σύμφωνα με τον Πλωρίτη. Την ερμηνευτική αυτή γραμμή αλλά και την υποκριτική του απόδοση υποδέχονται πολύ θετικά κάποιοι κριτικοί⁹³⁷, δεν συμφωνεί ο Παπανούτσος: ο Βόκοβιτς «έδωσε ένα καθηγητή Κρολλ, μονότονο και επιπόλαιο». Στόμφο διακρίνει στην ερμηνεία του ο Λάμπας στα δύο κριτικά του σημειώματα.

Ο Λυκούργος Καλλέργης, που έπαιζε τον Κρολλ στην παράσταση του Τέχνης το 1943, ερμηνεύει τώρα τον Μπρέντελ. Ο Καλλέργης «παρουσίασε με έντονη γραφικότητα μια παραστρατημένη ιδιοφυΐα» (Οικονομίδης) και απέδωσε τη σκηνοθετική κατεύθυνση του ρόλου «με ιδιαίτερη ομολογουμένως ζωντάνια» (Μαμάκης). Θετική στο σύνολο της η κριτική για την ερμηνεία του, ο Πλωρίτης όμως επισημαίνει πως με αυτή την ερμηνευτική γραμμή «γελοιογράφησε περισσότερο του δεόντος τον Μπρέντελ».

«Άνετοι και γραφικοί» είναι στους ρόλους τους ο Θεόδωρος Μορίδης (Μόρτενογκωρ) και η Ρίτα Μυράτ (Κυρία Χέλσεν), σημειώνει ο Παπανούτσος. Ο Μορίδης σχηματίζει έναν «γήινο, πρακτικώτατο» (Πλωρίτης), «αρριβίστα δημοσιογράφο» (Οικονομίδης), ενώ η Μυράτ δίνει μια «ανθρώπινη» (Πλωρίτης), «καλοκάγαθη» (Οικονομίδης) οικονόμο, εξυπηρετώντας και οι δύο τα ζητούμενα της σκηνοθεσίας.

⁹³⁷ «Άριστος [...] τον ερμήνευσε ζωντανά και πειστικά» (Βαρίκας), «λαμπρός Κρολλ» (Οικονομίδης), «Ο διαλεκτός καλλιτέχνης πραγματοποιεί μια δημιουργία ζηλευτή» (Μαμάκης), ερμηνεύει «πολύ επιτυχημένα» (Παράσχος).

Ο Μουζενίδης επανέρχεται στον Ίψεν με το *Σπίτι της κούκλας* δυο χρόνια μετά από το *Ρόσμερσχολμ*. Η πρεμιέρα του έργου δίνεται στο Εθνικό στις 3 Δεκεμβρίου 1964 και οι παραστάσεις διαρκούν ένα μήνα (τελευταία στις 3 Ιανουαρίου 1965). Χρησιμοποιείται η γνωστή μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη⁹³⁸. Το σκηνικό σχεδιάζει ο Βασίλης Βασιλειάδης και τα κοστούμια ο Αντώνης Φωκάς. Οι χορογραφίες είναι της Τατιάνας Βαρούτη. Η διανομή: Νόρα: Βάσω Μανωλίδου, Χέλμερ: Θάνος Κωτσόπουλος, Ρανκ: Λυκούργος Καλλέργης και Βασίλης Κανάκης, Λίντε: Ελένη Χατζηαργύρη, Κρόγκσταντ: Στέλιος Βόκοβιτς, Άννα-Μαρία: Αθανασία Μουστάκα και Πέπη Μεταλλείδου, Ελένη: Λευκή Βεντουράτου, Ένας υπηρέτης: Δημήτρης Ντουνάκης, Παιδιά: Ε. Θανοπούλου, Σ. Οικονομίδου, Η. Τοπούζης.

Στα 1964 το *Σπίτι της κούκλας* έχει πια αποδείξει την αντοχή του στο χρόνο και οι κριτικοί αποτιμούν πλέον ώριμα το έργο. Μπορεί ο Ίψεν να «ήταν κι ο ίδιος πεπεισμένος πως έγραφε ένα έργο ‘κοινωνικό’», αλλά «όντας δημιουργός πήγε μακρύτερα από τους αρχικούς σκοπούς του κι έδωσε στην σκηνή ένα δράμα, που ξεπερνάει σε βάθος και σε προέκτασι την οσοδήποτε έντεχνη κριτική ενός θεσμού σε μια ωρισμένη εποχή και σε μια ωρισμένη κοινωνία. Γι’ αυτό και το δράμα δεν έχει παλιώσει» (Καλκάνη). Το ουσιαστικό περιεχόμενο του έργου δεν βρίσκεται τώρα ούτε στις φεμινιστικές του ιδέες, ούτε στην κριτική του θεσμού του γάμου, όπως είχε παλαιότερα εκτιμηθεί. Η κοινωνική όψη του έργου φυσικά και είναι ξεπερασμένη, αλλού έγκειται η διαχρονικότητά του⁹³⁹. Ο Βαρίκας συμπυκνώνει εύστοχα τις αντιλήψεις της εποχής του για το έργο: «Μια δευτέρα θεώρηση όμως μας φέρνει αντιμέτωπους με το πρόβλημα της συμβίωσης δυο ατόμων γενικότερα, για να μας οδηγήσει εν συνεχεία στον προβληματισμό σχετικά με τα δικαιώματα του ατόμου, παρεμβάλλοντας τις έννοιες της ελευθερίας και της αξιοπρέπειας. Ξεπερνάμε, δηλαδή την κοινωνικότητα για ν’ αγγίξουμε τις ίδιες τις ρίζες του ανθρώπου». Παρόμοια και η στάση του Δρομάζου: «Στο γκρέμισμα ενός θεσμού, ο Ίψεν έστησε έναν άνθρωπο»⁹⁴⁰.

⁹³⁸ Πολύ θετικά υποδέχεται η κριτική τη δοκιμασμένη μετάφραση. Ως «θεατρικώτατη» την προκρίνουν οι περισσότεροι (Βαρίκας, Κουκούλας, Χουρμούζιος, Καλκάνη).

⁹³⁹ Μόνο ο Θρύλος επιμένει να θεωρεί το *Σπίτι της κούκλας* ξεπερασμένο. Ως αμιγώς κοινωνικό έργο θα το αντιμετωπίσει και ο Περσεύς Αθηναίος, ο οποίος δεν ενοχλείται από την ανεπικαιρότητα του έργου αλλά από το φεμινιστικό του μήνυμα, και θα επιδοθεί σε μια συντηρητική αντιφεμινιστική κριτική της εξίσωσης γυναικός και ανδρός. Αρκετοί κριτικοί θα επισημάνουν αδυναμίες στο έργο, αλλά δεν πιστεύουν πως αυτές αδυνατίζουν ούτε την αξία του ούτε την επικαιρότητά του: είναι από τις πρώτες δοκιμές του Ίψεν στον ρεαλισμό και είναι φυσικό να έχει κάποιες ατεχνίες (Βαρίκας, Πλωρίτης, Δρομάζος).

⁹⁴⁰ Κάποιοι εστιάζουν κυρίως στο «πρόβλημα του ζευγαριού: αν μπορεί, και πώς, να υπάρξει συμβίωση με περιεχόμενο ανθρώπινο, υψηλό», όπως σημειώνει ο Τερζάκης στο κείμενο του που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης (με την άποψη του Τερζάκη συντάσσονται η Καλκάνη και ο Τασούλης). Για τον Πλωρίτη η επικαιρότητα του έργου οφείλεται τόσο στο «θέμα των σχέσεων των συζύγων», το οποίο μάλιστα είναι «πο οξύ στη σημερινή κοινωνία με τις τόσες φυγόκεντρες δυνάμεις», όσο και στο «ανθρώπινο δράμα της Νόρας, του ατόμου με τη μοναξιά του και τις διαψεύσεις των οραμάτων του». Ο Χουρμούζιος εστιάζει το ενδιαφέρον του έργου στο

Οι απόψεις του Μουζενίδη είναι στο ίδιο μήκος κύματος, πιστεύει πως η αξία του έργου «δεν πηγάζει από το ιδεολογικό του περιεχόμενο»⁹⁴¹. Για τον σκηνοθέτη η «αγέραστη» καθολικότητά του προέρχεται από τη «συνείδηση της ‘ευθύνης’ που διέπει την Νόρα». Πιστεύει δε ότι, ακριβώς επειδή το κάποτε επαναστατικό ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου έχει ξεπεραστεί, πρέπει να τοποθετηθεί «ιστορικά» το έργο⁹⁴². Ο Μουζενίδης προσπαθεί να αναπαραγάγει επί σκηνής ρεαλιστικά την εποχή του *Σπιτιού της κούκλας*. Η ρεαλιστική αυτή ανάγνωση είναι συνεπής ως προς το ύφος της δραματουργίας και έχει φυσικά καλύτερα αποτελέσματα από τη ρεαλιστική του ματιά στο ποιητικό *Ρόσμερσχολμ* που έχει προηγηθεί.

Η παράσταση του *Κουκλόσπιτου* του Μουζενίδη είναι «περιποιημένη» (Δρομάζος), «με ομοιογένεια και ατμόσφαιρα» (Καλκάνη), αλλά είναι «απλώς ευσυνείδητη», χωρίς να κομίζει «τίποτε νέο» (Τασούλης). Το *Σπίτι της κούκλας* του Εθνικού μένει πιστό στην παράδοση του ακαδημαϊκού ρεαλισμού που έχει διαμορφώσει το θέατρο. Η «προσκόλληση» του Μουζενίδη «στα καθιερωμένα» (Βαρίκας) έχει αρχίσει πλέον να μην ικανοποιεί την κριτική· είναι έκδηλη πια η ανάγκη ανανέωσης της ερμηνείας των κλασικών συγγραφέων που ανεβάζει το Εθνικό⁹⁴³.

Ο Πλωρίτης συμφωνεί με την άποψη του Μουζενίδη πως «το έργο δεν μπορεί ν’ αποσπασθή απ’ τη ρεαλιστική φύτρα του και το χρονικό πλαίσιο του», αλλά «η υπογράμμιση, όμως, η σχεδόν νατουραλιστική, των στοιχείων αυτών» που κάνει η σκηνοθεσία «το εντοπίζει ακόμα πιο πολύ σε περασμένες καταστάσεις και καιρούς, κ’ εμποδίζει τη ‘διαπλάτυνση’ του δράματος από το επικαιρικά κοινωνικό στο γενικά ανθρώπινο». Συμφωνεί και η Λάμπρου πως ο Μουζενίδης «φρόντισε με

πρόσωπο της Νόρας. Η ψυχική «ερημιά» της ιψενική ηρωίδας είναι «το δράμα, αυτή το πρόβλημα. Η απέραντη μοναξιά του ανθρώπου μέσα στον απέραντο κόσμο, κι όταν ακόμη αυτός ο κόσμος μπορεί να φυλακισθή μέσα στους τέσσερις τοίχους ενός σπιτιού». Άλλη απόχρωση δίνει στην ερμηνεία της η Λάμπρου: «το *Σπίτι της Κούκλας* δονείται από ένα πανάρχαιο και πάντα νέο πρόβλημα: την αλήθεια στις σχέσεις των ανθρώπων, όπως εκφράζεται στις διάφορες φάσεις της ζωής μας, από την πρώτη συνομιλία του ανθρώπου με τον περίγυρό του, την κοινωνία και το σύνολο των εκάστοτε συμβάσεων που την διέπουν, ως το διάλογο ανθρώπου προς άνθρωπο και το μονόλογο της υπάρξης με τη συνείδησή της».

⁹⁴¹ Ε. Ψυρράκης: «Η συνείδηση της ευθύνης», συνέντευξη με τον Τάκη Μουζενίδη, εφ. *Το Βήμα*, 3/12/1964.

⁹⁴² Αυτή είναι μια πάγια αντίληψη του Μουζενίδη· πιστεύει πως τα έργα δεν πρέπει να εκμοντερνίζονται, ο σκηνοθέτης πρέπει να διατηρεί την ατμόσφαιρα της εποχής γιατί «αλλιώς το παλιό έργο ηχεί ψεύτικα και λίγο κωμικά, δεν αποδίδει και επομένως αποτυγχάνει» – την άποψη αυτή διατυπώνει ήδη από το 1954 σε άρθρο του στα *Νέα* («Παλιό θέατρο», 16/3/1954).

⁹⁴³ Την ανάγκη αυτή δεν τη συμερίζονται όλοι οι κριτικοί. Ο Θρύλος και ο Κουκούλας, που έχουν πια συντηρητικοποιηθεί, πιστεύουν πως αυτός είναι ο σωστός τρόπος ερμηνείας του Ίψεν. Την αντίθεση τους στον ακαδημαϊσμό της παράστασης εκφράζουν πέρα από τους προαναφερθέντες και οι Λάμπρου, Δρομάζος, Πλωρίτης, αλλά και ο Χουρμούζιος ο οποίος είναι εν πολλοίς υπεύθυνος για τον ακαδημαϊσμό των παραστάσεων του Εθνικού. Ο Χουρμούζιος έχει μόλις απομακρυνθεί από τη θέση του διευθυντή την οποία κατείχε από το 1955 έως το 1964. Οι παρατηρήσεις του για την παράσταση του Μουζενίδη αν και ενδεχομένως οξυδερκείς, είναι μάλλον χρωματισμένες από πικρία.

ιδιαίτερη προσήλωση να χαμηλώσει τον τόνο, να υπογραμμίσει τα εποχικά γνωρίσματα, να προσθέσει μάλιστα το γλυκασμό ενός αμφίβολου ρομαντισμού, και να γεράσει το ύφος του έργου και των ηθοποιών». Το έργο χρειαζόταν άλλη σκηνοθετική αντιμετώπιση, επισημαίνει και ο Δρομάζος: «Οι ήρωες θέλανε περισσότερο ατομικό τραγικό βάθος και περισσότερο κοινωνικό σαρκασμό. Οι συγκρούσεις έπρεπε να 'χουν περισσότερη ρεαλιστική δοκιμασία και όχι τη νατουραλιστική έκθεση».

Ιδιαίτερα ενοχλεί το ύφος της σκηνογραφίας του Βασιλειάδη, που ακολουθεί το σκηνοθετικό αιτούμενο για νατουραλιστική πιστότητα στην εποχή. Η σκηνογραφία «νοσούσε από άσκοπο παραφόρτωμα» (Λάμπρου): ο Βασιλειάδης: «έστησε αντί για σκηνικό, το εσωτερικό μονοκατοικίας, όπου θα καθόταν η οικογένεια του Χέλμερ. Παρανόηση. Στο σκηνικό θα *έπαιζε* η οικογένεια του Χέλμερ» (Δρομάζος). «Πολύ ευθύνη γι' αυτό το 'στένεμα'» των νοημάτων του έργου έχει το σκηνικό, που «έπνιξε τους πάντες και τα πάντα μέσα σ' ένα συνωστισμό από διακοσμητικά 'παραφερνάλια', όπου οι άνθρωποι και το δράμα καταντούσαν τμήμα μιας παραζαλιστικής ταπετσαρίας...» (Πλωρίτης)⁹⁴⁴.

Μια ακόμα σκηνοθετική επιλογή ενοχλεί την κριτική: η χρήση της ζωντανής μουσικής (από πιάνο τοποθετημένο εκτός σκηνής). Πρόκειται για «προσθήκη εντελώς περιττή και θα έλεγα επιζημιώς ρομαντική» (Χουρμούζιος). Ιδιαίτερα δε ατυχής είναι για τους περισσότερους κριτικούς η υπογράμμιση που δίνει το πιάνο στο τέλος του έργου: «Γιατί, όμως, το 'θρυλικό' πια βρόντημα της πόρτας απ' τη Νόρα που φεύγει, αντικαταστάθηκε με μερικές νότες πιάνου; Αυτό το βρόντημα [...] είναι το ηχηρό σύμβολο του τέλους μιας ψευτιάς και της αρχής μιας 'αληθινής' ζωής. Τι νόημα έχει η αντικατάστασή του με 'ολίγη' ρομαντική μουσική;» (Πλωρίτης)⁹⁴⁵.

Ενώ στο ενεργητικό της σκηνοθεσίας είναι κατά τον Πλωρίτη «ο γοργός ρυθμός όλης της παράστασης, ο 'ανάλαφρος' τόνος των πρώτων σκηνών (που αξιοποιούν τη δραματικότητα των επόμενων) κι ακόμα, η προβολή -στην Α' πράξη- του 'χιούμορ', που ενυπάρχει στον Ίψεν και που τόσο συχνά αγνοείται κ' εδώ κι αλλού».

«Ένα εξαιρετικά φωτεινό σημείο» είχε η παράσταση, σημειώνει ο Βαρίκας: την ερμηνεία της Βάσως Μανωλίδου στον ρόλο της Νόρας⁹⁴⁶. Κι εδώ θα συμφωνήσουν όλοι οι κριτικοί. Η παράσταση είναι «ένας προσωπικός θρίαμβος της Κας Βάσως Μανωλίδου, γράφει ο Χουρμούζιος: η ηθοποιός «κατόρθωσε να παραμερίσει την οποιαδήποτε αντίρρηση που θα μπορούσε να έχει κανείς για τα

⁹⁴⁴ Το άχρηστο αυτό νατουραλιστικό παραφόρτωμα της σκηνογραφίας επισημαίνουν και οι Διαμαντόπουλος, Βαρίκας, Τασούλης, Χουρμούζιος. Οι φωτογραφίες που σώζονται από την παράσταση επιβεβαιώνουν τις παρατηρήσεις των κριτικών (βλ. www.n-t.gr). Ο Βασιλειάδης φτιάχνει ένα "βαρύ" ογκώδες σκηνικό, πλημμυρισμένο από έπιπλα και αντικείμενα.

⁹⁴⁵ Η μουσική του φινάλε είναι ένα πρελούδιο του Σοπέν, μας πληροφορεί ο Χουρμούζιος. Άχρηστη και φλύαρη βρίσκουν τη μουσική αυτή υπογράμμιση και οι Κουκούλας, Θρύλος, Βαρίκας.

⁹⁴⁶ Θυμίζουμε ότι η Βάσω Μανωλίδου είχε πρωτοερμηνεύσει τον ρόλο το 1945 σε περιοδεία.

επί μέρους της παραστάσεως». Όπως σημειώνει ο Κουκούλας: «η απaráμιλλη χάρη, η δροσιά και η ζωντάνια της ερμηνείας της ιψενικής ηρωίδος από την κ. Βάσω Μανωλίδου εξαφάνισε όλες τις ρυτίδες του έργου. Το παίξιμό της είχε την πειθώ μιας αυτοδύναμης φυσικής λειτουργίας, ήταν η ίδια η ζωή σε μια πηγαία της έκφανσι». Πολύ επαινετική και η Καλκάνη: «κράτησε με συγκινητική απλότητα τον ρόλο και ήταν μια από τις πιο πειστικές Νόρες, που είδαμε στην ελληνική σκηνή. Αναντίρρητα ο ρόλος της ταιριάζει – ρόλος στην πραγματικότητα απαλός, τρυφερός, με μια ζεστή ανθρωπιά που η κ. Μανωλίδου, την μετέδωσε με πολλή ευαισθησία. Είχε πολύ δυνατές στιγμές βουβής θλίψης και απογνώσεως».

Αρκετοί κριτικοί σημειώνουν πως η ερμηνεία της Μανωλίδου είναι αμήχανη μόνο στην τελευταία σκηνή της τρίτης πράξης. Η ηθοποιός χειρίζεται με επιδεξιότητα τις δυο πρώτες πράξεις: «Η αλαφράδα, η χάρη, η αφέλεια, η παιδικότητα της ηρωίδας, αλλά και η ανησυχία που αρχίζει με την εμφάνιση του Κρόγκοταντ, για να υψωθεί σε θανάσιμη αγωνία, συνδυάστηκαν κατά τρόπο αριστουργηματικό», όμως στην τελευταία πράξη χρειαζόταν «μεγαλύτερη εσωτερική ένταση» (Βαρίκας). Την τελική «εξήγησή» της με τον Χέλμερ την έπαιξε σε ξερό 'δασκαλιστικό' ύφος – τόσο που έμοιαζε σαν να μην πιστεύει κ' η ίδια σ' αυτή την 'εκ βαθέων' έκρηξή της», γράφει ο Πλωρίτης. «Δεν την βοήθησε το ύφος που είχαν επιβάλει στην ερμηνεία του έργου η διδασκαλία του κ. Μουζενίδη», πιστεύει η Λάμπρου. Κατά τον Μουζενίδη, όπως είδαμε, η Νόρα χαρακτηρίζεται κατά κύριο λόγο από τη «συνείδηση της 'ευθύνης'», έτσι ο σκηνοθέτης καθοδηγεί την πρωταγωνίστρια, στην τελευταία σκηνή του έργου, σε τόνους «μανιφέστου»: η ηρωίδα διακηρύσσει τη σημασία της ευθύνης του ατόμου. Ο Μουζενίδης στήνει αυτή τη σκηνή μάλιστα –όπως μας πληροφορεί ο Χουρμούζιος– σε ένα δεύτερο πιο ψηλό επίπεδο του σκηνικού του Βασιλειάδη (την τραπεζαρία του ζεύγους Χέλμερ). Αυτή η σκηνοθετική επιλογή «ενόθευσε με μιαν άχρηστη επισημότητα τη δραματικώτατη σκηνή της εξηγήσεως των δυο συζύγων στο τέλος, αφού εχρειάστη να ειπούν, όσα είχαν να ειπούν, από βήματος... Έτσι όλη η ανθρωπιά της σκηνής και τα εκ βαθέων της Νόρας έγιναν περίπου κήρυγμα!» (Χουρμούζιος). Μπορεί η ερμηνεία της Μανωλίδου να αποδυναμώνεται από τις σκηνοθετικές επιλογές του τέλους, όμως η «ζωντανή, όλο αίσθημα και παλμό» (Κλάρας) Νόρα της «χάρισε στην παράσταση τη λάμψη της, την ακτινοβολία, της, την ανάταση της, αυτή τη δικαίωση» (Θρύλος).

Για την ερμηνευτική γραμμή του Τόρβαλτ Χέλμερ υπάρχουν επίσης αντιρρήσεις, που αναφέρονται κι αυτές στη σκηνοθεσία. Ο Θάνος Κωτσόπουλος παρουσιάζει τον σύζυγο της Νόρας «σαν κουρασμένο, γλυκερό μεσόκοπο παιδαγωγό» (Πλωρίτης). Είναι ένας «καλοκάγαθος» Χέλμερ, «ανώφελα ζεστός, άσχετα τρυφερός, ήταν υπέροχος 'πάτερ φαμίλιας' μιας μικροαστικής επαρχιακής κοινωνίας» άλλου ρεπερτορίου (Δρομάζος). Η εξωτερική μεταμόρφωση του ηθοποιού υπογραμμίζει την αντίληψή αυτή. Απορεί η Λάμπρου: «Γιατί τα γιαλιά,

το βαρύ κι άκομπο σουλούπι;», ενώ ο Χέλμερ είναι «προφανώς νέος και ζωηρός εραστής». Στη σκηνοθετική γραμμή του Μουζενίδη ο Χέλμερ γίνεται «κάπως υπέρμετρα σχολαστικός και κωμικά αφελής» (Τασούλης). Την ερμηνευτική αυτή γραμμή ο Κωτσόπουλος την υπηρετεί με συνέπεια· ερμηνεύει «ζωντανά» (Δρομάζος), «με λιτότητα και χωρίς καμιά υπερβολή» (Καλκάνη). Η εποχή ζητάει όμως έναν πιο σύνθετο χαρακτήρα, ο Κωτσόπουλος «δεν βρήκε τους τρόπους να ερμηνέψει εκφραστικά το διαφοροούμενο αυτό ρόλο με τη λείαν επιφάνεια και τις κρυφές ραγισματιές» (Λάμπρου).

Ο Λυκούργος Καλλέργης ξαναπαίζει τον ρόλο του Ρανκ, είκοσι δύο χρόνια μετά την παράσταση του θιάσου της Κατερίνας (1942). Ωριμος πια ηλικιακά και ερμηνευτικά για τον ρόλο, κερδίζει τον έπαινο της κριτικής. Για τον Δρομάζο: «ήταν ο ιψενικότερος ηθοποιός της παράστασης. Σαρκαστής με φλέγμα, ρομαντικός με πικρία, σημείωσε στη σκηνή τη ζωή και το θάνατο του γιατρού Ρανκ με τη σιγουριά μεγάλου ηθοποιού». «Έξοχος», αποφαινεται η Καλκάνη. «Ιδίως εις την τελευταίαν σκηνήν του αποχαιρετισμού» είναι «πολύ καλός», γράφει ο Λάμπρας (*Εστία*). Συμφωνεί και η Λάμπρου πως είναι «άρτια δοσμένη» η «σπαρακτική έκφραση του αποχαιρετισμού», αλλά διαφωνεί με την ερμηνευτική κατεύθυνση: «δεν ανταποκρίνονταν νομίζω στο ύφος του γιατρού Ρανκ». Ο Καλλέργης υιοθετεί ένα «κλινικό» νατουραλισμό [...] σαν να ήτανε να ξεψυχήσει από στιγμή σε στιγμή» στην τελευταία σκηνή, παρατηρεί ο Πλωρίτης, ενώ αντίθετα ο ήρωας «έχει τη δύναμη να ειρωνεύεται το θάνατό του, δεν καταδέχεται να ζητιανέψη τη συμπόνια των άλλων...». Αλλά οι αντιρρήσεις αυτές και πάλι αφορούν περισσότερο τη σκηνοθεσία παρά την απόδοση του Καλλέργη⁹⁴⁷.

Αντιφατικά είναι τα σχόλια της κριτικής για την Ελένη Χατζηαργύρη στον ρόλο της Λίντε. Για τον Θρύλο είναι η μόνη «στο επίπεδο της Κας Μανωλίδου», «πολύ καλή» και για τον Τασούλη. Όχι πολύ ικανοποιημένοι από την ερμηνεία της άλλοι κριτικοί. «Κάπως αλύγιστη και όχι πάντα η караβοτσακισμένη κυρία Λίντε» τη βρίσκει ο Βαρίκας. Αντίστοιχη και η γνώμη της Λάμπρου: «είχε μια ακαμψία κομμάτι διδακτική που δεν ταίριαζε στην πληγωμένη και δοκιμασμένη κ. Λίντε. Μόνο προς το τέλος βρήκε θερμότερους τόνους».

Ο Στέλιος Βόκοβιτς στον ρόλο του Κρόγκοταντ πέφτει στο σήνηθες λάθος των ερμηνευτών του ρόλου στην ελληνική σκηνή: «τον σκιτσάρισε σίγουρο και καταχθόνιο», σημειώνει η Καλκάνη, ενώ ο Κρόγκοταντ στο έργο «παραπαίει, έχει την επιθετικότητα του πανικού». Ο Βόκοβιτς σχεδίασε μεν «πειστικά τον 'εκβιαστή' Κρόγκοταντ», όμως «λησμόνησε [...] το εσωτερικό του δράμα» (Βαρίκας), γιατί ο ήρωας είναι «κατά βάθος ένας πονεμένος άνθρωπος», όπως παρατηρεί ο Χουρμούζιος. Ο Βόκοβιτς βιάζεται «απ' την πρώτη εμφάνισή του να προδώσει

⁹⁴⁷ Για τον Βασίλη Κανάκη, που ερμηνεύει τον ρόλο του Ρανκ σε διπλή διανομή με τον Καλλέργη, το μόνο σχόλιο που σώζεται για την ερμηνεία του είναι θετικό: ερμηνεία «εσωτερική, μας άφησε τις πιο καλές εντυπώσεις» (Τασούλης).

πρωτότερα τους σκοπούς του κι αστόχησε έτσι να κλιμακώσει και να φωτίσει τις διάφορες φάσεις της ψυχολογίας του Κρόγκοτταντ» (Λάμπρου).

Θετική η συμβολή της Αθανασίας Μουστάκα και της Λευκής Βεντουράτου στους μικρούς γυναικείους ρόλους του έργου (Άννα-Μαρία και Ελένη αντίστοιχα). Η παλαίμαχη Μουστάκα είναι «πολύτιμη παρουσία» για την παράσταση και καταφέρνει να κάνει «αισθητή [...] την παρουσία της», παρά τον μικρό ρόλο της (Διαμαντόπουλος). «Πολύ καλή» και η Βεντουράτου για τον Δρομάζο και τον Τασούλη. Στα πολύ θετικά της παράστασης συγκαταλέγεται και η ενδυματολογική εργασία του, πολύ έμπειρου πια, Αντώνη Φωκά: «πολύ 'πισταί' και επιτυχημένα αι ενδυμασίαι της εποχής» (Λάμπρας, *Εστία*), τα «εξαιρετα» (Χουρμούζιος) κοστούμια του Φωκά είναι «το καταστάλαγμα της ευστοχώτατης ερμηνείας του κάθε ρόλου», τα φορέματα της Νόρας ειδικά «είναι ένα ποίημα» (Διαμαντόπουλος).

Οι δύο Ίψεν του Μουζενίδη στο Εθνικό υπακούν στην παράδοση του ακαδημαϊκού ρεαλισμού. Οι δύο παραστάσεις δεν "προσβάλουν" τα έργα, αλλά και δεν δονούνται από δημιουργική πνοή.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ρόσμερσχολμ, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1962

1. Βαρίκας, Βάσος: «*Ρόσμερσχολμ* του Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 16/3/1962.
2. Γεωργιάς, Μιχαήλ: «*Ρόσμερσχολμ* του Ίψεν», εφ. *Φωνή του Πειραιά*, 20/3/1962.
3. Διαμαντόπουλος, Αλέξης: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Μεσημβρινή*, 13/3/1962.
4. Θρύλος, Άλκης: «Διάφορες παραστάσεις. Ένα έργο με πολλές ρυτίδες», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 834, 1/4/1962, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Θ' (1962-1963), ό.π., σελ. 61-64.
5. Καλκάνη, Ειρήνη: «*Ρόσμερσχολμ* Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Η Απογευματινή*, 9/3/1962.
6. Κλάρας, Μπάμπης: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Βραδυνή*, 9/3/1962.
7. ΚΟΚ [Γιάννης Κοκκινάκης]: «*Ρόσμερσχολμ*. Το τετράπρακτο δράμα του Ερρίκου Ίψεν με σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη», εφ. *Ακρόπολις*, 10/3/1962.
8. Κουκούλας, Λέων: «Ο *Ρόσμερσχολμ* του Ίψεν στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Αθηναϊκή*, 14/3/1962.
9. Λ[άμπρας], Ι[ωάννης]: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Εστία*, 9/3/1962.
10. Λάμπρας, Ιωάννης: «*Ρόσμερσχολμ*», περ. *Καλλιτεχνική*, 17/3/1962.
11. Μαμάκης, Αχιλλέας: «*Ρόσμερσχολμ*», περ. *Εικόνες*, 16/3/1962.
12. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Έθνος*, 9/2/1962.
13. Παπανούτσος, Ε.Π.: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Το Βήμα*, 11/3/1962.
14. Παράσχος, Κλέων.: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/3/1962.
15. Πλωρίτης, Μάριος: «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Ελευθερία*, 17/3/1962.

Το σπίτι της κούκλας, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1964

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 8/1/1965.
2. Βαρίκας, Βάσος: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Τα Νέα*, 12/12/1964, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρου. Επιλογή (1961-1971)*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα, 1972, σελ. 154-157.
3. Διαμαντόπουλος, Αλέξης: «*Η Νόρα* του Ίψεν», εφ. *Μεσημβρινή*, 3/12/1964.
4. Δρομάζος, Στάθης: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Αυγή*, 13/12/1964, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο Κριτικές*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1987, σελ. 66-68.
5. Θρύλος, Άλκης: «Τέσσερις ανανεωμένες επαναλήψεις και μια πρώτη παρουσίαση», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 900, 1/1/1965, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ι' (1964-1966),

ό.π., σελ. 167-168.

6. Καλκάνη, Ειρήνη: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Απογευματινή*, 4/12/1964.
7. Κλάρας, Μπάμπης: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Βραδυνή*, 5/12/1964.
8. Κουκούλας, Λέων: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Αθηναϊκή*, 10/12/1964.
9. Λ[άμπας], Ι[ωάννης]: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Εστία*, 4/12/1964.
10. Λάμπρου, Ηρώ: «*Ερρίκου Ίψεν Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Το Βήμα*, 10/12/1964
11. Πλωρίτης, Μάριος: «*Το σπίτι της κούκλας. Να ντύσουμε τους γυμνούς*», εφ. *Ελευθερία*, 8/12/1964.
12. Τ[ασούλης], Τ[άκης]: «*Το σπίτι της κούκλας του Ερρ. Ίψεν*, εφ. *Τραπεζικόν Βήμα*, 30/12/1964, αναδ. εφ. *Ελεύθερα Συνδικάτα*, 1/1/1965.
13. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Καθημερινή*, 5/12/1964.

5.4.3. Ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη στο Κ.Θ.Β.Ε. (1962)

Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος συμπεριλαμβάνει τον Ίψεν στο ρεπερτόριο του ήδη από την πρώτη χειμερινή περίοδο λειτουργίας του (1961-62). Ο πρώτος Ίψεν του νεοπαγούς κρατικού οργανισμού –όπως και στην περίπτωση του "αδελφού" Εθνικού Θεάτρου– είναι ο *Μπόρκμαν*. Οι λόγοι της επιλογής ευνόητοι: ένα από τα σημαντικότερα έργα του κλασικού πια συγγραφέα, το οποίο μάλιστα έχει να παιχτεί κοντά τριάντα χρόνια στη Θεσσαλονίκη⁹⁴⁸, αλλά και βέβαια ένα έργο συνόλου με τρεις κεντρικούς ήρωες (Μπόρκμαν, Έλλα, Γκούνχιλντ) και τρεις σημαντικούς δευτέρους ρόλους (Φόλνταλ, Βίλτον, Έρχαρτ): απολύτως ενδεδειγμένο για τη φυσιογνωμία της νέας κρατικής σκηνής.

Ο *Μπόρκμαν* είναι ο τρίτος και τελευταίος Ίψεν στη σταδιοδρομία του Πέλου Κατσέλη. Η παράσταση ανεβαίνει στο Βασιλικό θέατρο της Θεσσαλονίκης στις 15 Μαρτίου του 1962 (τελευταία στις 25 του μηνός), στη δοκιμασμένη μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη⁹⁴⁹. Μετά τη λήξη των παραστάσεων στη Θεσσαλονίκη ακολουθεί

⁹⁴⁸ Το έργο έχει να παρουσιαστεί στη Θεσσαλονίκη από τον Σεπτέμβριο του 1933. Η παράσταση του Εθνικού του Φώτου Πολίτη είχε παιχτεί για ένα βράδυ στο Βασιλικό. Η Θεσσαλονίκη έχει έρθει σε επαφή με έργα του Ίψεν αρκετές φορές μετά την απελευθέρωσή της το 1912. Πολλοί περιοδεύοντες αθηναϊκοί θίασοι έχουν επισκεφτεί την πόλη από το 1912 έως το 1962, συμπεριλαμβάνοντας αρκετές φορές στο ρεπερτόριο τους και τον Ίψεν. Από το δραματολόγιο του συγγραφέα έχουν ήδη παιχτεί στη Θεσσαλονίκη πέντε έργα: *Βρυκόλακες* (Θίασος Θωμά Οικονόμου 1914 & 1924, Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1918, Θέατρο Τέχνης 1945, Εθνικό Θέατρο 1951), *Το σπίτι της κούκλας* (Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1914 & 1925, Θίασος Θωμά Οικονόμου 1925, Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929, Θίασος Τασίας Αδάμ 1933, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1954), *Ο αρχιμάστορας Σόλνες* (Θίασος Θωμά Οικονόμου 1925), *Έντα Γκάμπλερ* (Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939, 1940 & 1948), *Η κυρά της θάλασσας* (Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1940). Η πρώτη παραγωγή Ίψεν από τοπικό θίασο γίνεται το 1918, όταν ο Νίκος Μωραΐτης ανεβάζει τους *Βρυκόλακες* στο θέατρο Νέα Σκηνή της Θεσσαλονίκης.

⁹⁴⁹ Ο Κατσέλης γνωρίζει τη μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη ήδη από την εποχή που πρωτοπαίχτηκε το έργο από την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου (1928). Ο σκηνοθέτης υπήρξε εκείνη την περίοδο μαθητής της Δραματικής Σχολής, και όπως μαρτυρεί ο ίδιος είχε παρακολουθήσει στενά τότε τη διδασκαλία του Φώτου Πολίτη (βλ.: Στέλιος Αρτεμιάκης: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», συνέντευξη με τον Πέλο Κατσέλη, εφ. *Μεσημβρινή*, 15/3/1962). Η Πετράκου, που έχει μελετήσει το αρχείο του

περιοδεία σε πόλεις της Βορείου Ελλάδος⁹⁵⁰. Τα σκηνικά και κοστούμια υπογράφει ο πρωτοεμφανιζόμενος Νίκος Σαχίνης, ζωγράφος, καθηγητής στην Πολυτεχνική Σχολή του Α.Π.Θ. Η διανομή: Μπόρκμαν: Ιορδάνης Μαρίνος, Γκούνχιλντ: Μαίρη Λαλοπούλου, Έλλα: Αγάπη Ευαγγελίδου, Έρχαρτ: Κώστας Ματσακάς, Βίλτον: Αντιγόνη Γλυκοφρύδη, Φόλνταλ: Γεώργιος Δαμασιώτης, Φρίντα: Νίνα Κούλη, Μαλένα: Σούλα Δημητρίου.

Η επιλογή του έργου επαινείται από το σύνολο του τοπικού Τύπου, εκφράζονται όμως βάσιμες αμφιβολίες κατά πόσο ήταν μια σωστή επιλογή για τη δεδομένη χρονική στιγμή, όπου «το έμπυχο υλικό» της νέας κρατικής σκηνης δεν μπορεί ν' αντεπεξέλθει στις «τεράστιες απαιτήσεις» του έργου (Ζάννας). Το Κρατικό έχει στελεχωθεί από αρκετούς νέους και κάποιους εμπειρότερους ηθοποιούς και προσπαθεί να βρει ακόμα τον βηματισμό του. Οι πρώτες του παραγωγές δεν έχουν ενθουσιάσει την κριτική⁹⁵¹, ο Μπόρκμαν ήταν μεν «η καλύτερη απ' όσες μας παρουσίασε το Κρατικό Θέατρο, δεν στάθηκε όμως κι αυτή σε ικανοποιητικό επίπεδο» (Νικολόπουλος)⁹⁵². Ο Πέλος Κατσέλης, συνεχίζει ο Νικολόπουλος, «έδειξε ότι αγάπησε το έργο του Ίψεν και προσπάθησε να δώσει την ατμόσφαιρα που του ταίριαζε, το αποτέλεσμα όμως δεν δικαίωσε τις προθέσεις του εκτός ελαχίστων στιγμών». Αφενός ο σκηνοθέτης έχει στη διάθεση του ηθοποιούς που δυσκολεύονται ν' αναμετρηθούν επάξια με τους δύσκολους ιφενικούς ρόλους, και αφετέρου οδηγεί κι ο ίδιος την παράσταση σε μελοδραματικούς τόνους, θέλοντας να αναδείξει τη «ρομαντική φύση του έργου»⁹⁵³.

Οι τονισμοί αυτοί κυριαρχούν τόσο στις σκηνοθετικές λύσεις που δίνει ο Κατσέλης όσο και στη διδασκαλία των ηθοποιών. Ο Ζάννας ενοχλείται από τον τρόπο που χειρίζεται ο Κατσέλης, στην τελευταία πράξη, την έξοδο του Μπόρκμαν

Κατσέλη στο Ε.Λ.Ι.Α., αποθησαυρίζει στη μελέτη της κάποιες από τις χειρόγραφες σημειώσεις του για τον Μπόρκμαν, που τις είχε γράψει το 1928 («Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη», ό.π., σελ. 163-164). Ο νεαρός τότε Κατσέλης γράφει ότι ο Μπόρκμαν «δεν είναι από τα καλύτερα έργα του» συγγραφέα. Το 1962 έχει βέβαια αναθεωρήσει τις απόψεις του: στη συνέντευξη του στον Αρτεμάκη και στο σημείωμα του στο πρόγραμμα της παράστασης («Ένα σημείωμα του σκηνοθέτη Πέλου Κατσέλη») μιλά τώρα με θαυμασμό για το έργο.

⁹⁵⁰ Η περιοδεία διαρκεί από την 1^η Απριλίου έως τις 24 Μαΐου του 1962. Η παράσταση παίζεται σε: Σέρρες, Δράμα, Αλεξανδρούπολη, Ξάνθη, Καβάλα, Κομοτηνή, Καστοριά, Πτολεμαΐδα, Φλώρινα, Έδεσσα και Κατερίνη.

⁹⁵¹ Έχουν προηγηθεί τα έργα: *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή (19/8/1961), *Παπαφλέσσας* του Μελά (2/12/1961), *Η προξενήτρα* του Θόρντον Ουάιλντερ (22/12/1961), *Η κυρία με τ' άσπρα γάντια* του Άγγελου Τερζάκη (18/1/1962) και σε ενιαίο πρόγραμμα η *Φλωρεντινή τραγωδία* και η *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ (22/2/1962). Οι πληροφορίες μας από: *35 Χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος (1961-1996)*, ό.π., σελ. 115-118.

⁹⁵² Κάποιοι άλλοι κριτικοί είναι πιο θερμοί στις αποτιμήσεις τους. Για τον Κιτσόπουλο: «γενικά η προσφορά βρισκόταν σε επίπεδο αξιοζήλευτο και (για το Κ.Θ.Β.Ε.) πρωτοφανές», η παράσταση «παρά τις ατέλειές της, παραμένει στο σύνολό της επίτευγμα σεβαστό». Η παράσταση «είχε ποιότητα κι ευαισθησία», πιστεύει ο Μπακόλας. Ο Δαμόρης, παρά τις αντιρρήσεις του, αποφαινεται πως πρόκειται για μια «μελετημένη και ευσυνειδητη» παράσταση.

⁹⁵³ Ο Κατσέλης γράφει στις σημειώσεις για τη σκηνοθεσία του Μπόρκμαν το 1962 πως αυτό είναι ένα από τα στοιχεία που πρέπει «να προσεχθεί» (Πετράκου, ό.π., σελ. 163).

από τον κλειστό χώρο στην ύπαιθρο: «η μετάβαση αυτή στο ποιητικότερο επίπεδο του τέλους, παρ' όλο που την υπογραμμίζει και την υλοποιεί μάλιστα πολύ επιτήδεια η αλλαγή του σκηνικού μπροστά στα μάτια μας (Περνάμε από το εξωτερικό του σπιτιού στο δάσος, κι απ' το δάσος στο ξάγναντο, σύμφωνα με τις υποδείξεις του συγγραφέα), πραγματοποιήθηκε μ' έναν τρόπο πολύ εξωτερικό, μελοδραματικό μάλιστα, που τονίστηκε και από την μουσική υπόκρουση».

Οι μελοδραματικοί τόνοι στην υποκριτική των ηθοποιών είναι ιδιαίτερα έκδηλοι στον Ιορδάνη Μαρίνο, τον ερμηνευτή του Μπόρκμαν, στον οποίον μάλιστα ο Κατσέλης «συνεκέντρωσε κυρίως το ενδιαφέρον» της παράστασης (Δαμόρης). Ο Μαρίνος «εξώγκωσε τόσο πολύ» τον ρόλο, γράφει ο Δαμόρης, «ώστε μπορεί να ειπεί κανείς ότι τον έβγαλε έξω από τα όριά του. Με την συνεχώς πομπώδη και επίσημη απαγγελία του και την τραβηχτή και παχύρρευστη φωνή του καθώς και με τας υπερβολικές στάσεις του, ενόμιζε κανείς ότι έπαιζε τραγωδία μάλλον παρά σύγχρονο δράμα». Καταλήγει ο κριτικός πως θα ήταν πολύ πιο ωφέλιμο «ένα στυλ παιξίματος φυσικότερο και λιγώτερο μελοδραματικό». Συμφωνεί και ο Νικολόπουλος ότι «το παίξιμό του ήταν χωρίς εσωτερικότητα και είχε κάτι το στομφώδες που δεν ταίριαζε στον έντονα δραματικό χαρακτήρα του Μπόρκμαν»⁹⁵⁴. Έχει ευθύνη και ο σκηνοθέτης για την εκτράχυνση του ηθοποιού, επισημαίνει ο Φωτίου, αφού «δεν επεδίωξε [...] να τιθασεύσει το παίξιμο του κ. Μαρίνου σε ένα υποφερτό σχήμα, ώστε να μην καταστρέφει την όλην ατμόσφαιρα της παράστασης». Ο Μαρίνος σκιαγραφεί έναν Μπόρκμαν «περισσότερο του δέοντος σκληρό και απάνθρωπο» (Οικονόμου), χάνοντας τις «λεπτές αποχρώσεις του ρόλου» (Ζάννας).

Την πιο συγκροτημένη ερμηνεία της παράστασης κάνει η Μαίρη Λαλοπούλου στον ρόλο της Γκούνχιλντ. «Κράτησε ικανοποιητικώτατα» τον ρόλο (Φωτίου) και «έδωσε σωστά την δραματικότητα όλων των συναισθημάτων που κατακλύζουν» την ηρωίδα (Νικολόπουλος). Αλλά «μας έδωσε μια μόνο όψη της κυρίας Μπόρκμαν. Ζωντάνεψε τον αγώνα της απέναντι στους άλλους, αλλ' όχι το πραγματικό, το βαθύτερο δράμα της» (Ζάννας). Η Λαλοπούλου υπογραμμίζει κυρίως τον «υπερήφανο και αλύγιστο χαρακτήρα» της Γκούνχιλντ (Δαμόρης).

Ο Γεώργιος Δαμασιώτης είναι ένας «ικανοποιητικός» Φόλνταλ (Μπακόλας). Σύμφωνα με τον Ζάννα «ζωντάνεψε τον Φόλνταλ αποκαλύπτοντας κάτω από την εξωτερική του εμφάνιση όλη την πίκρα και την εγκαρτέρηση του άσημου μικροϋπαλλήλου». Πολύ θερμοί ο Νικολόπουλος («έξοχος») και ο Φωτίου («θαυμάσιος») για το υποκριτικό του αποτέλεσμα, για τον Δαμόρη όμως δεν έχει την «ιδιάζουσαν γοητεία» του ρόλου και «ξεπέφτει στην πεζότητα και την αυστηρότητα».

⁹⁵⁴ Κάποιοι κριτικοί πείθονται από τη μεγαλόστομη υποκριτική του Μαρίνου: «έδωσε ένα πειστικόν Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν» (Μπακόλας), «έπλασε δημιουργικά και το πρόσωπο και τις ψυχικές μεταπτώσεις του ήρωα» (Κιτσόπουλος).

Δεν ικανοποιεί η εμφάνιση της Αγάπης Ευαγγελίδου στην Έλλα. «Δεν ήταν κακή, μετέδωσε όμως στην παράσταση το υποτονικό της ύφος», προέβαλε την «ψυχική ευγένεια» της ηρωίδας, παρουσιάζοντας την όμως σχεδόν «ετοιμόρροπη» (Μπακόλας). Χωρίς «ιδιαίτερη λάμψη» την βρίσκει και ο Δαμόρης. «Άτυχη» επιλογή για τον ρόλο, πιστεύει ο Ζάννας: «Η ακαμψία της, τόσο στο λόγο όσο και στην κίνηση, στέρησαν την παράσταση από ένα βασικό της άξονα».

Η Βίλτον της Αντιγόνης Γλυκοφρύδη «δεν ήταν η κυρία Βίλτον του Ίψεν» (Νικολόπουλος). Η ηθοποιός παρουσιάζει «έναν τύπο γυναίκας 'ευκόλων ηθών» (Δαμόρης), με αποτέλεσμα να μοιάζει «μάλλον σα νάπαιζε ρόλο πεταχτής ζωντοχήρας σε ελαφρά Ελληνική κωμωδία» (Φωτίου). Αλλά οι δικαιολογημένες αυτές αντιρρήσεις της κριτικής αναφέρονται στη σκηνοθετική κατεύθυνση του Κατσέλη και όχι στην ηθοποιό. Ο Κατσέλης κρατά μια ηθικολογική επικριτική στάση απέναντι στη Βίλτον και τον Έρχαρτ. Γράφει σχετικά στο σημειώμά του στο πρόγραμμα: «Ένας κυνικός σενσουαλισμός -ιδιόμορφος και αποκρουστικός- προβάλλει τώρα σαν χαρά της ζωής στην αποστασία του γιού τους που τον ξεμύαλισε μια γοητευτική σειρά».

Για τον τρόπο ερμηνευτικής προσέγγισης του Έρχαρτ δεν μας διαφωτίζουν τα κριτικά σημειώματα. Όλοι όμως οι κριτικοί συμφωνούν πως είναι μια κακή εμφάνιση του Κώστα Ματοσκά. «Δεν έπαιξε, απήγγελλε μάλλον αποστηθισμένο μάθημα συνοδεύοντάς του με ωρισμένες τυπικές χειρονομίες και κινήσεις», γράφει ο Δαμόρης. Αντίστοιχη και η εκτίμηση του Ζάννα: «κινείται σπασμωδικά και ολότελα επιφανειακά, κι άθελά του γίνεται κωμικός». Ο Φωτίου πιστεύει πως είναι λάθος της διανομής: ο ρόλος «βρισκόταν έξω από την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία». Ικανοποιητικά συμπληρώνουν τη διανομή στους δυο μικρούς γυναικείους ρόλους του έργου οι Νίνα Κούλη (Φρίντα) και η Σούλα Δημητρίου (Μαλένα).

Τα σκηνικά και τα κοστούμια του θεσσαλονικιού ζωγράφου Νίκου Σαχίνη ήταν η «ευχάριστη έκπληξη» της παράστασης (Νικολόπουλος). Η πρώτη του εργασία στο θέατρο αποτιμάται πολύ θετικά από το σύνολο της κριτικής. Ο Ζάννας συμπυκνώνει τις εντυπώσεις των κριτικών: «Ήταν αναμφισβήτητα το πιο θετικό στοιχείο της παράστασης. Απόλυτα προσαρμοσμένα στις σκηνικές απαιτήσεις του έργου, δημιούργησαν μια ζωντανή δραματική και πλαστική αίσθηση, με λύσεις συχνά τολμηρές (όπως στο συνδυασμό χρωμάτων της δεύτερης πράξης) και πάντοτε αισθητικά ολοκληρωμένες», απέδωσαν «θαυμάσια [...] την ποιητική και δραματική ατμόσφαιρα του έργου».

Λίγα είναι λοιπόν τα καλλιτεχνικά κέρδη της παράστασης: ο πρώτος Ίψεν του Κ.Θ.Β.Ε. έχει περισσότερο χαρακτήρα γνωριμίας της νεοπαγούς κρατικής σκηνής με τη δραματουργία του συγγραφέα.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1962

1. Δ[αμόρης], Γ[ιώργος]: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 21/3/1962.
2. Ζάννας, Παύλος: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Το Βήμα*, 20/3/1962.
3. Καλφόπουλος, Χρ.: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Πρωινός Τύπος Δράμας*, 8/4/1962.
4. Κιτσόπουλος, Γιώργος: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Μεσημβρινή*, 19/3/1962.
5. Μπακόλας, Νίκος: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελεύθερος Λαός Θεσσαλονίκης*, 18/3/1962.
6. Νικολόπουλος, Γιάννης: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 18/3/1962.
7. Οικονόμου, Κίμων: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Δράσις Θεσσαλονίκης*, 19/3/1962.
8. Φωτίου, Γ.: «*Το θέατρο. Βασιλικό θέατρο (Θίασος Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος): Φλωρεντινή τραγωδία, Σαλώμη του Όσκαρ Ουάιλντ-Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν του Ερρίκου Ίψεν*», περ. *Νέα Πορεία Θεσσαλονίκης*, τχ. 89, 4/1962, σελ. 139-141.

5.5. Δύο ανανεωτικές προσπάθειες

5.5.1. Η *Νόρα* (Το σπίτι της κούκλας) από τον θίασο Έλλη Λαμπέτη-Γιώργου Παππά-Δημήτρη Χορν 1953 σε σκηνοθεσία Μάριου Πλωρίτη

Ο θίασος των τριών πρωταγωνιστών –γνωστός και ως Θίασος των Άσων– συγκεντρώνει το καλοκαίρι του 1952. Η δραστηριότητά του εγκαινιάζεται τον Οκτώβριο στο θέατρο Κυβέλης, όπου και θα στεγαστεί για δύο χειμώνες. Ανάμεσα στα άλλα έργα της χειμερινής περιόδου 1952-53 περιλαμβάνεται και η *Νόρα*⁹⁵⁵. ανεβαίνει στις 20 Φεβρουαρίου του 1953 και θα διαρκέσει ως τις 15 Μαρτίου. Το έργο παίζεται στη δοκιμασμένη μετάφραση του Κουκούλα, σε σκηνοθεσία Μάριου Πλωρίτη και σε σκηνικά και κοστούμια του Αντώνη Φωκά⁹⁵⁶. Η διανομή: Νόρα: Έλλη Λαμπέτη, Χέλμερ: Δημήτρης Χορν, Ρανκ: Γιώργος Παππάς, Λίντε: Άννα Παϊταζή, Κρόγκσταντ: Λυκούργος Καλλέργης, Άννα-Μαρία: Αθανασία Μουστάκα, Ελένη: Ολυμπία Παπαδούκα. Ο θίασος θα επαναλάβει το έργο και τη χειμερινή περίοδο 1954-55 σε Κύπρο, Αίγυπτο και Κωνσταντινούπολη, με τις εξής αλλαγές στη διανομή: Λίντε: Μαίρη Λαλοπούλου, Άννα-Μαρία: Ελένη Ζαφειρίου, Ελένη: Μαρία Βούλγαρη.

⁹⁵⁵ Πρώτο έργο της χειμερινής περιόδου 1952-53 η *Βαθειά, γαλάζια θάλασσα* του Τέρνερ Ράτιγκαν (14/10/1952), ακολουθεί το *Ξενοδοχείο η εντυχία* του Marc-Gilbert Sauvajon (19/12/1952), τρίτη παραγωγή στη σειρά η *Νόρα* και η σαιζόν κλείνει με την *Αγαπούλα* του Σνίτολερ (25/3/1953). Όλα τα έργα του ρεπερτορίου σκηνοθετεί ο Μάριος Πλωρίτης, ο οποίος ήταν σύζυγος της Λαμπέτη την εποχή αυτή. Ο θίασος θα δραστηριοποιηθεί για δύο ακόμα χειμώνες. Την περίοδο 1953-54 θα στεγαστεί και πάλι στο Κυβέλης, όπου θα παίζουν τα έργα: *Τρεις άγγελοι* του Albert Husson (16/10/1953), *Γαλάζιο φεγγάρι* του Hugh F. Herbert (22/12/1953) και *Ο άνθρωπος με την ομπρέλλα* των William Dinner και William Morum (14/4/1954). Το πρώτο έργο της περιόδου αναλαμβάνει να το σκηνοθετήσει ο Πλωρίτης, αλλά αποχωρεί πριν ολοκληρώσει την εργασία του –διαλύεται ο γάμος τους με την Λαμπέτη– και τη σκηνοθεσία υπογράφει τελικά ο συνθιασάρχης Γιώργος Παππάς. Τα άλλα δύο έργα αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει ο Μιχάλης Κακογιάννης. Τη χειμερινή σαιζόν 1954-55 ο θίασος κάνει μεγάλη περιοδεία: στο ρεπερτόριο συμπεριλαμβάνονται όλα τα έργα που είχαν προηγηθεί στην Αθήνα και προστίθενται ακόμα ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ, το *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι, *Πεγκ, καρδούλα μου* του John Hartley Manners και το *Κουρέλι* του Νικοντέμι. Πρώτος σταθμός της περιοδείας η Θεσσαλονίκη (15/9 έως 17/10/1954), όπου δεν παίζεται όμως η *Νόρα*. Τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο ο θίασος βρίσκεται στην Κύπρο όπου, όπως μας πληροφορεί ο Μουστερής (*Χρονολογική ιστορία του Κυπριακού Θεάτρου. Από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και το 1986*, ό.π., σελ. 157) θα παίζουν το έργο. Επόμενος σταθμός η Αίγυπτος: τον Ιανουάριο του 1955 ο θίασος παίζει στη Βασιλική Όπερα στο Κάιρο και από το τέλος του μηνός μεταφέρεται στην Αλεξάνδρεια στο θέατρο Μωχάμετ Αλυ. Η *Νόρα* παίζεται και στις δύο πόλεις (19/1 και 31/1/1955). Ακολουθεί η Κωνσταντινούπολη τον Μάρτιο και τον Απρίλιο, όπου και θα δοθεί η τελευταία παράσταση της *Νόρας* (10/3/1955). Ο θίασος διαλύεται μετά το τέλος της περιοδείας. Οι πληροφορίες για το ρεπερτόριο του θιάσου από: Φρίντα Μπιούμπι: *Έλλη Λαμπέτη: Η τελευταία παράσταση. Μια προσωπική αφήγηση*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 1983, σελ. 292-293.

⁹⁵⁶ Η κλασική για μετάφραση του έργου από τον Κουκούλα θεωρείται «υποδειγματική» (Τερζάκης), τόσο για τη λογοτεχνική της αξία (Καλκάνη) όσο και για τη θεατρικότητά της (Χουρμούζιος). Σημειώνουμε ακόμα πως η *Νόρα* είναι η πρώτη σκηνογραφική εργασία του καθιερωμένου ενδυματολόγου Αντώνη Φωκά.

Η *Νόρα* το 1953 εξακολουθεί να δέχεται έντονη αμφισβήτηση⁹⁵⁷. Θεωρείται από αρκετούς έργο αποκλειστικά κοινωνικής πολεμικής κι ως εκ τούτου φυσικά ξεπερασμένο. Επιστρέφουν οι επικρίσεις του παρελθόντος για πρόσωπα φερέφωνα των ιδεών του συγγραφέα και για διδακτικούς τόνους. Οι υποστηρικτές του επιμένουν ότι το ουσιαστικό περιεχόμενο του έργου το οποίο είναι «ψυχικό και όχι κοινωνικό» (Σπηλιωτόπουλος), τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής είναι απλώς οι εξωτερικές συνθήκες που πλαισιώνουν το έργο, δεν το προσδιορίζουν⁹⁵⁸. Στον πυρήνα του βρίσκεται, γράφει ο Τερζάκης σε άρθρο του, «Το ανικανοποίητο που κρύβεται μέσα στον άνθρωπο, η αγωνία του για κάποιαν επίτευξη, η εξόρμησή του προς κάτι που πολλές φορές τον ξεπερνάει, να η ψυχή του δράματος, κάθε αληθινού δράματος». Και συνεχίζει: «Ο ποιητής συλλαμβάνει τη θεμελιακή αυτή διαφωνία σε κάποια δεδομένη ιστορική στιγμή και σ' ένα συμπτωματικά προσδιορισμένο περιβάλλον. Την καταξιώνει με την τέχνη του. Είναι αφέλειά μας όμως να νομίζουμε πως η λύση μιας τέτοιας αγωνίας μπορεί να είναι μηχανική. Δεν τελεσφορεί με την αλλαγή των θεσμών ή των νόμων. Μετασχηματίζεται, απλούστατα, αλλάζει έκφραση και μορφή». Γι' αυτό και παραμένει η *Νόρα* διαχρονικά επίκαιρη, συμπεραίνει ο Τερζάκης σ' αυτό το άρθρο του που δημοσιεύεται δύο μέρες πριν την πρεμιέρα της παράστασης⁹⁵⁹.

Ο Μάριος Πλωρίτης –στην πρώτη και μοναδική ενασχόλησή του με τον Ίψεν ως σκηνοθέτης⁹⁶⁰– φιλοδοξεί να δώσει μια σύγχρονη *Νόρα*. Μια *Νόρα* απαλλαγμένη

⁹⁵⁷ Πρωτοστατεί και πάλι ο Θρύλος. Παρόμοιες απόψεις εκφράζουν οι Δόξας, Οικονομίδης και Ρώτας.

⁹⁵⁸ Η Αγλαΐα Μητροπούλου επισημαίνει τη σημασία που έχει η σκηνοθετική πραγμάτωση του έργου για να αναδειχτεί το ουσιαστικό περιεχόμενό του: «Σήμερα που το κοινωνικό περιεχόμενο των έργων του Ίψεν ή καλύτερα το πρόσημα που του έδιναν οι κοινωνικοί θεσμοί της εποχής του για να προβάλλει ή μάλλον να υποβάλλει τους τύπους του, έχει ξεπεραστεί, το έργο του σκηνοθέτη που ανεβάζει ένα νατουραλιστικό έργο του Ίψεν είναι δυσκολότερο. Πρέπει διατηρώντας πλαίσια ξεπερασμένα να κατορθώσει να κρατήσει στο δεύτερο πλάνο την ουσία των χαρακτήρων που με την πάροδο του χρόνου έχει γίνει και η μοναδική τους υπόσταση» («Θέατρον. Θέατρον Κυβέλης-Θίασος Λαμπέτη, Παπιά, Χορν. Ερρίκου Ίψεν: *Το σπίτι της κόκκλας-Νόρα*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 122, 1/3/1953, σελ. 309-311).

⁹⁵⁹ Άγγελος Τερζάκης: «Στην καρδιά του δράματος», εφ. *Το Βήμα*, 18/2/1953. Με τις απόψεις Τερζάκη συντάσσεται και ο Καραγάτσης στην κριτική του, δεχόμενος ότι το ατομικό δράμα της *Νόρας* καθιστά το έργο πάντα επίκαιρο. Ο Χουρμούζιος δεν εστιάζει μόνο στο ατομικό δράμα της κεντρικής ηρωίδας: η σύζευξη του άντρα και της γυναίκας είναι εξίσου στο επίκεντρο της προβληματικής του έργου, ο Ίψεν στη *Νόρα* «βλέπει τους ηθικούς εκείνους παράγοντας που εμποδίζουν τον γάμο να είναι γάμος αληθινός, ένωση δύο ανθρώπων με κερδισμένη την συνειδησί των και τον καταδικάζουν εις μίαν απλήν συμβατικήν συμβίωσιν». Για την Καλκάνη αυτός είναι ο κύριος άξονας του έργου και ο κύριος λόγος που η *Νόρα* εξακολουθεί να είναι «ζωντανή», πρόκειται για «το δράμα του 'αληθινού' γάμου μέσα στον γάμο» (*Πνευματική Ζωή*), η ρίζα του δράματος βρίσκεται, «σε ό,τι μπορεί να ενώση και σε ό,τι μπορεί να χωρίση το παντοτινό ζευγάρι του άντρα και της γυναίκας» (*Αλογευματινή*).

⁹⁶⁰ Ο Πλωρίτης (1919-2006) δεν θα ξανασκηνοθετήσει μετά την αποχώρησή του από τον θίασο των Λαμπέτη-Παπιά-Χορν. Η ενασχόλησή του με το θέατρο ήταν διαρκής σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, ως κριτικός, μεταφραστής και δοκιμογράφος. Ο μοναδικός Ίψεν που θα μεταφράσει είναι ο *Αρχιμάρτυρας Σόλνες* για τον θίασο του Χορν το 1983 (εκδίδεται την ίδια χρονιά από τη Δωδώνη). Δύο άρθρα του για τον συγγραφέα θα δημοσιευτούν τη δεκαετία του '50: «Ίψεν και το ευρωπαϊκό

από τα βαρίδια της "ατμοσφαιρικότητας" των παραστάσεων Ίψεν του Κουν. Η Καλκάνη (*Πνευματική Ζωή*) τον επικροτεί για τη νέα αυτή αντίληψη: «Το 'κλίμα'» της παράστασης είναι «αυτή η διαφάνεια, αυτή η απλότητα, αυτή η διακριτική, άπειρα διακριτική μεταχείριση και της πιο δραματικής σκηνης»⁶¹. Στα θετικά της σκηνοθεσίας προσμετρά και ο Ρώμας το γεγονός ότι ο Πλωρίτης δεν «σκοτείνιασε άσκοπα» το έργο. Ο ίδιος στην κριτική του για τη *Νόρα* του Εθνικού το 1964, επιβραβεύει όπως είδαμε την ανάδειξη του χιούμορ του έργου. Φαίνεται ότι την ίδια ενδιαφέρουσα αντίληψη είχε και το 1953.

Οι προθέσεις αυτές του Πλωρίτη για ανανέωση της ανάγνωσης του Ίψεν δεν φαίνεται να δικαιώνονται από το αποτέλεσμα. Όπως σημειώνει η Μητροπούλου, στην προσπάθειά του ο σκηνοθέτης να αποφύγει μια «μουσειακή» ανάγνωση, απαλύνει το ιδεαλιστικό «ρωμαντικό στοιχείο» του έργου και στηρίζεται «απόλυτα στο νατουραλιστικό πλάνο του έργου», όμως η σκηνοθετική αυτή επιλογή οδηγεί στην απογύμνωση «από την μαγική υπόσταση της Ίψενικής γοητείας». Ο τόνος της παράστασης ήταν «περισσότερο ρεαλιστικός και λιγότερο πνευματικός απ' ό,τι θα έπρεπε» (Θρύλος). Ο σκηνοθέτης θα έπρεπε, πιστεύει και ο Δόξας, «να κάνει πολλές αφαιρέσεις στα ρεαλιστικά στοιχεία και εξάρσεις στα λυρικά». Δεν αρκεί η «ήρεμη και απλή εμφάνιση των ηρώων πάνω στη σκηνή», λείπει από την παράσταση «ο εσωτερικός αγώνας και η δραματική παρουσίαση ψυχολογικών καταστάσεων», γράφει ο Παράσχος. Οι θεατές, συμπεραίνει, «μπορεί να είδαν ένα ωραίο ανεβασμένο έργο, αλλά δεν είδαν Ίψεν». «Ερήμην του Ίψεν» κινείται η παράσταση συμφωνεί και ο Χουρμούζιος, η *Νόρα* του θιάσου Λαμπέτη-Παπιά-Χορν μοιάζει «μια απλή υπόθεση πλαστογραφίας». Στην παράσταση επικρατεί μια «μεταφορά του επιφανειακού ρεαλισμού της γαλλικής σχολής», ενώ ο ρεαλισμός του έργου είναι ένας «ρεαλισμός κάθετος, που πηγαίνει σε βάθος - συνεπώς ποιησις. Αυτή έλειψε ολότελα».

Η προσπάθεια "απο-δραματοποίησης" του έργου που κάνει ο Πλωρίτης είναι μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση που δεν έχει τα σκηνοθετικά εργαλεία να τη διαχειριστεί⁶². Δεν είναι όμως μόνο ο ίδιος άπειρος σκηνοθετικά, το ίδιο ανώριμο

θέατρο του καιρού του» (στο αφιέρωμα της *Νέα Εστία* στον συγγραφέα, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1534-1537) και «Η κυρία με τα πιστόλια. Επιβίωση της Έντα Γκάμπλερ» (εφ. *Ελευθερία*, 22/11/1957). Στην *Ελευθερία* θα δημοσιεύσει οχτώ κριτικά σημειώματα για παραστάσεις έργων του Ίψεν (βλ. λεπτομέρειες στον Β' τόμο, στο λήμμα Πλωρίτης της Κριτικογραφίας).

⁶¹ Η Καλκάνη στην κριτική της συγχαίρει τον Πλωρίτη «για το θάρρος» του να έρθει επιτέλους κάποιος σε αντίθεση με τις αντιλήψεις Κουν: «πρέπει κάποτε να σταματήσει η κακή συνήθεια ν' ανεβάζονται όλα τα έργα του Ίψεν με φωτισμούς θαλασσινού βυθού, με πρόσωπα που κινούνται σαν υπνοβάτες μέσα σε μια Νορβηγία κακού ονείρου, όπου αντηχούν σπηλαιώδεις και υπόκωφες φωνές, για να προφέρουν και τις πιο απλές φράσεις».

⁶² Είναι η τρίτη μόλις σκηνοθετική απόπειρα του Πλωρίτη. Και ενώ στις δυο προηγούμενες με τον ίδιο θιάσο, σε "ελαφρότερα" έργα, όπως σημειώνει ο Καραγάτσης, έχει δείξει «αξιοσημείωτες σκηνοθετικές ικανότητες», η μετάβαση του στον Ίψεν είναι απότομη: «Η αποτυχία του αυτή πιστεύω ότι χρωσιέται μόνον σε κάποια βιασύνη να πηδηχθούν δυο-δυο τα σκαλοπάτια μιας επίπονης σκηνοθετικής σταδιοδρομίας».

είναι και το επιτελείο των πρωταγωνιστών για τους ιψενικούς ρόλους. Ο Πλωρίτης έχει στη διάθεσή του τρεις πρωταγωνιστές (Λαμπέτη, Παππιάς, Χορν) που είναι εκπαιδευμένοι σε άλλους είδους δραματουργίες, "ελαφρότερες", χωρίς εμπειρία σε μεγάλους κλασικούς ρόλους· ειδικά οι νεώτεροι Λαμπέτη και Χορν. Το άλμα και γι' αυτούς και για τον Πλωρίτη στον Ίψεν είναι απότομο. Από τους τρεις πρωταγωνιστές μόνο ο Γιώργος Παππιάς «κρατήθηκε καλύτερα μέσα στο πνεύμα του έργου. Οι άλλοι δύο, σε μερικές στιγμές μόνον βαστάζαν το βάρος του ρόλου των. Τους έλειπε η εσωτερικότητα που θα κλόνιζε τη ψυχή του θεατού» (Παράσχος). Η προσπάθεια του Πλωρίτη για τη χρήση λιτών εκφραστικών μέσων στον Ίψεν, οδηγεί σε μια φυσική αλλά αβαθή υποκριτική.

Η πρόθεση του εκσυγχρονισμού φαίνεται και στον ρυθμό της παράστασης. Ο Πλωρίτης δίνει έναν γοργό, «πολύ θεατρικό» ρυθμό, που όμως, σύμφωνα με τον Τερζάκη, οδηγεί σε βιασύνη, ειδικά στη δεύτερη πράξη όπου «χάθηκαν μερικές ουσιώδεις αποχρώσεις». Αυτή η πρόθεση εκσυγχρονισμού δεν χαρακτηρίζει και την όψη της παράστασης. Ο Πλωρίτης ζητά από τον σκηνογράφο και ενδυματολόγο Αντώνη Φωκά να αποτυπώσει ρεαλιστικά το πλαίσιο της εποχής του έργου. Έτσι ο Φωκάς «παρουσίασε ένα σαλόνι του 1880, που ήταν ένα πιστότατο αντίγραφο της πραγματικότητας· παράβλεψε όμως ότι η σκηνογραφία, σαν κάθε Τέχνη, στηρίζεται και στην αφαίρεση και στη σύνθεση και στην υποβολή· επισώρευσε πάρα πολλά μπιχλιμπιδία, όλες τις χαρακτηριστικές του 1880 γραφικότητες και κακογουστιές· η σκηνογραφία του είχε προπάντων πληροφοριακό χαρακτήρα· κούραζε το μάτι με πάρα πολλές λεπτομέρειες και φορτώματα» (Θρύλος). Η πρώτη αυτή σκηνογραφική απόπειρα του Φωκά δεν ικανοποιεί αρκετούς κριτικούς, ο σκηνικός χώρος «δεν είχε ψυχή, δεν είχε ατμόσφαιρα, κι αυτό ζημιώνει κάπως την παράσταση», ενώ τα κοστούμια του είναι «πολύ καλλιτεχνικά, όπως πάντα» (Καλκάνη, *Πνευματική Ζωή*).

Η Έλλη Λαμπέτη, γράφει ο Σπηλιωτόπουλος, «διαθέτει όλα τα προσόντα, για να γίνη μια ιδεώδης ερμηνεύτρια της Ίψενικής ηρωίδας - αφέλεια, χάρι, πάθος, αιθέρια εμφάνισι. Όταν, κοντά στ' άλλα, αποκτήση και την ωριμότητα που χαρίζει η μακρά θητεία σε δραματικούς ρόλους, η κυρία Λαμπέτη θα πλησιάση ως ερμηνεύτρια της Νόρας τις μεγάλες προδρόμους της». Οι ρόλοι αυτοί, εξηγεί ο Τερζάκης, είναι «έπαθλα, στεφανώματα μιας ειδικής κι επίπονης θητείας. Δεν καταλαμβάνονται αιφνιδιαστικά. Πολλές, άπειρες στιγμές στην τωρινή παράσταση πείθουν πως η κ. Λαμπέτη βρίσκεται στο σωστό δρόμο». Η Λαμπέτη, που «τώρα μόλις εξέρχεται από τα σπάργανα της 'ενζενύ'» (Δόξας), ήταν «εξαισία στις δυο πρώτες πράξεις οπού η Νόρα παιχνιδίζει», αλλά «στην τελευταία πράξη υστέρησε αισθητά» (Θρύλος). Ιδιαίτερα ευτυχής στιγμή της ερμηνείας της ήταν η ταραντέλα στη δεύτερη πράξη την οποία «δεν την εχόρευσε, μα την έπαιξε, προβάλλοντάς την σαν αποκορύφωσι της αγωνίας της, ήταν από τις καλύτερες στιγμές της» (Κουκούλας).

Η Νόρα της Λαμπέτη έχει κάτι «το παιδιακίσιο» (Δόξας), η ηθοποιός ερμηνεύει με πολύ χάρη την ηρωίδα ως ανέμελο κορίτσι-κούκλα (που είναι κοντά στην ιδιοσυγκρασία και την πρότερη θεατρική της εμπειρία) και αποδίδει «πολλή από τη γοητεία της ηρωίδας» (Μητροπούλου), αλλά δεν καταφέρνει να χειριστεί την εσωτερικότητα του ρόλου με την ίδια αποτελεσματικότητα⁹⁶³. Ο ρόλος εξάλλου δεν ήταν επιθυμία της Λαμπέτη, όπως θα περίμενε κανείς, η ίδια δηλώνει χρόνια αργότερα: «Δεν μου άρεσε ούτε το έργο ούτε ο ρόλος. Μπορεί να ήταν αριστούργημα, αλλά εγώ το έβρισκα αντιθεατρικό. [...] Αφού δεν μου άρεσε η ηρωίδα μου, θα 'κανα την καρικατούρα της»⁹⁶⁴. Και μια εύλογη απορία γεννάται: γιατί η Λαμπέτη αν και συνθιασάρχης αποφασίζει να παίξει τον ρόλο; Την απάντηση θα πρέπει να την αναζητήσουμε στην ταυτόχρονη αναζήτηση καλλιτεχνικού στίγματος και εμπορικής επιτυχίας που επιδιώκει ο θίασος. Η *Νόρα* είναι ένα από το πιο δημοφιλή έργα του Ίψεν στην Ελλάδα· η προσδοκία δικαιώνεται: η εισπρακτική επιτυχία της παράστασης είναι μεγάλη⁹⁶⁵.

Ο Δημήτρης Χορν είχε πρωτοερμηνεύσει τον ρόλο του Χέλμερ, όπως είδαμε, το 1945, σε θίασο περιοδείας, με Νόρα τη Βάσω Μανωλίδου. Μολονότι τώρα είναι πολύ πιο έμπειρος, η επίδοσή του δεν ικανοποιεί. Κοινή διαπίστωση της κριτικής είναι ότι ο ρόλος δεν ταιριάζει στην ιδιοσυγκρασία του. «Ένας εξαιρετικά προικισμένος καλλιτέχνης» σε λάθος ρόλο, σημειώνει ο Τερζάκης, «Αποτέλεσμα, το κλασσικό σε τέτοιες περιστάσεις: Ο κ. Χορν παίζει τον Χέλμερ, αλλά δεν είναι». «Δεν μας πείθει», συμφωνεί και η Καλκάνη (*Πνευματική Ζωή*): «μένει κανείς με την εντύπωση του ηθοποιού που 'παίζει' έναν ρόλο». Ο Χορν είχε μικρή εμπειρία σε μεγάλους κλασσικούς ρόλους, και όπως είναι επόμενο «ήταν εντελώς ξένος στο ιψενικό κλίμα» (Θρύλος). Η σκηνοθετική προσπάθεια για "απο-δραματοποίηση" του έργου οδηγεί τον Χορν ειδικά στην τρίτη πράξη να υιοθετήσει ένα "υποτονικό παιζιμο" αγγλοσαξωνικής σχολής που δεν είναι καθόλου αποτελεσματικό. «Δεν μπορεί ένας άνθρωπος πολιτισμένος ν' ακούσει με τόση κτηνώδη απάθεια ότι ο καλύτερος φίλος του είναι καταδικασμένος σε θάνατο, ούτε και ν' αντιδρά με τόση ηρεμία στην αναπάντεχη απόφαση της Νόρας [...] να τον εγκαταλείψει», επισημαίνει ο Ρώμας. «Καταφανή σημεία δραματικής υποτονίας», διαπιστώνει και ο Οικονομίδης στην τελευταία αυτή πράξη.

⁹⁶³ Η Λαμπέτη ήταν, ως γνωστόν, μια χαρισματική ηθοποιός. Ακόμα κι αν δεν καταφέρνει το 1953 να ερμηνεύσει την ηρωίδα με τρόπο αντάξιο του ταλέντου της, έχει βέβαια μια "μαγνητική" σκηνική δύναμη. Έτσι κάποιοι κριτικοί, όπως η Καλκάνη και ο Λάμπας, είναι συνεπαρμένοι από την ερμηνεία της.

⁹⁶⁴ Τη δήλωση αυτή κάνει στον δημοσιογράφο Φρέντο Γερμανό (*Ελλη Λαμπέτη*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1996, σελ.121). Βέβαια το 1953 η Λαμπέτη δηλώνει στον Τύπο το ακριβώς αντίθετο: «Η *Νόρα* είναι ένα έργο που από χρόνια ονειρεύομαι να παίξω, γιατί σαν έργο μου φαίνεται θαυμάσιο, τόσο ανθρώπινο, και τόσο αληθινό μαζί, και γιατί ο ρόλος της Νόρας ειδικότερα είναι από τους πιο αγαπημένους μέσα στο παγκόσμιο δραματολόγιο» (Ανυπόγραφο: «Πώς βλέπει η Λαμπέτη τη Νόρα», εφ. *Τα Νέα*, 13/2/1953).

⁹⁶⁵ Τη μεγάλη προσέλευση του κοινού σχολιάζει ο Άγγελος Τερζάκης σε άρθρο του στο *Βήμα* («Περί ευθυνών», 25/2/1953).

Ηθοποιός και σκηνοθέτης υιοθετούν μια ερμηνευτική γραμμή που αποξενώνει τον Χορν ακόμα περισσότερο από τον ρόλο. Ο Τόρβαλτ του Χορν «κάνει ενίοτε την εντύπωση μάλλον σχολαστικού συζύγου» (Λάμπας), είναι ένας «στεγνός, λιγάκι 'δάσκαλος', όπως θέλει ο Ίψεν τον σύζυγο της Νόρας», γράφει ο Οικονομίδης. Αυτή είναι η λανθασμένη αντίληψη που έχει επικρατήσει στην Ελλάδα για τον ρόλο του Τόρβαλτ Χέλμερ, τόσο ανάμεσα στους κριτικούς όσο στους ερμηνευτές του. Την "παράδοση" αυτή ακολουθεί και ο Χορν, έχοντας επιπλέον να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της ηλικίας: «Το μακιγιάρισμα του δεν κατορθώνει να του δώσει την όψη του πουριτανικού, πεζού μεσόκοπου Χέλμερ και ο τόνος της φωνής του προδίδει την νεότητά του» (Καλκάνη, *Απογευματινή*).

Ο μόνος από τους τρεις θιασάρχες που «δίνει τον πρέποντα τόνον» (Λάμπας) είναι ο Γιώργος Παππάς στον ρόλο του Ρανκ. «Ένας έξοχος δόκτωρ Ρανκ, συγκρατημένος, δραματικός, απόλυτα στην ατμόσφαιρα του ρόλου του», σημειώνει η Καλκάνη (*Απογευματινή*). «Ο λεπτός κυνισμός και ο τραγικός αυτοσαρκασμός» του Ρανκ αναδεικνύονται από τον Παππά (Σπηλιωτόπουλος) με «μια υποβλητικώτατη απλότητα, αποφεύγοντας εξωτερικά εφφέ» (Κουκούλας). Κρατάει τον ρόλο «επιτυχημένα σ' ένα νατουραλιστικό πλάνο», φωτισμένο όμως «από αληθινή ποίηση» (Μητροπούλου): ο Ρανκ του «είχε κάτι το υποβλητικά απόκοσμο, του ίσκιου» (Δόξας). Ο Παππάς δικαιώνει περισσότερο από όλους τους ηθοποιούς την εκσυγχρονιστική υποκριτική γραμμή στον Ίψεν που επιχειρεί ο Πλωρίτης.

Θετική είναι και η συμβολή του Λυκούργου Καλλέργη στον ρόλο του Κρόγκσταντ. Ο Καλλέργης –μετά από τους πολλούς ιψενικούς ρόλους που έχει ερμηνεύσει δίπλα στον Κουν– θεωρείται πλέον "ειδικός" στον Ίψεν, αποτελεί «εγγύηση» όπως σημειώνει ο Δόξας. Είναι «και εγκλιματισμένος στο Ιψενικό θέατρο και όχι ξένος προς την ιδιοσυγκρασία του ηθικά ξεπεσμένου Κρόγκσταντ», διαπιστώνει ο Σπηλιωτόπουλος, αν και βρίσκει πως είναι «λίγο τραχύς». Ο Καλλέργης δίνει «την αίσθηση της απειλής και της συμφοράς μόνο με την εμφάνισή του», γράφει η Καλκάνη (*Πνευματική Ζωή*), επαινώντας τον ηθοποιό για το «πνευματικό λιτό του παίξιμο».

Η Άννα Παϊταζή στον ρόλο της Τέας είναι «ξένη στο ιψενικό κλίμα» (Θρύλος): είναι μια ικανή ηθοποιός αλλά κατάλληλη για άλλου είδους δραματουργίες (Τερζάκης και Σπηλιωτόπουλος): γίνεται «κάπως μελοδραματική» (Λάμπας). Για την Αθανασία Μουστάκα (Άννα-Μαρία) το μοναδικό σχόλιο που γράφεται είναι θετικό: «κάνει συμπαθή το μικρό ρόλο» (Σπηλιωτόπουλος).

Η ανανεωτικών προθέσεων παράσταση του Πλωρίτη δεν είναι εν τέλει ευθύβολη: η εκτέλεση δεν δικαιώνει τις ενδιαφέρουσες προθέσεις της σκηνοθεσίας του.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Νόρα (Το σπίτι της κούκλας), Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, Αθήνα, 1953

1. Δόξας, Άγγελος: «*Η Νόρα στο θέατρο Κυβέλης*», εφ. *Εμπρός*, 22/2/1953.
2. Θεατρικός: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Τα Νέα*, 27/2/1953.
3. Θρύλος, Άλκης: «Ένα έργο του Ίψεν και ένα ελληνικό», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 618, 1/4/1953, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. ΣΤ' (1952-1955), ό.π., σελ. 157-159.
4. Καλκάνη, Ειρήνη: «*Η Νόρα του Ίψεν από τον θίασον Λαμπέτη-Παππά-Χορν*», εφ. *Η Απογευματινή*, 24/2/1953.
5. Καλκάνη, Ειρήνη: «*Η Νόρα του Ίψεν*», περ. *Πνευματική Ζωή*, τχ. 13, 15/3/1953, σελ. 273-274.
6. Καραγάτσης, Μ.: «*Η Νόρα*», εφ. *Η Βραδυνή*, 24/2/1953, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρου 1946-1960*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1999, σελ. 276-277.
7. Κουκούλας, Λέων: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Αθηναϊκή*, 21/2/1953.
8. Λ[άμπας], Ι[ωάννης]: «*Η Νόρα*», εφ. *Εστία*, 21/2/1953.
9. Μητροπούλου, Αγλαΐα: «*Ερρίκος Ίψεν. Το σπίτι της κούκλας-Νόρα*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 122, 1/3/1953, σελ. 309-311.
10. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «*Ένα κουκλόσπιτο*», εφ. *Έθνος*, 21/2/1953.
11. Παράσχος, Κώστας: «*Νόρα Ερρίκου Ίψεν. Θίασος Λαμπέτη-Παππά -Χορν*», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 22/2/1953.
12. Ρώμας, Δ[ιονύσιος]: «*Η Νόρα του Ίψεν*», εφ. *Ελευθερία*, 22/2/1953.
13. Ρώτας, Βασίλης: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Αυγή*, 22/2/1953.
14. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης: «*Ερρ. Ίψεν Νόρα*», εφ. *Ακρόπολις*, 22/2/1953.
15. Τερζάκης, Άγγελος: «*Νόρα*», εφ. *Το Βήμα*, 24/2/1953.
16. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «*Νόρα του Ίψεν (Το σπίτι της κούκλας)*», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/2/1953.

5.5.2. Η *Κυρά της θάλασσας* από τον θίασο Αντιγόνης Βαλάκου σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου 1964

Ο νεοσύστατος θίασος της νέας πρωταγωνίστριας Αντιγόνης Βαλάκου εγκαινιάζει τη δραστηριότητά του με την *Κυρά της θάλασσας* στο θέατρο Γιώργου Παππά, στις 8 Οκτωβρίου 1964 (τελευταία παράσταση στις 29 Νοεμβρίου)⁹⁶⁶. Τη σκηνοθεσία και τη μετάφραση υπογράφει ο φέρελιπς νέος σκηνοθέτης Σπύρος Ευαγγελάτος⁹⁶⁷. Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι του Γιάννη Τσαρούχη και η πρωτότυπη μουσική του Δημήτρη Τερζάκη. Η διανομή: Γιατρός Βάγκελ: Ζώρας

⁹⁶⁶ Είναι η πρώτη φορά που συστήνει προσωπικό θίασο η ηθοποιός. Η Βαλάκου στεγάζει τη δραστηριότητα του θιάσου της στο θέατρο του Γιώργου Παππά όλη τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1964-65. Μετά την *Κυρά* παρουσιάζονται τα έργα: *Τρεις φορές το φως* του Claude Spaak και ο *Εφιάλτης* (περισσότερο γνωστό στην Ελλάδα με τον τίτλο *Το φως του γκαζιού*) του Patrick Hamilton, και τα δυο σε σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου. Η πρωταγωνίστρια θα επαναδραστηριοποιήσει τον θίασο της τον χειμώνα του 1966-67 και ξανά το διάστημα 1969-71.

⁹⁶⁷ Η μετάφραση του Σπύρου Ευαγγελάτου εκδίδεται στην Αθήνα το 1964 από τις εκδόσεις Γρηγορόπουλος. Στην εισαγωγή της έκδοσης ο Ευαγγελάτος μας πληροφορεί ότι η απόδοση του έργου έγινε από την αγγλική μετάφραση του William Archer κατόπιν αντιπαραβολής της με την γαλλική του Κόμητος Προζόρ και με τη γερμανική των Julius Elias και Paul Schlenther.

Τσάπελης, Ελλίντα: Αντιγόνη Βαλάκου, Μπολέττα: Έφη Ροδίτη, Χίλντα: Βούλα Χαριλάου, Μπάλεστεντ: Γιάννης Κοντούλης, Λύγκστραντ: Χρήστος Πάρλας, Αρνχολμ: Βασίλης Μητσάκης, Ο ξένος: Γιώργος Μπάρτης.

Ο σκηνοθέτης κατατάσσει το έργο στον κύκλο των ποιητικών συμβολικών δραμάτων του Ίψεν. Η Ελλίντα είναι για τον Ευαγγελάτο ένα «υδάτινο ρευστό πλάσμα» που στο στήθος του πάλλει μια ζεστή καρδιά και στο νου του βασανιστικά δεσπόζει το δράμα κάποιας φυγής», ενώ «η ρομαντική παράδοση» την ήθελε ως «μια πονεμένη γυναίκα, κλεισμένη στον εαυτό της». Επομένως, «ο πόθος της Ελλίντας για το 'άγνωστο' για τον 'Ξένο', δεν είναι άλλο απ' τον πόθο μιας λεύτερης ψυχής για τη φυγή, την αλλαγή και την αντίσταση στο βύθισμα της ρουτίνας. Έτσι η 'Θάλασσα' της *Κυράς* παίρνει μια άλλη διάσταση, δεν είναι σύμβολο, αλλά το ακραίο σημείο όπου τοποθετείται η ελπίδα αλλαγής», όπου «θ' αναζητούσαμε τη λύτρωση· γι' αυτό και δεν έχει την ψυχρότητα του συμβόλου αλλά τη θερμότητα της αγωνίας». Για τον σκηνοθέτη αυτή η «αίσθηση της 'φυγής' διαπνέει όλο το δράμα».

Ο Ευαγγελάτος φωτίζει τελειώς διαφορετικά το τέλος του έργου από την επικρατούσα αντίληψη: δεν πρόκειται για ένα αισιόδοξο "happy end". Ο σκηνοθέτης αναγνωρίζει πως «σύμφωνα με το εξωτερικό περίγραμμα του έργου – το μύθο του», όντως «το έργο τελειώνει ευχάριστα». Όμως για τον Ευαγγελάτο αυτά είναι «τα στενά εποχικά στοιχεία» τα οποία έχουν πια ξεπεραστεί. Τώρα «νοιώθουμε καλά πως η Ελλίντα μένει με τον Βάγκελ επειδή ανακάλυψε πως ούτε στη 'θάλασσα' υπάρχει η σωτηρία. Κι αυτός είναι ο λόγος που μ' όλο το 'ευχάριστο τέλος' νοιώθουμε μια πίκρα να μας κυριεύει σαν ακουστούν οι τελευταίες φράσεις. Κι είν' αυτή η πίκρα, γιατί ο άνθρωπος συμβιβάστηκε και παραιτήθηκε πια απ' τη χίμαιρα της φυγής. [...] Η αυλαία πέφτει ενώ μια ατμόσφαιρα ήρεμης πίκρας κυριαρχεί»⁹⁶⁸.

Η νεωτεριστική ματιά του Ευαγγελάτου διχάζει όπως είναι επόμενο τους κριτικούς. Ο Κλάρας συντάσσεται με τις απόψεις του σκηνοθέτη, συμφωνεί πως ο Ίψεν στην *Κυρά* «εκφράζει έμμεσα και την δική του πικρία», και ως εκ τούτου κρίνει πως η παράσταση «αναδεικνύει ένα νέο σκηνοθέτη [...] ικανόν να χειρισθή με κατανόηση, μεγάλα και σοβαρά έργα». Ο Πορφύρης επίσης πιστεύει ότι ο Ευαγγελάτος έχει «συλλάβει το ποιητικό μήνυμα του Ίψεν» και «σκηνοθέτησε σωστά το έργο».

⁹⁶⁸ Οι απόψεις του Ευαγγελάτου που παρατίθενται προέρχονται από τέσσερις πηγές: το σημείωμα του στο πρόγραμμα της παράστασης («*Η κυρά της θάλασσας*. Ένα 'σύγχρονο' έργο»), την εισαγωγή του στην έκδοση της μετάφρασής του («Ένα προδρομικό δράμα φυγής»), τη συνέντευξη του στον Ε. Ψυρράκη («Ανεπανάληπτη ποιητική γοητεία», εφ. *Το Βήμα*, 8/10/1964) και τις δηλώσεις τους στη συνέντευξη Τύπου, όπως τις καταγράφει ο Φ. Κλεάνθης («Μεθαύριο η Βαλάκου *Κυρά της θάλασσας*», εφ. *Τα Νέα*, 6/10/1964).

Οι Δόξας, Βαρίκας και Κουκούλας διαφωνούν με την ανάγνωση του έργου – για διαφορετικούς λόγους ο καθένας⁹⁶⁹–, αλλά αναγνωρίζουν ότι η σκηνοθεσία υπηρετεί με συνέπεια την άποψή της και καταθέτει ένα συγκροτημένο παραστασιακό αποτέλεσμα. Κάθετα αντίθετος με την σκηνοθεσία είναι ο Χουρμούζιος, ο οποίος απορρίπτει συλλήβδην και την παράσταση: «κακοπάθησε» το έργο, «απουσιάζει δυστυχώς εξ ολοκλήρου ο Ίψεν»⁹⁷⁰.

Η παράσταση προσπαθεί να αναδειξει την ποίηση του κειμένου μέσα από μια σύγχρονη ματιά, η *Κυρά* εμποτίζεται «με δισταγμούς και μελαγχολία, με την απογοήτευση της αποτυχίας» (Θρύλος), χωρίς όμως να ολοκληρώνει σκηνικά ο Ευαγγελάτος τις προθέσεις της σκηνοθεσίας του, η μικρή θεατρική του εμπειρία δεν τον βοηθά⁹⁷¹. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η εντύπωση που αφήνει η ερμηνεία της Βαλάκου στην Ελλίντα, τον ρόλο-κλειδί του έργου: μοιάζει με μια «συμπαθητική πονεμένη γυναίκα», σημειώνει ο Βαρίκας. Την ίδια ακριβώς εκτίμηση κάνει και ο Κουκούλας, και βρίσκει το γεγονός «περίεργο γιατί κι ο ίδιος [ο σκηνοθέτης] δεν φανταζόταν την ηρωίδα του σα μια ‘πονεμένη γυναίκα’, όπως την παρουσίασε». Πράγματι, η πρόθεση του Ευαγγελάτου, όπως είδαμε, ήταν να είναι ένα «υδάτινο ρευστό πλάσμα», αλλά είναι αμφίβολο αν αυτό πραγματώνεται εν τέλει σκηνικά.

⁹⁶⁹ Κόριο λάθος της σκηνοθεσίας για τον Δόξα είναι ότι «υποτίμησε τον συμβολισμό και είδε την φυγή σαν αίτιο και όχι σαν συνέπεια». Ο Κουκούλας διαφωνεί, γιατί βλέπει την Ελλίντα σαν μια «περίπτωση του μπωβαρισμού», η ηρωίδα «δεν έχει σα βασικό της κίνητρο την αίσθησι της φυγής, αλλά την ανικανοποίησι και την αδυναμία της [...] να ‘εγκληματισθή’ στο περιβάλλον όπου είναι υποχρεωμένη να ζη», επομένως «η θάλασσα που είναι το στοιχείο της ιψενικής ηρωίδας δεν είναι το σύμβολο της ‘φυγής’. Είναι το σύμβολο της ‘ελευθερίας’». Παρόλο που πιστεύει ο Κουκούλας ότι η παράσταση «δεν απέδωσε αυθεντικά το πνεύμα και το νόημα του έργου», αναγνωρίζει στον σκηνοθέτη «το δικαίωμα να δώση σχήμα και υλικό βάρος σε μια προσωπική του σύλληψη». Για τον Βαρίκα, ενώ στο πρώτο πλάνο του έργου «μοιάζουν να κυριαρχούν τα θέματα της ελευθερίας και του εγκλιματισμού», κατά βάθος ο Ίψεν «ζητά να δώση υπόσταση στο φλεγόμενο από τον ήμερο μιας άλλης ζωής, τόσο ξένης και διαφορετικής από τη δικιά μας, πλάσμα που φέρνει το όνομα της Ελλίντας που θα ήταν σφάλμα να ζητήσουμε να τη συλλάβουμε και να την κρίνουμε αποκλειστικά με τα μέτρα της λογικής και της τρέχουσας ψυχολογίας». Η επιλογή της στο τέλος (ο Βαρίκας συμφωνεί με τον Ευαγγελάτο) είναι πράγματι «στιγμή αδυναμίας» της «που σημαδεύει και την οριστική της υποταγή», αλλά η εξήγηση του κριτικού είναι τελείως διαφορετική: πρόκειται για «την αναπόφευκτη ήττα του ονείρου κάθε φορά που θα αναμετρηθή με το γήινο και το υπαρκτό».

⁹⁷⁰ Αντίθετα η αντιμετώπιση του Θρύλου είναι ριζοσπαστική για την εποχή: ούτε αυτός πιστεύει ότι ο Ευαγγελάτος «συνέλαβε σωστά το πνεύμα και τις προθέσεις του Ίψεν», αλλά αυτό «δεν έχει σημασία» για τον κριτικό, «το αυτούσιο πνεύμα του συγγραφέα μπορούμε να το βρούμε στο βιβλίο, διαβάζοντας το κείμενο», πρωταρχική σημασία σε μια παράσταση έχει «η προσωπικότητα του σκηνοθέτη, [...] η προσωπική του ερμηνεία, και επίσης η ικανότητά του να ξαναζωντανέψει ένα έργο πλησιάζοντας το όσο γίνεται περισσότερο σε μας. Μπορεί τα στοιχεία που θα ανακαλύψει γι’ αυτό τον εκσυγχρονισμό να μην υπήρχαν παρά στο υποσυνείδητο του συγγραφέα, να μην ήταν καθόλου θελημένα· δεν πειράζει. Κάθε ξαναζωντανέμα ενός κλασικού κειμένου είναι μια υπηρεσία πού προσφέρεται και σε μας, και σε τελευταία ανάλυση και στο συγγραφέα». Η ανάγνωση του Ευαγγελάτου υποδεικνύει ότι «η υποταγή, ο συμβιβασμός, είναι περισσότερο μια ήττα παρά μια νίκη. Πρόδωσε έτσι τον Ίψεν; Εν μέρει, ασφαλώς ναι, αλλά τον έφερε πιο κοντά σε μας».

⁹⁷¹ «Η ευαισθησία του δεν ευστοχεί πάντα, το ένστικτό του δεν είναι ακόμα σίγουρο, η πρωτοβουλία του δεν συναντά πάντα καίρια την πρωτοβουλία του ηθοποιού», σημειώνει ο Διαμαντόπουλος.

Ατεχνίες στην εκτέλεση της σκηνοθεσίας διαφαινόνται και στον τρόπο που ο Ευαγγελάτος φωτίζει τα σκηνικά του Τσαρούχη (τον ρόλο του σχεδιαστή φωτισμών παίζει ο σκηνοθέτης). Θέλει με τους φωτισμούς να αναδείξει την «εντελώς ιδιότυπη μαγεία» του έργου (Χουρμούζιος) και να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, αλλά το αποτέλεσμα δεν τον δικαιώνει. Απορεί ο Πλωρίτης: «γιατί ο σκηνοθέτης αλλοίωσε και παραμόρφωσε τα λαμπρά αυτά σκηνικά και υπονόμωσε την ίδια του την παράσταση, με δήθεν 'εξπρεσιονιστικούς' φωτισμούς, με αδιάκοπες, πολύχρωμες εναλλαγές φώτων, που και ολότελα επιδερμικές ήταν και αδεξιότατα εκτελέσθηκαν»;

Οι φωτισμοί προκαλούν την έντονη διαμαρτυρία του Γιάννη Τσαρούχη. Ο σκηνογράφος στέλνει επιστολή στην εφημερίδα *Ta Nέα*, στην οποία αποκηρύσσει το αποτέλεσμα των φωτισμών, θεωρώντας ότι καταστρέφει τα σκηνικά του⁹⁷². Η κριτική παίρνει θέση σαφώς υπέρ του Τσαρούχη και εκφράζει ενθουσιασμό για τα σκηνικά του. Έστω «κι αν αδικήθηκαν» οι σκηνογραφίες του «από τους φωτισμούς, ήταν εξαιρετες, ώστε άνθραξαν σ' αυτή την κακομεταχείριση· μας μετέφεραν μέσα στο κλίμα του έργου· μαζί, άνοιγαν και έκλειναν ορίζοντες· υποβάλλανε τη θαλάσσια απεραντοσύνη, και σύγχρονα μας έδειχναν ότι αυτή, κι ας τη νοσταλγούμε, απλώνεται πέρα από τους πνιγηρούς χώρους, στους οποίους δεν έχουμε τη δύναμη να μην περιορίσουμε τον εαυτό μας» (Θρύλος). Ο Τσαρούχης, πιστός στο πνεύμα της σκηνοθεσίας, μεταφέρει την «αποπνιχτική ατμόσφαιρα και το μελαγχολικό του χινοπωριάτικου Νορβηγικού τοπίου» (Βαρίκας), και δικαιώνει με τον καλύτερο τρόπο τη σκηνοθετική ανάγνωση του έργου⁹⁷³. Με ποιήση και πνευματικότητα σχεδιάζει «τον φυσικό χώρο με τα μάτια της Ελίντα Βάγκελ, σαν ζωντανό άπειρο σύνορο της δικής του ελευθερίας και σαν δική της έμπυχη φυλακή. [...] Είναι ένα τοπίο που αντικατοπτρίζει το βλέμμα μας, τη σκέψη μας, τη μοίρα μας, την ελευθερία μας, τα δεσμά μας» (Διαμαντόπουλος).

⁹⁷² Γράφει ο Τσαρούχης: «Πρόκειται για τους πιο αταίριαστους και κακόγουστους φωτισμούς που επέβαλε στα σκηνικά μου την τελευταία στιγμή ο σκηνοθέτης του έργου, με τρόπο πραξικοπηματικό και ίσως ύπουλο. Η ζημιά είναι μεγάλη γιατί τα σκηνικά αυτά εβασίζοντο κυρίως στον φωτισμό, ο οποίος οπωσδήποτε θα έπρεπε να γίνη από καλλιτέχνη τουλάχιστον όχι δαλτωνικών» («Ο Τσαρούχης βρίσκει τους φωτισμούς αταίριαστους», εφ. *Ta Nέα*, 9/10/1964).

⁹⁷³ Ο ίδιος ο Τσαρούχης εξηγεί τις προθέσεις της σκηνογραφίας στην συνέντευξη Τύπου: «Το έργο όπως όλα της εποχής του, [...] ζητάει την ολοκλήρωσή του με εικόνες όσο το δυνατόν μεγάλης ακρίβειας. Είναι μια αποτελεσματική στροφή του θεάτρου από την ιστορία και μυθολογία στον ασήμαντο κι απέραντο μύθο της καθημερινής ζωής. Η προσπάθειά μου, σε πλήρη συμφωνία με την προσπάθεια του σκηνοθέτη, ήταν να δοθή αυτός ο χαρακτήρας χωρίς επικίνδυνες θεαματικότητες αλλά και χωρίς φόβο μη μας πουν νατουραλιστές, προκειμένου να ολοκληρώσουμε το πνεύμα του έργου. Στα ντοκουμέντα για τη Νορβηγία της εποχής εκείνης προσπάθησα να βρω ό,τι λιγότερο νορβηγικό υπάρχει, ό,τι θα μπορούσε να υπάρχει και στην Ελλάδα, αφού το έργο παίζεται ελληνικά. Οι υπερβολικοί εξωτισμοί και εξωτερικές ακρίβειες ταιριάζουν μάλλον στην οπερέττα» (Κλεάνθης, Φ.: «Μεθαύριο η Βαλάκου *Κορά της θάλασσας*», εφ. *Ta Nέα*, 6/10/1964). Και οι προθέσεις του πραγματώνονται (αν παραβλέψουμε τους φωτισμούς) στο ακέραιο, όπως διαφαίνεται από τις παρατηρήσεις της κριτικής.

Τον θαυμασμό του δηλώνει και ο Πλωρίτης: τα σκηνικά είναι «σχεδόν θαυματουργά, μεταμόρφωσαν την ελάχιστη (σε βάθος, προ πάντων) σκηνή του θεάτρου Παπιά σε νορβηγικό ξάγναντο και είχαν την πιο 'ποιητική' λιτότητα που θα μπορούσε να ποθήσει ο ίδιος ο συγγραφέας. Μ' ελάχιστους χρωματικούς τόνους, μ' ελάχιστους όγκους, χωρίς καμμιάν απόπειρα 'γραφικότητας' αλλά και χωρίς αυθαίρετες 'αφαιρέσεις', ο Τσαρούχης υπέβαλε όλη την τεφρή ριγηλότητα του επερχόμενου σκανδιναβικού χειμώνα. Τα σκηνικά του μετάγγιζαν ιψενική Νορβηγία μ' έναν αξιοθαύμαστο συνδυασμό σκηνογραφικής τεχνικής, ζωγραφικής, αυτοπειθαρχίας και 'δραματικής' έμπνευσης»⁹⁷⁴.

Την ποίηση του έργου δεν καταφέρνουν όμως να τη μεταγγίσουν οι περισσότεροι ηθοποιοί της παράστασης. Οι ήρωες γλιστράνε σε ένα ύφος «καθαρά ηθογραφικό», πιστεύει ο Δρομάζος, και εν πολλοίς το αποδίδει «στις αντικειμενικές αδυναμίες» που είχε «η συγκρότηση του θιάσου»: «Υπήρχαν ηθοποιοί, που η κλίμακά τους δεν τους επέτρεπε να δώσουν τους [...] ρόλους του Ίψεν χωρίς να τους κάνουν μονοκόμματους. Υπήρχαν κι ηθοποιοί 'ανυποψίαστοι'». Μπορεί η παρουσία του σκηνοθέτη να ήταν «έκδηλη και αναμφισβήτητα ευεργετική στις κατά μέρος επιδόσεις των ηθοποιών» (Βαρίκας), όμως παρόλα αυτά κυριαρχεί υποκριτικά «η πεζότητα του τόνου» (Πλωρίτης). Οι ερμηνείες του υπόλοιπου θιάσου αδικούν τη Βαλάκου: «Έπαιξε από την αρχή ως το τέλος το δράμα της μάταιης φυγής της μάταια όμως περιμένοντας μια ισοδύναμη απάντηση από τους συνεταίρους της σκηνής», γράφει ο Δρομάζος.

Γενική είναι η άποψη ότι η πρωταγωνίστρια στηρίζει αποτελεσματικά την παράσταση. Μπορεί το "υπερβατικό" στοιχείο της ηρωίδας να της διαφεύγει, όμως «κατορθώνει σε πολλές στιγμές να καθηλώσει το άπιαστο στοιχείο που το λέμε 'ποίηση'» (Βαρίκας). Ιδιαίτερη έκπληξη προκαλεί στους κριτικούς η «πραγματική μεταμόρφωση» της ηθοποιού: παρουσιάζει «μιαν απροσδόκητη ανανέωση εκφραστικών μέσων» (Κουκούλας): «Αποβάλλοντας την 'παιδικότητα' και το μινύρισμα, παρουσίασε μιαν Ελλίντα σφραγισμένη στη μορφή, στη φωνή, στην κίνηση, στις αποχρώσεις και στις παύσεις του λόγου της, απ' τον εσωτερικό βασανισμό της» (Πλωρίτης): έπαιξε «με μιαν εσωτερικότητα όχι συνηθισμένη στο θέατρο μας», σημειώνει ο Τερζάκης, «πύκνωσε εσωτερικά, απέβαλε κάθε τυποποιημένη έκφραση και συμπεριφορά, πέτυχε να προσλάβει κάτι το απόμακρο». Η ερμηνεία της Βαλάκου, σύμφωνα με τον Τερζάκη, είναι ιδιαίτερα ευτυχής στις δυο πρώτες πράξεις. Την ίδια παρατήρηση κάνει και ο Βαρίκας, στις δυο πρώτες πράξεις «είχε πολλές στιγμές [...] εσωτερικής έντασης και γνήσιας συγκίνησης». Τη δυναμική αυτή όμως δεν φαίνεται να την διατηρεί μέχρι τέλους:

⁹⁷⁴ Τον ενθουσιασμό αυτό δεν τον συμμερίζονται όλοι: ο Χουρμούζιος και ο Δρομάζος έχουν σοβαρές επιφυλάξεις. Οι λιγοστές φωτογραφίες που σώζονται από την παράσταση (βλ. *Θέατρο* 65, εκδ. Θ. Κρίτα, Αθήνα, 1965, σελ. 29) δικαιώνουν κατά τη γνώμη μας τον θαυμασμό των υπόλοιπων κριτικών. Προφανώς οι φωτισμοί "ισοπέδωσαν" τα σκηνικά του Τσαρούχη και αδίκησαν σε μεγάλο βαθμό το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της εργασίας του.

«από εκεί και πέρα, η ηθοποιός φάνηκε να βρίσκεται κάτω από τις περιστάσεις αντί να τις κυριαρχεί», παρατηρεί ο Τερζάκης. Και ο Κλάρας βρίσκει ότι: «στην τελευταία πράξι ήταν κάπως υποτονική». Η ερμηνεία της πάντως έχει στο σύνολό της «βάθος, ένταση, μυστήριο και αλήθεια» και είναι «μια αναμφισβήτητη επίτευξη» που «αναγράφεται θετικά στο ενεργητικό της» (Διαμαντόπουλος).

«Η συγκίνησι που ακτινοβολεί η Αντιγόνη Βαλάκου δεν επεκτείνεται στην υπόλοιπη διανομή», παρατηρεί ο Διαμαντόπουλος. Ανάλογα ο Πλωρίτης: «Οι άλλοι ηθοποιοί γύρω της περιορίστηκαν σε 'κοινές', λίγο-πολύ, ερμηνείες»⁹⁷⁵. Οι περισσότεροι κριτικοί ξεχωρίζουν την Έφη Ροδίτη στον ρόλο της Μπολέττας: «με τους απαλούς αλλά βαθύτατα δραματικούς της τόνους» είναι «πολύ κοντύτερα στην ατμόσφαιρα του έργου», γράφει ο Βαρίκας· αποκαλύπτει –κατά τον Κουκούλα– «με το θερμό και συγκινημένο της παίξιμο το ψυχολογικό υπόστρωμα» της ηρωίδας· η Ροδίτη κουβαλάει όλη «την μελαγχολική γοητεία» της Μπολέττας (Κλάρας).

Στα θετικά της παράστασης αποτιμά η κριτική και τη μετάφραση του έργου από τον σκηνοθέτη και τη μουσική του Δημήτρη Τερζάκη⁹⁷⁶. Η προσπάθεια του Ευαγγελάτου στην *Κυρά της θάλασσας* έχει ενδιαφέρουσες όψεις, αλλά παραμένει εν τέλει ανολοκλήρωτη σκηνικά.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η κυρά της θάλασσας, Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, Αθήνα, 1964

1. Βαρίκας, Βάσος: «*Κυρά της θάλασσας*», εφ. *Τα Νέα*, 12/10/1964.
2. Διαμαντόπουλος, Αλέξης: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Μεσημβρινή*, 9/10/1964.
3. Δόξας, Άγγελος: «Στα θέατρα: Παπά, Διάνα, Γκλόρια, Δημοτικό Πειραιώς», εφ. *Εμπρός*, 24/10/1964.

⁹⁷⁵ Ο Ζώρας Τσάπελης είναι «ένας ανθρώπινος, ευγενικός» Βάγκελ (Τερζάκης), αλλά «η καλωσύνη και η ευγένεια δεν αρκούν να χαρακτηρίσουν» τον ρόλο (Βαρίκας)· δίνει έναν «μονοκόμματο» Βάγκελ (Δρομάζος), υπογραμμίζοντας «πέρα από το 'δέον' την έλλειψη 'συνεννόησης' κ' επαφής με τη γυναίκα του» (Πλωρίτης). «Σχετικά ικανοποιητική» (Κουκούλας) και η απόδοση του Χρήστου Πάρλα στον ρόλο του Λύγκοτραντ· παίζει «με μια μόνο χορδή την ανυποψίαστη αφέλεια του Λύγκοτραντ, που δεν είναι βέβαια 'καθυστερημένο παιδί'» (Πλωρίτης)· γίνεται «τόσο μονότυπος, ώστε η συνέχεια, φέρνοντας μόνο επανάληψι χωρίς ανανέωσι, ν' αφαιρή από την κίνησι του κάθε δροσιά» (Διαμαντόπουλος). Η Βούλα Χαριλάου είναι «δροσερή και χαριτωμένη, μετέβαλε ωστόσο την Χίλντα σε σύγχρονη ξεβγαλμένη νεαρά» (Βαρίκας), χωρίς να δίνει «τις δέουσες προεκτάσεις» στον ρόλο της (Κουκούλας). Ο Βασίλης Μητσάκης «δεν είδε παρά τη σχολαστικότητα του καθηγητή Άρνοχολμ» (Βαρίκας)· σκιαγραφεί χωρίς βάθος τον ρόλο δίνοντας την εντύπωση πως είναι ένας «δασκαλάκος επαρχίας» (Χουρμούζιος). «Ολότελα εξωτερικός και πλαστός ο πληθωρισμός» του Γιάννη Κοντούλη στον Μπάλεστεντ (Πλωρίτης). Επιζήμιος για την παράσταση φαίνεται να είναι ο Γιώργος Μπάρτης στον μικρό αλλά πολύ σημαντικό ρόλο του Ξένου: «κατέστρεψε με τον ωμό νατουραλισμό του την ποιητική μαγεία του ρόλου του» (Κουκούλας), «ήλθε να πάρη την Ελλίντα σαν θυμωμένος φορτοεκφορτωτής» (Χουρμούζιος). Απορεί ο Θρύλος: «Πώς δεν πρόσεξε την κραυγαλέα τούτη παραφωνία ο κ. Ευαγγελάτος;».

⁹⁷⁶ Η μετάφραση έχει γραφτεί «με ωραία ποιητικό λόγο» (Κλάρας), σε «ωραία, πλαστική δημοτική γλώσσα» (Τερζάκης), «στρωτή» (Κουκούλας). «Πρόσφορη, στη διακριτικότητά της» η μουσική (Πλωρίτης), «είχε και ευγένεια και ευρηματική στις αρμονίες της» (Χουρμούζιος) και «ανταποκρινόταν στο πνεύμα» του έργου (Κλάρας).

4. Δρομάζος, Στάθης: «Αντιγόνη Βαλάκου. *Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Η Αυγή*, 14/10/1964.
5. Θρύλος, Άλκης: «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου Β'», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 896, 1/11/1964, αναδ. στο *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1964-1966), ό.π., σελ. 125-128.
6. Κλάρας, Μπάμπης: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Η Βραδυνή*, 10/10/1964.
7. Κουκούλας, Λέων: «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Αθηναϊκή*, 21/10/1964.
8. Πλωρίτης, Μάριος: «Θίασος Αντ. Βαλάκου. Θέατρο Γ. Παπιά», εφ. *Ελευθερία*, 11/10/1964.
9. Π[ορφύρης], Κ.: «Τσέχοφ: *Οι τρεις αδελφές*, Ίψεν: *Η κυρά της θάλασσας*», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 188, 10/1964, σελ. 350-351.
10. Τερζάκης, Άγγελος: «Υποβρύχιο φως. *Η Κυρά της Θάλασσας και η έκπληξη της Α. Βαλάκου*», εφ. *Το Βήμα*, 10/10/1964.
11. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «*Η κυρά της θάλασσας του Ερρίκου Ίψεν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/10/1964.

5.6. Συμπεράσματα 1950-1964

Η επιστροφή της Κατίνας Παξινοῦ και του Αλέξη Μινωτή στην ελληνική σκηνή το 1950, με τους *Βρυκόλακες* στο Εθνικό, σημαίνει αλλαγή αντιλήψεων για τον Ίψεν. Ο Μινωτής, επανερμηνεύοντας τις σκηνοθετικές κατευθύνσεις του Φώτου Πολίτη, τοποθετεί και πάλι την Κυρία Άλβινγκ στο επίκεντρο του δράματος, ενώ ο Όσβαλντ της παράστασής του, αντίθετα από την οπτική Κουν που ήθελε τον Όσβαλντ καταφανώς άρρωστο, είναι ξανά ένας φαινομενικά υγιής νέος. Οι *Βρυκόλακες* από ψυχολογικό δράμα (κατά Κουν) γίνονται και πάλι μια τραγωδία "κλειστού δωματίου". Η ανάγνωση των Πολίτη-Μινωτή απαλλάσσει το έργο από τα ρεαλιστικά του βαρίδια και προβάλλει γυμνό τον τραγικό πυρήνα του.

Η Κυρία Άλβινγκ της Παξινοῦ και ο Όσβαλντ του Μινωτή ανήκουν στις σημαντικές ιψενικές ερμηνείες της ελληνικής σκηνής. Το πρωταγωνιστικό ζεύγος επιστρέφει από την Αμερική ανανεωμένο υποκριτικά, με μια λιτή "εσωτερική" υποκριτική, απαλλαγμένη από τον στόμφο και τους εντοπωσιασμούς. Το μεγάλο επίτευγμα του ζεύγους είναι ότι οι ιψενικοί ήρωες κρατούν τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά τους (οι ρόλοι βιώνονται επί σκηνής με φυσικότητα) αποκτώντας όμως τραγικό μέγεθος.

Υπάρχουν ωστόσο και αρνητικές όψεις στην παράσταση: η σκηνοθεσία του Μινωτή πριμοδοτεί τις ερμηνείες του ίδιου και της συζύγου του. Ο Μινωτής καθοδηγεί τους άλλους τρεις ηθοποιούς της διανομής (Μάντρες: Νίκος Παρασκευάς, Έγκοτσαντ: Χριστόφορος Νέξερ, Ρεγκίνε: Ελένη Χατζηαργύρη) σε μια συμβατική σκιαγράφηση των ρόλων τους, η σκηνοθεσία του θέλει ως πάσχοντα πρόσωπα του έργου μόνο τους δυο κεντρικούς ρόλους που ερμηνεύει το ζευγάρι.

Η παράσταση των *Βρυκόλακων* συντηρεί την ισχυρή δυναμική της έως και το 1960, στις μετέπειτα επαναλήψεις του έργου επέρχεται κάποια κόπωση.

Η δεύτερη περίοδος ενασχόλησης του Κάρολου Κουν με τον Ίψεν δεν είναι το ίδιο δημιουργική με την πρώτη. Στον θίασο της Κατερίνας (*Έντα Γκάμπλερ* και *Κυρά της θάλασσας*, 1950 και 1952) ο Κουν βρίσκεται και πάλι δέσμιος των περιορισμών του επαγγελματικού θεάτρου, αναγκασμένος να κάνει εκπτώσεις στη διανομή και στον χρόνο προετοιμασίας των παραστάσεων. Αλλά και ο ίδιος δεν είναι στην καλύτερή του στιγμή: οι σκηνοθεσίες του είναι ευσυνείδητες επαγγελματικές διεκπεραιώσεις των έργων, τους λείπει η καλλιτεχνική πνοή των παραστάσεων της πρώτης του περιόδου ενασχόλησης με τον συγγραφέα. Ίσως γιατί ο Ίψεν δεν είναι πια στο κέντρο των ενδιαφερόντων του, ίσως γιατί είναι απογοητευμένος από την αναγκαστική επιστροφή του στις συνθήκες του ελεύθερου θεάτρου.

Η Κατερίνα Ανδρεάδη επιθυμεί να επαναλάβει τις δύο ιψενικές ηρωίδες για διαφορετικούς λόγους: την Έντα για να θυμίσει τη μεγάλη της υποκριτική επιτυχία

του 1939 και την Ελλίντα για να ξαναπροσπαθήσει, με άλλη σκηνοθετική ματιά, σε μια ιψενική ηρωίδα που δεν είχε ερμηνεύσει με πληρότητα στην παράσταση του Σαραντίδη το 1939. Οι φιλοδοξίες της όμως δεν ευοδώνονται, η Έντα της το 1950 δεν έχει την ερμηνευτική δυναμική της παλιάς παράστασης, ενώ η καινούργια απόπειρά της στην Ελλίντα μένει επίσης αδικαίωτη: η Κατερίνα "γειώνει" ρεαλιστικά τον ρόλο και της διαφεύγει και πάλι το υπερβατικό στοιχείο της ηρωίδας. Δεν την βοηθούν βέβαια καθόλου και οι ηθοποιοί του θιάσου της που την πλαισιώνουν· οι σύνθετοι ιψενικοί ρόλοι υπερβαίνουν τις δυνάμεις τους.

Κι ενώ η σκηνοθεσία της *Γκάμπλερ* από τον Κουν το 1939 είχε κατανικήσει σε μεγάλο βαθμό τις αδυναμίες του θιάσου, δεν συμβαίνει το ίδιο ούτε στην *Γκάμπλερ* του 1950 ούτε στην *Κυρά* του 1952. Ο Κουν εξακολουθεί να διαβάζει τα έργα του συγγραφέα ως ρεαλιστικά ψυχολογικά δράματα, κι αν η ανάγνωση αρμόζει στην *Έντα Γκάμπλερ*, στην περίπτωση της *Κυράς* η ρεαλιστική σκηνοθετική άποψη αφαιμάσσει την ποίηση του έργου.

Αλλά και στο Θέατρο Τέχνης (1956), όπου ο Κουν ορίζει απόλυτα τις συνθήκες, η επιστροφή του στον Ίψεν δεν στέφεται από ιδιαίτερη επιτυχία. Η δεύτερη *Αγριόπαπια* του Κουν στο Τέχνης δεν καταφέρει την επανάληψη της καλλιτεχνικής επιτυχίας της πρώτης ιστορικής παράστασης του θιάσου το 1942. Η νέα φουρνιά μαθητών του Κουν που επωμίζεται τους ρόλους δεν μπορεί ν' αντεπεξέλθει αποτελεσματικά, η παράσταση μένει στο πλαίσιο της ευσυνειδητής προσπάθειας. Αλλά δεν ευθύνεται μόνο το υποκριτικό υλικό που είναι ίσως πιο αδύναμο από εκείνο του 1942, η διδασκαλία του Κουν το 1956 δεν έχει την ίδια δυναμική, ο σκηνοθέτης δεν καταφέρνει να εμφυσήσει τη δημιουργική πνοή του παρελθόντος.

Στο Εθνικό, η *Έντα Γκάμπλερ* (1957) σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη ατυχεί. Η προσπάθεια της δημοφιλούς κωμικής πρωταγωνίστριας Μαίρης Αρώνη σε ένα δραματικό ρόλο αποτυγχάνει παταγωδώς. Τόσο επειδή η ίδια είναι ανέτοιμη να χειριστεί την πολυπλοκότητα του ρόλου της Γκάμπλερ, όσο και εξαιτίας της μεγάλης σκηνοθετικής αμηχανίας του Μιχαηλίδη απέναντι στο έργο. Η παράσταση μένει στο εξωτερικό περίγραμμα εξιστόρησης του μύθου και στη σχηματική σκιαγράφηση όλων των ρόλων.

Καλύτερα αποτελέσματα έχουν οι σκηνοθεσίες του Τάκη Μουζενίδη στους δύο επόμενους Ίψεν του Εθνικού. Στο *Ρόσμερσολμ* (1962) ο σκηνοθέτης κάνει μια ευπρόσωπη ρεαλιστική ανάγνωση, που προτάσσει τις ιδεολογικές αντιπαραθέσεις του έργου. Το μεταφυσικό στοιχείο μπαίνει στο περιθώριο, για να φωτιστούν οι συγκρούσεις των προσώπων. Η παράσταση είναι στον αντίποδα της έντονης "ατμοσφαιρικότητας" της παράστασης του Κουν του 1943. Η απολύτως ρεαλιστική ανάγνωση του Μουζενίδη αποστραγγίζει όμως το ποιητικό στοιχείο του έργου και προβάλλει έκδηλες τις αδυναμίες του. Η Άννα Συνοδινού στη Ρεβέκκα ξεχωρίζει με τη δυναμική σκηνική της παρουσία, αλλά φαίνεται πως η σκηνοθετική γραμμή δεν

τη βοηθά να βρει πάντα την απαιτούμενη εσωτερικότητα και της στερεί την αινιγματική γοητεία της κεντρικής ηρωίδας.

Πιο γόνιμη είναι η επίσης ρεαλιστική ανάγνωση του *Σπιτιού της κούκλας* από τον Μουζενίδη το 1964. Μια καλοφτιαγμένη παράσταση "εποχής" που δεν προδίδει το κείμενο, αλλά και που δεν δονείται από δημιουργική πνοή. Το σημαντικό κέρδος της παράστασης είναι η Βάσω Μανωλίδου ως Νόρα, η απλότητα και η αλήθεια της ερμηνείας της συνεπαίρνει το κοινό στις δυο πρώτες πράξεις, την αδικεί όμως η σκηνοθεσία του Μουζενίδη στην τρίτη. Ο Μουζενίδης θέλει και πάλι να προβάλλει τον ιδεολογικό πυρήνα του έργου και προσδίδει διδακτικούς τόνους στην τελευταία πράξη, θέλοντας να τονίσει τη σημασία της ευθύνης του ατόμου. Αυτοί οι τόνοι ιδεολογικού "μανιφέστου" τραυματίζουν βέβαια και την ερμηνεία της Μανωλίδου.

Οι δύο σκηνοθεσίες Ίψεν του Μουζενίδη είναι λοιπόν προσηλωμένες στον ακαδημαϊκό ρεαλιστικό τρόπο ερμηνείας του συγγραφέα που έχει πια διαμορφωθεί στο Εθνικό και που μοιάζει πλέον να είναι ατελέσφορος.

Στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, η επιστροφή του Πέλου Κατσέλη στον Ίψεν με τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1962) δεν είναι ευτυχής. Ο νεοπαγής οργανισμός δεν έχει ακόμα το κατάλληλο δυναμικό να στελεχώσει αποτελεσματικά τη διανομή. Οι ηθοποιοί δεν καταφέρνουν να αντεπεξέλθουν στους σύνθετους ρόλους, αλλά και δεν προστατεύονται από τη σκηνοθεσία του Κατσέλη, ο οποίος, στην προσπάθειά του να αναδείξει το λυρικό στοιχείο του έργου, φορτώνει την παράσταση με μελοδραματικούς τονισμούς.

Οι τρεις σκηνοθεσίες του Κατσέλη στον Ίψεν (*Σπίτι της κούκλας*, Εθνικό, 1944· *Μνηστήρες του θρόνου*, Εθνικό, 1945· *Μπόρκμαν*, Κ.Θ.Β.Ε., 1962) μένουν στο επίπεδο των καλών προθέσεων, τρία μάλλον συμβατικά ανεβάσματα. Αν και δεινός μελετητής του συγγραφέα, ο Κατσέλης δεν καταφέρνει να πραγματώσει στις σκηνοθεσίες του τις ενδιαφέρουσες θεωρητικές απόψεις του. Και στα τρία ανεβάσματά του κυριαρχεί η προσπάθεια ανάδειξης του λυρικού στοιχείου του Ίψεν, πράγμα που οδηγεί όμως σε μελοδραματισμούς.

Στις αρχές της δεκαετίας του '50 δύο είναι οι κυρίαρχες τάσεις ανάγνωσης του Ίψεν στην ελληνική σκηνή: από τη μία πλευρά η αντίληψη Κουν, που αντιμετωπίζει τα έργα του ως ψυχολογικά δράματα προβάλλοντας έντονα το δραματικό τους στοιχείο και επιβάλλοντας μια ατμόσφαιρα "μυστικισμού", και από την άλλη η αντίληψη Πολίτη, την οποία επαναφέρει στο προσκήνιο ο Μινωτής, που διαβάσει τα έργα ως σύγχρονες τραγωδίες προτάσσοντας την τραγική φύση των κεντρικών ηρώων και απογυμνώνοντας τα πρόσωπα από τα ψυχολογικά ψυμίθια.

Και οι δυο αυτές "σχολές" Ίψεν αρχίζουν με την πάροδο των χρόνων να ανακυκλώνουν τον εαυτό τους. Η μηχανική επανάληψη των ίδιων αντιλήψεων

γίνεται σταδιακά ατελέσφορη. Η ανάγκη ανανέωσης της σκηνικής ανάγνωσης του Ίψεν προβάλλει επιτακτική.

Η πρώτη προσπάθεια εκσυγχρονισμού, το 1953, από τον Μάριο Πλωρίτη δεν είναι επιτυχής. Η "απο-δραματοποιημένη" ανάγνωση της *Νόρας* που προτείνει ο σκηνοθέτης για τον θίασο των Λαμπέτη-Παιπά-Χορν αρνείται τη δραματική ατμόσφαιρα των παραστάσεων Ίψεν του δασκάλου του Κουν και προσπαθεί να παρουσιάσει μια "μοντέρνα" *Νόρα*, να τη φέρει δηλαδή πιο κοντά στην ψυχολογία της σύγχρονης εποχής. Το ζητούμενο της σκηνοθεσίας του είναι η απλότητα στον χειρισμό των δραματικών καταστάσεων, μακριά από τους μεγαλόστομους δραματικούς τόνους. Όμως οδηγείται στο άλλο άκρο απλουστεύοντας τις εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων και εν τέλει και τα περιεχόμενα του έργου. Η *Νόρα* γίνεται μια σύγχρονη ιστορία "καθημερινού δελτίου", στα όρια του μπουλβάρ. Οι δυο πρωταγωνιστές, Έλλη Λαμπέτη και Δημήτρης Χορν, δεν είναι ασκημένοι σε μεγάλους κλασικούς ρόλους και δεν κατορθώνουν να ερμηνεύσουν αποτελεσματικά τους ήρωές τους. Η Λαμπέτη στη *Νόρα* ξεχωρίζει για τη φυσικότητα και τη χάρη της επί σκηνής, αλλά μένει στα ρηχά του ρόλου. Ο Χορν καταφεύγει σε ένα άτονο σχήμα σχολαστικού "δασκάλου" στον Χέλμερ, χωρίς την απαιτούμενη εσωτερικότητα. Ο Γιώργος Παπιάς είναι πολύ πιο ουσιαστικός στον γιατρό Ρανκ και δικαιώνει τις προθέσεις της σκηνοθεσίας για μια απλή αλλά μεστή υποκριτική.

Η δεύτερη προσπάθεια ανανέωσης, το 1964, από τον Σπύρο Ευαγγελάτο, επίσης δεν ευτυχεί στο σύνολό της. Ο ακαδημαϊκός ρεαλισμός των παραστάσεων Ίψεν του Εθνικού είναι τώρα κυρίαρχος. Ο νεαρός σκηνοθέτης αντιπροτείνει μια ποιητική ανάγνωση της *Κυράς της θάλασσας*. Στη σκηνοθεσία του η *Κυρά* εμποτίζεται από μια μελαγχολική "υγρασία", γίνεται ένα δράμα διάψευσης των ελπίδων για φυγή και απελευθέρωση από τη ρουτίνα της ζωής και φορτίζεται με πικρία για τον συμβιβασμό της Ελλίντας στο τέλος του έργου. Ο Ευαγγελάτος διαβάζει το έργο μέσα από τα "γυαλιά" της εποχής του, το τοποθετεί μέσα στο κλίμα της διάψευσης των μεταπολεμικών ελπίδων για έναν καλύτερο κόσμο. Η νέα αυτή ανάγνωση του έργου απομακρύνεται από τις προθέσεις του Ίψεν και ενοχλεί όπως είναι επόμενο τη συντηρητική μερίδα των κριτικών. Θεωρείται ότι η "βέβηλη" αυτή οπτική παρερμηνεύει το έργο και εκεί αποδίδεται η αποτυχία της παράστασης. Αλλά και οι υποστηρικτές της νεωτεριστικής ματιάς του Ευαγγελάτου θα συμφωνήσουν πως οι ενδιαφέρουσες προθέσεις του σκηνοθέτη δεν ολοκληρώνονται σκηνικά. Οι αδυναμίες της διανομής και η σκηνοθετική απειρία του Ευαγγελάτου εμποδίζουν την αποτελεσματική πραγμάτωση, η ποίηση του έργου δεν αναδεικνύεται στο σύνολο της παράστασης. Από τους ηθοποιούς μόνο η θιασάρχισ Αντιγόνη Βαλάκου συλλαμβάνει και μεταφέρει την ποιητική διάσταση του έργου, στηρίζοντας αποτελεσματικά την παράσταση. Τα σκηνικά του Γιάννη Τσαρούχη είναι το μεγάλο κέρδος της: αναπλάθουν ποιητικά τα ρεαλιστικά νορβηγικά τοπία και μεταγγίζουν

την κρυμμένη μελαγχολία του έργου, υποστηρίζοντας δημιουργικά τη σκηνοθετική σύλληψη.

Κοινός τόπος συνάντησης όλων των προσπαθειών Ίψεν την περίοδο 1950-64 είναι η τοποθέτηση των έργων στο χρονικό πλαίσιο συγγραφής τους. Ακόμα και οι νεωτεριστικές προσπάθειες του Πλωρίτη και του Ευαγγελάτου αποφεύγουν να τα μεταφέρουν σε νεότερη εποχή. Έχει πια εδραιωθεί μια ρεαλιστική σκηνογραφική παράδοση στον Ίψεν, που ολοένα και περισσότερο οδηγείται σε ένα νατουραλιστικό φόρτωμα προκειμένου να απεικονιστεί αληθοφανώς η εποχή του (πρέπει να εξαιρέσουμε τη σκηνογραφική εργασία του Τσαρούχη). Αλλά αυτή βέβαια είναι μια γενικότερη τάση του ελληνικού θεάτρου την εποχή αυτή, δεν περιορίζεται αποκλειστικά στον Ίψεν, ο ρεαλιστικός ακαδημαϊσμός του Εθνικού δίνει τον τόνο στο σύνολο του θεατρικού γίνεσθαι της χώρας.

Οι ακαδημαϊκές προσεγγίσεις του Εθνικού στον Ίψεν μπορεί να μην είναι καλλιτεχνικά ανήσυχες, ασκούν όμως μια –παράπλευρη– θετική επίδραση: συμβάλλουν αποφασιστικά στην καθιέρωση του Ίψεν ως κλασικού. Οι ερμηνείες της Παξινού και του Μινωτή στους *Βρυκόλακες* το 1950 είναι κομβικής σημασίας για την εδραίωση αυτής της αντίληψης, καθώς αποκαλύπτουν γυμνό τον τραγικό πυρήνα του έργου και ως εκ τούτου και τη διαχρονικότητα του συγγραφέα.

Έτσι εξηγείται η μεταβολή της στάσης της κριτικής για τους *Βρυκόλακες* μέσα σε λίγα χρόνια: ενώ στην παράσταση του Κουν του 1943 το έργο εξακολουθούσε να δέχεται σφοδρή κριτική, το 1950 σύσσωμη η κριτική εκφράζει τον θαυμασμό της και το αναγνωρίζει ως ένα από τα κλασικά αριστουργήματα της θεατρικής τέχνης. Ο Κουν είχε αντιμετώπισει το έργο ως ψυχολογικό δράμα, συνυφαίνοντάς το με τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής όπου γράφτηκε. Αυτή η ανάγνωση πρόδιδε και τις "ρυτίδες" του έργου, οι κοινωνικές ιδέες του ηχούσαν κάπως ξεπερασμένες εξήντα χρόνια μετά τη συγγραφή του. Ενώ η ανάγνωση Πολίτη-Μινωτή απαγκιστρώνει το έργο από τα εποχικά του γνωρίσματα –παρά τη ρεαλιστική του προσέγγιση– και προβάλλει τον αγέραστο δραματικό του πυρήνα.

Οι σκηνικές αναγνώσεις των έργων επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψή τους. Ανάλογο φαινόμενο με αυτό των *Βρυκόλακων* συναντάμε και για άλλα τρία έργα. Το *Σπίτι της κόκκλας* το 1953, στην "απο-δραματοποιημένη" εκδοχή της σκηνοθεσίας του Πλωρίτη, γνωρίζει μεγαλύτερη αμφισβήτηση απ' ό,τι το 1964 στην πιο συμβατική, αλλά με μεστότερη σκιαγράφηση των χαρακτήρων του έργου, σκηνοθεσία του Μουζενίδη. Τα δύο ποιητικά-συμβολικά δράματα του Ίψεν (*Κυρά της θάλασσας*, σκηνοθεσία Κουν 1952 και *Ρόσμερσχολμ*, σκηνοθεσία Μουζενίδη 1962) γνωρίζουν επίσης επικρίσεις από την κριτική λόγω της σκηνικής τους ανάγνωσης: οι αμιγώς ρεαλιστικές αναγνώσεις των σκηνοθετών αποδυναμώνουν τους χυμούς των έργων, και επηρεάζουν βέβαια και τις γνώμες αρκετών κριτικών για τη δραματουργική αξία τους.

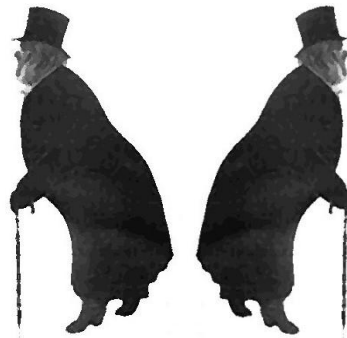
Από τα μέσα της δεκαετίας του '50 και μετά ο, κλασικός πλέον, Ίψεν "υιοθετείται" κατά κύριο λόγο από το Εθνικό, γίνεται μέρος του "σοβαρού" κλασικού ρεπερτορίου. Αλλά συνυφίνεται επίσης με τη συντηρητική φυσιογνωμία της κρατικής σκηνής. Έτσι, κανένα από τα εναλλακτικά θεατρικά σχήματα της εποχής δεν θα συμπεριλάβει τον συγγραφέα στο ρεπερτόριο του. Όλες οι ανανεωτικές θεατρικές προσπάθειες αντιπαλεύουν τον συντηρητικό χαρακτήρα του Εθνικού. Το αίτημα των πειραματικών σχημάτων για ανανέωση ταυτίζεται με τις σύγχρονες φωνές της ελληνικής και ξένης δραματουργίας, αυτές που παραγκωνίζονται από το Εθνικό. Πιο χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Κουν: αφού αποδώσει το 1956 έναν τελευταίο φόρο τιμής στον Ίψεν, που σφράγισε την πρώτη περίοδο του Θεάτρου Τέχνης, στρέφεται προς τους Μπρεχτ, Ιονέσκο, Μπέκετ και προς τις νέες ελληνικές φωνές (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Αναγνωστάκη), καθώς και προς την ανορθόδοξη, "ασεβή" προσέγγιση του Αριστοφάνη. Ο Ίψεν δεν έχει πια θέση στο ρεπερτόριο του θεάτρου του.

Οι παραστάσεις Ίψεν του Εθνικού δίνουν λοιπόν τον γενικό τόνο στην ανάγνωση του συγγραφέα στην ελληνική σκηνή την περίοδο 1950-1964. Οι απόψεις των Πολίτη-Μινωτή είναι κυρίαρχες τη δεκαετία του '50, και όχι του Κουν όπως την προηγούμενη περίοδο 1939-1949. Η αντίληψη που τείνει τώρα να επικρατήσει, σε δημιουργούς και διανοούμενους, είναι ότι τα έργα του Ίψεν είναι σύγχρονες τραγωδίες και όχι ψυχολογικά δράματα. Κι αν το 1950 η αναβίωση των *Βρυκολάκων* είχε αναζωογονήσει την οπτική της ελληνικής σκηνής, από το τέλος της δεκαετίας του '50 και μετά επέρχεται στασιμότητα. Τόσο οι συνεχείς επαναλήψεις των *Βρυκολάκων*, όσο και οι άλλες παραστάσεις του Εθνικού, οδηγούνται σε μια στείρα επανάληψη των παραδεδομένων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

1965-1984

Ανάμεσα στον ακαδημαϊσμό
και την καινοτομία



6.1. Ανασκόπηση 1965-1984

Ο θεατρικός χάρτης της Ελλάδας αλλάζει άρδην στην πορεία των είκοσι αυτών χρόνων⁹⁷⁷. Οι προσπάθειες για αποκέντρωση του θεατρικού τοπίου σε Αθήνα και περιφέρεια αυξάνονται γεωμετρικά με την πάροδο των χρόνων⁹⁷⁸. Στην Αθήνα αναπηδούν ολοένα και περισσότερα νέα σχήματα που στεγάζουν τη δραστηριότητα τους σε νέους θεατρικούς χώρους εκτός του ιστορικού κέντρου της πόλης. Το φαινόμενο εντείνεται στη Μεταπολίτευση, παλιοί κινηματογράφοι, αλλά και άλλοι χώροι σε συνοικίες των Αθηνών, μετατρέπονται σε θέατρα από νέους σκηνοθέτες και από πολιτικοποιημένες ομάδες νέων ηθοποιών για να στεγάσουν τις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες. Τα θέατρα αυτά έχουν ως πρότυπο λειτουργίας το κραταιό καλλιτεχνικά και ανθεκτικό στον χρόνο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν.

Αρκετά από αυτά τα νεανικά σχήματα αποδεικνύονται βραχύβια, άλλα όμως θα αποδειχτούν σημαντικοί πόλοι της θεατρικής ζωής της πρωτεύουσας. Από το Προσκήνιο του Σολομού που εμφανίζεται το 1964 έως τον θίασο Διπλούς Έρωσ που ιδρύει ο Μιχαήλ Μαρμαρινός το 1983, μια σειρά νέων θιάσων θα αναδυθούν μέσα στην εικοσαετία αυτή και θα ασκήσουν καταλυτική επίδραση στο θεατρικό τοπίο της Αθήνας⁹⁷⁹. Μεγάλες διαφορές χωρίζουν βέβαια τα εναλλακτικά αυτά θεατρικά σχήματα μεταξύ τους, αλλά έχουν όλα έναν κοινό τόπο συνάντησης: την προσπάθεια για ένα καλλιτεχνικό θέατρο. Τα σχήματα που θα εμφανιστούν τη δεκαετία του '70 θα έχουν μεγάλη διάρκεια στον χρόνο, εν αντιθέσει με τα προηγούμενα. Η θεσμοθέτηση των επιχορηγήσεων ελεύθερου θεάτρου στο τέλος της δεκαετίας του '70 από το Υπουργείο Πολιτισμού και η εδραίωση και διεύρυνσή

⁹⁷⁷ Οι πληροφορίες μας για τη θεατρική δραστηριότητα της περιόδου 1965-1984, προέρχονται από τρεις -κυρίως- πηγές: Πλάτων Μαυρομούστακος: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, ό.π., Δημήτρης Σπάθης: «Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής (1950-1974)», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, ό.π., τ. Θ', σελ. 239-258. Ελένη Βαροπούλου: «Το θέατρο 1974-2000. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, ό.π., τ. Ι', σελ. 227-248.

⁹⁷⁸ Βλ. στο βιβλίο του Μαυρομούστακου το κεφάλαιο: «Η δικτατορία και η μεταπολίτευση: Τα πολιτικά χρόνια», στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, ό.π., σελ. 132-168.

⁹⁷⁹ Κατά χρονολογική σειρά εμφάνισής τους αναφέρουμε μερικά από τα σημαντικότερα αυτά σχήματα: το Προσκήνιο του Αλέξη Σολομού (1964), το Θέατρο Νέας Ιωνίας από τον σκηνοθέτη Γιώργο Μιχαηλίδη (1965), το οποίο μετεξελίχθηκε στο Ανοιχτό Θέατρο (1973), το Ελεύθερο Θέατρο (1970, μετέπειτα Ελεύθερη Σκηνή), το Θέατρο Στοά του Θανάση Παπαγεωργίου και της Λήδας Πρωτοψάλτη (1971), το Θέατρο Έρευνας του Δημήτρη Ποταμίτη (1973), το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου (1975), τη Σκηνή (1982), από μια ομάδα επτά νέων ηθοποιών (Λευτέρης Βογιατζής, Δημήτρης Καταλειφός, Άννα Κοκκίνου, Τάσος Μπαντής, Ράνια Οικονομίδου, Βασίλης Παπαβασιλείου, Σμαράγδα Σμυρναιού), η οποία συνέχισε με την αποκλειστική διεύθυνση του Λευτέρη Βογιατζή και με την επωνυμία Νέα Σκηνή από το 1988 κι έπειτα, και τέλος ο Διπλούς Έρωσ το 1983 από τον σκηνοθέτη Μιχαήλ Μαρμαρινό, που μετονομάζεται το 2003 σε Theseum Ensemble.

τους το 1982 –επί υπουργίας Μελίνας Μερκούρη– δίνει τη δυνατότητα στους θιάσους να εργαστούν απερίσπαστα και να ανθίσουν καλλιτεχνικά⁹⁸⁰.

Στο θιασαρχικό κατεστημένο των αθηναϊκών κεντρικών θεάτρων τα ηνία παίρνει μια νέα γενιά πρωταγωνιστών που εκτρέφεται από την εγχώρια κινηματογραφική βιομηχανία η οποία γνωρίζει μεγάλη άνθηση τη δεκαετία του '60⁹⁸¹. Οι νέοι επίδοξοι θιασάρχες δεν αναδεικνύονται πλέον από το θέατρο αλλά από τον κινηματογράφο. Το κοινό συρρέει στα θέατρα να θαυμάσει ζωντανούς τους νεαρούς σταρ του κινηματογράφου. Έτσι, τηρουμένων των αναλογιών, τη θέση των αιωνίων αντιπάλων Κυβέλης και Κοτοπούλη παίρνουν η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Τζένη Καρέζη. Οι θίασοι των νεαρών σταρ φροντίζουν με τις εμπορικές επιλογές του ρεπερτορίου τους να μην απογοητεύσουν το πλατό κοινό τους. Άλλοι θιασάρχες που προέρχονται από τον κινηματογράφο, όπως η Ξένια Καλογεροπούλου, ο Γιάννης Φέρτης, ο Νίκος Κούρκουλος, θα καταφέρουν να κρατήσουν μια καλύτερη ισορροπία ανάμεσα στο εμπορικό και το ποιοτικό θέατρο.

Μια νέα τάση εμφανίζεται στα θιασαρχικά σχήματα: η εμφάνιση θιασαρχικών ζευγαριών που είναι ζευγάρια και στη ζωή. Μέσα στην εικοσαετία 1965-1984 θα εμφανιστούν οι θίασοι: Αλίκης Βουγιουκλάκη-Δημήτρη Παπαμιχαήλ, Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, Ξένιας Καλογεροπούλου-Γιάννη Φέρτη, Κάκιας Αναυτή-Κώστα Ρηγόπουλου, Στέφανου Ληναίου-Ελλης Φωτίου, Αλέκου Αλεξανδράκη-Νόνικας Γαληνέα κ.ά. Η παλιά γενιά των θεατρικών πρωταγωνιστριών, Κυβέλη και Κατερίνα, αποσύρεται οριστικά από την ενεργό δράση (η Κυβέλη το 1967 και η Κατερίνα το 1972) κλείνοντας έναν μεγάλο κύκλο του ελληνικού θεάτρου. Ενώ οι πρωταγωνιστές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, όπως η Έλλη Λαμπέτη, ο Δημήτρης Χορν, ο Δημήτρης Μυράτ με τη Βούλα Ζουμπουλάκη θα παραμείνουν ενεργοί έως και τη δεκαετία του '80.

Στο Εθνικό την πορεία του θεάτρου θα σφραγίσει με την παρουσία του ο Αλέξης Μινωτής. Αναλαμβάνει καλλιτεχνικός διευθυντής για πρώτη φορά το 1964, θέση στην οποία θα παραμείνει έως το 1967, οπότε το καθεστώς των συνταγματαρχών παύει τη θητεία του. Ένα χρόνο αργότερα ο Μινωτής και η Παξινού αποχωρούν από το Εθνικό και συγκροτούν δικό τους θίασο που θα διαρκέσει έως τον θάνατο της Παξινού το 1973. Με την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974, ο Μινωτής επιστρέφει στο Εθνικό ως καλλιτεχνικός διευθυντής του μέχρι το 1980. Έως τον θάνατό του (1990) θα παραμείνει στους κόλπους του Εθνικού ως πρωταγωνιστής του. Στις δύο θητείες του ως καλλιτεχνικού διευθυντή ο Μινωτής προασπίζει την ακαδημαϊκή φυσιογνωμία της κρατικής σκηνής και οδηγεί το Εθνικό σε μάλλον "συντηρητικά" μονοπάτια⁹⁸².

⁹⁸⁰ Βλ. στο βιβλίο του Μαυρομούστακου το σχετικό υποκεφάλαιο («Οι επιχορηγήσεις του ελεύθερου θεάτρου», στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, ό.π., σελ. 180-187).

⁹⁸¹ Βλ. στο βιβλίο του Μαυρομούστακου το σχετικό υποκεφάλαιο («Η δημιουργία νέων πρωταγωνιστικών θιάσων», ό.π., σελ. 118-122).

⁹⁸² Βλ. για το θέμα Ματίνα Καλτάκη: «Η προσωποπαγής περίοδος Μινωτή (1974-1980)», ό.π.

Διαφορετικό είναι το τοπίο που διαμορφώνεται στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, όπου οι προσπάθειες του πρώτου του καλλιτεχνικού διευθυντή Σωκράτη Καραντινού έχουν αρχίσει να αποδίδουν καρπούς⁹⁸³. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 το Κ.Θ.Β.Ε. έχει εξελιχθεί σε έναν ανήσυχο καλλιτεχνικά οργανισμό, με ένα -πρωτοπόρο- εναλλασσόμενο ρεπερτόριο κλασικών και σύγχρονων έργων και με σύγχρονες σκηνοθετικές αναγνώσεις. Η έλευση της δικτατορίας και η εκδίωξη του Καραντινού θα ανακόψει εν πολλοίς αυτήν την πορεία. Ο πρώτος μεταπολιτευτικός διευθυντής του θεάτρου Μίνως Βολανάκης (1974-77) θα ξαναβάλει το Κ.Θ.Β.Ε. στην τροχιά της θεατρικής πρωτοπορίας⁹⁸⁴.

Η λειτουργία του Κ.Θ.Β.Ε. θα δώσει ώθηση στην ανάπτυξη της θεατρικής ζωής της Θεσσαλονίκης⁹⁸⁵. Νέα γηγενή θεατρικά σχήματα αρχίζουν να εμφανίζονται στην πόλη με συνεχή παρουσία και διάρκεια στον χρόνο (Θεατρικό Εργαστήρι 1970-1989, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1979-1986, Καφέ Θέατρο και μετέπειτα Θεατρική Διαδρομή 1979-1986, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1979 έως σήμερα).

Μετά τη Μεταπολίτευση αρχίζουν να πυκνώνουν οι προσπάθειες αποκέντρωσης και στην υπόλοιπη Ελλάδα. Μεγάλα αστικά κέντρα της περιφέρειας αποκτούν επαγγελματικά θεατρικά σχήματα (Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης 1974, Θεσσαλικό Θέατρο 1975 κ.ά.). Στα τέλη της δεκαετίας του '70, η Πολιτεία αρχίζει να υποστηρίζει οικονομικά τις προσπάθειες αυτές αναγορεύοντας κάποια σχήματα σε Ημικρατικά Θέατρα. Αλλά είναι η ίδρυση των πρώτων έξι Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων της χώρας το 1983 από τη Μελίνα Μερκούρη (Ιωαννίνων, Λάρισας, Αγρινίου, Καλαμάτας, Βέροιας, Κρήτης) που θα βάλει οριστικά τα θεμέλια για την αποκέντρωση της θεατρικής δραστηριότητας της χώρας⁹⁸⁶.

Μέσα σ' αυτό το νέο θεατρικό τοπίο, η παρουσία του Ίψεν παραμένει αδιάκοπη, αν και με κάποια χάσματα. Το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα είναι ζωντανό από το 1965 έως το 1967, αραιώνει σημαντικά κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, για να αρχίσει πάλι να πυκνώνει στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης και να κορυφώνεται στις αρχές της δεκαετίας του '80. Με τον Ίψεν θα αναμετρηθούν όλες οι δυνάμεις του ελληνικού θεατρικού συστήματος: οι δύο

⁹⁸³ Για το θέμα βλ. Στέλιος Γούτης: «Η θητεία του Σωκράτη Καραντινού», στο αφιέρωμα: Το θέατρο της Θεσσαλονίκης, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 21/9/1999.

⁹⁸⁴ Βλ. τις παρατηρήσεις της Βαροπούλου («Το θέατρο 1974-2000. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα», στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, ό.π., σελ. 228).

⁹⁸⁵ Βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου: «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», στον συλλογικό τόμο: *Τοις αγαθούς βασιλεύουσα. Ιστορία και Πολιτισμός*, ό.π., σελ. 114-137.

⁹⁸⁶ Βλ. για το θέμα το υποκεφάλαιο του βιβλίου του Μαυρομούστακου: «Προς τη συγκρότηση μιας θεατρικής πολιτικής: Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα και επιχορηγήσεις», ό.π., σελ. 169-187. Παράλληλα, αναπτύσσεται από τη δεκαετία του '60 η θεατρική ζωή της Κύπρου, με την εμφάνιση διάφορων γηγενών θεατρικών σχημάτων, ανάπτυξη που επισφραγίζεται με την ίδρυση του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου το 1971 (βλ. Άντρη Κωνσταντίνου: *Το θέατρο στην Κύπρο από το 1960 έως το 1974...*, ό.π.).

μεγάλες κρατικές σκηνές, οι θιασαρχικοί θίασοι, οι περιφερειακές θεατρικές ομάδες (Αθηνών και Θεσσαλονίκης), τα Ημικρατικά και τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα της χώρας.

Το 1965 ανεβαίνουν δύο έργα του Ίψεν στις κρατικές σκηνές: στο Εθνικό επαναλαμβάνονται για μια ακόμα φορά οι *Βρυκόλακες* από τους Μινωτή και Παξινού και στο Κ.Θ.Β.Ε. ανεβαίνει ο *Εχθρός του λαού* σε σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη. Η παράσταση του Βολανάκη είναι καινοτόμα, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Δύο χρόνια αργότερα, το 1967, θα εμφανιστούν άλλες δύο παραγωγές στην αθηναϊκή σκηνή: η *Έντα Γκάμπλερ* από τον θίασο της Έλσας Βεργή, σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, που επιστρέφει για δεύτερη φορά στο έργο μετά την παράσταση του Εθνικού το 1957, με τη θιασάρχη, βέβαια, να ερμηνεύει τον κεντρικό ρόλο και ο *Πέερ Γκοντ* από το Προσκήνιο του Αλέξη Σολομού, με τον νεαρό Γιάννη Βόγλη στον ομώνυμο ρόλο. Η σκηνοθετική ματιά του Σολομού είναι, όπως και του Βολανάκη, ανανεωτικών προθέσεων, όπως θα δούμε παρακάτω.

Την ανανεωτική πορεία ανακόπτει η έλευση της δικτατορίας, ο Ίψεν σχεδόν εξαφανίζεται από το ρεπερτόριο των θιάσων. Από 1968 έως και το 1974 θα εμφανιστούν στην ελληνική σκηνή οι *Βρυκόλακες* από τους Μινωτή και Παξινού σε μια ακόμα επανάληψη (Θεσσαλονίκη 1968 και Αθήνα 1970, με τον δικό τους θίασο και με τον Μινωτή να παίζει τώρα τον Μάντερς) και μόνο μια καινούργια παραγωγή ενός άπαιχτου έργου του Ίψεν: *Τα Παλικάρια στο Χέλγκελαντ* από τον θίασο της Έλσας Βεργή το 1971, με τη Βεργή να ερμηνεύει τη Γέρντις σε σκηνοθεσία Κλέαρχου Καραγιώργη.

Τι εξηγεί όμως την εξαφάνιση του Ίψεν στα χρόνια της δικτατορίας; Την απάντηση δεν πρέπει να την αναζητήσουμε στη λογοκρισία⁹⁸⁷, ο Ίψεν δεν απαγορεύεται από το καθεστώς, δεν θεωρείται ιδεολογικά "ύποπτος". Για την απουσία του από τις δύο μεγάλες κρατικές σκηνές δεν ευθύνεται η μέγγενη της λογοκρισίας, οι λόγοι είναι μάλλον συμπτωματικοί: τη δεκαετία του '60 έχουν ανεβεί αρκετά έργα του και στους δυο κρατικούς οργανισμούς και γι' αυτό ακολουθεί ένα διάλειμμα. Οι θιασαρχικοί θίασοι, από την άλλη, στα χρόνια της δικτατορίας είναι προσανατολισμένοι είτε προς ένα θέατρο διασκέδασης είτε προς το σύγχρονο δραματολόγιο, ο Ίψεν δεν ανήκει στις προτεραιότητές τους. Ο Κάρολος Κουν στο Θέατρο Τέχνης έχει ολοκληρώσει από χρόνια τη θητεία του στο ιψενικό θέατρο. Τα εναλλακτικά σχήματα που εμφανίζονται την περίοδο αυτή έχουν πολιτικό προσανατολισμό, προσπαθούν, ξεπερνώντας τις δυσκολίες της λογοκρισίας, να υποσκάψουν το καθεστώς, οι επιλογές ρεπερτορίου τους προέρχονται κατά κύριο λόγο από τη σύγχρονη ελληνική και ξένη δραματουργία και αιτηθούν τα αιτήματα για πολιτική αλλαγή. Έτσι, ο Ίψεν παραγκωνίζεται για κάποια χρόνια από την ελληνική σκηνή.

⁹⁸⁷ Για τη λογοκρισία που επιβάλλει η Δικτατορία βλ. στο βιβλίο του Μαυρομούστακου: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, ό.π., σελ. 132-133.

Αντίθετα στην Κύπρο, στα χρόνια της δικτατορίας, θα εμφανιστούν απανωτά δύο έργα του συγγραφέα από τον νεοσύστατο Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου: οι *Βρυκόλακες* το 1973 και το *Σπίτι της κούκλας* το 1974. Ο ελλαδίτης καλλιτεχνικός διευθυντής του Θ.Ο.Κ., Σωκράτης Καραντινός, οργανώνει ένα ρεπερτόριο γνωριμίας του κυπριακού κοινού με σημαντικούς κλασικούς και σύγχρονους συγγραφείς, στο οποίο συμπεριλαμβάνει και τα δύο εμβληματικά έργα του Ίψεν. Οι παραστάσεις στελεχώνονται κατά κύριο λόγο από κυπριακές θεατρικές δυνάμεις. Τους *Βρυκόλακες* σκηνοθετεί ο κύπριος Νίκος Σιαφκάλης και το *Σπίτι της κούκλας* ο ίδιος ο Καραντινός, με Άλβινγκ τη Δέσποινα Μπεμπεδέλη και Νόρα την Αντιγόνη Βαλάκου που μετακαλείται από την Ελλάδα.

Μετά τη Μεταπολίτευση ο Ίψεν θα επανέλθει στις δύο μεγάλες κρατικές σκηνές. Το Κ.Θ.Β.Ε. θα ανεβάσει δύο του έργα: το *Σπίτι της κούκλας* (1975), με τη Βαλάκου να παίζει ένα χρόνο μετά την Κύπρο ξανά τη Νόρα, σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, και την *Έντα Γκάμπλερ* (1978), με πρωταγωνίστρια και πάλι τη Βαλάκου, σε σκηνοθεσία του Εύη Γαβριηλίδη. Στο Εθνικό ο Μινωτής ανεβάζει το 1976 τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν*. Στο πλευρό του δυο σημαντικές πρωταγωνίστριες: η Βάσω Μανωλίδου παίζει την Έλλα και η Ελένη Χατζηαργύρη την Γκούνχιλντ. Ο *Μπόρκμαν* επιστρέφει στο Εθνικό σαράντα τρία χρόνια μετά την παράσταση του Πολίτη (1933) με μια εξίσου εντυπωσιακή διανομή. Τον υπόλοιπο θίασο στελεχώνουν σημαντικοί ηθοποιοί του ελληνικού θεάτρου, όπως ο Λυκούργος Καλλέργης και η νεαρή Ράνια Οικονομίδου.

Ο εορτασμός των 150 χρόνων από τη γέννηση του συγγραφέα το 1978 δεν ανακινεί το ενδιαφέρον για τον Ίψεν. Μόνο το Εθνικό συμμετέχει, επαναλαμβάνοντας τη χειμερινή περίοδο 1978-79 τον *Μπόρκμαν* του Μινωτή. Στον απόηχο του εορτασμού, ο Γιάννης Φέρτης ανεβάζει το 1979 με τον θίασο του τους *Βρυκόλακες*, σε σκηνοθεσία του Σταμάτη Φασουλή. Ο Φέρτης στελεχώνει τον θίασο του με ένα ικανό επιτελείο γνωστών ηθοποιών: Δέσποινα Μπεμπεδέλη (Άλβινγκ), Αλέκος Πέτσος (Μάντερς), Γιώργος Μοσχίδης (Έγκοτραντ) και Μίρκα Παπακωνσταντίνου (Ρεγκίνε).

Στις αρχές της δεκαετίας του '80 το ενδιαφέρον για τον Ίψεν αναθερμαίνεται. Τέσσερα περιφερειακά θέατρα των Αθηνών και της επαρχίας θα ανεβάσουν έργα του: στην Αθήνα ο νεανικός θίασος των Μοντέρνων Καιρών ανεβάζει το *Κουκλόσπιτο* το 1980 και το Θέατρο Άσκηση τον *Αρχιμάστορα Σόλνες* (με τίτλο: *Αρχιτέκτων*) το 1982, ενώ στην επαρχία δύο θίασοι θα ανεβάσουν τον *Εχθρό του λαού*, το Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδας το 1981 και το νεοϊδρυθέν Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων το 1984.

Στις αρχές του '80 αναθερμαίνεται το ενδιαφέρον και των πρωταγωνιστικών θιάσων για τον συγγραφέα. Το 1983 ο θίασος Δημήτρη Χορν ανεβάζει τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, με τον Χορν ως Σόλνες και την Ελένη Χατζηαργύρη να ερμηνεύει τη σύζυγό του, Αλίνα. Ένα χρόνο αργότερα, το

1984, ο θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου παίζει την *Έντα Γκάμπλερ*, σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη, με τους δύο θιασάρχες να ερμηνεύουν την Έντα και τον Λέβμποργκ, αντίστοιχα. Τον Τέσμαν ερμηνεύει ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος και τον Μπρακ ο Γιώργος Μοσχίδης. Την ίδια χρονιά εμφανίζεται στην αθηναϊκή σκηνή και μια άλλη, πολύ διαφορετική, εκδοχή του έργου: η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης της Ρούλας Πατεράκη προτείνει μια άκρως πειραματική *Γκάμπλερ*.

Η αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για τον Ίψεν στα μεταπολιτευτικά χρόνια θα συνοδευτεί και από μια εκ νέου αμφισβήτηση του συγγραφέα κατά τη δεκαετία του '70, η οποία θα οξυνθεί στις αρχές του '80. Ο Ίψεν έχει εδραιωθεί τη δεκαετία του '60 ως κλασικός συγγραφέας και θα αντιμετωπιστεί με θαυμασμό έως και το 1975⁹⁸⁸. Ακόμα και το εμφανώς πρωτόλειο έργο του *Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*, το 1971, θα επαινεθεί ανεπιφύλακτα από πολλούς κριτικούς⁹⁸⁹. Το κλίμα αρχίζει να μεταστρέφεται από το 1976 με την παράσταση του *Μπόρκμαν* από τον Μινωτή στο Εθνικό. Μέσα στο έντονα πολιτικοποιημένο κλίμα της Μεταπολίτευσης, ο Ίψεν θα θεωρηθεί ακόμα και ιδεολογικά "ύποπτος" από την Αριστερά⁹⁹⁰. Αλλά αυτές οι αντιρρήσεις είναι μεμονωμένες, οι ενστάσεις δεν είναι πολιτικά χρωματισμένες, αναφέρονται κατά κύριο λόγο στο ξεπερασμένο της κοινωνικής του θεματολογίας⁹⁹¹.

Έντονα επικριτικός απέναντι στον Ίψεν είναι και ένας σημαντικός θεατρολόγος, ο Θόδωρος Χατζηπανταζής, που κριτικογραφεί εκείνα τα χρόνια με το ψευδώνυμο Θόδωρος Κρητικός. Στην κριτική του για τον *Σόλνες* του Χορν γράφει: «όσο περνά ο καιρός, τα έργα του στη σκηνή εμφανίζονται διαρκώς και περισσότερο ωχρά, όλο και πιο ξεθωριασμένα, όλο και πιο απόμακρα».

⁹⁸⁸ Μόνο ο Θρύλος εξακολουθεί να τον θεωρεί ξεπερασμένο, αφού από τα μέσα του '50 και μετά έχει επιστρέψει στις παλιές του θέσεις. Η εκ νέου μεταστροφή των απόψεών του Θρύλου συνδέεται βέβαια με τις συμβατικές αναγνώσεις των έργων που κυριαρχούν πια στη σκηνή και που προβάλλουν εν πολλοίς τα ρυτιδωμένα εποχικά γνωρίσματα του συγγραφέα. Έτσι στα 1967 ο Θρύλος, λίγο πριν αποχωρήσει από την ενεργό δράση, γράφει ότι τα έργα του Ίψεν «παρόλη την αρτιότητα της μορφής τους, έχουν αισθητά ρυτιδωθεί γιατί το ιδεολογικό τους περιεχόμενο δεν ανταποκρίνεται πια στις σημερινές μας αντιλήψεις» («Πληθώρα παραστάσεων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 952, 1/3/1967, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. ΙΑ' (1967-1969), ό.π., σελ. 60-61).

⁹⁸⁹ Βλ. τον αναλυτικό σχολιασμό μας για το θέμα παρακάτω, υποκεφ. 6.4.1.

⁹⁹⁰ Ο Μπόρκμαν για τον Μανώλη Σκουλούδη, τον κριτικό της *Ελευθεροτυπίας*, είναι ένας «πλουτοκράτης» που καθαγιάζεται από τον Ίψεν, αντί να ειδωθεί κριτικά· δεν διαβλέπει ο συγγραφέας «κάτω από τις ανθρώπινες τραγωδίες τις αφορμές των». Το Εθνικό, που ανήκει στα «συντηρούμενα θέατρα του κατεστημένου», φροντίζει από σκοπού, πιστεύει ο Σκουλούδης, να ανεβάσει ένα συγγραφέα που εκτρέπει τους θεατές από μια «επικίνδυνη» ματεριαλιστική παρατήρηση της ζωής» («Δεν πείθει πια ο 'ιδανικός' πλουτοκράτης του Ίψεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 14/3/1976).

⁹⁹¹ Η εντόπιση που προκαλεί η *Έντα Γκάμπλερ* το 1978 στον Π. Ε. Παπανούτσο είναι «απογοητευτική», το δράμα «έχασε την επαφή του με τα προβλήματα και το κλίμα (το ψυχολογικό και το κοινωνικό) της εποχής μας, πάλιωσε, είναι σχεδόν έτοιμο για το αρχείο» («Βραχύβια και μακρόβια έργα», εφ. *Το Βήμα*, 30/7/1978). Συμφωνεί και ο Μηνάς Χρηστίδης το 1983: «ολόκληρο, πλήρες και αποτελεσματικό» έργο του Ίψεν «από την αρχή ως το τέλος, δύσκολα θα μπορούσε να βρεθεί» («Ο Χορν έκανε λάθος», εφ. *Έθνος*, 7/11/1983).

Αναρωτιέται αν μπορούν «τα σειπά αυτά μνημεία» να λειτουργήσουν «σαν ζωντανοί καλλιτεχνικοί οργανισμοί»⁹⁹². Ένα χρόνο αργότερα, το 1984, στο κριτικό του σημείωμα για την *Γκάμπλερ* από τον θίασο Καρέζη-Καζάκου, επιστρέφει στο θέμα: «Τα περιορισμένα μέσα του ακαδημαϊκού φωτογραφικού ρεαλισμού» του Ίψεν δεν μπορούν πια να ικανοποιήσουν τον σύγχρονο θεατή, το κοινό «έχει μάθει να μην εκτιμά πολύ το μονόχορδο ρεαλισμό των 'καλοφτιαγμένων έργων' του 19ου αιώνα». Δεν αρνείται βέβαια ο Χατζηπανταζής τη σημασία του Ίψεν για την ιστορία του νεότερου ευρωπαϊκού θεάτρου, όμως η τεχνική των ρεαλιστικών του έργων τού φαίνεται πλέον παλιά⁹⁹³.

Οι αντιρρήσεις του Χατζηπανταζή δεν είναι βέβαια αδικαιολόγητες. Η τεχνοτροπία του "καλοφτιαγμένου έργου" έναν αιώνα μετά φαίνεται πια ξεπερασμένη. Το ίδιο ισχύει και για την κοινωνική πολεμική των έργων του, τα κοινωνικά προβλήματα που θίγει έχουν εν πολλοίς επίσης ξεπεραστεί. Και είναι αλήθεια ότι από το 1975 έως το 1984 παίζονται στην ελληνική σκηνή μόνο τα ρεαλιστικά δράματα της δεύτερης περιόδου του, αυτά που φέρουν τη σφραγίδα του ρεαλιστικού "καλοφτιαγμένου έργου" για την οποία ο Χατζηπανταζής εξανίσταται (*Βρυκόλακες*, *Σπίτι της κούκλας*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Ένας εχθρός του λαού*, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*). Ωστόσο, η βασική ευθύνη για την εμφάνιση αυτών των "ρουτίδων" ανήκει στους σκηνοθέτες, όπως θα εξηγήσουμε παρακάτω. Η ελληνική σκηνή παγιδεύεται στην τεχνική των έργων και παραδίδει παραστάσεις στη λογική του ενός πιο συμβατικού ρεαλισμού (με εξαίρεση την *Γκάμπλερ* της Πατεράκη). Αναπόφευκτα η δραματουργία του Ίψεν αρχίζει να μοιάζει "παλιά" και εύλογα δημιουργούνται αμφιβολίες.

Και όμως, το ερώτημα αν είναι ξεπερασμένος ή όχι ο Ίψεν είναι ουσιαστικά «ψευδοπρόβλημα», όπως σημειώνει ο Δρομάζος το 1976. Κάθε παράσταση που «ξέρει να διεισδύσει στο πολυεδρικό έργο του συγγραφέα, αποδειχνει πως ο Ίψεν όχι μόνο δεν 'ξεπεράστηκε', αλλά δεν πέθανε»⁹⁹⁴. «Μένει και θα μένει ακόμα

⁹⁹² «*Αρχιμάστορας Σόλνες*», περ. *Ταχυδρόμος*, 24/11/1983.

⁹⁹³ Γράφει ο Χατζηπανταζής: «Η πλοκή είναι μελοδραματική και κραυγαλέα, η ανάπτυξη της γίνεται κάτω από συνθήκες που θυμίζουν περισσότερο μαστορική επιπλοποιείου υψηλών προδιαγραφών, παρά εργαστηρίου καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι λείες επιφάνειες των σκηνών του Ίψεν, σαν τις επιφάνειες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής του καιρού του, δεν περιέχουν χαραμάδες και κενά, που θα επέτρεπαν να διεισδύσει στον κόσμο τους το απροσδόκητο και το απροσδιόριστο, δεν περιέχουν τρύπες, μέσα από τις οποίες θα μπορούσαμε να ρίξουμε κάποια κλεφτή ματιά στο χάος. Παραπέμπουν σ' έναν κόσμο πεπερασμένο, νοικοκυρεμένο, μηχανιστικό κι ευκολοδάμαστο, σαν τον ανυποψίαστο αστικό κόσμο του 19ου αιώνα» («Φιλοδοξίες χωρίς ... αντίκρισμα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 22/11/1984).

⁹⁹⁴ «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 11/3/1976, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο. Κριτικές*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1987, σελ. 69-71. Ο Δρομάζος ήδη από το 1967 επισημαίνει τα προβλήματα που εγείρει το ανέβασμα του Ίψεν: «Ο Ίψεν είναι ένας δραματουργός όχι και πολύ προσίτος στη σκηνοθετική ερμηνεία. Η δραματική πυκνότητα των έργων του, οι χαρακτήρες του, που συμπεσομένοι μέσα στη μικροαστική συμβατικότητα κινούνται μέσα σ' ένα κλίμα μεταξύ εξανάστασης και επανάστασης, ο διάλογός του, που χτυπάει καίρια το στόχο της αλήθειας, είναι δομικά υλικά από τα πιο δυσκατέργαστα, τόσο για το σκηνοθέτη όσο και για τους ηθοποιούς. Η

ζωντανός, αρκεί να ερμηνεύεται στις μεγάλες του διαστάσεις», συμπληρώνει ο Κλάρας⁹⁹⁵.

Η κριτική αρχίζει να ζητάει επισταμένα, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και μετά, τον επαναπροσδιορισμό της ανάγνωσης του Ίψεν στην Ελλάδα⁹⁹⁶. Σημαντικές είναι οι παρεμβάσεις της Ελένης Βαροπούλου στο θέμα. Στα κριτικά της σημειώματα στις αρχές του '80 επισημαίνει την ανάγκη σύμπλευσης της ελληνικής σκηνης με τις εξελίξεις της παγκόσμιας σκηνης στο θέμα Ίψεν⁹⁹⁷. Δεν επαρκούν πια, γράφει, οι αναγνώσεις που αρκούνται «σε πρωτοβάθμια πλησιάσματα, σε απλές περιγραφικότητες και στοιχειώδεις ερμηνευτικές απαιτήσεις», είναι ώρα να αναψηλαφήσει η ελληνική σκηνή τα ρεαλιστικά του δράματα και να αποκαλύψει έναν Ίψεν που «ξεφεύγει από τη βιογραφική, ψυχολογική περιγραφή για να πλάσει μνημειακές φιγούρες τείνοντας σε μια μοντέρνα πανανθρώπινη εκδοχή του τραγικού». Μια σημερινή ανάγνωση, συνεχίζει η Βαροπούλου, οφείλει να αναζητήσει «πώς μέσα από τον εξωτερικό διάλογο θα επιπλεύσει ο εσωτερικός – ένας διάλογος δεύτερου βαθμού– και πώς οι εξατομικευμένες προσωπικότητες θα

παλιά εύκολη σκηνοθεσία του Ίψεν στην Ελλάδα –να δοθεί όλο κι όλο μια βαρειά, βόρεια ατμόσφαιρα αγχωδών καταστάσεων– παρεξηγεί το βαρύ δομικό υλικό της ιψενικής δραματολογίας» («Ερ. Ίψεν Έντα Γκάμπλερ. Θέατρο Έλσας Βεργή», εφ. *Η Αυγή*, 17/2/1967).

⁹⁹⁵ Μπάμπης Κλάρας: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Βραδινή*, 15/3/1976.

⁹⁹⁶ Αρχικά το θέτει ο Φραγκόπουλος στη *Νέα Εστία* το 1976: «Το θέμα της αναβίωσης του ιψενικού θεάτρου βασίζεται στην υπογράμμιση των στοιχείων που το ενώνουν με το σημερινό κόσμο, και όχι των (διακοσμητικών κυρίως) σημείων που το χωρίζουν από τα σημερινά κοινωνικά δεδομένα. Αν κερδίζει ο Ίψεν σήμερα ξανά το κοινό του, το κατορθώνει επειδή είναι πολύ εύκολα εκσυγχρονίσιμος. Σκηνοθετικό χρέος επομένως είναι να μην τον κάνουμε, με το στανιό, 'πεπαλαιωμένο'» («Εθνικό Θέατρο. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1241, 15/3/1979, σελ. 407-408). Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος επιστρέφει στο θέμα το 1979 με αφορμή τους *Βρυκόλακες* από τον θίασο του Γιάννη Φέρτη: «Θα περίμενε κανείς, τώρα που έχουμε απαλλαγεί από τις αισθητικές προκαταλήψεις, μια σκηνοθεσία των *Βρυκόλακων* κριτική. Χωρίς να διαταραχθεί η ιψενική δομή, χωρίς να υπονομευτεί το ήθος των ηρώων, θα περίμενε κανείς μιαν ανάγνωση ανοιχτή, όπου οι σχέσεις, τα πλέγματα, το σύστημα αναφοράς, οι ιδέες να φανέρωναν την κοινωνική καταγωγή τους» («Η αναπαραγωγή», εφ. *Το Βήμα*, 11/11/1979, αναδ. στο: *Από τον Μέλανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 1999, σελ. 383-386).

⁹⁹⁷ Γράφει το 1981 η Βαροπούλου: «Εδώ και δεκαπέντε περίπου χρόνια οι νεώτεροι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες στις σκανδιναβικές χώρες, τη Γερμανία, Ιταλία, Γαλλία και Αγγλία άρχισαν να ξαναμελετούν τα ιψενικά δράματα και να μιλούν για σκηνική ανανέωση του Ίψεν προσφεύγοντας σε μεθόδους του κριτικού ρεαλισμού και σε ψυχαναλυτικές αναγνώσεις. Οι Γερμανοί ιδιαίτερα σκηνοθέτες επιχείρησαν να φέρουν στην επιφάνεια τις πλευρές εκείνες του ιψενικού λόγου που εμπεριέχουν μια κριτική αμφισβήτηση του ιδεαλισμού των προσώπων ή αντιφάσεων με τις συνειδητές επιλογές του συγγραφέα. Άλλοι πάλι καταπιάστηκαν με τον τρόπο που ο Ίψεν θεατροποιεί τα κοινωνικά πράγματα αναπαράγοντας αλλά και τροποποιώντας βασικούς κώδικες της θεατρικότητας της αστικής σκηνης» («Ένα κουκλόσπιτο από τους Μοντέρνους Καιρούς», εφ. *Μεσημβρινή*, 16/1/1981). Επανερχεται το 1984: «Η πρόσφατη σκηνική αναψηλάφηση των ιψενικών δραμάτων που από τα τέλη της δεκαετίας τον '60 εντείνεται ακατάπαυστα σ' ολόκληρη την Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες, φροντίζει ή να τοποθετήσει κάτω από έναν καινούριο μεγεθυντικό φακό την κοινωνική πραγματικότητα, τα ψυχολογικά, ηθικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά των ανθρώπων στους ευκατάστατους, αστικούς κύκλους, το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, ή να επανεξετάσει την γραφή του Ίψεν, τις δραματικές φόρμες, από την 'ανοιχτή τεχνική του Πέερ Γκοντ ως τα όψιμα 'κλειστά' δράματα με μεσοίο σταθμό τις μετά την *Αγριόπαπια* (1884) ρεαλιστικές αλλά και βαθιά ενδοσκοπικές δημιουργίες» («Στα ρηχά του δράματος», εφ. *Το Βήμα*, 13/11/1984).

ξεπεράσουν τις 'φέτες ζωής' για να κινηθούν τόσο προς τη γενικότερη σφαίρα της αστικής μυθοπλασίας και του ιδεαλισμού όσο και προς τον χώρο των αρχετυπικών μορφών, την ανώτατη κλίμακα μιας 'τραγωδίας δωματίου'»⁹⁹⁸.

Οι αντιρρήσεις της κριτικής για τον τρόπο σκηνικής αντιμετώπισης του Ίψεν από τους δημιουργούς, δεν κάμπιουν το ενδιαφέρον της ελληνικής σκηνής. Μάλιστα η ενασχόληση με τον Ίψεν παραμένει ζωννή σε όλους τους τομείς κατά τη διάρκεια της εικοσαετίας 1965-1984.

Στον τομέα των εκδόσεων υπάρχει ξανά μια ζωννή κινητικότητα, σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο (1950-1964). Η βιβλιογραφία των μεταφράσεων των θεατρικών έργων του Ίψεν εμπλουτίζεται σημαντικά. Έντονο εκδοτικό ενδιαφέρον υπάρχει τώρα για τα άπαιχτα και τα σπανίως παιζόμενα στη σκηνή έργα του. Ο Σίμος Μενάρδος θα μεταφράσει και θα εκδώσει (1975-1978) για πρώτη φορά στα ελληνικά τέσσερα άγνωστα έργα του: *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*⁹⁹⁹, *Κατιλίνας*¹⁰⁰⁰, *Η κωμωδία του έρωτα* και *Ο σύνδεσμος των νέων*, καθώς και την ανέκδοτη έως τότε *Πυργοδέσποινα Ίγκερ του Έστροτ*¹⁰⁰¹. Ακόμα, εμφανίζονται τη δεκαετία του '70 δύο νέες μεταφράσεις του κύκνειου άσματος του Ίψεν, *Όταν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, από τον Ν. Αδάκρυτο και τον Ν. Κουμπάτη¹⁰⁰², αλλά και μια νέα μετάφραση της *Κωμωδίας του έρωτα* από τον Αντρέα Καραντώνη¹⁰⁰³.

Από τα ευρέως γνωστά του έργα θα εκδοθούν δύο νέες μεταφράσεις των *Βρυκολάκων*, του Μάριου Λαέρτη και του Νεοκλή Θεοδώρου, θα τυπωθεί για πρώτη φορά η μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη του *Σπιτιού της Κούκλας* και θα επανεκδοθούν από τον Γκοβόστη μεταφράσεις του Κουκούλα που είχαν πρωτοτυπωθεί στην σειρά των Απάντων στις αρχές της δεκαετίας του '40¹⁰⁰⁴. Μια

⁹⁹⁸ Τα αποσπάσματα προέρχονται από τα δυο κριτικά σημειώματα που δημοσιεύει η Βαροπούλου για το *Κουκλόσπιτο* των Μοντέρνων Καιρών το 1981 και για την *Έντα Γκάμπλερ* από τον θίασο Καρέζη-Καζάκου το 1984 (βλ. προηγούμενη υποσημείωση). Ανάλογες απόψεις έχει και ο Τάσος Λιγνάδης. Γράφει το 1984 για την *Έντα Γκάμπλερ* πως πρόκειται για «μια περίπτωση που δραπέτεται από τα δεσμά του τυχαίου και του πραγματικού, για να γίνει τραγωδία. [...] Εκείνο, που μας μαγνητίζει στο έργο δεν είναι η φθορά του κοινωνικού του προβληματισμού, αλλά η αθαρσία των παθημάτων του. Η Έντα Γκάμπλερ δεν είναι μια 'είδηση' γυναίκας. Είναι μια κατάσταση της ανθρώπινης ψυχής» («Ένα αίνιγμα ζητά απάντηση», εφ. *Η Καθημερινή*, 16/12/1984).

⁹⁹⁹ Πρόκειται για την πρώτη πλήρη μετάφραση του έργου. Αποσπάσματά του (τέλος δεύτερης πράξης του πρώτου μέρους) πρωτοδημοσιεύτηκαν σε μετάφραση του Στ. Στεφάνου το 1894 (εφ. *Άστρ*, 26/1/1894). Ακόμα δημοσιεύτηκαν αποσπάσματά του σε μετάφραση Ίακχου [Ν. Κορκοφίγκας] με τίτλο *Ιουλιανός και Γαλιλαίος* το 1917 (περ. *Νέα Τέχνη*, τχ. 1, 2/1917, σελ. 9-11 και τχ. 2, 3/1917, σελ. 17-18).

¹⁰⁰⁰ Η μετάφραση του *Κατιλίνας* από τον Μενάρδο θα αναδημοσιευτεί στο περιοδικό *Αιολικά γράμματα* το 1988 (τχ. 102, 5-6/1988, σελ. 13-66).

¹⁰⁰¹ Οι μεταφράσεις του Μενάρδου εκδίδονται από τον ίδιο σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων.

¹⁰⁰² Η μετάφραση του Αδάκρυτου θα τυπωθεί από τις εκδόσεις Πέλλα το 1971, του Κουμπάτη από δύο εκδότες: Νέος Παλμός (1976) και Βιβλιοθήκη (χ.χ.).

¹⁰⁰³ Εκδόσεις Νικόδημος, 1979.

¹⁰⁰⁴ Η μετάφραση των *Βρυκολάκων* του Λαέρτη θα τυπωθεί τρεις φορές μέσα σε μια δεκαετία. Πρώτη δημοσίευση το 1968 (χωρίς εκδότη), ανατυπώνεται από τον Νέο Παλμό το 1975 και στη συνέχεια από τις εκδόσεις Μαρή το 1977. Δεν θα παιχτεί στο θέατρο, αλλά στο ραδιόφωνο (Το θέατρο της εβδομάδας, 1974). Η μετάφραση του Θεοδώρου εκδίδεται κάπου στις αρχές του '70 από άγνωστο

νέα σημαντική θεατρική σειρά θα εμφανιστεί τη δεκαετία του '70 από τις εκδόσεις Δωδώνη, που θα συμπεριλάβει και αρκετά έργα του Ίψεν. Στη σειρά Παγκόσμιο Θέατρο θα τυπωθούν νέες μεταφράσεις σχετικά άγνωστων έργων του (*Οι μνηστήρες του θρόνου*, Καίτη Κάστρο, 1975 και *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*, Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια, 1981), δύο αδημοσίευτες κλασικές μεταφράσεις του Γ. Ν. Πολίτη (*Βρυκόλακες*, 1978 και *Έντα Γκάμπλερ*, [1977;]), μια αδημοσίευτη μετάφραση του *Εχθρού του λαού* (1977;) από τον Πέλο Κατσέλη, και δύο πρόσφατες μεταφράσεις που έγιναν για συγκεκριμένες παραστάσεις (*Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*, Παύλος Μάτεσις, 1977 και *Αρχιμάστορας Σόλνες*, Μάριος Πλωρίτης, 1983).

Το εκδοτικό ενδιαφέρον για το θέατρο, που αρχίζει να καλλιεργείται τη δεκαετία του '70, τροφοδοτεί την ελληνική βιβλιογραφία όχι μόνο με μεταφράσεις των θεατρικών του αλλά και με μελέτες για τον Ίψεν. Εκδίδονται μελέτες σημαντικών σύγχρονων ξένων θεωρητικών όπως ο Έρικ Μπέντλεϊ, αλλά και του παλαιότερου *Silvio de Amico*¹⁰⁰⁵. Επίσης μεταφράζεται στα ελληνικά το βιβλίο του Βίλχελμ Ράιχ *Ψυχανάλυση στο θέατρο. Ερμηνεία στον Πέερ Γκοντ*¹⁰⁰⁶. Το 1983 εμφανίζεται το πρώτο ελληνικό σύγγραμμα για την παρουσία του Ίψεν στην Ελλάδα: ο Κέδρος εκδίδει το βιβλίο του Νικηφόρου Παπανδρέου *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση. 1890-1910*¹⁰⁰⁷. Την ίδια χρονιά οι εκδόσεις Ίκαρος συγκεντρώνουν σε ένα δίτομο έργο (*Επιλογή κριτικών άρθρων*) κείμενα του Φώτου Πολίτη, όπου αναπαράγονται και άρθρα και κριτικά του σημειώματα για τον Ίψεν (1928-1934), υπενθυμίζοντας τις ακόμα επίκαιρες αντιλήψεις του για τον συγγραφέα.

Άρθρα και μελέτες για τον Ίψεν θα εμφανιστούν βέβαια και στον Τύπο την περίοδο 1965-1984¹⁰⁰⁸. Όχι όμως με τη συχνότητα του παρελθόντος· ο ημερήσιος Τύπος αρχίζει να αλλάζει σταδιακά ύλη, η εποχή της δημοσίευσης επιφυλλίδων

εκδότη και δεν βλέπει ποτέ το φως της σκηνής. Η γνωστή μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη για το *Σπίτι της κούκλας* εκδίδεται το 1979 από την Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας/Σχολής Μωραΐτη, με τίτλο *Κούκλας σπιτικό (Νόρα)*. Ο Γκοβόστης επανεκδίδει στη δεκαετία του '80 τις εξής μεταφράσεις του Κουκούλα: *Έντα Γκάμπλερ, Ο εχθρός του λαού, Η κυρά της θάλασσας, Ένα κουκλόσπιτο, Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*.

¹⁰⁰⁵ Το βιβλίο του Έρικ Μπέντλεϊ *Το στρατευμένο θέατρο* τυπώνεται από τις εκδόσεις Θεωρία το 1982 και περιέχει κεφάλαιο που αναφέρεται στον Ίψεν («Ο δικός μου Ίψεν», μτφ. Αλίκη Αλεξανδράκη, Αθήνα, 1982, σελ. 153-170). Το 1977 εκδίδεται από το Τυπογραφείο Φ. Τσιρώνη σε αυτοτελές τομίδιο η μελέτη του *Silvio de Amico* *Ερρίκος Ίψεν* στη μετάφραση της Σοφίας Χατζηδάκη, που είχε πρωτοδημοσιευτεί, θυμίζουμε, το 1938 στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*. Σημειώνουμε ακόμα την έκδοση δύο παγκόσμιων ιστοριών θεάτρου που αφιερώνουν κεφάλαιά τους στον συγγραφέα: Νικόλ Αλλαρντάς: «Ο θρίαμβος του ρεαλισμού. Ο Ίψεν», στο: *Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου, εικονογραφημένη. Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, τ. Γ', μτφ. Μαρία Οικονόμου, εκδ. Πνοή, Αθήνα, χ.χ., σελ. 11-49 και Φύλλης Χάρτνολ: «Ίψεν, Τσέχωφ και το θέατρο των ιδεών», μτφ. Ρούλα Πατεράκη, στο: *Ιστορία του θεάτρου*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1980.

¹⁰⁰⁶ Εκδόσεις Πύλη, Αθήνα, 1979.

¹⁰⁰⁷ Η μόνη άλλη νέα ελληνική μελέτη που εμφανίζεται στη βιβλιογραφία την περίοδο 1965-1984 είναι του Φώτη Μπασουκέα το 1970: «Ερρίκος Ίψεν. Ο βάρδος της υπερβόρειας ψυχής», στο: *Πέντε άνθρωποι. Νταβίντσι-Σέλλεϋ-Κητς-Ίψεν-Στρίντμπεργκ*, Αθήνα, 1970, σελ. 71-126.

¹⁰⁰⁸ Εντοπίσαμε (σε ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, 1965-1984) δεκατέσσερα άρθρα εκτός από τις κριτικές που έχουν αποκλειστικό τους θέμα τον Ίψεν, βλ. Β' τόμο, μέρος Β', II.1.2.

σπουδαιών πνευματικών ανθρώπων στην πρώτη σελίδα των εφημερίδων έχει παρέλθει. Η θεατρική ύλη των εφημερίδων εξαντλείται συνήθως στα θεατρικά ρεπορτάζ και στα καλλιτεχνικά νέα. Παραμένει πάντα η στήλη της κριτικής, αλλά περιορίζεται ο χώρος που διαθέτει. Αλλά και τα λογοτεχνικά περιοδικά, που είχαν γνωρίσει μεγάλη άνθηση σε παλαιότερες δεκαετίες, έχουν πια συρρικνωθεί σε αριθμό. Οι εποχές αλλάζουν και μαζί και οι συνήθειες του κοινού. Οι κάποτε συχνές διαλέξεις για πνευματικά ζητήματα τώρα αρχίζουν επίσης να αραιώνουν. Μόνο μια ομιλία για τον Ίψεν εντοπίσαμε στη διάρκεια των είκοσι χρόνων που μας απασχολούν στο κεφάλαιο αυτό: ο Λέων Κουκούλας πραγματοποιεί διάλεξη με θέμα τον προσφιλή του συγγραφέα το 1965¹⁰⁰⁹.

Το ελληνικό κοινό ανακαλύπτει την εικοσαετία 1965-1984 ένα νέο μέσο ενημέρωσης και ψυχαγωγίας: την τηλεόραση. Το νέο μέσο θα γνωρίσει μεγάλη απήχηση στην Ελλάδα και θα κυριαρχήσει γρήγορα έναντι του ραδιοφώνου. Η κρατική τηλεόραση αποκτά στη δεκαετία του '70 δύο θεατρικές εκπομπές: το Θρυλικό Θέατρο της Δευτέρας και το Παγκόσμιο Θέατρο, στις οποίες παρουσιάζονται πρωτότυπες τηλεοπτικές παραγωγές θεατρικών έργων από το παγκόσμιο ρεπερτόριο. Ο κλασικός πλέον Ίψεν δεν λείπει βέβαια από τις εκπομπές αυτές: επτά έργα του θα μαγνητοσκοπηθούν: *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ* (1973), *Η κορά της θάλασσας* (1975), *Η αγριόπαπια* (1977), *Μικρός Έγιολφ* (1978), *Βρυκόλακες* (1979), *Ένας εχθρός του λαού* (1979), *Το σπίτι της κούκλας* (1980)¹⁰¹⁰. Από τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στις τηλεοπτικές αυτές παραγωγές σημειώνουμε την Αντιγόνη Βαλάκου, που ξαναερμηνεύει δυο θεατρικούς της ρόλους (Νόρα και Ελλίντα), καθώς και τους Βούλα Ζουμπουλάκη (Κυρία Άλβινγκ), Φάνη Χηνά (Τόμας Στόκμαν), Εύα Κοταμανίδου (Κυρία Στόκμαν και Ρίτα Άλμερς), οι οποίοι ερμηνεύουν ιψενικούς ρόλους που δεν έπαιζαν ποτέ στη σκηνή.

Ζωηρό όμως παραμένει και το ενδιαφέρον της κρατικής ραδιοφωνίας για τον Ίψεν. Από το 1965 έως το 1984 θα γίνουν δεκαπέντε νέες ραδιοφωνικές παραγωγές έργων του. Επαναλαμβάνονται τα ευρέως γνωστά έργα του, αλλά και υπενθυμίζονται κάποια λιγότερα δημοφιλή (*Πέερ Γκυντ*, *Μνηστήρες του θρόνου*, *Μικρός Έγιολφ* και *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*). Μέσω του ραδιοφώνου θα γίνει και η πρώτη παρουσίαση των *Παλικαριών στο Χέλγκελαντ* (1965)¹⁰¹¹. Το

¹⁰⁰⁹ Η ομιλία του Κουκούλα γίνεται στο πλαίσιο των Λογοτεχνικών Πρωινών που διοργάνωνε το Κ.Θ.Β.Ε. επί διευθύνσεως Σωκράτη Καραντινού. Αφορμή για την ομιλία το ανέβασμα του *Εχθρού του λαού* από το Κρατικό. Πραγματοποιείται στις 28 Νοεμβρίου του 1965 στη Θεσσαλονίκη, με τίτλο «Ο Ίψεν και το έργο του».

¹⁰¹⁰ Ο Κλέαρχος Καραγιώργης προσαρμόζει τη θεατρική σκηνοθεσία του στα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ* (Θίασος Έλσας Βεργή, 1971) για τις ανάγκες της τηλεόρασης. Ο Λάμπρος Κωστόπουλος θα κάνει τη θεατρική σκηνοθεσία σε τρεις παραγωγές (*Αγριόπαπια*, *Κορά της θάλασσας*, *Μικρός Έγιολφ*), ο Γιώργος Μούλιος θα σκηνοθετήσει τους *Βρυκόλακες*, ο Γιώργος Γιαννίτσης τον *Εχθρό του λαού*, ο Κωστής Μιχαηλίδης το *Σπίτι της κούκλας*.

¹⁰¹¹ Παρουσιάζονται κατά χρονολογική σειρά μετάδοσης τα έργα: *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ* (1965), *Η κορά της θάλασσας* (1965 και 1973), *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1966 και 1977), *Έντα Γκάμπλερ* (1971 και 1974), *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* (1972), *Βρυκόλακες* (1974 και 1984), *Η αγριόπαπια* (1977),

ραδιόφωνο δίνει την ευκαιρία στους σκηνοθέτες Κώστα Μπάκα (*Η αγριόλαπια*, 1977), Γιώργο Θεοδοσιάδη (*Βρυκόλακες*, 1984) και Γιώργο Μιχαηλίδη (*Πέερ Γκοντ*, 1984) να ασχοληθούν για πρώτη φορά με τον συγγραφέα, στον ηθοποιό Λυκούργο Καλλέργη, που έχει μεγάλη θητεία σε ιψενικούς ρόλους, να κάνει την πρώτη του σκηνοθεσία στον Ίψεν (*Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, 1972¹⁰¹²) και στους σκηνοθέτες Σπύρο Ευαγγελάτο (*Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, 1965) και Εύη Γαβριηλίδη (*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, 1966) να ασχοληθούν με έργα του που δεν ανέβασαν στο θέατρο. Σημειώνουμε επίσης τις ερμηνείες γνωστών πρωταγωνιστών σε ιψενικούς ρόλους που δεν ερμήνευσαν στο θέατρο: ο Μάνος Κατράκης ερμηνεύει τον Μπόρκμαν (1966), η Βέρα Ζαβιτσιάνου την Ιρένε (*Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, 1972), ο Νίκος Κούρκουλος τον Σίγκουρντ (*Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, 1965)¹⁰¹³, ο Δημήτρης Καρέλλης τον Όσβαλντ (*Βρυκόλακες*, 1974) και η Κάτια Δανδουλάκη τη Ρεγκίνε (*Βρυκόλακες*, 1984).

Το ενδιαφέρον για τον Ίψεν παραμένει λοιπόν έντονο σε όλη τη διάρκεια της εικοσαετίας 1965-1984, και θα κορυφωθεί από το 1985 έως το τέλος του αιώνα. Την τελευταία δεκαπενταετία του 20^{ού} αιώνα μια νέα "Ίψενομανία" έρχεται να κατακλύσει την ελληνική σκηνή. Το ελληνικό θέατρο θα ανακαλύψει έναν θαλερό και πάντα ακμαίο συγγραφέα, χάρη στις πολύ πιο ώριμες σκηνικές αναγνώσεις των έργων του, όπως θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο που ακολουθεί.

Μικρός Έγιολφ (1978), *Το σπίτι της κούκλας* (1984), *Πέερ Γκοντ* (1984), *Οι μνηστήρες του θρόνου* (1984). Οι παραγωγές έγιναν ειδικά για το ραδιόφωνο, με εξαίρεση τον *Μπόρκμαν* του 1977 που είναι ηχογράφηση της παράστασης του Εθνικού από τον Μινωτή, με την ίδια διανομή όπως και στο θέατρο. Τα έργα παρουσιάζονται από τις θεατρικές εκπομπές του κρατικού ραδιοφώνου: Το Θέατρο της Τετάρτης, Τρίτο Θέατρο, Το Θέατρο της Εβδομάδας και Μικρή Αυλαία.

¹⁰¹² Γίνεται καινούργια μετάφραση του έργου από την Ελευθερία Ντάνου.

¹⁰¹³ Ο Νίκος Κούρκουλος ερμήνευσε επίσης τον γιατρό Στόκμαν σε μια κινηματογραφική διασκευή. Το 1972 ο σκηνοθέτης Γιάννης Δαλιανίδης διασκεύασε και σκηνοθέτησε τον *Εχθρό του λαού* –με τον ίδιο τίτλο–, μεταφέροντας τη δράση στην Ελλάδα του 1935.

6.2. Καινοτόμες αναγνώσεις της δεκαετίας του '60

6.2.1. Ένας εχθρός του λαού σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη στο Κ.Θ.Β.Ε. (1965)

Ο Μίνως Βολανάκης (1926-1999) υπήρξε μία από τις σημαντικότερες μορφές της σκηνοθετικής τέχνης της Ελλάδας. Συνδύαζε τις αρετές της πνευματικότητας του Φώτου Πολίτη και του δημιουργικού πυρετού της θεατρικής πράξης του Κάρολου Κουν. Μια ξεχωριστή θεατρική προσωπικότητα βαρύνουσας σημασίας για τα θεατρικά πράγματα στην Ελλάδα, του οποίου η προσφορά δεν έχει ακόμα ολοκληρωμένα αποτιμηθεί¹⁰¹⁴. Ο Βολανάκης, σε αντίθεση με τον Κουν, δεν επέλεξε τη συγκρότηση δικιάς του θεατρικής ομάδας αλλά περιδιάβηκε στο ελληνικό θέατρο συνεργαζόμενος με πληθώρα θεατρικών σχημάτων. Δέσιμος των περιορισμών που του επέβαλλαν οι νόμοι της θεατρικής αγοράς, η σκηνοθετική του ευφυΐα δεν βρήκε πάντα πρόσφορο έδαφος στο άνυδρο θιασαρχικό τοπίο της Ελλάδας.

Η συνεργασία του με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος υπήρξε η μακροβιότερη (αν και με μεγάλα διαλλείματα) και η πιο γόνιμη της σκηνοθετικής του πορείας στην Ελλάδα (1964-1989). Η δεύτερη κρατική σκηνή της χώρας προσφέρει στον Βολανάκη τα μέσα και την ελευθερία να εφαρμόσει τα καλλιτεχνικά του πιστεύω. Η συνεργασία του με το Κ.Θ.Β.Ε. εγκαινιάζεται το 1964 επί διευθύνσεως Σωκράτη Καραντινού. Ο νεαρός σκηνοθέτης σταδιοδρομεί στην Αγγλία με μεγάλη επιτυχία και ο Καραντινός τον καλεί να συμπράξει με το θέατρο. Τέσσερα έργα μέσα σε ένα χρόνο θα ανεβάσει για το Κρατικό, ανάμεσα σ' αυτά και ο *Εχθρός του λαού*¹⁰¹⁵. Στα χρόνια της δικτατορίας ο Βολανάκης παραμένει στο εξωτερικό και με την αποκατάσταση της δημοκρατίας θα γίνει καλλιτεχνικός διευθυντής του Κ.Θ.Β.Ε. (1974-1977), θέση την οποία θα ξαναλάβει μια δεκαετία αργότερα (1986-1989). Το Κρατικό θα γνωρίσει στα χρόνια της διεύθυνσης του Βολανάκη –ειδικά στην πρώτη του θητεία– μεγάλη καλλιτεχνική άνθηση¹⁰¹⁶.

Οι πρώτες σκηνοθετικές εργασίες του Βολανάκη στον Ίψεν θα γίνουν εκτός Ελλάδας: ανεβάζει τον Φεβρουάριο του 1960 την *Έντα Γκάμπλερ* για τον θίασο

¹⁰¹⁴ Πρόσφατα η ελληνική βιβλιογραφία απέκτησε το πρώτο σημαντικό βοήθημα για τον Μίνω Βολανάκη. Οι εκδόσεις ERGO εξέδωσαν το 2009 το βιβλίο της Κωνσταντίνης Σταματογιαννάκη *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*. Οι πληροφορίες μας για τη σταδιοδρομία του Βολανάκη αποθησαυρίστηκαν, κατά κύριο λόγο, από το βιβλίο της.

¹⁰¹⁵ Τα άλλα τρία έργα που ανέβασε ο Βολανάκης για το Κ.Θ.Β.Ε. ήταν *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* του Γιώργου Θεοτοκά (19/12/1964), *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* του Μπρεχτ (29/1/1965) και *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ (7/12/1965). Οι πληροφορίες από τη Σταματογιαννάκη, *ό.π.*, σελ. 87-95.

¹⁰¹⁶ Βλ. Γιάννα Τσόκου: «Η πολυδιάστατη παρουσία του Μίνου Βολανάκη στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», στον συλλογικό τόμο: *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007, σελ. 353-361.

Oxford Playhouse Company στην Οξφόρδη. Τέσσερα χρόνια αργότερα θα ξανασκηνοθετήσει το έργο στο Λονδίνο, για λογαριασμό του New Arts Theatre (12/2/1964). Η Joan Greenwood ερμηνεύει και στις δύο παραγωγές τον κεντρικό γυναικείο ρόλο¹⁰¹⁷.

Ο πρώτος Ίψεν του Βολανάκη στην ελληνική σκηνή ανεβαίνει στις 10 Νοεμβρίου του 1965 του Κ.Θ.Β.Ε. της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Ο *Εχθρός του λαού* κλείνει τον πρώτο κύκλο των παραστάσεων του στη Θεσσαλονίκη στις 4 Απριλίου του 1966. Το έργο παίζεται σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με τα άλλα έργα της χειμερινής περιόδου 1965-66 του Κ.Θ.Β.Ε.¹⁰¹⁸. Θα ακολουθήσουν επαναλήψεις σε πόλεις της Βόρειας Ελλάδας, στο πλαίσιο της ανοιξιάτικης περιοδείας του θεάτρου¹⁰¹⁹. Ο *Εχθρός* θα πραγματοποιήσει δεύτερο κύκλο παραστάσεων στη Θεσσαλονίκη την επόμενη θεατρική περίοδο 1966-67¹⁰²⁰. Η μετάφραση είναι του Λέοντος Κουκούλα¹⁰²¹ και τα σκηνικά και κοστούμια υπογράφει ο ζωγράφος Δημήτρης Μυταράς. Η αρχική διανομή: Τόμας Στόκμαν: Δημήτρης Βεάκης, Κυρία Στόκμαν: Μιράντα Οικονομίδου, Πέτρα: Μιράντα Ζαφειροπούλου, Άιλιφ: Γιάννης Ιορδανίδης, Μόρτεν: Μάρκος Παπακωνσταντίνου, Δήμαρχος Στόκμαν: Θάνος Τζενεράλης, Μόρτεν Κιλλ: Νικήτας Τσακίρογλου και

¹⁰¹⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτές τις πρώτες ιψενικές δοκιμές του Βολανάκη στην Αγγλία, ας ανατρέξει ο αναγνώστης στο βιβλίο της Σταματογιαννάκη (*Μίνως Βολανάκης...*, ό.π., σελ. 61 και 82-84). Στον Β' τόμο της παρούσας εργασίας μπορεί ο αναγνώστης να βρει τη διανομή των δυο αυτών *Γκάμπλερ* του Βολανάκη. Θυμίζουμε πως μια πρώτη επαφή με τον Ίψεν είχε ως ηθοποιός στη ραδιοφωνική παραγωγή της *Γιορτής στο Σόλχαουγκ*, το 1953, σε σκηνοθεσία Κουν.

¹⁰¹⁸ Πρόκειται για μια σημαντική καινοτομία του Καραντινού, που εγκαινιάζεται τη θεατρική περίοδο 1965-66: για πρώτη φορά εφαρμόζεται στην Ελλάδα το εναλλασσόμενο δραματολόγιο σε κρατική σκηνή της χώρας. Τα άλλα έργα που περιλαμβάνονταν στο εναλλασσόμενο δραματολόγιο τον χειμώνα του 1965-66: *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* του Μπρεχτ και το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ, και τα δύο σε σκηνοθεσία του Βολανάκη, *Ο άνθρωπος και τα όπλα* του Σω σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, *Το ημέρωμα της στρίγγλας* του Σαίξπηρ και *Η Λύρα του γερό-Νικόλα* του Δημητρίου Κόκκου σε σκηνοθεσία Μιχάλη Μπούχλη. Ο Καραντινός καθιέρωσε ακόμα τα Λογοτεχνικά Πρωινά, με διάφορους επιλεκτούς ομιλητές, πάνω σε θέματα σχετικά με το ρεπερτόριο του θεάτρου (για τις καινοτομίες του Καραντινού βλ. Στέλιος Γούτης: «Η θητεία του Σωκράτη Καραντινού», ό.π. και το υποκεφ. «Διεύθυνση Σωκράτη Καραντινού», στο *λεύκωμα 35 Χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος (1961-1996)*, ό.π., σελ. 20-24). Στο πλαίσιο αυτών των εκδηλώσεων, που γίνονταν συνήθως το πρωί της Κυριακής, κλήθηκε και ο Λέων Κουκούλας να μιλήσει για τον Ίψεν απ' αφορμή του ανεβάσματος του *Εχθρού* στη μετάφρασή του. Η ομιλία πραγματοποιήθηκε λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα της παράστασης, στις 28 Νοεμβρίου 1965.

¹⁰¹⁹ Από 27 Απριλίου έως 24 Μαΐου 1966, σε Καβάλα, Ξάνθη, Δράμα, Σέρρες, Φλώρινα και Κοζάνη.

¹⁰²⁰ Από 26 Δεκεμβρίου 1966 έως 23 Φεβρουαρίου 1967.

¹⁰²¹ Είναι από τις ελάχιστες φορές στην καριέρα του που ο Βολανάκης δεν έκανε ο ίδιος τη μετάφραση του έργου που σκηνοθετούσε. Όπως εξηγεί σε συνέντευξη του το 1965 στην Ελένη Μαρίνου-Λαζαρίδου, ο Ίψεν και ο Μπρεχτ ήταν οι μόνοι συγγραφείς που δεν μετέφρασε ο ίδιος στις έως τότε παραστάσεις του σε Ελλάδα και Αγγλία, καθώς δεν μπορούσε να είχε επαφή με το πρωτότυπο («Βολανάκης Μίνως (Ο σκηνοθέτης και δημιουργός)», εφ. *Δράσις Θεσσαλονίκης*, 18/10/1965). Στις επόμενες δύο σκηνοθεσίες του Βολανάκη στον Ίψεν (*Γκάμπλερ*, 1984 και *Κυρά της θάλασσας*, 1994) τη μετάφραση θα την υπογράψει ο ίδιος. Με τη μετάφραση του *Εχθρού* από τον Λέοντα Κουκούλα δεν ασχολείται η κριτική, θεωρείται και πάλι μια παραδεδομένη αξία. Το μόνο σχόλιο από τον Σεφερτζή είναι θετικό («εξυπηρέτησε τη θεατρικότητα του έργου»).

Βασίλης Σμυρνής¹⁰²², Χόβσταντ: Γιάννης Κυριακίδης, Μπίλλιγκ: Τάσος Νόλλας και Γιώργος Φουρνιάδης¹⁰²³, Πλοίαρχος Χόρστερ: Γιώργος Φουρνιάδης, Άσλακσεν: Αλέκος Πέτσος, Ένας σιδεράς: Τίμος Περγλέκας, Ένας γέρος εργάτης: Βασίλης Σμυρνής, Ένας εργάτης: Σταύρος Παπαδόπουλος, Ένας μπακάλης: Βασίλης Βάρνας, Ο κ. Βικ (ένας μεγαλέμπορος): Ηλίας Γαλανόπουλος, Ένας νεαρός υπάλληλος: Μπάμπης Πισιμής, Ο αντιπρόεδρος: Ιάκωβος Λεβισιάνος, Ο λιμοκοντόρος: Κόνης Πυρπασόπουλος, Ένας μεθυσμένος: Κώστας Παπακωνσταντίνου, Ραντίνα (υπηρέτρια): Σμαρώ Στεφανίδου. Στις επαναλήψεις της περιόδου 1966-67 στην Θεσσαλονίκη γίνονται κάποιες αλλαγές στην διανομή: Μόρτεν: Παναγιώτης Σύρπος, Μπίλλιγκ: Μιχάλης Ρωμανός, Ένας γέρος εργάτης: Νίκος Βρεττός, Ο κ. Βικ (ένας μεγαλέμπορος): Βασίλης Γκόπη, Ο αντιπρόεδρος: Διονύσης Καλός, Ένας μεθυσμένος: Γιώργος Βλαχόπουλος.

Στην πρώτη του ιψενική παράσταση στην Ελλάδα ο Βολανάκης αμφισβητεί σθεναρά την παράδοση των παραστάσεων του ακαδημαϊκού ρεαλισμού του Εθνικού και της "ατμοσφαιρικότητας" του Θεάτρου Τέχνης. Στο σκηνοθετικό του σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης διακηρύσσει τις ριζοσπαστικές απόψεις του¹⁰²⁴. Πρέπει επιτέλους να γλιτώσει κανείς τον Ίψεν «από τον ιψενισμό. Και το ιψενικό παίξιμο. Και την ιψενική ατμόσφαιρα», γράφει ο Βολανάκης. Είναι ώρα να σταματήσει να παίζεται «μέσα σε ατμόσφαιρα αχλής και λυγμικής αοριστίας. Κατάντησε να θεωρούμε καλή παράσταση αυτήν που από το άνοιγμα της αυλαίας προδικάζει τη συγκίνηση του θεατή. Ευθύνη σημαίνει διαύγεια. Κάθε έργο είναι μια δίκη. Ενώ ατμόσφαιρα είναι ένα συναισθηματικό λουτρό που επιδιώκει την αποχαύνωση. Κι αυτό βέβαια εν ονόματι της νορβηγικής ομίχλης». Ο Βολανάκης αντιπροτείνει πως: «Ίσως ήρθε καιρός να παίζουμε τον Ίψεν ανώνυμα. Να μεταφέρουμε τη δράση από το Μπέργκεν στο Κλερμόν-Φεράν ή στη Λάρισα, και να πάμε να δούμε όχι Ίψεν αλλά μια ενδιαφέρουσα υπόθεση. Μπορεί έτσι να κρίνουμε το έργο σαφέστερα, με την εγρήγορση που ζητούσε ο συγγραφέας. Ή μπορεί να δούμε ότι η δράση χωρίς λυγμούς δεν στέκει και να πάψουμε να τον παίζουμε. Όποτε, μακάρι. Ή ίσως καιρός να τον παίζουμε διαφορετικά». Χρειάζονται: «Νέοι ηθοποιοί, νέα ανεβάσματα και ασφαλώς μια καινούρια σειρά μεταφράσεων. Μια νέα γενιά ερμηνευτών, που να μη ζωγραφίζουν με παχειά σκοτεινή λαδομπογιά αλλά να μεταχειρίζονται το κοπίδι του χαρακτήρα σαν νυστέρι, για την ακρίβεια που απαιτούσε ο απίστευτα ακριβολόγος και μεθοδικός Νορβηγός».

Και ο *Εχθρός του λαού* είναι για τον σκηνοθέτη η «κατάλληλη αρχή» για τη νέα αντιμετώπισή του. «Ποτέ ο Ίψεν δεν μίλησε τόσο έξω από τα δόντια» όσο με τον *Εχθρό*: πρόκειται καθαρά για ένα «κήρυγμα ευθύνης» του ατόμου, όμως γραμμένο

¹⁰²² Σε διπλή διανομή.

¹⁰²³ Σε διπλή διανομή.

¹⁰²⁴ Τίτλος του σημειώματός του: «Μόνον ένας εχθρός του λαού;».

«με υποδειγματική αντικειμενικότητα κι ας είναι γέννημα πικρίας και οργής». Ο κεντρικός ήρωας του έργου, ο γιατρός Στόκμαν, «δεν είναι απλώς ένα εξιδανικευμένο φερέφωνο του συγγραφέα. Απερίσκεπτος, υπεραισιόδοξος, καλοφαγάς, ο Στόκμαν είναι ένας πολύπλευρος κωμικοτραγικός άνθρωπος που ο Ίψεν παραδίδει στην κρίση μας χωρίς καθόλου να παρασιωπά τα ελαττώματά του, για να μας επηρεάσει. Μάθημα αντικειμενικότητας». Ο *Εχθρός* αποδεικνύει για τον Βολανάκη πόσο ζωντανός παραμένει ο συγγραφέας: «Αν ο Ίψεν σαν κοινωνικός αναμορφωτής έχει πεθάνει με την εποχή του, και επιζεί μόνο χάρη στα φασματικά του σύμβολα, η κωμωδία αυτή, τελείως προσγειωμένη, χωρίς μελαγχολίες κι αποδημητικά πτηνά με σπασμένα φτερά – όπου κίνητρο της δράσης είναι μια ορθολογιστική και επιστημονικά εξακριβωμένη αλήθεια, κι όπου τα νερά δεν φέρνουν μυστηριώδεις ήχους και δράματα πνιγμένων εραστών, αλλά εγχυματόζωα και μικρόβια απ' τα βυρσοδεψεία – θα έπρεπε να 'ναι η πρώτη που θα πετάξουμε στα σκουπίδια».

Και κλείνει το σκηνοθετικό του σημείωμα παραδεχόμενος την καταλυτική επίδραση που του έχει ασκήσει το ανέβασμα του *Εχθρού* από τον θίασο του Αργυρόπουλου το 1943: «Η σκέψη πως δύο κωμικοί πρωταγωνιστές έπαιζαν Ίψεν [αναφέρεται στον Βασίλη Αργυρόπουλο και τον Μίμη Φωτόπουλο], με βοήθησε να ξανασκεφτώ τον ποιητή και τις ανάγκες της ερμηνείας του χωρίς προκαταλήψεις». Αυτή η σκέψη τον ώθησε να αναζητήσει τους «πιο φίνους κωμικούς-πρωταγωνιστές της Αγγλικής Σκηνής» για το ανέβασμα του πρώτου του Ίψεν, της *Έντας Γκάμπλερ*, στην Αγγλία.

Οι απόψεις Βολανάκη προκαλούν, όπως είναι επόμενο, τις αντιδράσεις της κριτικής. Και αυτό μάλλον επιδιώκει και ο ίδιος, να ανακινήσει μια ουσιαστική συζήτηση γύρω από τον τρόπο ερμηνείας του Ίψεν στην Ελλάδα¹⁰²⁵. Το "προβοκατόρικο" αυτό "μανιφέστο" αποτυπώνει την επιτακτική ανάγκη ανανέωσης της ανάγνωσης του Ίψεν.

Οι κριτικοί σταχυολογούν αποσπάσματα από το σκηνοθετικό σημείωμα του, είτε για να επιβραβεύσουν την ανανεωτική ματιά του είτε για να στηλιτεύσουν τις "αιρετικές" αντιλήψεις του. Ο Βάσος Παπαβασιλείου π.χ. στην εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, είναι σφόδρα ενοχλημένος από τις "εμπρηστικές" απόψεις του σκηνοθέτη. Αρνείται πως ο Ίψεν μπορεί να παίζεται, όπως υποστηρίζει ο Βολανάκης, «ανώνυμα», «οι ήρωες του Ίψεν δεν ξενιτεύονται εύκολα. Το πνεύμα του Βόρειου, είναι πολύ δύσκολο να ταιριάξει στη νοοτροπία των ηλιοψημένων». Και είναι βέβαια καταδικαστικός για το παραστασιακό αποτέλεσμα: είναι «προτιμότερο –χιλίες φορές προτιμότερο– να μένουμε στα παλιά και να τα

¹⁰²⁵ Είναι από τα ελάχιστα κείμενα που δημοσίευσε ο Βολανάκης στη διάρκεια της πολυετούς καριέρας του· δεν συνήθιζε να δηλώνει τις προθέσεις των σκηνοθεσιών του. Βλ. σχετικά τις παρατηρήσεις της Σταματογιαννάκη (*Μίνως Βολανάκης...*, ό.π., σελ. 24).

επαναλαμβάνουμε, παρά να 'παρεκκλίνουμε' σε περιοχές, που οι αοριστίες και οι συγχύσεις είναι τα κύρια συστατικά της ατμόσφαιράς τους».

Κι άλλοι κριτικοί διατηρούν επιφυλάξεις για την οπτική Βολανάκη, αλλά αναγνωρίζουν πως έχει πολύ θετικές όψεις η παράσταση. Ο Κιτσόπουλος πιστεύει πως ο Βολανάκης υπερβάλλει με την «επαγγελία ανεφάρμοστων γενικεύσεων» για τη δραματουργία του Ίψεν. Μπορεί η ανανεωτική ματιά του σκηνοθέτη να εφαρμόζεται με επιτυχία στον *Εχθρό* που είναι έργο πολεμικής ιδεών, αλλά είναι «ακατόρθωτο να επεκταθούν τα θεωρήματα της και σε άλλα έργα του Ίψεν, που δεν είναι έργα 'μάχης'». Η νέα ερμηνευτική πρόταση Βολανάκη «δε μας βεβαιώνει πως οι ως τώρα άλλοι τρόποι παρουσίασης 'παραστράτιζαν'». Αρκεί πάντως «που η σημερινή παράσταση αποδίδει ικανοποιητικό αποτέλεσμα, ανάλογα με τις απόψεις του σκηνοθέτη, προσθέτοντας απλώς κι αυτή στη συνέχεια της ιψενικής ερμηνευτικής παράδοσης. Μέσα στην εικόνα της έντονα φωτισμένης πραγματικότητας, την προβολή της κίνησης και της δράσης αποστερημένων από το ιψενικό υπόστρωμα, οι ηθοποιοί κινούνται με μεγαλύτερη ευκολία, εκτός τόπου». Οφείλουμε να αναγνωρίσουμε πως είναι εύστοχες οι παρατηρήσεις του Κιτσόπουλου κατά των γενικεύσεων, ο Βολανάκης, με την ορμή της νιότης, γίνεται μάλλον αφοριστικός στο κείμενό του. Αλλά αυτό είναι αναμενόμενο: το αίτημα για ριζική αλλαγή σχεδόν πάντα συνοδεύεται από συνολική απόρριψη των κατεστημένων νοοτροπιών. Ο Βολανάκης δεν περιορίζεται στις θεωρητικές εξαγγελίες για την ανάγκη ανανέωσης του τρόπου ανεβάσματος του Ίψεν, αποδεικνύει έμπρακτα ότι αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί.

Η αποτελεσματικότητα της σκηνικής υλοποίησης των σκηνοθετικών του αντιλήψεων κάμπει τις ενστάσεις ακόμα και των κριτικών που δεν συμφωνούν με τις απόψεις του. Ο Σεφερτζής στο *Βήμα*, παρόλο που βρίσκει «δύσκολο να δεχθώ κανείς αυτό το έργο σαν κωμωδία», παραδέχεται ότι η συνέπεια της σκηνικής ανάγνωσης δικαιώνει τις προθέσεις του Βολανάκη: «όχι μόνο δεν πρόδωσε το έργο, όχι μόνο απέφυγε ακραίους τρόπους, αλλά με ικανότητα προικισμένου τεχνίτη και εντιμότητα ανήσυχου ερευνητή του θεάτρου, μας έδωσε μια ζωντανή παράσταση που η τονική της έκφραση, όχι η προοπτική της αντίληψη, έδειξε τις ενδιαφέρουσες ανανεωτικές προθέσεις και αποκλίσεις του».

Ο Βολανάκης παραδίδει «μια καθαρότατη ερμηνεία σε σύγχρονη σκηνική γλώσσα, απαλλαγμένη απ' τις συμβατικότητες και τις πατίνες», παρατηρεί η Λάμπρου. Πρόκειται για μια «έξοχη» παράσταση του έργου, γράφει η Καλκάνη, «χωρίς ιψενισμούς, ένας *Εχθρός του λαού* μέσα στο ανάλαφρο κλίμα του με νότες όχι υψηλά τραγικές, αλλά ανθρώπινες δραματικές, διακριτικές, ό,τι αρμόζει για να ακονιστή μια κοινωνία αρκετά άθλια, αλλά με πολλούς αξιαγάπητους ανθρώπους». Ο Βολανάκης δίνει «ένα χαρακτήρα καθαρά ρεαλιστικό στην παράσταση, τονίζοντας ιδιαίτερος τον κωμικό χαρακτήρα των προσώπων» (Δαμόρης), χωρίς

όμως να ακυρώνει τη δραματικότητα των καταστάσεων και των προσώπων¹⁰²⁶. Κι αυτή είναι η μεγάλη διαφορά από την παράσταση του Μπαστιά για τον θίασο του Αργυρόπουλου, η οποία υπήρξε πηγή έμπνευσης για τον Βολανάκη. Η παράσταση του 1943 είχε συρρικνώσει τα περιεχόμενα του έργου, τα περισσότερα πρόσωπα είχαν άτεχνα γελοιοποιηθεί από τους ηθοποιούς, ενώ η σκηνοθεσία του Βολανάκη αναδεικνύει την κωμικοτραγική τους υπόσταση.

Ένα άλλο νέο στοιχείο που κομίζει η οπτική Βολανάκη στον *Εχθρό* είναι ο χειρισμός των πολύ μικρών ρόλων των πολιτών της συνέλευσης στην τέταρτη πράξη. Ο Ίψεν δίνει ένα πλήθος "ανώνυμων" πολιτών να συμμετέχουν στη συνέλευση, αναφέροντάς τους ως: Α' Πολίτης, Β' Πολίτης κλπ., ενώ ο Βολανάκης εξατομικεύει τα πρόσωπα αυτά, τους δίνει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, συνθέτοντας έτσι ένα πανόραμα προσώπων και νοοτροπιών¹⁰²⁷. Και καταφέρνει όχι μόνο να κινήσει επιδέξια το πλήθος αυτών των πολιτών επί σκηνής, αλλά και να καταδείξει πώς το άτομο επηρεάζεται από το σύνολο. Όπως παρατηρεί ο Γιάγκος Ανδρεάδης το 1984, ο Βολανάκης είχε «κινήσει το πλήθος επί σκηνής με παραδειγματικό τρόπο, που έδειχνε τη μετάπτωση των τυφλών ενστίκτων που μεταλλάσσουν ανάλογα με τις μηχανορραφίες των υποτιθέμενων προστατών και εκφραστών της μάζας»¹⁰²⁸.

Η παράσταση του *Εχθρού* είναι καινοτόμα και στο εικαστικό της μέρος. Σκηνοθέτης και σκηνογράφος τοποθετούν το έργο σε "άχρονους" σκηνογραφικά χώρους, χωρίς τοπικά νορβηγικά γνωρίσματα, σε αντιδιαστολή με τη συνήθη προσπάθεια των σκηνογραφιών για ρεαλιστική ανασύνθεση της Νορβηγίας του 19^{ου} αιώνα. Το χρώμα της εποχής διατηρείται μόνο στα κοστούμια. Ο ζωγράφος και σκηνογράφος Δημήτρης Μυταράς «με ζωγραφικό τρόπο αλάφρωσε την σκηνή από κάθε νατουραλιστική αντίληψη» (Οικονόμου). Τα ζωγραφικά σκηνικά του Μυταρά ξεφεύγουν «από τη στενότητα χώρου και το ατμοσφαιρικό της ιψενικής σκηνογραφικής παράδοσης», αλλά «δεν παύουν να κρατούν τη σημασία που απαιτούν πάντοτε απ' αυτά οι παραστάσεις των έργων του Ίψεν. Το ίδιο και τα κοστούμια του είναι καλοσχεδιασμένα και σε χρωματικούς συνδυασμούς δίχως ψεγάδια» (Κιτσόπουλος). Η σκηνογραφική εργασία του Μυταρά αφήνει θετικές

¹⁰²⁶ Ο Δαμόρης, ενώ συμφωνεί με την «κωμική» αυτή κατεύθυνση των ηρώων του έργου, ενοχλείται από την κωμική ματιά της σκηνοθεσίας πάνω στον κεντρικό ήρωα. Αλλά αυτή βέβαια είναι η πολύ ενδιαφέρουσα πρόθεση της σκηνοθεσίας, ο γιατρός Στόκμαν δεν είναι ήρωας στην παράσταση του Βολανάκη, ανήκει κι αυτός στο πάνθεον των κωμικοτραγικών ηρώων του έργου. Η ειρωνεία του συγγραφέα απέναντι στον ήρωά του είναι σύμφωνα με τον Βολανάκη έκδηλη από τον τίτλο: όπως σημειώνει στο σκηνοθετικό του σημείωμα, ο ήρωας είναι: «Όχι 'Ο', αλλά 'Ένας' *Εχθρός του Λαού*, ένας απ' το σωρό δηλαδή».

¹⁰²⁷ Στο πρόγραμμα της παράστασης δίνονται οι εξής ιδιότητες στους μικρούς αυτούς βοηθητικούς ρόλους: Ένας σιδεράς, Ένας γέρος εργάτης, Ένας εργάτης, Ένας μπακάλης, Ο κ. Βικ (ένας μεγαλέμπορος), Ένας νεαρός υπάλληλος, Ο αντιπρόεδρος, Ο λιμοκοντόρος, Ένας μεθυσμένος, Ραντίνα (υπηρέτρια).

¹⁰²⁸ Τις παρατηρήσεις αυτές κάνει ο Ανδρεάδης το 1984 σε κριτική του για την παράσταση του *Εχθρού του λαού* από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων («Το καράβι της εξουσίας», εφ. *Εξόρμηση*, 3/3/1984).

εντυπώσεις τόσο για τις καινοτομίες της όσο και για το «γούστο» και τη «φαντασία» της (Δαμόρης).

Η παράσταση του Βολανάκη εκσυγχρονίζει στην ουσία του το έργο και αποκαλύπτει τη διαχρονική επικαιρότητά του. Οι κριτικοί ανακαλύπτουν ένα «πολύ επίκαιρο» έργο (Λάμπρου), που φωτίζει τις «πολλές σκοτεινές και άθλιες πλευρές της κοινωνικής και πολιτικής μας ζωής και θέτει σε δοκιμασία τον «κοινωνικό μας φαρισαϊσμό» (Οικονόμου).

Ο Βολανάκης ευτυχεί και στη διανομή των ρόλων –ικανότητα για την οποία φημιζόταν– και οδηγεί επιτυχημένα τους ηθοποιούς του στην πραγμάτωση της σκηνοθετικής του σύλληψης. Στον κεντρικό ρόλο του έργου, (γιατρός Στόκμαν), ο Δημήτρης Βεάκης –γιος του περίφημου ηθοποιού Αιμίλιου Βεάκη– στηρίζει αποτελεσματικά τη σκηνοθετική γραμμή. «Έδωσε το μέτρο ενός ηθοποιού που όχι σπάνια θυμίζει τον μεγάλο πατέρα του», σημειώνει η Καλκάνη. Για μια «πολύ αξιόλογη» ολοκλήρωση του ρόλου μιλάει και ο Κιτσόπουλος. Επαινετικός και ο Δαμόρης, παρά τις επιφυλάξεις του για τις σκηνοθετικές επιλογές: «φορτσάρισε σε μερικά σημεία τον κωμικό τόνο, ίσως παρασυρμένος από την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία. Κατά τα άλλα έπλασε έναν Στόκμαν πολύ ενδιαφέροντα με πολλές αποχρώσεις, ίσως περισσότερο του δέοντος πληθωρικό και θορυβώδη, περισσότερο μεσογειακό παρά βόρειο, δηλαδή παρά καθαρά ιψενικό. [...] Πάντως επέδειξε πολλές ικανότητες σ' ένα ρόλο δύσκολο και πολύπλευρο». Ο Βεάκης τονίζει στην ερμηνεία του τη «θερμόαιμη εκκεντρικότητα» του ρόλου του (Οικονόμου), ολισθαίνοντας όμως σε κάποιες υπερβολές κατά τον Σεφερτζή: «δεν του λείπουν οι μεγαλόσχημες εκφράσεις, δεν μπόρεσε να αποφύγει του ύφος μιας ξεπερασμένης υποκριτικής που θυσιάζει την πειστικότητα στον θεατρινισμό».

Τους Αλέκο Πέτσο, Μιράντα Οικονομίδου και Νικήτα Τσακίρογλου ξεχωρίζει η κριτική από την υπόλοιπη διανομή. Ο Πέτσος ήταν ένας «έξοχος» Άσολακσεν κατά τον Σεφερτζή, «απέδωσε με επιτυχία την κουτοπονηριά και την συμφεροντολόγα 'ιδεολογία'» του ρόλου (Δαμόρης). Η Οικονομίδου «δημιουργεί μερικές από τις καλύτερες στιγμές της στη σκηνή» ως Κυρία Στόκμαν (Οικονόμου). «Πολύ καλός» ο Μόρτεν Κιλλ του Τσακίρογλου για τον Δαμόρη, ο Σεφερτζής εντυπωσιάζεται από την επίδοση του νεαρού ηθοποιού που κατάφερε και «αντιμετώπισε μ' επιτυχία την ηλικία του γέρο-Μόρτεν και τον σκιαγράφησε χαρακτηριστικά». Θετικά αποτιμά η κριτική και τη συμβολή του Θάνου Τζενεράλη (Δήμαρχος Στόκμαν) και της Μιράντας Ζαφειροπούλου (Πέτρα)¹⁰²⁹.

¹⁰²⁹ Ο Τζενεράλης «αποδίδει όλο το μέγεθος της από θέσεως και πεποιθήσεως 'αμετακίνητης βεβαιότητας'» (Κιτσόπουλος), αλλά είναι «κάπως μονοκόμματος» (Δαμόρης): του λείπουν οι «λειπές αποχρώσεις» (Σεφερτζής). Η Ζαφειροπούλου δίνει «ένα πολύ αξιοπρόσεκτο δείγμα των σκηνικών της προσόντων» (Σεφερτζής). Αντιφατικές οι εκτιμήσεις για τους Τάσο Νόλλα (Μπίλλιγκ) και Γιάννη Κυριακίδη (Χόβσταντ). «Επιτυχημένες» οι εμφανίσεις τους κατά τον Δαμόρη. Ο Κιτσόπουλος βρίσκει πως ο Νόλλας «φανερά υστερεί», συμφωνεί και ο Σεφερτζής πως δεν είναι «πειστικός». Για τον Κυριακίδη έχει αντιρρήσεις ο Σεφερτζής, βρίσκει ότι «είχε την επίφαση μάλλον παρά το βίωμα του επαναστατικού του ρόλου». Ο Γιώργος Φουρνιάδης, που παίζει σε διπλή

Η ανανεωτική αυτή προσπάθεια του Βολανάκη στον Ίψεν το 1965 δεν θα έχει συνέχεια. Ακολουθεί λίγο καιρό μετά η δικτατορία του 1967 και η αναχώρηση του σκηνοθέτη στο εξωτερικό. Όταν επιστρέφει στην Ελλάδα το ενδιαφέρον του έχει μετατοπιστεί σε άλλες δραματουργίες (Τσέχωφ, Πίντερ, Μπρεχτ, αρχαίο δράμα). Θα επιστρέψει στον Ίψεν είκοσι χρόνια αργότερα με την *Έντα Γκάμπλερ* (1984) για τον θίασο Καρέζη-Καζάκου που θα σχολιάσουμε παρακάτω. Η τελευταία του σκηνοθεσία στον Ίψεν γίνεται το 1994 με την *Κυρία από τη θάλασσα* για την Θεατρική Εταιρία Πράξη της Μπέττυς Αρβανίτη, που θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ένας εχθρός του λαού, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1965

1. Δ[αμόρης], Γ[ιώργος]: «Ένας εχθρός του λαού», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 17/11/1965.
2. Καλκάνη, Ειρήνη: «Το Κρατικόν Θέατρον της Βορείου Ελλάδος», εφ. *Η Απογευματινή*, 30/4/1966.
3. Κιτσόπουλος, Γιώργος: «Ένας εχθρός του λαού», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 16/11/1965.
4. Λάμπρου, Ηρώ: «Η Θεσσαλονίκη στην πρωτοπορία», εφ. *Ελευθερία*, 25/12/1965.
5. Οικονόμου, Κ[ίμων]: «Να τιμωρηθής», εφ. *Δράσις Θεσσαλονίκης*, 15/11/1965.
6. Παπαβασιλείου, Βάσος: «Ένας εχθρός του λαού», εφ. *Θεσσαλονίκη [Θεσσαλονίκης]*, 17/11/1965.
7. Σεφερτζής, Γιώργος: «Ένας εχθρός του λαού», εφ. *Το Βήμα*, 26/11/1965.

6.2.2. Ο Πέερ Γκοντ στο Προσκήνιο του Αλέξη Σολομού (1967)

Ο Αλέξης Σολομός (γενν. 1918) εργάστηκε ως σκηνοθέτης μεταφραστής, συγγραφέας, θεατρικός κριτικός, δοκιμιογράφος, ηθοποιός, σκηνογράφος, ενδυματολόγος. Οι πρώτες του σκηνοθετικές απόπειρες γίνονται με ερασιτέχνες στα τέλη της δεκαετίας του '30. Από το 1945 έως το 1949 θα βρεθεί στην Αγγλία και την Αμερική, όπου συνεχίζει τις σπουδές του ως ηθοποιός και όπου θα κάνει τις πρώτες του επαγγελματικές σκηνοθεσίες. Επιστρέφει στην Ελλάδα το 1949 και ξεκινά τη μακρόχρονη σκηνοθετική του πορεία, που θα διαρκέσει έως το 1992, οπότε και αποσύρεται οριστικά από την ενεργό δράση. Στα πενήντα τρία αυτά χρόνια θα σκηνοθετήσει μεγάλο αριθμό έργων κλασικών και σύγχρονων συγγραφέων¹⁰³⁰. Το

διανομή με τον Νόλλα τον Μπίλλιγκ, δεν ικανοποιεί: είναι ένας «άχρωμος πλοίαρχος» κατά τον Σεφερτζή, «μικρή παραφωνία» της διανομής και για τον Οικονόμου. Το μοναδικό σχόλιο που σώζεται για τους Γιάννη Ιορδανίδη (Αϊλιφ) και Μάρκο Παπακωνσταντίνου (Μόρτεν) είναι και πάλι από τον Σεφερτζή: «θα ήσαν πιο ζωντανό στοιχείο αν είχαν κινηθή με κάποιο αυθορμητισμό».

¹⁰³⁰ Η πορεία του Αλέξη Σολομού στο ελληνικό θέατρο δεν έχει ακόμα χαρτογραφηθεί. Το πιο κατατοπιστικό σύγγραμμα για την πορεία του προέρχεται από τον ίδιο, στα 1980 εκδίδεται από τη Δωδώνη το αυτοβιογραφικό βιβλίο του *Βίος και παίγνιον. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνια* που. Στις τελευταίες σελίδες της εν λόγω έκδοσης δημοσιεύεται χρονολογικός πίνακας με τις σκηνοθετικές του

όνομα του θα συνυφανθεί με το Εθνικό Θέατρο με το οποίο θα συνεργαστεί στενά στη διάρκεια της πολύχρονης καριέρας του, αλλά και με τον θίασο Προσκήνιο που ιδρύει ο ίδιος το 1964. Θα σκηνοθετήσει ακόμα στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και στους σημαντικότερους θιασαρχικούς θιάσους του ελεύθερου θεάτρου (Κατερίνας, Κυβέλης, Κώστα Μουσουρή, Δημήτρη Χορν, Άννας Συνοδινού, Νίκου Κούρκουλου κ.ά.).

Ο Σολομός στα πρώτα χρόνια της καριέρας του ανανέωσε το συντηρητικό τοπίο του Εθνικού προτείνοντας ριζοσπαστικές αναγνώσεις των κλασικών έργων¹⁰³¹. Οι περιορισμοί που του επέβαλε η κρατική σκηνή τον ώθησαν στην ίδρυση του Προσκήνιου. Ο σκηνοθέτης αμφισβητεί στα 1964 το κατεστημένο του ελεύθερου θεάτρου της εποχής και επαναδιατυπώνει το πάγιο αίτημα για ένα άλλο μοντέλο θεάτρου: έναν θίασο συνόλου χωρίς πρωταγωνιστές, με αυστηρά καλλιτεχνικό ρεπερτόριο. Στις καινοτομίες του θιάσου συγκαταλέγονται η κατάργηση της αυλαίας και της ψευδαισθήσης του "τέταρτου τοίχου", οι λιτές σκηνογραφίες σε αντιδιαστολή με τον σκηνογραφικό ρεαλιστικό φόρτο της εποχής, η εν γένει σκηνοθετική αφαίρεση προς όφελος της επικοινωνίας των νοημάτων των έργων, η χρησιμοποίηση ανερχόμενων νέων "σταρ" που εκτρέφει η εγχώρια "εμπορική" κινηματογραφία σε ένα αμιγώς καλλιτεχνικό σχήμα. Η δραστηριότητα του Προσκήνιου συνεχίζεται έως τη δεκαετία του '80 με παρεμβολές μεγάλων διαλειμμάτων. Ο σκηνοθέτης θα συναντήσει ανυπέρβλητα οικονομικά εμπόδια και θα αναγκαστεί να διακόψει τη δραστηριότητα του θιάσου πολλές φορές, αλλά και να κάνει αρκετούς συμβιβασμούς σε σχέση με τις αρχικές στοχεύσεις του¹⁰³².

Το Προσκήνιο βρέθηκε αντιμέτωπο με οικονομικά προβλήματα ήδη από τον πρώτο χειμώνα της θεατρικής δραστηριότητάς του (1964-65). Ο Σολομός σταματάει τη λειτουργία του και καταφέρνει να επαναδραστηριοποιήσει τον θίασο δύο χρόνια αργότερα. Πρώτο έργο του ρεπερτορίου για την περίοδο 1967-68 είναι ο *Πέερ Γκυντ*, που παίζεται με 11 μόνον ηθοποιούς. Το έργο ανεβαίνει στη γνωστή

εργασίες από το 1939 έως και το 1980. Ο Σολομός έχει εκδώσει αρκετά άλλα βιβλία, στα οποία μπορεί κανείς ν' αναζητήσει πληροφορίες για επί μέρους ζητήματα. Αναφέρουμε ενδεικτικά: *Έστι θέατρον και άλλα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1986, *Ηλικία του θεάτρου. Ένδεκα σταθμοί στην ιστορία της θεατρικής τέχνης*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα, 1993, *Το πολύχρωμο θέατρο και άλλα σημειώματα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1997.

¹⁰³¹ Βλ. τις παρατηρήσεις του Δημήτρη Σπάθη στο άρθρο του: «Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνης (1950-1974)», ό.π., σελ. 246-247.

¹⁰³² Το Προσκήνιο δραστηριοποιήθηκε από το 1964 έως και το 1987, με την παρεμβολή μεγάλων διαλειμμάτων. Το ρεπερτόριο του θιάσου περιελάμβανε από Φραντς Κάφκα και Πιραντέλλο έως Μολιέρο και Αριστοφάνη. Πληροφορίες για τη δραστηριότητα του Προσκήνιου μπορεί κανείς να αναζητήσει στην ανασκόπηση της δραστηριότητας του θιάσου (έως το 1972) που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Θεατρικά* («Προσκήνιο. Μια ξεχωριστή θεατρική περίπτωση», τχ. 3, 3-8/1972, σελ. 8-12). Στην ανασκόπηση αυτή δημοσιεύονται ενδιαφέροντα κείμενα του ίδιου του Σολομού: το μανιφέστο της ιδρυτικής διακήρυξης του θιάσου που χρονολογείται το 1964 και κείμενό του που σχολιάζει την πορεία του θιάσου έως το 1972. Συμπληρωματικές πληροφορίες μπορεί κανείς να αναζητήσει και στο υποκεφάλαιο «Το Προσκήνιο» του βιβλίου του Σολομού: *Βίος και παίγνιον. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνια* (σελ. 139-146), όπου αναφέρεται επίσης στη δραστηριότητα του θιάσου από το 1964 έως το 1972.

μετάφραση του Όμηρου Μπεκέ, με τον Σολομό, πέρα από τη σκηνοθεσία, να επιμελείται τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης και τον Βαγγέλη Σειληνό να κάνει τις χορογραφίες. Η πρεμιέρα του *Γκοντ* δίνεται στις 11 Οκτωβρίου του 1967 στο θέατρο Ακάδημος, ο πρώτος κύκλος παραστάσεων ολοκληρώνεται στις 19 Νοεμβρίου. Η διανομή: Γιάννης Βόγλης (Πέερ Γκοντ), Λούλα Ιωαννίδου (Ωζε), Βαγγέλης Σειληνός (Σιδεράς Ασλάκ, Μάστερ Κόττον, Ο επιβάτης), Μιράντα Ζαφειροπούλου (Ένα κορίτσι, Η Γυναίκα με τα πράσινα), Ζέττα Αποστόλου (Ένα κορίτσι, Κάρη, Ανίτρα), Θάνος Αρώνης (Γαμπρός, Μεσιέ Μπαλλόν, Χουσεΐν, Μάγειρας, Ο ξερακιανός), Γιάννης Αργύρης (Πατέρας, Ρήγας του Ντόβρε, Φον Έμπερκωφ, Μπεγκρίφενφελτ), Αφροδίτη Λόντου (Ένα κορίτσι, Ίγγριτ, Η γυναίκα με το κουτσό παιδί), Γιώργος Κοπελούσης (Πατέρας της Σολβέιγ, Τρουμπέτοτρωλε, Καπετάνιος, Κουμποχύτης), Βούλα Χαριλάου (Σολβέιγ), Σταυρούλα Ασίκη (Ελγκα, Ένα κουτσό κορίτσι).

Ο θίασος παρουσιάζει τον *Γκοντ* και στη Θεσσαλονίκη τον Μάρτιο του 1968, στα πλαίσια της περιοδείας του θιάσου. Το έργο παίζεται στο Θέατρο Αυλαία σε μια συντετμημένη εκδοχή της παράστασης των Αθηνών, με τον θίασο να έχει συρρικνωθεί: οι έντεκα ηθοποιοί έχουν γίνει οχτώ. Ο Βόγλης, η Ιωαννίδου και ο Αργύρης παίζουν τους ίδιους ρόλους, ενώ για τους άλλους ηθοποιούς της αρχικής διανομής υπάρχουν αλλαγές στους ρόλους που ερμηνεύουν: η Ζέττα Αποστόλου παίζει στη δεύτερη αυτή εκδοχή την Ανίτρα και την Γυναίκα με τα πράσινα, ενώ από τον Θάνο Αρώνη κόβεται ο ρόλος του Μάγειρα. Τη διανομή συμπληρώνουν τρεις νέοι ηθοποιοί: Ελένη Ερήμου (Σολβέιγ), Γιώργος Χριστοδουλάκης (Σιδεράς Ασλάκ, Μάστερ Κόττον, Ο κουμποχύτης) και Ιλιάς Λαμπρίδου (Ίγγριτ). Η δεύτερη αυτή εκδοχή της παράστασης παίζεται για δεκαπέντε μέρες και στην Αθήνα, τον Απρίλιο του 1968, στο θέατρο Ακάδημος και πάλι. Ο θίασος θα δώσει την τελευταία παράσταση του *Γκοντ* στο Δημοτικό Θέατρο Μυτιλήνης, στις 3 Μαΐου 1968¹⁰³³.

Ο Πέερ Γκοντ έχει να εμφανιστεί στην ελληνική σκηνή από το 1935, από την ιστορική πρώτη του παράσταση στη σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό. Η εκδοχή του Σολομού είναι πολύ διαφορετική. Υπάρχουν καταρχάς εμφανείς διαφορές παραγωγής: πενήντα πέντε συνολικά ερμηνευτές (ηθοποιοί και χορευτές) και ζωντανή ορχήστρα στην παράσταση του 1935, με πληθώρα σκηνικών να εναλλάσσονται, έντεκα οι ερμηνευτές του *Γκοντ* το 1967, σε μια άδεια σκηνή. Πρόκειται για μια πολύ μικρότερης κλίμακα παραγωγή, στα μέτρα των δυνατοτήτων ενός ιδιωτικού θιάσου. Ο θίασος του Εθνικού είναι μια πρωτόγνωρη

¹⁰³³ Οι παραστάσεις του θιάσου στη Θεσσαλονίκη δίδονται από τις 5 Μαρτίου έως τις 31 Μαρτίου του 1968. Στο ρεπερτόριο της περιοδείας άλλα δυο έργα που είχε πρωτοπαίξει ο θίασος στο θέατρο Ακάδημος των Αθηνών: *Αχ μπαμπά, καημένη μπαμπά, η μαμά σε κρέμασε στο ντουλάπι και είμαι τόσο θλιμμένος* του Arthur Lee Korit και *Ρωμαίος και Αννέτα* του Ζαν Ανούιγ. Ο θίασος ξαναπαίζει τον *Γκοντ* στην Αθήνα από τις 2 Απριλίου έως τις 14 Απριλίου. Στη Μυτιλήνη ο θίασος δίνει συνολικά τρεις παραστάσεις από τις 3 έως τις 5 Μαΐου του 1968, παίζοντας και τα τρία έργα που περιλαμβάνοντουσαν στο ρεπερτόριο της περιοδείας στη Θεσσαλονίκη (βλ. το ετήσιο χρονικό *Θέατρο 68*, Αθήνα, 1968, σελ.295).

συνόπαρξη μεγάλων πρωταγωνιστών του ελληνικού θεάτρου, ο θίασος του Προσκηνίου στελεχώνεται από νέους άπειρους –ως επί το πλείστον– ηθοποιούς. Από τον εντεκαμελή του θίασο οι οχτώ ερμηνεύουν τέσσερις και πέντε ρόλους ο καθένας, ενώ περικόπτονται βέβαια πολλοί μικροί ρόλοι του έργου. Ο Σολομός κάνει γενναίες συντμήσεις στο σώμα του κειμένου περιορίζοντας τη διάρκειά του στις δυο ώρες. Οι οικονομικοί περιορισμοί προφανώς και όριζαν τις επιλογές της σκηνοθεσίας, δεν είναι όμως αυτοί που καθόρισαν τη σκηνοθετική ανάγνωση του έργου. Ακόμα κι αν είχε πολλά χρήματα, ο Σολομός δεν θα ακολουθούσε τον δρόμο του Ροντήρη.

Ο Σολομός στο σκηνοθετικό του σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης αρνείται ότι ο *Πέερ Γκοντ* είναι μια «θεατρική φαντασμαγορία» και χαρακτηρίζει «ολότελα περιττή» την ψευδαισθηση της αληθοφάνειας των χώρων και των τεκταινομένων. Δεν αναφέρεται ευθέως στην παράσταση του Εθνικού, αλλά έρχεται εμφανώς σε αντίθεση με την προσέγγιση του Ροντήρη που προέκρινε το θεαματικό στοιχείο του έργου παραδίδοντας μια ποιητικά ρεαλιστική παράσταση. Για τον Σολομό η ρεαλιστική απεικόνιση είναι καταστροφική για την ανάγνωση του έργου, του προσδίδει την «εντύπωση έγχρωμου σινεμασκόπ». Αποκηρύσσει και τη μουσική του Γκρηγκ που είχε χρησιμοποιήσει ο Ροντήρης και τη χαρακτηρίζει «μελοδραματική», πιστεύει πως «ζαχαρώνει το χάπι για να το καταπιεί πιο εύκολα το κοινό». Ο *Γκοντ* για τον Σολομό μπορεί να βρει την αληθινή του υπόσταση «μονάχα αν λυτρωθή απ' τα δεσμά του τόπου και του χρόνου – μονάχα αν, πίσω απ' τον ανάλαφρο τύπο του λαϊκού παραμυθιού της σκανδιναυικής υπαίθρου, ξεχωρίσουμε και νοιώσουμε τον τραγικό ήρωα του Ίψεν: την ανθρώπινη μετριότητα, πού εξουθενώνεται απ' το δυσανάλογο εγωισμό της. [...] Δεν πρέπει να δούμε τον *Πέερ Γκοντ* σαν ένα περιπετειώδες 'ουέστερν' του Βορρά. Είναι η περιπέτεια μιας ψυχής -της ψυχής του καθένα μας- σ' ένα ταξίδι από φιλοδοξίες και πόθους, τύψεις και δισταγμούς, χαρές κι αγωνίες. Η ιδανική σκηνή, για να παιχτή το έργο, είναι ένα γυμνό πατάρι, μ' ένα μονάχα άνθρωπο μέσα στο ωμό φως». Θέμα του έργου είναι «ο φανταστικός κόσμος του ανθρώπου. Ό,τι συμβαίνει στη σκηνή, συμβαίνει μέσα σ' έναν άνθρωπο. [...] Βαθύτερος ήρωας του έργου δεν είναι μονάχα το Εγώ του Πέερ Γκοντ -το πότε γελοίο και πότε τραγικό- μα και το Εγώ του καθένα από εμάς».

Ο Ίψεν του *Πέερ Γκοντ* είναι για τον Σολομό ένας «προφήτης» του «αντι-ρεαλιστικού» θεάτρου της σύγχρονης εποχής. Πρόκειται κατά τον σκηνοθέτη για ένα έργο πρόδρομο του θεάτρου του παραλόγου και γι' αυτό «βρίσκεται σήμερα πολύ πιο κοντά μας απ' ό,τι το *Κουκλόσπιτο* ή ο *Εχθρός του λαού*»¹⁰³⁴. Γι' αυτό και ο

¹⁰³⁴ Τα αποσπάσματα προέρχονται από το σκηνοθετικό σημείωμα του Σολομού που δημοσιεύτηκε με τίτλο: «Λίγα λόγια για την παράσταση του Προσκηνίου». Το κείμενο του αυτό αναδημοσιεύεται με τίτλο «Στο περιθώριο του *Πέερ Γκοντ*» στο βιβλίο του *Έστι θέατρον και άλλα* (ό.π., σελ. 95-98). Αποσπάσματα του κειμένου αναδημοσιεύονται και στο αυτοβιογραφικό του βιβλίο *Βίος και παίγνιον...*, ό.π., σελ. 143.

Γκυντ, όπως δηλώνει ο σκηνοθέτης στη συνέντευξη Τύπου, παρουσιάζεται «σαν ένας σκηνικός οραματισμός – δίχως το πραγματικό και το φανταστικό στοιχείο να χωρίζονται με λογική σαφήνεια», προκειμένου να αφήσει ελεύθερο τον θεατή να δώσει ο ίδιος απαντήσεις¹⁰³⁵.

Οι απόψεις του Σολομού είναι τολμηρές και συναντιούνται με αυτές του Βολανάκη: ο Ίψεν πρέπει να επικοινωνήσει με το εδώ και το τώρα της ελληνικής πραγματικότητας. Ο Σολομός πάει ένα βήμα παραπέρα από τον Βολανάκη στο εικαστικό μέρος: εκμοντερνίζει πλήρως την όψη της παράστασης. Αφαιρεί κάθε στοιχείο εποχής στα κοστούμια και αρνείται τις επιδέξιες σκηνογραφίες, αφήνοντας τον *Γκυντ* "γυμνό" σε μια άδεια σκηνή, χρησιμοποιώντας ελάχιστα σκηνογραφικά στοιχεία. Όλο το έργο συμβαίνει μέσα στο μυαλό του *Γκυντ*, από τη φαντασία του αναιτηδούν όλα τα πρόσωπα που έρχονται να κατοικήσουν την σκηνή, πρόκειται για ένα «εγκεφαλικό ταξίδι», όπως το χαρακτηρίζει ο σκηνοθέτης¹⁰³⁶.

Η ριζοσπαστική ανάγνωση του Σολομού προκαλεί φυσικά αντιδράσεις από πολλούς κριτικούς. Πρώτο σημείο διαφωνιών είναι η αντιμετώπιση του *Γκυντ* ως πρόδρομο έργο του παραλόγου. Ο Θρύλος πιστεύει πως το έργο «δεν προσφέρεται για να περιβληθεί, όπως το θέλησε ο κ. Σολομός, με νεότροπη ατμόσφαιρα»: πρόκειται για «παραμυθόδραμα» και «δεν μπορεί, χωρίς να υποστεί καίρια ζημία, να τοποθετηθεί μέσα στο στυγνό κλίμα των έργων του Κάφκα και του Ζενέ, να περιβληθεί με αθλιότητες και κουρέλια». Η οπτική του Σολομού, συνεχίζει ο Θρύλος, «παραμόρφωσε» το έργο και το «κατέστησε για το πολύ, απληροφόρητο κοινό ακόμα πιο ακατανόητο, απρόσιτο κι ασουλούπωτο απ' ό,τι είναι». «Ασυγχώρητη σύγχυση» είναι κατά τον Βαρίκα η συσχέτιση του *Γκυντ* με το θέατρο του παραλόγου.

Δεύτερο σημείο ιδεολογικών διαφωνιών είναι η άποψη του Σολομού ότι ο *Γκυντ* ενσαρκώνει την ανθρώπινη μετριότητα. Κάθετα αντίθετος ο Οικονομίδης: «Μπορεί να έχει πολλά δικαιώματα ο σκηνοθέτης: όχι όμως και να καταργή τον συγγραφέα, να εμφανίζει το έργο όπως θέλει αυτός που το σερβίρει και όχι ο δημιουργός του». Ο Βαρίκας πιστεύει ότι αυτή η αντίληψη «περιορίζει κατά πολύ τον συμβολισμό και την σημασία του έργου», ο ποιητής «σκοπεύει υψηλότερα, αγγίζοντας μια πλευρά της καθολικής μοίρας του ατόμου και όχι μονάχα μιας κατηγορίας ανθρώπων».

Ενοχλεί επίσης και η αφαιρετική λογική της παράστασης: «ο φανταστικός και παραμυθένιος κόσμος, εις τον οποίον κινείται ο ήρωας του έργου, δεν συμβιβάζεται με την πενιχρότητα των σκηνικών, που επέβαλεν η 'αντικλασική' σκηνοθεσία, ούτε με την πλήρη σχεδόν απουσία της δημοφιλούς μουσικής του

¹⁰³⁵ Ανδρ. Δεληγιάννης: «Ο Σολομός αναλύει τον *Πέερ Γκυντ*», εφ. *Έθνος*, 29/9/1967. Σε άλλη ανταπόκριση από τη συνέντευξη Τύπου ο αρθρογράφος αναπαράγει δήλωση του Σολομού όπου συσχετίζει άμεσα τον Ίψεν του *Γκυντ* με τον Πίντερ και τον Ζενέ (Ανυπόγραφο: «Ο *Πέερ Γκυντ* από το Προσκήνιο», εφ. *Το Βήμα*, 29/9/1967).

¹⁰³⁶ *Βίος και παίγνιον...*, ό.π., σελ. 143.

Γκρηγκ», γράφει ο Λάμπας. Ο Οικονομίδης πιστεύει πως ο Σολομός έφτασε στο άλλο άκρο από τον Ροντήρη: μπορεί η «ρεαλιστική ερμηνεία» του *Γκυντ* από τον Ροντήρη να «έφθασε σε υπερβολές που δεν ωφέλησαν την κατανόηση του έργου από το πολύ Κοινόν αλλά και η αποσκελέτωσίς του από τον Αλέξη Σολομό το βλάπτει ασυγκρίτως περισσότερο».

Εκ διαμέτρου αντίθετη γνώμη έχουν άλλοι κριτικοί. Ο Βουργουτζής υπερασπίζεται την «ορθή ερμηνεία» του Σολομού: «απομένει γυμνός και αληθινός ο οραματισμός του συγγραφέα», «χωρίς τα 'ζωγραφισμένα χαρτόνια' της παληάς ιταλικής σχολής. Και γι' αυτό στην σκηνή της Αυλαίας δεν υπάρχει παρά το κείμενο κι ο ηθοποιός. Ο άνθρωπος και το πάθος». «Κατόρθωμα» του Σολομού είναι η παράσταση για τον Παράσχο: «κατάφερε με τα πιο απίθανα και λιτά σκηνικά μέσα και με την αφαιρετική του μέθοδο να δημιουργήσει ατμόσφαιρα και συγκίνησι ώστε να ελκύση το θεατή, που με πιασμένη την ανάσα παρακολουθεί τις ξέφρενες περιπέτειες του Πέερ Γκυντ».

Οι πιο μετριοπαθείς φωνές εντοπίζουν τα προτερήματα και τα ελαττώματα της παράστασης. Ο Δόξας προκρίνει την ανάγνωση του Σολομού έναντι αυτής του Ροντήρη, γιατί «στάθηκε σύμφωνη με την άποψη της ερμηνείας του βαθύτερου ψυχισμού και της συμβολικής μετουσίωσης προσώπων και γεγονότων» και έτσι «υπογράμμισε και αξιοποίησε την ουσιαστική έννοια του έργου», εν αντιθέσει με την παράσταση του Εθνικού όπου το «το βάρος έπεσε στην φαντασμαγορία», όμως βρίσκει κι αυτός ότι η «θεαματική και μουσικοχορευτική αφυδάτωση ήταν κάπως υπερβολική».

Οι αντιρρήσεις των κριτικών για την αφαιρετική λογική της παράστασης οφείλονται μόνο στα συντηρητικά αντανακλαστικά που διεγείρει η ασυνήθιστη αυτή για τα ελληνικά δεδομένα αφαίρεση; Εν μέρει ναι, το θέατρο είναι ακόμα συνώνυμο του θεαματικού στοιχείου στην Ελλάδα, αλλά δεν είναι μόνο αυτός ο λόγος. Το κλίμα «άγχους και καταθλίψεως, κάτι μεταξύ Κάφκα και γερμανικού ρομαντισμού της παρακμής» που επιβάλλει ο Σολομός, όπως παρατηρεί η Καλκάνη, απομυζά το «αψύ και ζωτικό» πνεύμα του έργου. Αυτή η «έξαρσι της δραματικότητας» στην παράσταση, συμφωνεί ο Κλάρας, αφαιρεί «την γοητεία του ονείρου» που εμπεριέχει ο *Γκυντ*.

Στη σκηνοθεσία του Σολομού ο *Γκυντ* παίρνει τις αποχρώσεις ενός εφιάλτη του Εγώ. Ο Σολομός, «περικόποντας κυρίως τον διάλογο και σεβόμενος περισσότερο τα επεισόδια» (Βαρίκας)¹⁰³⁷, θέλει να επιτείνει την αίσθηση του εφιάλτη. Φαίνεται ότι στην παράσταση του Σολομού όλα συμβαίνουν μέσα στο μυαλό του Γκυντ, συνεχώς νέα πλάσματα ξεπηδούν από τη φαντασία του, κλιμακώνοντας έτσι την αγωνία του κεντρικού ήρωα. Ο σκηνοθέτης δεν χαρίζει

¹⁰³⁷ Ο Βαρίκας, που είναι εν γένει αρνητικός για την παράσταση, διαφωνεί και με τη διασκευή του Σολομού, θεωρεί ότι οι περικοπές δίνουν «την εντύπωση στον θεατή, ότι είχε μπροστά του τον σκελετό του έργου και όχι το ίδιο το έργο».

στον Γκυντ ούτε καν τη λύτρωση μέσω της αγάπης που του προσφέρει ο Ίψεν την ύστατη στιγμή. Στην παράστασή του το τέλος του έργου είναι σκληρό: η αγαπημένη του ήρωα Σολβέιγ εμφανίζεται «μέσα στα μισοσκόταδα με απaráλλακτη τη μορφή της Άαζε, της μητέρας του Πέερ» (Θρύλος)¹⁰³⁸.

Η παράσταση του Σολομού γίνεται ένα κατηγορώ για την εγωιστική μικρότητα της ανθρώπινης φύσης, έχει σαφή θέση απέναντι στον κεντρικό ήρωα του έργου και χάνεται έτσι η πολύ ενδιαφέρουσα αμφισημία του Γκυντ. Τα μελανά χρώματα που κυριαρχούν επισκιάζουν τις λεπτές αποχρώσεις του έργου και στερούν μέρος της ποιητικής μαγείας που αναδίνει το έργο. Οι αντιρρήσεις αυτές όμως δεν αναιρούν το γεγονός ότι, όπως σημειώνει η Καλκάνη, η παράσταση «προσφέρει μια προσωπική ερμηνεία, που διαθέτει το σπουδαιότερο: την συνέπεια», με αποτέλεσμα να «διαγράφεται αδρά, μια προσωπικότητα ώριμη πλέον, που έχει συνείδησι του τι θέλει και το πως το πραγματοποιεί», η προσωπικότητα του σκηνοθέτη.

Στην εκτέλεση της σκηνοθετικής του σύλληψης ο Σολομός έχει ν' αντιπαλέψει με το σύνθημα πρόβλημα των πρωτοποριακών νέων σχημάτων: την απειρία των περισσότερων ηθοποιών του. «Οι ηθοποιοί δεν τον βοήθησαν να πραγματοποιήσει, τουλάχιστον εν μέρει, τις προθέσεις του», διαπιστώνει ο Θρύλος, «ο Πέερ Γκυντ δεν είναι από τα έργα που μπορούν να παιχθούν από ηθοποιούς που, κι αν ακόμα έχουν ταλέντο και είναι καλοπροαίρετοι, δεν έχουν πείρα και μακριά εξοκείωση με τη Σκηνή». Η σύγκριση με την πλειάδα των πρωταγωνιστών του Εθνικού που ερμήνευσαν τους ρόλους το 1935 είναι βέβαια συντριπτική, όπως επισημαίνει ο Δόξας, όμως χάρη στη διδασκαλία του Σολομού οι νέοι ηθοποιοί κατάφεραν και «ανταποκρίθηκαν αξιόλογα στην αποστολή τους και με στυλιζαρισμένη συμβολοποίηση». Επαινετικός είναι και ο Παράσχος για τη διδασκαλία του Σολομού, πιστεύει πως τα «κατάφερε πολύ καλά» με τον νεανικό άπειρο θίασο, «κρατώντας τους μέσα στα σωστά όρια υποκριτικής και συγκρατώντας τους απ' το να παρασυρθούν –πράγμα πολύ πιθανό και εύκολο– σε υπερβολές προς το τραγικό ή το γελοίο μονομερώς». Ο Σολομός καταφέρνει να φτιάξει μια παράσταση «συνόλου, χωρίς βεντέτες και βεντετισμούς, με ομοιογένεια ύφους» (Κλάρας), με τους ηθοποιούς να υπηρετούν σωστά τη σκηνοθεσία, χωρίς όμως να επιτυγχάνουν υψηλά υποκριτικά επιτεύγματα.

Ο νεαρός Γιάννης Βόγλης στον ρόλο του Πέερ Γκυντ δείχνει ότι «διαθέτει πολλά και αξιόλογα προσόντα» (Βαρίκας) και εκτιμάται απ' όλους η «υπεράνθρωπη προσπάθεια» που καταβάλλει (Οικονομίδης), αλλά κατά κοινή εκτίμηση είναι ακόμα ανώριμος για να ερμηνεύσει με πληρότητα τον συντριπτικό ρόλο: «Τον βγάζει πέρα με την κίνηση, με την ωραία νεανική του εμφάνιση που αποπλίζει. Χωρίς, όμως, τις σωστές του διαστάσεις, την ακτινοβολία του, την

¹⁰³⁸ Ο Θρύλος είναι επικριτικός για τη σκηνοθετική επιλογή αυτή, θεωρεί ότι κορυφώνει την «παρεξήγηση» του έργου που έχει γίνει από πλευράς του Σολομού.

εκτεταμένη θεατρική του γκάμα. Χρειάζεται μια διαρκέστερη θητεία στο σοβαρό θέατρο πρόζας», διαπιστώνει η Καλκάνη. Από τους υπόλοιπους της διανομής ξεχωρίζουν οι δύο έμπειροι ηθοποιοί του θιάσου: η Λούλα Ιωαννίδου ως Ώζε και ο Γιάννης Αργύρης σε τέσσερις μικρούς ρόλους, καθώς και η νεαρή Βούλα Χαριλάου ως Σολβείγ¹⁰³⁹.

Η μετάφραση του Μπεκέ, για τους περισσότερους κριτικούς, παραμένει αποτελεσματική παρά τα τριάντα δύο χρόνια που έχουν μεσολαβήσει από την πρώτη παρουσίαση της¹⁰⁴⁰. Το ίδιο το έργο θεωρείται πλέον ένα κλασικό αριστούργημα του συγγραφέα. Και αν το 1935 η αποκάλυψη του Ίψεν ποιητή είχε εντυπωσιάσει τους κριτικούς, στα 1967 η κριτική δεν εστιάζει το ενδιαφέρον της τόσο στην ποιητική του δύναμη –δεν την παραγνωρίζει, απλώς αυτή είναι πιο κοινός τόπος– όσο στην ανάλυση των νοημάτων του έργου, διατυπώνοντας επιχειρήματα είτε υπέρ είτε κατά της σκηνοθετικής ανάγνωσης του Σολομού.

Η παράσταση του έργου το 1967 δεν γνωρίζει εμπορική επιτυχία, σε αντίθεση με την αθρόα προσέλευση του κόσμου το 1935¹⁰⁴¹. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, χρόνια αργότερα, εκτιμά ότι «το κοινό προτιμούσε να δει το ποιητικό έργο του Ίψεν εξωραϊσμένο με χιονισμένα τοπία και μπαλλέτα ξωτικών»¹⁰⁴². Σίγουρα η λιτή και σκοτεινή ανάγνωση του *Γκυντ* καθιστούσε πολύ πιο δυσπρόσιτο το έργο για το πλατύ κοινό. Ευθύνεται μόνο η καινοτόμα ματιά του σκηνοθέτη για την ισχνή προσέλευση; Ή και η ίδια η δυναμική της παράστασης δεν ήταν ικανή να

¹⁰³⁹ Κοινή εκτίμηση των Βαρίκα, Παράσχου και Κλάρα. Αντιφατικές οι εκτιμήσεις των υπόλοιπων κριτικών για τους τρεις ηθοποιούς. Την Ιωαννίδου βρίσκει «εξαιρετική» η Καλκάνη, ο κριτικός της *Εστίας* όμως της καταλογίζει ότι «αποδίδει με παλαιά εκφραστικά μέσα τον ρόλο της μητέρας». Για τον Αργύρη είναι πολύ θετική η Καλκάνη: «έχει πάντα μια ζεστή, έντονη παρουσία, ένα προσωπικό χιούμορ, που τον κάνουν ιδιαίτερα επιτυχή σε ρόλους που απαιτούν φαντασία. Σαν ρήγας του Ντόβερ ήταν απολαυστικός». Αντιρρήσεις έχει ο Δόξας: «Δεν θάπρεπε ο κ. Αργύρης να διατηρή την ίδια βασικά φυσιογνωμία σε διαφορετικούς ρόλους». Για την Χαριλάου ο Λάμπας γράφει πως είναι «μια αγνή και τρυφερή Σόλβειγ», δεν συμφωνεί η Καλκάνη, την βρίσκει «κάπως άχρωμη και υποτονική». Η χορεύτρια Ζέττα Αποστόλου επικροτείται για τις χορευτικές τις ικανότητες όχι όμως και για τις υποκριτικές (βλ. Δόξας, Κλάρας και Παράσχος). Για τους υπόλοιπους ηθοποιούς της διανομής ο Λάμπας επισημαίνει ότι «δίδουν ένα ελαφρώς επιθεωρησιακόν τόνο εις την παράστασιν. Πολλοί εξ αυτών παίζουν δυο και τρεις ρόλους, αναγνωριζόμενοι ευκόλως, πράγμα που δημιουργεί κάποιαν σύγχυσιν».

¹⁰⁴⁰ Μονολεκτικές οι κρίσεις όσων την σχολιάζουν: «έξοχη» (Καλκάνη), «ωραία» (Παράσχος και Κλάρας), «πολύ καλή» (Δόξας). Μόνο ο Βαρίκας εκφράζει αντιρρήσεις, την θεωρεί «υπέρ το δέον 'λυρική'»

¹⁰⁴¹ Την εμπορική αποτυχία της παράστασης σχολιάζει σε άρθρο του ο Φάνης Κλεάνθης. Για τον Κλεάνθη πρόκειται για άλλη μια απόδειξη ότι το απαίδευτο ελληνικό κοινό δεν μπορεί να εκτιμήσει τον Ίψεν, ισχυρίζεται μάλιστα ότι από την πρώτη του εμφάνιση του συγγραφέα στην Ελλάδα το 1894 έως το 1967 δεν γνώρισε ποτέ την ανταπόκριση του κόσμου («Ο Ίψεν στάθηκε άτυχος στην Ελλάδα», εφ. *Τα Νέα*, 16/4/1968). Στο άρθρο του Κλεάνθη απαντά με επιστολή του ο Γιάννης Σιδέρης καταρρίπτοντας τον αβάσιμο ισχυρισμό του («Δεν στάθηκε άτυχος ο Ίψεν στην Ελλάδα», εφ. *Τα Νέα*, 18/4/1968): υπενθυμίζει την μεγάλη εμπορική επιτυχία που γνώρισαν διαχρονικά στην Ελλάδα διάφορες παραστάσεις έργων του, από την *Αγγιόπαπια* του Χρηστομάνου το 1901 έως τον πρόσφατο *Εχθρό του λαού* από το Κ.Θ.Β.Ε. το 1965.

¹⁰⁴² Την εκτίμηση αυτή κάνει ο Σολομός το 1980 (βλ. *Βίος και παιγνιον...*, ό.π., σελ. 143).

παρασύρει τους θεατές; Δεν μπορούμε να απαντήσουμε με σιγουριά, αλλά μάλλον συντρέχουν και οι δυο λόγοι.

Ο Σολομός θα επιστρέψει στον Ίψεν κοντά είκοσι χρόνια μετά: σκηνοθετεί τον *Αρχιμάστορα Σόλνες* για τον θίασο του Δημήτρη Χορν το 1983, με τον οποίο θα ασχοληθούμε λίγο παρακάτω.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Πέερ Γκοντ, Προσκήνιο Αλέξη Σολομού, Αθήνα, 1967

1. Βαρίκας, Βάσος: «Πέερ Γκοντ», εφ. *Τα Νέα*, 23/10/1967.
2. Δόξας, Άγγελος: «Πέερ Γκοντ του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 21/10/1967.
3. Θρύλος, Άλκης: «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου Γ'», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 969, 15/11/1967, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. ΙΑ' (1967-1969), εκδ. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977-1981, σελ. 154-156.
4. Καλκάνη, Ειρήνη, «Πέερ Γκοντ εις το 'Προσκήνιο' του Αλέξη Σολομού», εφ. *Η Απογευματινή*, 20/10/1967.
5. Κλάρας, Μπάμπης: «Πέερ Γκοντ του Ερρ. Ίψεν», εφ. *Η Βραδινή*, 19/10/1967.
6. Λ[άμπσας], Ι[ωάννης]: «Πέερ Γκοντ», εφ. *Εστία*, 18/10/1967.
7. Ο[ικονομίδης], Κ[ώστας]: «Πέερ Γκοντ του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Έθνος*, 19/10/1967.
8. Παράσχος, Γιάννης: «Πέερ Γκοντ», εφ. *Εμπρός*, 28/10/1967.

Επανάληψη, Θεσσαλονίκη, 1968

Β[ουργουτζής], Ν[ίκος]: «Πέερ Γκοντ», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 14/3/1968.

6.3. Ακαδημαϊκές προσεγγίσεις των κρατικών σκηνών της Ελλάδας και της Κύπρου

6.3.1. Οι πρώτες παραστάσεις Ίψεν του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου: *Οι Βρυκόλακες* (1973) και *Το σπίτι της κούκλας* (Νόρα) (1974)

Η θεατρική ζωή της Κύπρου είναι, διαχρονικά, άρρηκτα συνδεδεμένη με την Ελλάδα. Μέχρι τη δεκαετία του '60 η κυπριακή θεατρική παραγωγή ήταν περιορισμένη, η θεατρική δραστηριότητα της Κύπρου ρυθμιζόταν εν πολλοίς από τους ελληνικούς θιάσους που με μεγάλη συχνότητα περιόδευαν στο νησί. Από το 1960 και μετά όμως αρχίζει να αναπτύσσεται το εγχώριο θέατρο και προβάλλει ολοένα και περισσότερο επιτακτική η ανάγκη για την ίδρυση κρατικής σκηνής. Η ίδρυση του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου το 1971 βάζει οριστικά τα θεμέλια για την ανάπτυξη της θεατρικής ζωής του τόπου. Οι πρώτοι καλλιτεχνικοί διευθυντές του Θ.Ο.Κ. είναι ελλαδίτες. Αρχικά αναλαμβάνει ο ηθοποιός Νίκος Χατζίσκος· η βραχύβια θητεία του δεν είναι γόνιμη, αναπαράγει ένα κακέκτυπο του παρηκμασμένου Εθνικού της δικτατορίας και βασιζεται σε μετακλήσεις ελλήνων καλλιτεχνών. Μέσα σε ένα χρόνο (1972) αντικαθίσταται από τον Σωκράτη Καραντινό, που χαράζει μια στοχευμένη πολιτική ανάπτυξης του κυπριακού θεάτρου. Βασικό μέλημα του Καραντινού είναι η εκπαίδευση του εγχώριου καλλιτεχνικού δυναμικού και του κυπριακού κοινού. Καταρτίζει ένα ρεπερτόριο απ' όλο το φάσμα του κλασικού και του νεώτερου, ελληνικού και ξένου, δραματολογίου και διοργανώνει παράλληλα διάφορες πνευματικές εκδηλώσεις. Η προσπάθεια του Καραντινού ανακόπτεται από την τουρκική εισβολή τον Ιούλιο του 1974. Ο Θ.Ο.Κ. αδυνατεί να ανανεώσει το συμβόλαιό του, και η συνεργασία τους λήγει¹⁰⁴³.

Η γνωριμία της Κύπρου με τον Ίψεν ανήκει στις προτεραιότητες του Καραντινού, στα δυο χρόνια της θητείας του θα παιχτούν δύο έργα του: οι *Βρυκόλακες* και το *Σπίτι της κούκλας*. Επιλέγει τα πιο εμβληματικά έργα του συγγραφέα ιδιαίτερος δημοφιλή στο ελληνικό κοινό και τα περισσότερο "βατά" για την πρώτη επαφή του κοινού του Θ.Ο.Κ. με τον Ίψεν. Η Κύπρος έχει κάνει ήδη τη γνωριμία της με τον συγγραφέα μέσω των περιοδειών των ελληνικών θεατρικών

¹⁰⁴³ Οι πληροφορίες μας για τα πρώτα βήματα του Θ.Ο.Κ. σταχυολογούνται από τη διδακτορική διατριβή της Άντρη Κωνσταντίνου: *Το θέατρο στην Κύπρο από το 1960 έως το 1974. Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, ό.π., 2004. Η διατριβή της εκδόθηκε από τον Καστανιώτη το 2007 (οι παραπομπές που θα βρει ο αναγνώστης στην συνέχεια αναφέρονται στη δακτυλόγραφη μορφή της που βρίσκεται διαθέσιμη στο ηλεκτρονικό καταθετήριο του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης: <http://thesis.ekt.gr/>). Για τα χρόνια της θητείας του Καραντινού ας ανατρέξει ο αναγνώστης στο υποκεφάλαιο «Το διάστημα 1972-1974 και η συμβολή του Καραντινού» (σελ. 403-444).

σχημάτων. Το 1897 παίζονται για πρώτη φορά οι *Βρυκόλακες* και ακολουθούν αρκετές εμφανίσεις του έργου έως το 1938. Το *Σπίτι της κούκλας* πρωτοεμφανίζεται το 1903 και θα παιχτεί επίσης από αρκετούς ελληνικούς θιάσους: τελευταία γνωστή του παρουσίαση στην Κύπρο το 1954. Το τρίτο έργο του συγγραφέα που θα γνωρίσει το κυπριακό κοινό μέσω των ελληνικών θιάσων είναι η *Έντα Γκάμπλερ* το 1947¹⁰⁴⁴. Η πρώτη κυπριακή παραγωγή Ίψεν –και μοναδική έως το 1973– είχε γίνει, θυμίζουμε, τον Δεκέμβριο του 1946 με τους *Βρυκόλακες* από τον θίασο του Νίνου Παστελλίδη, σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη, στη Λευκωσία.

Οι *Βρυκόλακες* του Θ.Ο.Κ. ανεβαίνουν στις 13 Ιανουαρίου του 1973 στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας, στη γνωστή μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη και σε σκηνοθεσία του Νίκου Σιαφκάλη, με σκηνικά και κοστούμια του Στέφανου Αθηαϊνίτη. Η διανομή: Κυρία Άλβινγκ: Δέσποινα Μπεμπεδέλη, Όσβαλντ: Νεόφυτος Νεοφύτου, Πάστωρ Μάντερς: Ανδρέας Μιχαηλίδης, Έγκοτραντ: Βλαδίμηρος Καυκαρίδης, Ρεγκίνε: Βούλα Πελεκάνου. Μετά τη λήξη των παραστάσεων στις 18 Φεβρουαρίου, η παράσταση περιόδεψε σε διάφορες πόλεις της Κύπρου¹⁰⁴⁵. Το *Σπίτι της Κούκλας (Νόρα)* ανεβαίνει την 1^η Μαΐου του 1974, και πάλι σε μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Θ.Ο.Κ. Σωκράτης Καραντινός υπογράφει τη σκηνοθεσία, με σκηνικά και κοστούμια της Νίκης Λιοδάκη-Μακρίδου. Στον ομώνυμο ρόλο μια ελληνίδα πρωταγωνίστρια σε έκτακτη συνεργασία με τον θίασο: η Αντιγόνη Βαλάκου. Την υπόλοιπη διανομή συμπληρώνουν κύπριοι ηθοποιοί: Χέλμερ: Στέλιος Καυκαρίδης, Ρανκ: Χάρης Παναγιώτου, Λίντε: Μόνικα Βασιλείου, Κρόγκοταντ: Θάνος Πεττεμερίδης, Άννα-Μαρία: Φλωρεντία Δημητρίου, Υπηρέτρια: Μαρία Σταυριανού, Λουστράκος: Γρηγόρης Χριστοφής, Παιδιά: Τάσος Μωρέας και Αναστασία Πελεκάνου. Η παράσταση θα κάνει μέσα στον Μάιο και περιοδεία σε άλλες πόλεις της Κύπρου¹⁰⁴⁶.

Η υποδοχή των παραστάσεων από την κυπριακή κριτική είναι –ως επί το πλείστον– θερμή. Όμως οι εκτιμήσεις των κριτικών είναι περισσότερο δήλωση

¹⁰⁴⁴ Οι *Βρυκόλακες* παίζονται για πρώτη φορά στη Λεμεσό της Κύπρου το 1897 από τον θίασο περιοδείας του Θεόδωρου Ποφάντη. Τη δεκαετία του 1900 άλλοι τρεις ελληνικοί θίασοι θα παίξουν το έργο στη Λεμεσό: Δραματικός Θίασος Ορφεύς (1903), Ξενοφώντος Ησαΐα (1906) και Πάνου Καλογερίκου (1910). Το έργο ξαναπαίζεται από ελληνικό θίασο το 1938 στη Λευκωσία (Θίασος Κώστα Κροντηρά). Το *Σπίτι της κούκλας* παίζεται για πρώτη φορά το 1903 στη Λεμεσό από τον Δραματικό Θίασο Ορφεύς. Το έργο επανεμφανίζεται το 1945 στην Κύπρο στη διάρκεια της περιοδείας του θιάσου Βάσως Μανωλίδου-Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν, με τη Μανωλίδου Νόρα και τον Χορν στον ρόλο του Χέλμερ. Αρχές του 1954 περιοδεύει στην Κύπρο η Κατερίνα Ανδρεάδη και ερμηνεύει τον κεντρικό ρόλο. Στα τέλη του 1954 θα παίξει τη Νόρα στην Κύπρο μια άλλη γνωστή ελληνίδα ηθοποιός: η Έλλη Λαμπέτη με τον Χορν και πάλι Χέλμερ και Ρανκ τον Γιώργο Παππά (Θίασος Λαμπέτη-Παππά-Χορν). Το τρίτο έργο του Ίψεν που παίζεται στην Κύπρο είναι η *Έντα Γκάμπλερ*, με την Κατερίνα Ανδρεάδη να ερμηνεύει τον ομώνυμο ρόλο το 1947 στη Λευκωσία.

¹⁰⁴⁵ Ο Θ.Ο.Κ. έπαιξε τους *Βρυκόλακες* από τις 20 Φεβρουαρίου έως τις 6 Μαρτίου του 1973 σε Πάφο, Λεμεσό, Αμμόχωστο, Λάρνακα, Μόρφου, Κερύνεια.

¹⁰⁴⁶ Ο Θ.Ο.Κ. διακόπτει τις παραστάσεις του έργου στη Λευκωσία και ξεκινάει περιοδεία από 14 έως και 31 Μαΐου του 1974 σε Λεμεσό, Κερύνεια, Αμμόχωστο, Πάφο, Μόρφου και Λάρνακα. Ο θίασος επιστρέφει στη Λευκωσία και δίνει την τελευταία παράσταση του έργου στο Δημοτικό Θέατρο στις 2 Ιουνίου του 1974.

συμπαράστασης στις προσπάθειες του νεοσυσταθέντος οργανισμού παρά αντικειμενική αποτίμηση του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Τα περισσότερα κριτικά σημειώματα έχουν ύφος καλλιτεχνικού ρεπορτάζ και όχι δόκιμου κριτικού λόγου: η κυπριακή κριτική είναι κι αυτή στα πρώτα της βήματα.

Η πρώτη παραγωγή του Θ.Ο.Κ. με τους *Βρυκόλακες* στηρίζεται αποκλειστικά στις κυπριακές δυνάμεις¹⁰⁴⁷. Η παράσταση χαιρετίζεται ως «καλλιτεχνική επιτυχία» που «πρωτίστως οφείλεται στον σκηνοθέτη» (*Ελευθερία*). Ο κύπριος σκηνοθέτης Νίκος Σιαφκάλης είδε «πολύ ψυχολογημένα» το έργο και έκανε μια «μεθοδική» διδασκαλία των ηθοποιών, γράφει ο Μοδινός. Οι κριτικοί δεν παραλείπουν να αποδώσουν εύσημα σε όλους τους ηθοποιούς της διανομής που ερμήνευσαν «πάρα πολύ καλά» τους ρόλους τους (ΚΟΚ, *Ασύρματος*). Πιο "ψύχραιμες" είναι οι αποτιμήσεις δύο άλλων κριτικών, του Άντρου Παυλίδη και του Ιάκωβου Ρωσσίδη. Η επιτυχία, διευκρινίζει ο Παυλίδης, είναι σχετική: «κρίνουμε με το μέτρο της Κυπριακής πραγματικότητας και σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του τόπου. Παρ' όλον ότι οι δυνάμεις μας δεν είναι οι ιδανικότερες για να ενσαρκώσουν τους πέντε ρόλους του δράματος αυτού του Ερρίκου Ίψεν, ωστόσο κατώρθωσαν να μας χαρίσουν μια καλή και ικανοποιητική ερμηνεία [...]. Για μας εδώ στην Κύπρο, είναι μεγάλη επιτυχία το να κατορθώσουμε να μη σφαγιάσουμε έργα σαν και τους *Βρυκόλακες*. [...] Ας μη περιμένουμε θαύματα απ' την μια μέρα στην άλλη». Η παράσταση των *Βρυκολάκων* αποδεικνύει πως ο Θ.Ο.Κ. βαδίζει «σ' ένα δρόμο που είναι ορθός» κι αυτό αρκεί επί του παρόντος. «Παρά τις αναπόφευκτες ελλείψεις και αδυναμίες του, το ανέβασμα [...] συνιστούσε σοβαρό θέατρο», συμφωνεί και ο Ρωσσίδης.

Η σκηνοθεσία «κατώρθωσε να δώσει έναν κανονικό ρυθμό στο έργο, να υπογραμμίσει τα σημεία που έπρεπε και να βγάλει στην επιφάνεια αρκετές από τις εσωτερικές συγκρούσεις του έργου», η παράσταση, «αν και δεν παρουσιάζει κάτι το ξεχωριστό, εντούτοις υπήρξε συνεπής στον Ίψεν» (Παυλίδης). Η εργασία του Σιαφκάλη είναι «προσεκτική» και τονίζει τη «καταθλιπτική ατμόσφαιρα» του έργου (Ρωσσίδης). Η σκηνογραφία του Αθηνινήτη υπηρετεί σωστά τα ζητούμενα της σκηνοθεσίας· φτιάχνει «ένα καταθλιπτικό σκηνικό», με μια «συνεχή βροχή» να πέφτει μπροστά στα παράθυρα του σκηνικού, δίνοντας «την σωστή ατμόσφαιρα του ευρωπαϊκού Βορρά» (Παυλίδης).

¹⁰⁴⁷ Η Δέσποινα Μπεμπεδέλη, παρότι ελληνίδα, έχει ήδη πολιτογραφηθεί ως κύπρια. Η πρώτη της εμφάνιση στο θέατρο γίνεται το 1962 στην Ελλάδα. Θα συνεργαστεί με διάφορους ελληνικούς θιάσους έως το 1967, οπότε και μετακομίζει στην Κύπρο (παντρεύεται τον κύπριο ηθοποιό Στέλιο Καυκαρίδη, τον Χέλμερ του *Σπιτιού της κούκλας* του Θ.Ο.Κ. το 1974). Η Μπεμπεδέλη θα σταδιοδρομήσει έκτοτε στην Κύπρο. Η πρώτη της επιστροφή στο ελληνικό θέατρο γίνεται το 1979 επαναλαμβάνοντας την κυρία Άλβινγκ με τον θίασο του Γιάννη Φέρτη. Τη δεκαετία του '90 οι εμφανίσεις της στην ελληνική σκηνή θα πυκνώσουν, συνεχίζοντας πάντα να έχει ως βάση της την Κύπρο. Η Μπεμπεδέλη καταξιώθηκε ως μια από τις σημαντικότερες πρωταγωνιστικές δυνάμεις της Κύπρου και της Ελλάδας (για την πορεία της στο θέατρο βλ.: Θεόδωρος Έξαρχος: *Έλληνες ηθοποιοί. Έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950*, τ. Β', ό.π., σελ. 424-426).

Από τους ηθοποιούς της διανομής ξεχωρίζουν η Δέσποινα Μπεμπεδέλη στον ρόλο της Κυρίας Άλβινγκ και ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Βλαδίμηρος Καυκαρίδης ως Έγκοτσαντ¹⁰⁴⁸. Η Μπεμπεδέλη κατόρθωσε και «κράτησε το έργο» (Παυλίδης), καθώς «κινήθηκε με πολλήν εσωτερικότητα στον χώρο των έντονων ψυχολογικών μεταπτώσεων» (Ρωσσίδης). Ίσως η σημαντική αυτή πρωταγωνίστρια του ελληνικού και κυπριακού θεάτρου δεν ήταν ακόμα ώριμη ν' αποδώσει τον σύνθετο ρόλο, θα επιστρέψει στην Άλβινγκ άλλες δύο φορές (Θιάσος Γιάννη Φέρτη, 1979 και Θ.Ο.Κ., 2008) με καλύτερα αποτελέσματα. Ο Καυκαρίδης εντυπωσιάζει τον Παυλίδη με την «πολύ καλή» του ερμηνεία· είναι «πειστικός στις... πονηριές του», επιβεβαιώνει ο Ρωσσίδης¹⁰⁴⁹.

Η πρώτη αυτή παραγωγή Ίψεν του Θ.Ο.Κ. «κρίνεται με περισσότερη ευμένεια» από την κυπριακή κριτική σε σύγκριση με το *Σπίτι της κούκλας* που ακολουθεί ένα χρόνο αργότερα, παρατηρεί η Άντρη Κωνσταντίνου¹⁰⁵⁰. Οι *Βρυκόλακες* ήταν αποκλειστική υπόθεση του εγχώριου καλλιτεχνικού δυναμικού, ενώ στο *Σπίτι της κούκλας* ο σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός και η πρωταγωνίστρια Αντιγόνη Βαλάκου είναι ελλαδίτες. Και όπως μας εξηγεί η Κωνσταντίνου, οι κριτικοί της Κύπρου κρατούν εν γένει διαφορετική στάση απέναντι στους ελλαδίτες και στους κύπριους καλλιτέχνες: «Οι σκηνοθέτες από την Ελλάδα κρίνονται με μεγαλύτερη αυστηρότητα και με κριτήριο το αν κόμισαν κάτι καινούργιο. Στην προκειμένη περίπτωση, δεν αρκεί στους Κύπριους κριτικούς η παρουσίαση μιας ευπρόσωπης παράστασης. Αυτό οφείλεται στις μεγαλύτερες προσδοκίες που δημιουργεί η μετάκληση και οι υψηλές, για δεδομένα του κυπριακού θεάτρου, αμοιβές των Ελλαδιτών σκηνοθετών»¹⁰⁵¹.

Ο Καραντινός δέχεται επικρίσεις γιατί θεωρείται ότι πριμοδοτεί την ελληνίδα πρωταγωνίστρια εις βάρος των κυπρίων ηθοποιών. Σύμφωνα με τον Νικολάου, η σκηνοθεσία «φώτισε ανισόβαρα τα πρόσωπα του έργου σε βαθμό που η Νόρα νάναι... το *Κουκλόσπιτο*. [...] Η παράσταση ήταν παράσταση της Νόρας», έλειπε η «προσεγμένη αντιμετώπιση των υπολοίπων χαρακτήρων του έργου». Ο κριτικός επιρρίπτει την ευθύνη αποκλειστικά στον σκηνοθέτη: «Δεν υπήρχε συναλλαγή των ηθοποιών με τη Νόρα, ενώ διεγράφετο η προσπάθεια των ηθοποιών που την παισιώναν». Το ίδιο και ο Αγκαίος: «Η γραμμή σκηνοθεσίας αποξένωσε την πρωταγωνίστρια από όλα τα άλλα πρόσωπα που την περιστοίχιζαν με αποτέλεσμα να χάσει η Νόρα όλη την τραγικότητα του χαρακτήρα της. Έγινε η ερμηνεία της ένα κουραστικό και απαράδεκτο 'σόλο'». Αλλά τις επικρίσεις αυτές

¹⁰⁴⁸ Ο Καυκαρίδης μαζί με τον Σιαφκάλη είναι οι δυο μόνιμοι σκηνοθέτες του Θ.Ο.Κ. στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του.

¹⁰⁴⁹ Χαμηλά τα επιτεύγματα του υπόλοιπου θιάσου. Ατυχής η εμφάνιση του Νεόφυτου Νεοφύτου στον Όσβαλντ: «χαμηλή απόδοση» (Παυλίδης), «έπαιξε μεν με λιτότητα αλλά και χωρίς να μπορεί να διατηρεί πάντοτε την επιβαλλόμενη εσωτερική έκφραση» (Ρωσσίδης). Ο Ανδρέας Μιχαηλίδης στον Πάστορα Μάντερς δεν μπόρεσε «ν' αποφεύγει πάντοτε κάποιο στόμφο» (Ρωσσίδης).

¹⁰⁵⁰ *Το θέατρο στην Κύπρο από το 1960 έως το 1974...*, ό.π., σελ. 428.

¹⁰⁵¹ Ό.π., σελ. 451.

πρέπει να τις διαβάσουμε με επιφύλαξη, ο Καραντινός δεν πρέπει να προσπάθησε από σκοπού να αναδείξει τη Βαλάκου, η δυναμική της ερμηνείας της θα την ξεχώριζε αναπόφευκτα από τον υπόλοιπο θίασο. Σ' αυτό συμφωνούν οι περισσότεροι κύπριοι κριτικοί, αλλά κι ο αμερικάνος κριτικός Roderick Nordell, ο οποίος είναι και πιο αντικειμενικός παρατηρητής.

Τα σχόλια του Nordell, στην ανταπόκρισή του για τη δραστηριότητα του Θ.Ο.Κ., είναι θετικά για την παράσταση, κρίνει πως είναι μια συγκροτημένη κλασική ανάγνωση του έργου¹⁰⁵². Του κάνει ιδιαίτερη εντύπωση η ερμηνεία της Βαλάκου και την ξεχωρίζει από τις συμβατικές ερμηνείες του υπόλοιπου θιάσου. Η Βαλάκου, σύμφωνα με τον Nordell, σκιαγραφεί μια ασταθή ψυχολογικά Νόρα, με απότομες μεταπτώσεις διάθεσης, που φτάνει σε στιγμές στα όρια υστερίας ή έκστασης¹⁰⁵³. Κύριο χαρακτηριστικό της ερμηνείας της είναι και για τον κύπριο κριτικό Μηνά «η ικανότητα των μεταπτώσεων με εντελώς φυσιολογικό και καταπληκτικό τρόπο». Την ενδιαφέρουσα αυτή ερμηνευτική αντίληψη η Βαλάκου την υλοποιεί αποτελεσματικά. Δίνει «με χάρη και αφέλεια το δράμα της Νόρας», παρόλο που δεν αποφεύγει κάποιος ακκισμούς στις δυο πρώτες πράξεις (Μοδινός) και μια υπερκινητικότητα (Χρυσάνθης). Δεν πρέπει να χειρίζεται το ίδιο ικανά την τρίτη πράξη, της λείπει η εσωτερικότητα, πιστεύει ο Μοδινός, της χρειαζόταν «περισσότερη ένταση στην μεταβολή που μέσα της συντελείται».

Από τον Nordell πληροφορούμαστε ότι ο Καραντινός επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στο ζήτημα της ανθρώπινης ελευθερίας και όχι στα δικαιώματα των γυναικών¹⁰⁵⁴. Ο Μηνάς γράφει για τη σκηνοθεσία πως είναι «ποιητική», αντίστοιχη και η εκτίμηση του Ρωσσίδη, ο οποίος κρίνει ότι ο Καραντινός ανέδειξε «την θεατρική ομορφιά» του έργου, «κυρίως μέσα από τα ποιητικά στοιχεία». Δεν μας διευκρινίζουν όμως οι κύπριοι κριτικοί τι εννοούν, μάλλον υπαινίσσονται πως

¹⁰⁵² Πολλές κυπριακές εφημερίδες αναπαράγουν αποσπάσματα της κριτικής της αμερικάνικης εφημερίδας, σημειώνοντας με «εθνική περηφάνια» τα θετικά σχόλια του αλλοδαπού κριτικού (Βλ.: «*Η Κριστιαν Σάιενς Μόνιτορ* δια την δράσιν του ΘΟΚ και την *Νόραν*», εφ. *Φιλελεύθερος*, 28/5/1974. «*Εις αμερικάνικην εφημερίδα κριτική δια την παρουσίασιν υπό του Θ.Ο.Κ. του έργου Νόρα*», εφ. *Ελεύθερος*, 28/5/1974. «*Η Κριστιαν Σάιενς Μόνιτορ* δια τον Θ.Ο.Κ. και την παράστασιν της *Νόρας*», εφ. *Αγών*, 28/5/1974. «*Αμερικάνικη εφημερίς δια την Νόραν του Ίψεν*», εφ. *Μάχη*, 29/5/1974. «*Αν και μόλις τριών ετών ο ΘΟΚ έχει εν εντοπωσιακών ρεπερτόριον έργων*», εφ. *Μεσημβρινή*, 29/5/1974. «*Η Μόνιτορ* δια τον ΘΟΚ και την παράστασιν της *Νόρας*», εφ. *Νέα*, 30/5/1974. Όλα τα δημοσιεύματα είναι ανυπόγραφα).

¹⁰⁵³ Γράφει ο Nordell: «The production seemed a substantial, solidly acted version so traditional that the outsider almost forgot it was in Greek. [...] Nora changed from a restrained Nordic heroine to a mercurial Mediterranean one. [...] Valakou kept bringing her feelings to the edge of hysteria or ecstasy and then abruptly switching them off in wifely conventionality. She made it seem natural, playing off the more contained performance of the other actors».

¹⁰⁵⁴ Παραθέτουμε το σχετικό απόσπασμα του Nordell: «Nora is not regarded simply as a victimized woman or a precursor of independent feminism. 'It's not that she's a woman, it's that she's a human being,' said director Socrates Karantinos. He sees the play as going beyond women's rights to questions of human freedom –the problems created when thoughtless convention are exposed. Seen in that light, Mis Valakou's volatile performance became a kind of image of human feeling, perpetually being reined in, but always struggling to break free».

η σκηνοθεσία του δεν ήταν προσκολλημένη σε έναν ωμό νατουραλισμό.

Οι ενδιαφέρουσες αντιλήψεις του Καραντινού σ' αυτόν τον πρώτο και μοναδικό Ίψεν της σκηνοθετικής του καριέρας δεν πρέπει όμως να πραγματώθηκαν πολύ αποτελεσματικά. Οι δυο πρώτες πράξεις του έργου ήταν "κουραστικές" σύμφωνα με αρκετούς κριτικούς. Οι κριτικοί το αποδίδουν σε συγγραφική αδυναμία, πιστεύουν πως είναι φλύαρες και ζητούν περικοπές¹⁰⁵⁵. Αλλά προφανώς δεν ευθύνεται το κείμενο, αλλά η παράσταση, που δεν καταφέρνει να αποδώσει τις καταστάσεις του έργου και να αναδείξει το κλιμακούμενο τέμπο του. Σίγουρα δεν βοηθά τον Καραντινό και το έμπυχο υλικό που έχει στη διάθεσή του, το οποίο είναι απαίδευτο στο κλασικό ρεπερτόριο. «Έλειπε απ' όλους η κατανόηση και αποδοχή του ρόλου τους, με μόνη εξαίρεση (και όχι πάντοτε και σε όλα) τη Βαλάκου», γράφει ο Χρυσάνθης. Συμφωνεί και ο Μηνάς ότι οι ηθοποιοί, εκτός από τη Βαλάκου, «στάθηκαν μέτριοι. Το κύριο ελάττωμα στην ερμηνεία του ρόλου τους είτανε η μονοτονία και οι μηχανικές κινήσεις»¹⁰⁵⁶.

Τα σκηνικά και τα κοστούμια της κύριας Νίκης Λιοδάκη-Μακρίδου συγκαταλέγονται στις θετικές επιτεύξεις της παράστασης: «έδωσαν όλη την ατμόσφαιρα της εποχής του 19^{ου} αιώνα» (Μηνάς), «ρυθμίζουν με επιμέλεια τον χώρο του 'κουκλόσπιτου' συμβάλλοντας στα μουντά χρώματα του δράματος» (Ρωσσίδης).

Οι δύο παραστάσεις Ίψεν του Θ.Ο.Κ. γίνονται σε μια εποχή που το κυπριακό θέατρο βρίσκεται ακόμα στα πρώτα του βήματα, οι παραστάσεις είναι αναπόφευκτα πρωτόλειες. Οι δύο Ίψεν του Οργανισμού πατούν στην παράδοση του ακαδημαϊσμού που έχει διαμορφωθεί στην Ελλάδα: ρεαλιστική ανασύσταση της εποχής των έργων, δραματική ατμόσφαιρα, καθαρά περιγράμματα των ιψενικών ρόλων. Οι καλλιτεχνικοί συντελεστές του Θ.Ο.Κ. –στην πλειονότητά τους– δεν έχουν ασκηθεί στο κλασικό ρεπερτόριο και οι πρώτες τους αυτές εργασίες

¹⁰⁵⁵ Ο Μηνάς και ο Ρωσσίδης που είναι εν γένει θετικοί για την παράσταση, προτείνουν συντομεύσεις του κειμένου. Οι "κουραστικές" δυο πράξεις δίνουν λαβή για σχόλια στους πολέμιους του Καραντινού που θεωρούν ότι ο Έλληνας σκηνοθέτης αδικεί το κύπριο δυναμικό: ο κριτικός του *Ασύρματου* υπαινίσσεται πως ο σκηνοθέτης άφησε αυτούσιο το κείμενο προκειμένου να ημιμοδοτήσει την ελληνίδα πρωταγωνίστρια, και επιτίθεται κατά μέτωπο τόσο στον σκηνοθέτη όσο και στην ηθοποιό.

¹⁰⁵⁶ Από τον υπόλοιπο θίασο ξεχωρίζει η ερμηνεία του Χάρη Παναγιώτου που δίνει ένα «πολύ ανθρώπινο» Ρανκ (κοινή παρατήρηση των Παλαιού και Ρωσσίδη). Ο Στέλιος Καυκαρίδης ως Χέλμερ «έδωσε βάρος με την παρουσία του εν τούτοις δεν έδωσε τον ακριβή τύπο του μouxρου ατομικιστή αστού που θέλει ο συγγραφέας» (Μοδινός). Ο Κρόγκσταντ του Θάνου Πεττεμερίδη «θα μπορούσε να είναι λιγότερο εκδηλωτικός και περισσότερο, θα λέγαμε υπονοητικός, σαν αδιάστακτος εκβιαστής που ήταν με σίγουρα ατού στο χέρι» (Ρωσσίδης). Η Μόνικα Βασιλείου στον ρόλο της Λίντε ήταν «σωστή γενικά αλλά χωρίς πολύ σαφήνεια και βαρύτητα που απαιτεί ο ρόλος» (Μοδινός).

στον Ίψεν εξαντλούνται –όπως είναι επόμενο– στο πλαίσιο της ευσυνείδητης προσπάθειας¹⁰⁵⁷.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Θ.Ο.Κ., Λευκωσία, 1973

1. Κοζάκος, Δημήτρης: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Ο Φακός* Λευκωσίας, 21/1/1973.
2. ΚΟΚ: «*Οι Βρυκόλακες του Θ.Ο.Κ.*», εφ. *Ασύρματος* Λευκωσίας, 21/1/1973.
3. Μηνάς, Σπ.: «*Ίψεν Οι βρυκόλακες*», εφ. *Ο Φιλελεύθερος* Λευκωσίας, 31/1/1973.
4. Μοδινός, Αργύρης]: «*Οι βρυκόλακες από την σκηνή του ΘΟΚ*», εφ. *Η Μάχη* Λευκωσίας, 21/1/1973.
5. Μοδινός, Αργύρης: «*Ένα κοινωνικό-δραματικό έργο του Ερρίκου Ίψεν. Οι βρυκόλακες*», εφ. *Τα Νέα* Λευκωσίας, 18/1/1973.
6. Μοδινός, Αργύρης: «*Ίψεν Βρυκόλακες*», εφ. *Πανερώπη* Λευκωσίας, 28/2/1973.
7. Παυλίδης, Άντρος: «*Ερρίκου Ίψεν Βρυκόλακες από τον Θ.Ο.Κ.*», εφ. *Τα Νέα* Λευκωσίας, 27/1/1973.
8. Ρωσσιδης, Ιάκωβος: «*Ίψεν στη σκηνή του ΘΟΚ*», εφ. *Χαραυγή* Λευκωσίας, 25/1/1973.
9. Ανυπόγραφο: «*Οι βρυκόλακες του Ίψεν από τον Θ.Ο.Κ.*», εφ. *Ελευθερία* Λευκωσίας, 25/1/1973.

Το σπίτι της κούκλας (Νόρα), Θ.Ο.Κ., Λευκωσία, 1974

1. Αγκαίος: «*ΘΟΚ. Ερρίκου Ίψεν Το σπίτι της κούκλας*», περ. *Κυπριακός Λόγος*, τχ. 36, 11-12/1974, σελ. 345-346.
2. Μηνάς, Σπ.: «*Το σπίτι της κούκλας (Νόρα) του Ερρίκου Ίψεν*», εφ. *Ο Φιλελεύθερος* Λευκωσίας, 9/5/1974.
3. Μοδινός, Αργ.: «*Το ψενικό έργο Το σπίτι της κούκλας από την σκηνή του Θεατρ. Οργ. Κύπρου*», εφ. *Η Μάχη* Λευκωσίας, 26/5/1974.
4. Νικολάου, Γιώργος: «*Ερρίκου Ίψεν Το σπίτι της κούκλας από τον Θ.Ο.Κ. Σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού*», εφ. *Ελευθερία* Λευκωσίας, 9/5/1974.
5. Nordell, Roderick: «*Ibsen Cyprus-style (you almost forget it's in Greek)*», εφ. *Christian Science Monitor* Βοστώνης, 10/5/1974.
6. Παλατιός, Μ.: «*Ίψεν: Το σπίτι της κούκλας από τον ΘΟΚ*», εφ. *Τα Νέα* Λευκωσίας, 16/5/1974.
7. Ρωσσιδης, Ιάκωβος: «*Η Νόρα του Ίψεν στη σκηνή του ΘΟΚ*», εφ. *Χαραυγή* Λευκωσίας, 9/5/1974.
8. Χρυσάνθης, Κύπρος: «*Το θέατρο*», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τχ. 165, 6/1974, σελ. 274-275.
9. Ανυπόγραφο: «*Γιατί συνεχίζει τους πειραματισμούς ο ΘΟΚ; Το Σπίτι της κούκλας δεν άρεσε στο κοινό*», εφ. *Ασύρματος* Λευκωσίας, 12/5/1974.

¹⁰⁵⁷ Ο Ίψεν θα αργήσει πολύ να επανεμφανιστεί στο ρεπερτόριο του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου. Άλλα δύο έργα του θα ανέβουν μετά το 2000: η *Έντα Γκάμπλερ* στην πρώτη της κυπριακή παραγωγή, σε σκηνοθεσία του κύπριου Νεόφυτου Ταλιώτη, με Έντα τη γνωστή κύπρια πρωταγωνίστρια Αννίτα Σαντορινιαίου (12/11/2004) και οι *Βρυκόλακες* (15/3/2008), σε σκηνοθεσία του ελλαδίτη Γιάννη Ιορδανίδη, με τη Δέσποινα Μπεμπεδέλη να ξαναερμηνεύει την κυρία Άλβινγκ τριανταπέντε χρόνια μετά την πρώτη της απόπειρα στον ρόλο, πάλι στον Θ.Ο.Κ.

6.3.2. Το *Σπίτι της κούκλας* (1975) και η *Έντα Γκάμπλερ* (1978) στο Κ.Θ.Β.Ε.

Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος ανεβάζει για πρώτη φορά στην ιστορία του τα δύο έργα στη δεκαετία του '70¹⁰⁵⁸. Κοινός παρανομαστής και στα δύο ανεβάσματα, η πρωταγωνίστρια Αντιγόνη Βαλάκου. Η Βαλάκου μαζί με την Κατερίνα Ανδρεάδη είναι οι μόνες ελληνίδες ηθοποιοί που ερμήνευσαν στη διάρκεια της καριέρας τους και τις τρεις εμβληματικές ψενικές ηρωίδες: Νόρα, Έντα Γκάμπλερ και Ελλίντα¹⁰⁵⁹.

Η Βαλάκου επαναλαμβάνει ένα χρόνο μετά την Κύπρο τη Νόρα στο Κ.Θ.Β.Ε., παίζοντας την και πάλι στη μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη, αλλά με τελείως διαφορετικούς τους υπόλοιπους καλλιτεχνικούς συντελεστές. Η παράσταση ανεβαίνει στις 3 Απριλίου του 1975 στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Τη σκηνοθεσία υπογράφει τώρα ο Κωστής Μιχαηλίδης και τα σκηνικά και κοστούμια ο Βασίλης Βασιλειάδης. Η μουσική επιμέλεια είναι της Βέτας Μυρίδου. Η διανομή: Νόρα: Αντιγόνη Βαλάκου, Χέλμερ: Διονύσης Καλός, Ρανκ: Στέλιος Καπάτος, Λίντε: Κατερίνα Χέλμη και Ελένη Καρπέτα¹⁰⁶⁰, Κρόγκσταντ: Νίκος Βρεττός, Άννα-Μαρία: Ελεάνα Απέργη και Γιάννα Κούρου¹⁰⁶¹, Ελένη: Καίτη Μητροπούλου, Ένας υπηρέτης: Γιώργος Μαρκολιάς, Παιδιά: Σούλα Σελαμαζίδου, Χρήστος Τσικληρόπουλος και Μορφούλα Μάντζαρη. Μετά τη λήξη των παραστάσεων στη Θεσσαλονίκη (13 Απριλίου) ακολουθεί μικρή περιοδεία σε Βόλο, Λάρισα και Καβάλα (15 έως 22 Απριλίου).

Δυστυχώς δεν σώζονται παρά ελάχιστες πληροφορίες για την παράσταση και δεν μπορούμε να συναγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα¹⁰⁶². Από τις

¹⁰⁵⁸ Το *Σπίτι της Κούκλας* ανεβαίνει επί καλλιτεχνικής διεύθυνσεως του Μίνου Βολανάκη, ενώ η *Γκάμπλερ* είναι επιλογή του διαδόχου του Σπύρου Ευαγγελάτου.

¹⁰⁵⁹ Θυμίζουμε πως η Κατερίνα ερμήνευσε τις τρεις ηρωίδες σε παραγωγές του θιάσου της (*Έντα Γκάμπλερ*, 1939 και 1950, *Κυρά της θάλασσας*, 1939 και 1952, *Νόρα*, 1942). Η Βαλάκου ερμήνευσε την Ελλίντα με τον δικό της θίασο το 1964, και τη Νόρα στο Θ.Ο.Κ. το 1974. Ακόμα, η Βαλάκου ερμήνευσε τις δύο ηρωίδες και σε τηλεοπτικές παραγωγές της Ε.Ρ.Τ.: την Ελλίντα το 1975 σε θεατρική σκηνοθεσία Λάμπρου Κωστόπουλου και τη Νόρα το 1980 σε θεατρική σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη. Η ίδια δηλώνει το 1978 για την προτίμησή της στις ψενικές ηρωίδες: «ο Ίψεν είναι μέγας γνώστης της ψυχολογίας της γυναίκας» (Φάνης Κλεάνθης: «*Έντα Γκάμπλερ* με την Α. Βαλάκου», συνέντευξη με την Αντιγόνη Βαλάκου, εφ. *Τα Νέα*, 20/3/1978).

¹⁰⁶⁰ Σε διπλή διανομή.

¹⁰⁶¹ Σε διπλή διανομή.

¹⁰⁶² Παρά την εξαντλητική μας έρευνα στον Τύπο της εποχής, στο αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε. και στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου, δεν βρέθηκαν παρά ελάχιστα δημοσιεύματα, κι αυτά καθόλου διαφωτιστικά. Τα μοναδικά σχόλια που σώζονται για την παράσταση προέρχονται από το ρεπορτάζ της εφημερίδας *Μακεδονία* για την πρεμιέρα. Το άρθρο αναφέρεται στην «άριστη ερμηνεία του έργου» και στην «εξαιρετική απόδοση» των ηθοποιών (Ανυπόγραφο: «Κρατικό θέατρο», εφ. *Μακεδονία*, 4/4/1975). Αλλά στα σχόλια αυτά δεν μπορούμε να δώσουμε βάση, οι δημοσιογραφικές ανταποκρίσεις από τις πρεμιέρες σχεδόν πάντα επιβραβεύουν τις παραστάσεις. Τελικά, το *Σπίτι της κούκλας* του Κ.Θ.Β.Ε. ακολουθεί τη μοίρα όλων των ελληνικών παραστάσεων που γίνονται εκτός Αθηνών: περνούν απαρατήρητες από τον αθηναϊκό Τύπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι δύο παραστάσεις του Κ.Θ.Β.Ε. που μας απασχολούν εδώ. Για την *Γκάμπλερ*, που ταξιδεύει στην Αθήνα, γράφονται έξι κριτικές από τα αθηναϊκά έντυπα, για το *Σπίτι της κούκλας*, που παίζεται μόνο στη

φωτογραφίες και κάποια σχόλια του σκηνοθέτη που δημοσιεύονται στο πρόγραμμα της παράστασης, βεβαιωνόμαστε ότι πρόκειται για ένα κλασικότροπο ανέβασμα εποχής¹⁰⁶³. Οι άλλες δύο σκηνοθετικές εργασίες του Μιχαηλίδη στον Ίψεν που έχουν προηγηθεί επιβεβαιώνουν την υπόθεση ότι ήταν μια συμβατική παράσταση του έργου¹⁰⁶⁴. Για την ερμηνεία της Βαλάκου μπορούμε να υποθέσουμε ότι ακολούθησε την ίδια ερμηνευτική γραμμή όπως στην Κύπρο ένα χρόνο πριν.

Αντιθέτως η *Έντα Γκάμπλερ* του Κρατικού απασχολεί τον Τύπο, καθότι παίζεται και στην Αθήνα. Η παράσταση κάνει πρεμιέρα στις 23 Μαρτίου του 1978 στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Ακολουθεί περιοδεία στη Βόρεια Ελλάδα και κάθοδος στην Αθήνα στα τέλη Απριλίου¹⁰⁶⁵. Το έργο παίζεται σε καινούργια μετάφραση της Καίτης Κάστρο¹⁰⁶⁶, σε σκηνοθεσία του κύπριου Εύη Γαβριηλίδη και σκηνικά και κοστούμια του Σάββα Χαρατσιδίου. Η διανομή: Έντα Γκάμπλερ: Αντιγόνη Βαλάκου, Γιόργκεν Τέσμαν: Δημήτρης Βάγιας, Θεία Γιούλε: Ρίκα Γαλάνη, Τέα Έλβστεντ: Καίτη Χρονοπούλου, Δικαστής Μπρακ: Αλέκος Ουδινότης, Έϊλερτ Λέβμποργκ: Φαίδων Γεωργίτσης, Μπέρτα: Κατερίνα Σαγιά.

Ο σκηνοθέτης Εύης Γαβριηλίδης δηλώνει για το έργο: «προσπαθήσαμε να το κρατήσουμε στην εποχή του δίνοντας όμως τα συναισθήματα και τις καταστάσεις

Βόρεια Ελλάδα, δεν δημοσιεύεται ούτε μία. Ατυχώς στα μέσα της δεκαετίας του '70 οι στήλες της θεατρικής κριτικής στις ημερήσιες εφημερίδες της Θεσσαλονίκης (*Μακεδονία*, *Θεσσαλονίκη*, *Ελληνικός Βορράς*) δεν έχουν σταθερή παρουσία, με αποτέλεσμα να μην σώζονται σχόλια για αρκετές παραστάσεις της εγχώριας θεατρικής ζωής. Η θεατρική ζωή της υπόλοιπης ελληνικής επικράτειας, που αναπτύσσεται από τη δεκαετία του '80 και μετά λόγω της ίδρυσης των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., είναι ένα ακόμα πιο αχαρτογράφητο τοπίο.

¹⁰⁶³ Ο Μιχαηλίδης στο σκηνοθετικό του σημείωμα που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης («Σημείωμα του σκηνοθέτη»), δεν μας δια φωτίζει σχετικά με τις απόψεις του για το έργο, κάνει μόνο κάποιες γενικόλογες παρατηρήσεις για το θέατρο του Ίψεν. Από τις τελευταίες γραμμές του σημειώματός του συνάγουμε πως είναι κάθετα αντίθετος στις αντισυμβατικές αναγνώσεις των έργων του Ίψεν. Γράφει ο Μιχαηλίδης: «Εύκολο είναι να χοροπηδήσεις πάνω στις πλάτες του ποιητή, να κάνεις εντόπωση στο κοινό ή στους ανίδεους 'υπεύθυνους', να εντοπισώσεις και να παρεμερίσεις το αληθινό νόημα του θεάτρου».

¹⁰⁶⁴ Στην *Έντα Γκάμπλερ* του Μιχαηλίδη στο Εθνικό (1957) έχουμε ήδη αναφερθεί. Όπως είδαμε η παράσταση ήταν ατυχής, με τον σκηνοθέτη αμήχανο να δώσει λύσεις στα ζητήματα του έργου κι αφήνοντας τους ηθοποιούς να ερμηνεύσουν τους ρόλους τους κατά το δοκούν. Η *Γκάμπλερ* που σκηνοθετεί δέκα χρόνια αργότερα για τον θίασο της Έλσας Βεργή –με την οποία θα ασχοληθούμε λίγο παρακάτω– πάσχει από τα ίδια προβλήματα. Πρόκειται για παραστάσεις επαγγελματικής διεκπεραίωσης.

¹⁰⁶⁵ Οι παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη λήγουν στις 14 Μαρτίου του 1978. Από τις 30 Μαρτίου έως τις 13 Απριλίου η *Γκάμπλερ* περιοδεύει σε Φλώρινα, Δράμα, Καβάλα, Κιλκίς, Έδεσσα, Βέροια και Κατερίνη. Από τις 30 Απριλίου έως τις 7 Μαΐου παίζεται στο Εθνικό Θέατρο, στο πλαίσιο της ανταλλαγής παραστάσεων των δυο κρατικών σκηνών της χώρας που είχε καθιερώσει ο Μίνως Βολανάκης.

¹⁰⁶⁶ Η μετάφραση της Κάστρο δεν δημοσιεύτηκε. Σώζονται δακτυλόγραφα αντίτυπα της στο αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε. Η υποδοχή της από την κριτική είναι αντιφατική. «Στρωτή και θεατρική» για τον Κλάρα, «θεατρική» τη βρίσκει και ο Δρομάζος. Στον αντίποδα η εκτίμηση του Μακρή, που βρίσκει τη μετάφραση «άπνοη και 'θυληκιά'» –ένα μάλλον σεξιστικό σχόλιο– και αναρωτιέται «γιατί αγνοήθηκε η ωραία μετάφραση του Λ. Κουκούλα;». Και ο Μαργαρίτης πιστεύει πως η μετάφραση δεν βοήθησε τους ηθοποιούς.

των ηρώων μέσα από την σύγχρονη μας καθημερινότητα»¹⁰⁶⁷. Αρνείται πως η Γκάμπλερ είναι μια «σκληρή αδιστακτη γυναίκα», η σκηνοθεσία του προτείνει μια άλλη Έντα: «Δεν την είδαμε σαν θύτη όπως συχνά την παρουσιάζουν αλλά σαν θύμα, πρώτα της εποχής της κι έπειτα του εσωτερικού της συγκρουόμενου ηφαιστειώδους κόσμου. Σαν μια απελπισμένη ανικανοποίητη ύπαρξη χωρίς διεξόδους»¹⁰⁶⁸. Συμφωνεί και η πρωταγωνίστρια του Αντιγόνη Βαλάκου πως «η Έντα είναι ένα πρόσωπο βαθιά ανθρώπινο, τραγικά διαψευσμένο, καθόλου αρνητικό, όπως μπορεί να φανεί σε πρώτη ανάγνωση»¹⁰⁶⁹.

Η ανάγνωση αυτή της κεντρικής ηρωίδας από τη σκηνοθεσία δέχεται ισχυρές επικρίσεις. Για τον Μαργαρίτη η Γκάμπλερ στην παράσταση του Γαβριηλίδη γίνεται «μονοδιάστατη: άκαμπτα νευρωτική». Ο Μακρής πιστεύει ότι ο σκηνοθέτης «παρανόησε εντελώς το χαρακτήρα των ηρώων» και αρκέστηκε «να υλοποιήσει κάποιες οπτικές συλλήψεις του καιρού, μ' έναν υδροδιάλυτο ρομαντισμό στον οποίο κολυμπούσαν αδιαμόρφωτα τα πρόσωπα». Βρίσκει απλουστευτική την ερμηνευτική γραμμή για την Γκάμπλερ, που παρουσιάζεται «σαν μια 'αξιαγάπητη' θλιμμένη ύπαρξη»: «εξαφανίστηκε εντελώς η σατανικότητα, το παθιασμένο μίσος που κρύβει η ψυχρά και ανατριχιαστικά υπολογισμένη κακουργία, ο σκοτεινός ψυχισμός μιας κούφιας και 'περιττής' γυναίκας. Και απόμεινε η 'απογοήτευση' του διαψευσμένου ρομαντισμού της. Φτηνός βεντετισμός!»¹⁰⁷⁰.

Στην άλλη όχθη οι εκτιμήσεις του Γεωργουσόπουλου, ο οποίος πιστεύει πως ο Γαβριηλίδης «έστησε μια μουσική παράσταση με σωστή χρήση των χρόνων». Για τον Γεωργουσόπουλο το μεγάλο κέρδος της παράστασης είναι η ερμηνευτική προσέγγιση της Γκάμπλερ από τη Βαλάκου: «ήταν η καλύτερη Έντα Γκάμπλερ που έχουμε δει εδώ και τριάντα χρόνια. Δεν παρασύρθηκε ούτε μια στιγμή από τη μυθολογία του ρόλου, δεν είχε την πόζα ή το 'παράστημά' της παράδοσης». Ο Δρομάζος συμφωνεί: «η σκηνοθετική γραμμή ήταν σωστή. Μια ατμόσφαιρα

¹⁰⁶⁷ Στην προσπάθειά του να εξηγήσει την ψυχολογία της κεντρικής ηρωίδας με σύγχρονους όρους, ο σκηνοθέτης οδηγείται σε απλουστεύσεις: «Σήμερα, ας πούμε, μια τέτοια κατάσταση θα μπορούσε να αντιμετωπισθεί με χίλιους δυο τρόπους αν όχι –σαν παράδειγμα– και με βάλιουμ, αφού είναι γνωστό πόσο συχνά, ανάλογα θέματα καταλήγουν στους ψυχιάτρους» (Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ από το ΚΘΒΕ στο Εθνικό, εφ. *Το Βήμα*, 29/4/1978).

¹⁰⁶⁸ Άννα Νόβακ: «'Ντεμπούτο' στην Αθήνα με Γκάμπλερ κάνει αόριο το Κ.Θ.Β.Ε.», εφ. *Ακρόπολις*, 29/4/1978.

¹⁰⁶⁹ Β[εατρική] Σπ[ηλιτιάδη]: «Η Έντα Γκάμπλερ δίνει ξανά μάχη για τη χειραφέτηση της», εφ. *Η Καθημερινή*, 29/4/1978.

¹⁰⁷⁰ Ο Μαργαρίτης και ο Μακρής καταδικάζουν, όπως είναι επόμενο, το παραστασιακό αποτέλεσμα. «Κανείς δεν θα μπορούσε να συλλάβει πιο 'αστεία' παράσταση και δικαίως ο κόσμος 'χαχάνιζε' στα 'σοβαρά' της. Πρόδινε, όχι μόνο απόλυτη έλλειψη μιας συλλογιστικής πάνω στο δράμα, απ' την οποία θ' απέρρεε κάποια ερμηνευτική γραμμή, αλλά και πλήρη ανυποψία του νοήματος του έργου» (Μακρής). «Επρόκειτο για μια παράσταση σχεδόν αδιάφορη, για να μη πούμε βαρετή» (Μαργαρίτης). Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Δόξας: «Το καινούργιο ανέβασμα [...] ήταν κατώτερο από τα προηγούμενα, τόσο σαν σκηνοθεσία όσο και σαν ερμηνεία των πρωταγωνιστικών ρόλων». Σε πιο συγκαταβατικούς τόνους ο Κλάρας: η σκηνοθεσία του Γαβριηλίδη «δεν μπόρεσε να υπερνικήσει μια υποτονικότητα, στην ευπρόσωπη κατά τ' άλλα παράσταση».

κοινωνικού κονφορμισμού, μέσα στην οποία άλλοι βολεύονται και άλλοι εξεγείρονται. Αργά αλλά σταθερά πλέκεται ο κλοιός γύρω από την Έντα Γκάμπλερ, που χρωματίζει έντονα την παράσταση με τον ασυμβίβαστο χαρακτήρα της». Το αποτέλεσμα της παράστασης όμως δεν ικανοποιεί τον κριτικό, καθώς «η σκηνοθετική αυτή γραμμή δεν υλοποιούνταν πάντοτε», ενώ ο Γαβριηλίδης υποπίπτει και σε «κεφαλαιώδη λάθη διανομής».

Ο σκηνοθέτης και η πρωταγωνίστρια επιχειρούν να δώσουν μια νέα όψη της ηρωίδας κόντρα στην ερμηνευτική παράδοση της ελληνικής σκηνής, χωρίς όμως απ' ό,τι φαίνεται να επιτυγχάνουν απόλυτα τον στόχο τους. Παίρνουν θέση σαφώς υπέρ της ηρωίδας, "ηρωοποιώντας" την τρόπον τινά, με αποτέλεσμα να χάνεται η αντιφατικότητα και η πολυπλοκότητά της. Η Γκάμπλερ γίνεται ένα καταπιεσμένο αθώο θύμα των περιστάσεων και εν τέλει η νέα αυτή πρόταση αντιπροτείνει μια το ίδιο μονοδιάστατη όψη της ηρωίδας όσο με την "παραδοσιακή" που αντιστρατεύεται. Ο Γαβριηλίδης χρησιμοποιεί μια ρεαλιστική κλασική φόρμα που αφήνει ακόμα περισσότερο αδικαιώτες τις επιλογές του. Η ακαδημαϊκή προσέγγισή του εστιάζει το ενδιαφέρον της στην ψυχολογία των ηρώων του έργου και απαιτεί ως εκ τούτου μια σύνθετη σκιαγράφηση των προσώπων στην οποία αποτυγχάνει.

Η Αντιγόνη Βαλάκου σκιαγραφεί μεν μια Έντα «ασυμβίβαστη, φλεγματική, μ' ένα κοφτερό ειρωνικό λόγο και μαύρο χιούμορ» (Δρομάζος), αλλά «έμεινε ανέκφραστη και αμετάλλακτη στις ψυχολογικές αντιδράσεις της Έντας (τις σαδομαζοχιστικές, τις ανασταλτικές, τις αυταρχικές, τις εκδικητικές κλπ.) με απρεπή τονικότητα φωνής και κινητικότητα» (Δόξας). Ο Μακρής αποδίδει την ευθύνη για το «συνολικά κακοδίδαγμένο παίξιμο» της Βαλάκου στον σκηνοθέτη: ο Γαβριηλίδης ευθύνεται για «αυτό τον αφόρητο στόμφο, τον αδιάκοπο υπαινικτικό τονισμό ασήμαντων διαλογικών διαξιφισμών είτε απαλών συζητητικών αποχρώσεων, σα να έκρυβαν μοιραία και βαθιά νοήματα – με αποτέλεσμα να μεταβάλλεται ο ποιητής του *Μπραντ* σε ηλίθιο και το έργο σε αποτιτανωμένο πτώμα».

Η σκηνοθεσία του Γαβριηλίδη είναι αβέβαιη ως προς τον δρόμο που θα ακολουθήσει με τους άλλους χαρακτήρες. Ο Δημήτρης Βάγιας δίνει «ένα Τέσμαν κλόουν» στον οποίον «ήταν τις περισσότερες φορές πειστικός» (Γεωργουσόπουλος). Η επιλογή αυτή όμως μένει αδικαιώτη από το υποκριτικό ύφος των υπολοίπων της διανομής και δικαίως ενίστανται οι κριτικοί: «έκανε, αδικαιολόγητα, 'γελοίο' τον Γιώργη Τέσμαν. Και είναι μεν 'ανθρωπάκι' αλλά όχι γελοίος», γράφει ο Μακρής. Συμφωνεί και ο Δρομάζος ότι έκανε «το λάθος να μεταμορφώσει τον Τέσμαν σ' ένα χτυπητό τυπίστα που δεν είναι».

Η ερμηνεία της Ρίκας Γαλάνη στη Θεία Γιούλε είναι σε άλλο μήκος κύματος: «ηθογράφησε την αφέλεια της θείας Τζούλιας» (Γεωργουσόπουλος). Ο ρόλος της Γιούλε δόθηκε «σαν μιας καλής γυναικούλας ελληνικής επαρχίας» (Μαργαρίτης). Αλλά ούτε η εκτέλεση της ηθοποιού ικανοποιεί: «απάγγελνε απλώς και συχνά με

λανθασμένο τονισμό τα λόγια της» (Μακρής). Σε ηθογραφικούς τόνους και η Μπέρτα της Κατερίνας Σαγιά (Γεωργουσόπουλος).

Ο Φαίδων Γεωργίτης δίνει «τις διαστάσεις κομματικού πρωτοπαλλήκαρου στον Λέβμποργκ, τον ορμητικό διανοούμενο» (Μαργαρίτης). Για πλήρη παρανόηση του ρόλου μιλάει και ο Δρομάζος: «δεν ήταν παρά ένας 'μπρούτος' χοντρά επιθετικός επισκέπτης στη ζωή της Έντας Γκάμπλερ. Έξω τελείως από μια ιψενική ατμόσφαιρα». Παίζοντας με «στόμφο» (Κλάρας), «φαλτσάριζε συνεχώς στο ύφος» του ρόλου (Γεωργουσόπουλος). Η Καίτη Χρονοπούλου στην Τέα, σύμφωνα με τον Δρομάζο, «ήταν μια ωχρή απουσία της ηρωίδας», μια θαμπή γυναίκα χωρίς «προσωπικότητα».

Από τη διανομή ξεχωρίζει ο Αλέκος Ουδινότης στον ρόλο του Μπρακ, ο μόνος που σκιαγραφεί ένα σύνθετο πορτραίτο του ήρωα: «Πλαστουργεί έναν δικαστή Μπρακ στα ιψενικά μέτρα διαγραφής ενός εκβιαστικού με ερωτική υστεροβουλία χαρακτήρα», γράφει ο Κλάρας. Ο Μακρής του προσάπτει ότι περιφέρεται «σαν κοσμικός κύριος σαλονιού της Παλινόρθωσης», πιστεύει ότι είχε «ελάχιστη σχέση με τον στυγνό κυνικό και τον ωμό εκβιαστή» που θα έπρεπε να είναι ο Μπρακ. Αλλά απ' ό,τι φαίνεται αυτό ακριβώς είναι το ενδιαφέρον στοιχείο της ερμηνείας του, δεν ήταν πασιφανώς ο στυγνός εκβιαστής, αλλά, όπως παρατηρεί ο Δρομάζος, «εξέφραζε το κατεστημένο με άνεση» κρύβοντας τον «κονφορμισμό» του. Είναι η «έκπληξη της παράστασης» για τον Γεωργουσόπουλο, «κίνηση, λόγος, εκφορά, σκηνική συμπεριφορά σε τέλεια ισορροπία».

Στις θετικές επιτεύξεις της παράστασης συγκαταλέγεται και η σκηνογραφική και ενδυματολογική εργασία του Σάββα Χαρατσιδή. «Το σκηνικό υποβλητικό απέπνεε θεατρική ατμόσφαιρα. Το ίδιο και τα κοστούμια, έντυσαν χαρακτήρες» (Δρομάζος). «Θαυμάσια είναι τα σκηνικά και κοστούμια εποχής» (Κλάρας), «είχαν εσωτερικό ρυθμό και φορτίο χρόνου, έτσι που βάραιναν πάνω στα πρόσωπα σα μοιραίο πεδίο αναφοράς τους» (Γεωργουσόπουλος).

Ο ανανεωτικός αέρας που φιλοδοξεί να εμφυσήσει ο Γαβριηλίδης στην ανάγνωση της *Γκάμπλερ* μένει στο επίπεδο των προθέσεων. Η παράσταση μένει εν τέλει προσκολλημένη σε έναν συμβατικό ακαδημαϊκό ρεαλισμό, με "επιφανειακές" αναγνώσεις των περισσότερων ρόλων του έργου.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1978

1. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Θεατρική παρτίδα», εφ. *Το Βήμα*, 10/5/1978.
2. Δόξας, Άγγελος: «Η σημερινή Γκάμπλερ αντίθετη απ' την ηρωίδα του Ίψεν», εφ. *Η Απογευματινή*, 30/5/1978.
3. Δρομάζος, Στάθης: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 6/5/1978.
4. Θρύλος, Θράκης: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Επαρχιακός Τύπος Αλεξανδρούπολης*, 4/5/1978.
5. Κλάρας, Μπάμπης: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Βραδινή*, 11/5/1978.
6. Μακρής, Σόλων: «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1222, 1/6/1978, σελ. 755-757.
7. Μαργαρίτης, Αλκ[ιβιάδης]: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 5/5/1978.

6.3.3. Ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή στο Εθνικό Θέατρο (1976)

Ο Μινωτής στα χρόνια της δεύτερης θητείας του ως καλλιτεχνικού διευθυντή του Εθνικού επιλέγει τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν* προκειμένου ν' αναμετρηθεί με έναν ακόμα εμβληματικό ιψενικό ρόλο, τον πέμπτο και τελευταίο στην καριέρα του¹⁰⁷¹. Η σκηνοθεσία είναι φυσικά του ίδιου του Μινωτή, την καινούργια μετάφραση υπογράφει ο Παύλος Μάτεσις¹⁰⁷², τα σκηνικά και κοστούμια ο Διονύσης Φωτόπουλος και τη μουσική επιμέλεια η Ολυμπία Λουκίσσα-Κυριακάκη. Η παράσταση ανεβαίνει στις 5 Μαρτίου 1976. Τον Μπόρκμαν ερμηνεύει σε διπλή διανομή και ο Στέλιος Βόκοβιτς. Στην υπόλοιπη διανομή καθιερωμένοι και ανερχόμενοι πρωταγωνιστές του ελληνικού θεάτρου: Γκούνχιλντ: Ελένη Χατζηαργύρη, Έλλα: Βάσω Μανωλίδου, Έρχαρτ: Αλέξανδρος Αντωνόπουλος, Βίλτον: Μιράντα Ζαφειροπούλου, Φόλνταλ: Λυκούργος Καλλέργης, Φρίντα: Ράνια Οικονομίδου, Μαλένα: Τζόλλυ Γαρμπή. Ο *Μπόρκμαν* παίζεται τον χειμώνα του 1975-76 και στη Θεσσαλονίκη στο πλαίσιο της ανταλλαγής παραστάσεων με το αδελφό Κ.Θ.Β.Ε. Η παράσταση επαναλαμβάνεται και τη θεατρική περίοδο 1978-79, μ' αυτήν συμμετέχει το Εθνικό στον εορτασμό των 150 χρόνων από τη γέννηση του συγγραφέα¹⁰⁷³.

Ο Μινωτής μένει πιστός στις αντιλήψεις του για τον Ίψεν, δίνει στον *Μπόρκμαν* «τραγικό υπομόχλιο»¹⁰⁷⁴. Η παράστασή του φιλοδοξεί να απογυμνώσει το έργο από το «περίφραγμα του αστικού οικογενειακού δράματος» και να του δώσει τη «διάσταση μιας σχεδόν απρόσωπης ποιητικής έκστασης», ο Μπόρκμαν για τον Μινωτή «παρά την ρεαλιστική του υφή και το σατιρικό κλίμα σε ορισμένες

¹⁰⁷¹ Θυμίζουμε πως ο πρώτος ιψενικός ρόλος του, σε νεαρή ηλικία, υπήρξε ο Σόλνες στον θίασο της Ελένης Χαλκούση το 1928. Παίζει τον Όσβαλντ για πρώτη φορά το 1934 στη σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη και σε δική του σκηνοθεσία από το 1950 έως το 1965, πάντα στο Εθνικό. Ο Πέερ Γκυντ είναι ο τρίτος στη σειρά ιψενικός του ρόλος το 1935, στην ιστορική παράσταση του Ροντήρη. Από το 1968 έως το 1970 θα ερμηνεύσει τον Πάστορα Μάντερς στους *Βρυκόλακες* με τον θίασο που συγκροτεί μαζί με την Παξινού.

¹⁰⁷² Η μετάφραση του Μάτεσι παίζεται στο Εθνικό ως *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, ενώ στην έκδοσή της που ακολουθεί από τη Δωδώνη το 1977, ο τίτλος του έργου, αναγράφεται ως *Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*. Η κριτική αποτιμά στην πλειονότητά της θετικά τη μεταφραστική του εργασία. «Σωστό θέατρο», γράφει ο Δρομάζος. Πολύ θετικός ο Γεωργουσόπουλος: «μια θαυμάσια μετάφραση, γεμάτη νεύρο και χρώμα του κ. Μάτεσι».

¹⁰⁷³ Το 1976 ο *Μπόρκμαν* ολοκληρώνει τον πρώτο κύκλο παραστάσεων του στην Αθήνα, στις 11 Απριλίου. Ακολουθούν οι εμφανίσεις στη Θεσσαλονίκη, στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, από τις 26 Απριλίου έως τις 2 Μαΐου, με τον Μινωτή μόνο να ερμηνεύει τον Μπόρκμαν. Ο θίασος επιστρέφει στην Αθήνα και επαναλαμβάνει το έργο για μικρό αριθμό παραστάσεων, από τις 6 έως τις 9 Μαΐου. Οι παραστάσεις της θεατρικής περιόδου 1978-79 διαρκούν από τις 16 έως τις 25 Φεβρουαρίου.

¹⁰⁷⁴ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Κώστα Γεωργουσόπουλο. Ο κριτικός αναφέρεται στην παράσταση του *Μπόρκμαν* του Μινωτή με αφορμή την παρουσίαση του έργου από τη Schaubühne σε σκηνοθεσία Τόμας Όστερμαϊερ, που παρουσιάζεται στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών το 2010 («*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν... ογλου*», εφ. *Τα Νέα*, 5/7/2010).

σκηνές, περιέχει λυρικούς τόνους που υπογραμμίζουν την τραγική μοίρα εξαιρετικών ολωδιόλου ατόμων», όπως γράφει ο ίδιος στο σημειώμα του στο πρόγραμμα¹⁰⁷⁵.

Το έργο απαιτεί, κατά τον Μινωτή, σκηνοθεσία «εσωτερική περισσότερο παρά εξωτερική». Ο σκηνοθέτης δηλώνει την πεποίθησή του ότι πρέπει να ακολουθείται το έργο «πιστά»: συγγραφείς όπως ο Ίψεν είναι για τον Μινωτή «μαζί και οι ουσιαστικοί σκηνοθέτες των έργων». Δηλώνει πως «η ερμηνευτική γραμμή είναι σημειωμένη σταθερά στο έργο και δεν νομίζω ότι μπορεί να παρερμηνεύσουμε το έργο. Εμείς οι ηθοποιοί έχουμε ένα καθήκον, να ενσαρκώσουμε χαρακτήρες πιστά όπως τους έχουν γράψει»¹⁰⁷⁶.

Ο Μινωτής ακολουθεί την ακαδημαϊκή προσέγγιση του Ίψεν και παραδίδει μια παράσταση εποχής με επικεντρωμένο το ενδιαφέρον στο τραγικό μέγεθος των κεντρικών ηρώων. Οι *Βρυκόλακες* του Μινωτή το 1950 είχαν αποκαλύψει έναν νέο Ίψεν, απογυμνωμένο από τα ρεαλιστικά βαρίδια και είχαν ανανεώσει την οπτική της ελληνικής σκηνης. Ο *Μπόρκμαν* του 1976 αναπαράγει την ίδια αντίληψη, χωρίς όμως το ίδιο δυναμικό φορτίο.

Η κριτική διχάζεται για τις επιτεύξεις της παράστασης. Οι ένθερμοι υποστηρικτές του ακαδημαϊκού χαρακτήρα του Εθνικού θεωρούν ότι με τον *Μπόρκμαν* «δικαιώνει τον προσορισμόν του» (Τσιρμπίνος). Πρόκειται για «μια υποδειγματική παράσταση» σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο: «θα έλεγα πως εξάντλησε τα όρια του υλικού του, το ύφος της παράδοσης του 'Εθνικού' στην ακαδημαϊκή λαμπρότητα»¹⁰⁷⁷. Δεν θα συμφωνήσουν άλλοι κριτικοί. «Ο Αλέξης Μινωτής αρκέστηκε να μεταφέρει στη σκηνή μια κατά γράμμα ανάγνωση του κειμένου», αντιτείνει η Βαροπούλου, η παράσταση «είναι καλοστημένη, αν ιδωθεί μέσα από τα εξωτερικά σκηνικά της γνωρίσματα. Όμως δεν οργανώνει κάτω από ένα ειδικότερο βλέμμα τα διάφορα θέματα και μηνύματα του έργου, κάποιο προβληματισμό για τη σχέση της ψενικής σκηνης με το σημερινό κοινό». Μπορεί τα διάφορα στοιχεία της παράστασης, συνεχίζει η Βαροπούλου, να «καθηλώνουν τον θεατή τόσο στο επίπεδο της δράσης όσο και σε εκείνο των ψυχολογικών διακυμάνσεων ή του λυρισμού του ψενικού λόγου», όμως «κάτω από το σύνθημα της πιστότητας σε κάποιο αναλλοίωτο πνεύμα των θεατρικών έργων, κάτω από το αίτημα μιας πολυτέλειας των κοστούμιών, της επιβλητικότητας του ντεκόρ και της

¹⁰⁷⁵ «Σημείωμα του σκηνοθέτη».

¹⁰⁷⁶ Οι δηλώσεις αυτές του Μινωτή προέρχονται από τη συνέντευξη Τύπου για την παράσταση (Νίκος Παρνασσός: «Δράμα της ανθρώπινης συνειδήσεως ο *Μπόρκμαν*», εφ. *Αθηναϊκή*, 4/3/1976).

¹⁰⁷⁷ Σε υπερθετικό βαθμό οι αποτιμήσεις κι άλλων κριτικών: «παράσταση συγκλονιστική» (Ψυρράκης), «αποτελεί κορύφωση που χρόνια είχαν να την προσεγγίσουν τα θεατρικά μας χρονικά» (Γουδέλης), «μια παράσταση που διασώζει την πνευματικότητα και την τραγικότητα του κειμένου» (Αρτεμάκης).

υψηλής επαγγελματικής επίδοσης των ερμηνευτών», προτείνεται κατ' ουσίαν «μια ουδέτερη μεγαλόσχημη παράσταση»¹⁰⁷⁸.

Πρόθεση του Μινωτή είναι να σκιαγραφήσει έναν κόσμο «με αβυσσαλέα ψυχοσύνθεση»: το «ψυχοκτόνο 'παιγνίδι' της αναμέτρησης του Μπόρκμαν με τους δικούς του υπήρξε η λυδία λίθος της σκηνοθεσίας», γράφει ο Δρομάζος. Ο Μινωτής, όπως παρατηρεί ο Φραγκόπουλος, «ρίχνει το βάρος του ενδιαφέροντος του στο ψυχολογικό δράμα μιας κατάρρευσης, και όχι στα κοινωνικά αίτια που προκαλούν την κατάρρευση τούτη». Η έντονα πολιτικοποιημένη μεταπολιτευτική περίοδος ωθεί κάποιους κριτικούς, όπως ο Φραγκόπουλος, να ζητούν μια ανάγνωση του *Μπόρκμαν* που να ανιχνεύει τις πολιτικές προεκτάσεις του έργου και να μη μένει προσκολλημένη στο ψυχολογικό δράμα¹⁰⁷⁹. Δεν είναι αυτό το ζήτημα, απαντάει με οξυδέρκεια η Βαροπούλου, αυτή είναι μια πιθανή όψη του δράματος, αλλά δεν είναι η μόνη, υπάρχουν διάφορες όψεις που θα μπορούσε να φωτίσει μια σύγχρονη σκηνοθετική ανάγνωση, το πρόβλημα της σκηνοθεσίας του Μινωτή είναι ότι παραμένει «ρευστή και απροσδιόριστη». Μπορεί, συνεχίζει η Βαροπούλου, ο σκηνοθέτης στο σημείωμά του να «μιλάει για την ανάγκη 'πρόσβασης από το περίφραγμα του αστικού οικογενειακού δράματος στη διάσταση μιας σχεδόν απρόσωπης ποιητικής έκστασης'. Άλλα ούτε αυτή η άποψη υλοποιείται σκηνικά».

Συμφωνεί και η Θυμέλη ότι η ψυχογραφικής πρόθεσης σκηνοθεσία του Μινωτή δεν ολοκληρώνεται σκηνικά, υστερεί «στον παλμό, στον ψυχισμό των χαρακτήρων που θα μεταδώσουν στο θεατή την αίσθηση απόλυτης συμμετοχής με τη σκηνική δράση» και «μεταβάλλει το θεατή σε ψυχρό κριτή». Και «ίσως είναι μια σωστή άποψη για το σημερινό ανέβασμα του Ίψεν», συνεχίζει, όμως «έρχεται σ' αντίθεση με την κλασική κατά τα άλλα ερμηνεία του έργου. Τόσο κλασική που ιεραρχεί σκηνικά τους ηθοποιούς. Σύμφωνα με την ιεράρχηση των ηθοποιών στο Εθνικό Θέατρο, γίνεται και η σκηνική τοποθέτησή τους. Ο πρωταγωνιστής στο κέντρο της σκηνής, οι δευτεραγωνιστές παραταγμένοι στα πλάγια του». Αυτή η πρωταγωνιστική λογική κάνει τις ερμηνείες των ηθοποιών, όπως παρατηρεί η Βαροπούλου, να «διακρίνονται για τον αυτόνομο προσωπικό τους χαρακτήρα» και

¹⁰⁷⁸ Αντίστοιχες είναι οι παρατηρήσεις και του Τσιριγκούλη, ο οποίος, παρόλο που χαρακτηρίζει την παράσταση «συγκλονιστική», βρίσκει πως «μυρίζει ναφθαλίνη».

¹⁰⁷⁹ Ο Φραγκόπουλος ανιχνεύει τις επιδράσεις που επιδέχτηκε ο Ίψεν από το κήρυγμα του σοσιαλισμού. Οι σοσιαλιστικές ιδέες θεωρεί ότι χρωματίζουν και τον *Μπόρκμαν* και θεωρεί ότι ο Μινωτής δεν ανέδειξε αυτές τις πτυχές του έργου: «δεν περιμένει κανείς από τον Αλέξη Μινωτή να είναι φαβιανός σοσιαλιστής, ιδίως όταν γνωστή είναι η πολιτική του ένταση», ωστόσο, συνεχίζει, «φοβάμαι πως με την υιοθέτηση τούτης της μουσειακής, ή, αν θέλετε, 'μη ανανεωσιακής' σκηνοθετικής γραμμής, χάθηκε πολλή πολύτιμη ουσία από το μήνυμα του έργου». Ο Σκουλούδης στην *Ελευθεροτυπία* στρέφει τα βέλη του κυρίως προς τον ίδιο τον Ίψεν. Για τον κριτικό είναι αναμενόμενο το Εθνικό, ως θέατρο του «κατεστημένου», ν' ανεβάζει ένα έργο ιδεολογικά τόσο αναχρονιστικό. Δεν το συγχωρεί όμως στον συγγραφέα, ο οποίος δεν διαβλέπει «κάτω από τις ανθρώπινες τραγωδίες τις αφορμές των». Φτάνει μάλιστα ο Σκουλούδης να χαρακτηρίσει τον Μπόρκμαν «πλουτοκράτη»: «σήμερα δεν πείθει», πιστεύει, γιατί «δεν είναι στο βάθος άλλο από ένας πολλαπλά ανήθικος και ασυγχώρητος αριβίστας, ανίκανος και ανάξιος για καθάρσεις».

δεν επιτρέπει να κυφορηθούν επί σκηνής οι σχέσεων των προσώπων, παρά αναδεικνύει τα υποκριτικά "σόλο" των πρωταγωνιστών.

Το υποκριτικό ύφος μοιάζει όμως κι αυτό πια πεπερασμένο: «Είναι άραγε αργά για ν' απορρίψουν οι πρωταγωνιστές του Εθνικού το 'θεατρinισμό' και το μελόδραμα και ν' αντιληφθούν τη μεγάλη αξία της πειθαρχημένης έκφρασης, του ημιτόνιου, της υποβολής;», διερωτάται ο Μακρής, «η βαθύψυχη δόνηση» των ιψενικών ηρώων «μόλις προδίνεται από αδιόρατους εκφραστικούς αναπαλμούς, σπασμωδικότητα, σπαρακτικές κραυγές, απεριγράπτο στόμφο, πόζες και χειρονομίες νευρόσπαστων». Οι τρεις πρωταγωνιστές, διαπιστώνει και ο Σκουλούδης, προσφύγανε «στο στόμφο, στο 'δυνατό παίξιμο' και στη χοντρή σχεδιαστική γραμμή [...] για ν' αντέξει στη διαβρωτική ακτινοβολία του η ψευτιά τους»¹⁰⁸⁰.

Οι κρίσεις του Μακρή και του Σκουλούδη έχουν αναμφισβήτητα τόνους υπερβολής, αντιμάχονται φανατικά έναν τρόπο θεάτρου που μοιάζει πλέον παλιός. Προφανώς και δεν πρέπει να αφορίσουμε συλλήβδην τις ερμηνείες των τριών χαρισματικών πρωταγωνιστών (Μινωτής, Χατζηαργύρη, Μανωλίδου) της παράστασης. Είναι τρεις πολύ ικανοί ηθοποιοί που σκιαγραφούν εντοπωσιακά τους ρόλους τους, αναδεικνύοντας το δραματικό μέγεθος των ηρώων, χωρίς όμως να ακουμπούν πάντα σε έναν αληθινό ψυχικό τόνο, ειδικά ο Μινωτής και η Χατζηαργύρη· καταφεύγουν στην άρτια τεχνική τους που μπορεί να εντοπωσιάζει κάποιους αλλά δεν πείθει όλους.

Ο Μινωτής «πλάθει έναν οικείο, πολύ ανθρώπινο, καθημερινό Μπόρκμαν» (Βαροπούλου), δεν είναι ένας ηρωικός Μπόρκμαν. Το χτίσιμο του ρόλου από τον Μινωτή έχει ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο: δίνει τον ήρωα «μ' ένα πολύπειρο και βασανισμένο χιούμορ, με μια πικρή αυτοσατίρα, που έδινε στο άτομο και τη μοίρα του, τις διαστάσεις του» (Δρομάζος). Στην εκτέλεση της ερμηνείας του όμως έχει μια «άτοπη νευρικήτητα» (Μακρής) και παραδίδεται σε «πολλαπλές και σχεδόν νατουραλιστικές χειρονομίες» (Βαροπούλου). Μάλλον ο ηθοποιός υπερβάλλει προσπαθώντας να βγάλει το χιούμορ του ρόλου: «Αλήθεια, αν πρόθεσή του είχαν να παρωδήσει τον Μπόρκμαν, το επέτυχε», αποφαινεται ο Μακρής. Πρόθεση του Μινωτή προφανώς δεν ήταν να γελοιογραφήσει τον ρόλο. Θέλει ν' αναδείξει την κωμικοτραγική φιγούρα του Μπόρκμαν και γλιστρά άθελά του σε κωμικές ευκολίες¹⁰⁸¹. Παρά τις αντιρρήσεις, όμως, παραμένει ένας μεγάλος ηθοποιός που

¹⁰⁸⁰ Δεν λείπουν βέβαια και τα πολύ θετικά σχόλια για τα υποκριτικά επιτεύγματα του θιάσου, πολλοί κριτικοί εξυμνούν την υποκριτική των ηθοποιών (βλ.: Αρτεμάκης, Γεωργουσόπουλος, Γουδέλης, Κιτσόπουλος, Κλάρας, Τσιρμπίνος, Ψυρράκης).

¹⁰⁸¹ Η κριτική έχει ως επί το πλείστον συντηρητικές απόψεις για το χιούμορ των έργων του Ίψεν. Έχει καταχωρηθεί στην κοινή συνείδηση ως δραματικός συγγραφέας, και η κριτική αντιστέκεται στις προσπάθειες ανάδειξης της κωμικής πτυχής του. Όμως οι επικρίσεις των κριτικών για τον τρόπο που επιχειρεί ο Μινωτής να εξερευνήσει την κωμική πλευρά του έργου μοιάζουν εδώ δικαιολογημένες. Γράφει ο Σκουλούδης: «Η παράσταση του *Μπόρκμαν* στο Εθνικό 'βγάζει γέλιο'. Αγοραία η έκφραση, συνοδεύει συνήθως τ' αγοραία έργα. Μα γι' αυτό και λυπάται κανείς όταν

προκαλεί τον θαυμασμό: «Άνθρωπος που είναι ικανός να βγάλει τέτοιους κραδασμούς από ένα έργο, να σκορπίσει τέτοιο ρίγος στους ακροατές του – τι παλμός φωνής, τι εύρος υποκριτικής δεξιοτεχνίας!» (Φραγκόπουλος)¹⁰⁸².

Η επιλογή του Μινωτή να παίξει η Ελένη Χατζηαργύρη την Γκούνχιλντ είναι μια ενδιαφέρουσα ανατροπή στην διανομή. «Ο ρόλος της ήταν η Έλλα», γράφει ο Δρομάζος· η αριστοκρατική ευγένεια που εξέπεμπε η Χατζηαργύρη δεν την καθιστούσε καθόλου προφανή επιλογή για τον ρόλο που συνήθως αποδίδεται από δυναμικές, "σκληρής" ιδιοσυγκρασίας ηθοποιούς. Ο Μινωτής δεν φωτίζει όμως εν τέλει την Γκούνχιλντ υπό ένα νέο πρίσμα, αλλά οδηγεί τη Χατζηαργύρη σε μια «έντονη εκφραστικότητα» και σ' ένα «αγχώδη ρυθμό» (Βαροπούλου), για να αποδώσει τη σκληρότητα της ηρωίδας. Η συνήθως λιτή εκφραστικά Χατζηαργύρη καταφεύγει σε μια πιο σχηματική σκιαγράφηση της ηρωίδας της και χάνει σε μεγάλο βαθμό την εσωτερικότητα του ρόλου¹⁰⁸³.

Η Βάσω Μανωλίδου, η Φρίντα στον *Μπόρκμαν* του Πολίτη το 1933, ερμηνεύει τώρα την Έλλα, τον άλλο κεντρικό γυναικείο ρόλο του έργου. Ο «νηφάλιος τόνος και η εσωτερικότητά της» (Βαροπούλου) την ξεχωρίζει από τους άλλους δύο συμπρωταγωνιστές της. «Έδωσε την τρυφερή Έλλα με αυτοκυριαρχία» (Δρομάζος), κάνοντας μια ερμηνεία «λιτή» που «άφησε να διαφανή, πέρα από την γλυκειά ιδιοσυγκρασία της, όλο το ηφαιστειο του έρωτα, που υπέβροσκε κάτω από την γαλήνια επιφάνεια ενός άψογου φερσίματος» (Τσιριγκούλης).

Ο Λυκούργος Καλλέργης σ' έναν ακόμα ψενικό ρόλο, τον Φόλνταλ αυτή τη φορά, κερδίζει τον έπαινο από την πλειονότητα της κριτικής. «Ανέδειξε έναν πολύπλευρο Φόλνταλ, όπου το πικρό χιούμορ ζυμωνόταν με την ανθρωπιά. Πρωτότυπη δημιουργία», κατά τον Δρομάζο. «Πολύ καλός» είναι για τον Μαργαρίτη, χτίζει «ένα πρόσωπο υπαρκτό με σάρκα κι αίμα» πιστεύει η Θυμέλη. Στον αντίποδα είναι μόνο η Βαροπούλου που θεωρεί πως σκιαγραφεί ένα «εξωτερικό σχήμα» του ρόλου.

βρίσκεται στην ανάγκη να τη μεταχειριστεί για λογαριασμό ενός Θεάτρου με σοβαρό παρελθόν». Συμπληρώνει ο Μακρής ότι ο Μινωτής προκαλεί: «το άμεσο γέλιο του κοινού σε κάθε 'αστείο' του διαλόγου». Η υπέρ το δέον γελοιογράφηση του ήρωα από τον Μινωτή, πιστεύει ο Μακρής, συμπαρασύρει και τις δραματικές στιγμές του έργου: η «ναπολεόντια πόζα στο χτύπημα της πόρτας [...] έγινε παρωδία», και η έξοδος του Μπόρκμαν στον έξω κόσμο με τον ήρωα να λέει «Μονάχος... έξω, στη θύελλα της ζωής!» στα σκαλιά με τον Φόλνταλ και στο ακρόλοφο, με τον υπερβολικά ρεαλιστικό θάνατο – εκείνο τον αστείο επιθανάτιο ρόγχο» γίνανε «ένα απεριγραπτό φιάσκο».

¹⁰⁸² Με τον Στέλιο Βόκοβιτς, που παίζει σε διπλή διανομή τον Μπόρκμαν, δεν ασχολείται καθόλου η κριτική, ο Μινωτής μονοπωλεί το ενδιαφέρον.

¹⁰⁸³ Οι εκτιμήσεις του Μακρή για τη Χατζηαργύρη είναι σε πολύ οξείς τόνους: «κακοοδηγημένη, είχε αποτύχει από την πρώτη κίνηση, την πρώτη λέξη που πρόφερε. Ξεκίνησε από τη διαπασών και απέδωσε το ρόλο της μ' έναν ρητορικό ρεαλισμό: πολλές μούτρες, πολλή έμφαση και 'κορώνες' που εκμηδένισαν τις λεπτές ψυχικές κυμάνσεις, τις διαφορικές αποχρώσεις μιας βαθύτατα τραγικής ύπαρξης». Ο Μακρής επιδίδεται σε κατά μέτωπο επίθεση εναντίον του Μινωτή, ζητώντας την αποχώρησή του από την ενεργό δράση. Οι τόνοι του είναι επιθετικοί ως προς όλους τους συντελεστές της παράστασης. Οι παρατηρήσεις του για τη Χατζηαργύρη έχουν μάλλον κάποια βάση, αλλά πρέπει να τις διαβάσουμε με επιφύλαξη.

Ο νεαρός Αλέξανδρος Αντωνόπουλος σκιαγραφεί έναν Έρχαρτ «βουτυρόπαιδο», που «είχε όλη την διακριτική συμπεριφορά στους δικούς του, ακόμα και την στιγμή που τους εγκαταλείπει» (Τσιριγκούλης). Ο Σκουλούδης έχει αντιρρήσεις για την ερμηνευτική αυτή γραμμή του Έρχαρτ: μεταμορφώνει «σε ευήθη το μόνο πρόσωπο που αντιδρά κάπως φυσιολογικά μες' στο έργο». Για τον Δρομάζο ο ηθοποιός «έπαιξε πολύ καλά τον τόσο δύσκολο σε μεταπτώσεις ρόλο του». Αντιρρήσεις έχει και πάλι η Βαροπούλου, προσάπτει στον Αντωνόπουλο «θεατρική ανυπαρξία».

Η Μιράντα Ζαφειροπούλου ως Κυρία Βίλτον καταφεύγει σε ένα «ψευδοστυλιζάρισμα» (Βαροπούλου) ενός «εύστροφου θηλυκού» (Δρομάζος). «Από την έμφαση και την πολλή υπογράμμιση χάλασε το ρόλο της» (Μακρής), «σ' αντίθεση μ' όλους έδωσε στο λόγο της φόρμες τραγουδιστικές, σαν νάταν έξω απ' το κλίμα» (Θυμέλη). Η Ράνια Οικονομίδου (Φρίντα) και η Τζόλλυ Γαρμπή (Μαλένα) συμπληρώνουν αποτελεσματικά τη διανομή (βλ. Δρομάζος). Ο Κιτσόπουλος ξεχωρίζει την κατοπινή πρωταγωνίστρια Ράνια Οικονομίδου για τις «καλά ζυγισμένες λεπτομέρειες εκφραστικότητας».

Ο ρεαλιστικός φόρτος της σκηνογραφίας φαίνεται επίσης ξεπερασμένος. Έχει αλλάξει πλέον η αισθητική. Ο Διονύσης Φωτόπουλος σχεδιάζει «βαρύτιμα» σκηνικά και κοστούμια εποχής (Τσιριγκούλης), υπηρετώντας βέβαια τις σκηνοθετικές αντιλήψεις. Όμως τα σκηνικά του, ειδικά αυτά που απεικονίζουν ρεαλιστικά τους εξωτερικούς χώρους του έργου, φαντάζουν παλιάς αισθητικής: «Το ντεκόρ του Διονύση Φωτόπουλου, πολυσήμαντο στην πρώτη πράξη, όπου είναι ταυτόχρονα εσωτερικό μεγαλοαστικού σπιτιού, οικογενειακό μασωλείο και τόπος κυριευμένος από τον εκφραστικό έξω χώρο, παραχωρεί τη θέση του, στις δυο τελευταίες πράξεις, σε ένα θεαματικό μπαρόκ», παρατηρεί η Βαροπούλου. Ακόμα και ο Κιτσόπουλος, που είναι ένθερμος υποστηρικτής του ακαδημαϊκού χαρακτήρα της παράστασης, ενίσταται για τον ρεαλιστικό φόρτο ειδικά των τελευταίων σκηνικών: «Τα παραστατικά 'καρτ-ποστάλ' [...] αδικούσαν και την σύλληψη της δραματικής και μοναδικής ερμηνείας, και την εσωτερικότητα της δικής του και των συναδέλφων του υποκριτικής». Αλλά οι επικρίσεις αυτές αναφέρονται κατ' ουσίαν περισσότερο στις επιλογές της σκηνοθεσίας, παρά στην υψηλής αισθητικής σκηνογραφία του Φωτόπουλου. Τα σκηνικά του είναι «υποβλητικά» και συμβάλλουν «στη δημιουργία της ατμόσφαιρας» (Σκουλούδης) που επιζητεί ο Μινωτής. Τα κοστούμια εποχής του Φωτόπουλου αναδεικνύουν τις «προσωπικότητες των ηρώων» (Δρομάζος) και κερδίζουν τον έπαινο της κριτικής. Οι ηθοποιοί είναι «εκπληκτικά ντυμένοι», γράφει ο Γεωργουσόπουλος: τους «έντυσε θαυμάσια», συμφωνεί και ο Σκουλούδης.

Ο Μινωτής παραδίδει μια «ευσυνείδητα σκηνοθετημένη» παράσταση (Μαργαρίτης), χωρίς όμως αυτό να αρκεί πια. Ο ακαδημαϊκός ρεαλισμός των αναγνώσεων του Ίψεν στο Εθνικό μοιάζει πια παλιός και ξεπερασμένος.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1976

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 9/4/1976.
2. Αρτεμάκης, Στέλιος: «Ο Μπόρκμαν του Ερρίκου Ίψεν στο Εθνικό», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 21/3/1976.
3. Βαροπούλου, Ελένη: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Αυγή*, 27/3/1976, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου. 1974-2006*, τ. Α', εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 91-93.
4. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Ίψεν Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν. Μπρεχτ Μάνα», εφ. *Το Βήμα*, 20/3/1976, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 1999, σελ. 377-382.
5. Γουδέλης, Γιάννης: «Εθνικό θέατρο. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», περ. *Καινούργια Εποχή*, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1976, σελ. 199-201.
6. Δρομάζος, Στάθης: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Καθημερινή*, 11/3/1976, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο. Κριτικές*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1987, σελ. 69-71.
7. Θυμέλη: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ριζοσπάστης*, 20/3/1976.
8. Κτισσόπουλος, Γιώργος: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 7/5/1976.
9. Κλάρας, Μπάμπης: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Βραδυνή*, 15/3/1976.
10. Μακρής, Σόλων: «Εθνικό Θέατρο. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1170, 1/4/1976, σελ. 475-477.
11. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Τα Νέα*, 22/3/1976.
12. Σκουλοδής, Μανώλης: «Δεν πείθει πια ο 'ιδανικός' πλουτοκράτης του Ίψεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 14/3/1976.
13. Τ[σιρμπίνος, Τώνης]: «Ιωάννης Μπόρκμαν», εφ. *Εστία*, 17/3/1976.
14. Τσιριγκούλης, Ζήσης: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Αθηναϊκή*, 26/3/1976.
15. Ψυρράκης, Β[αγγέλης]: «Μια παράσταση συγκλονιστική», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 15/3/1976.

Επανάληψη, Αθήνα, 1979

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ημερησία*, 24/2/1979.
2. Φραγκόπουλος, Θ.Δ.: «Εθνικό Θέατρο. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1241, 15/3/1979, σελ. 407-408.

6.4. Ο ακαδημαϊσμός στους θιάσους των πρωταγωνιστών

6.4.1. Έντα Γκάμπλερ (1967) και Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ (1971) από τον θίασο της Έλσας Βεργή

Η ηθοποιός Έλσα Βεργή (1921-1989) συγκροτεί προσωπικό θίασο το 1959 και στεγάζει τη δραστηριότητά του από το 1960 έως τον θάνατό της σε κεντρικό θέατρο των Αθηνών που βαφτίζεται με το όνομά της. Το ρεπερτόριο του θιάσου της ήταν προσανατολισμένο στο κλασικό δραματολόγιο, αλλά με συχνές παραχωρήσεις σε πιο "ελαφρά" εμπορικά έργα¹⁰⁸⁴. Τις επιλογές του ρεπερτορίου ρυθμίζουν βέβαια οι πρωταγωνιστικές φιλοδοξίες της ηθοποιού. Από το δραματολόγιο του Ίψεν θα επιλέξει να ερμηνεύσει δύο ιψενικές ηρωίδες: την πολύ δημοφιλή στις πρωταγωνίστριες Έντα Γκάμπλερ, αλλά κι έναν άγνωστο γυναικείο ιψενικό ρόλο, τη Γέρντις, που θεωρείται το πρόπλασμα της Γκάμπλερ.

Η Γκάμπλερ ανεβαίνει στο θέατρο της Έλσας Βεργή στις 3 Φεβρουαρίου του 1967. Στο ηθάλιο της σκηνοθεσίας ο Κωστής Μιχαηλίδης, που σκηνοθετεί για δεύτερη φορά το έργο δέκα χρόνια μετά την παράσταση του Εθνικού (1957). Το έργο παίζεται στη γνωστή μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα¹⁰⁸⁵, με σκηνικά του Βασίλη Βασιλειάδη¹⁰⁸⁶. Η διανομή: Γιόργκεν Τέσμαν: Βίκτωρ Παγουλάτος, Έντα Γκάμπλερ: Έλσα Βεργή, Θεία Γιούλε: Λουίζα Ποδηματά, Τέα Έλβστεντ: Βέτα Προέδρου, Δικαστής Μπρακ: Φοίβος Ταξιάρχης, Έϊλερτ Λέβμποργκ: Νίκος Βασταρδής, Μπέρτα: Κάκια Αντωνοπούλου.

Το έργο αντιμετωπίζεται από τον Μιχαηλίδη ως «λυρικό δράμα» (Αλίνος), και τοποθετείται –κατά την προσφιλή ακαδημαϊκή προσέγγιση– στο πλαίσιο

¹⁰⁸⁴ Η Έλσα Βεργή εμφανίζεται για πρώτη φορά στο θέατρο το 1940, στο Εθνικό. Θα παραμείνει εκεί έως το 1957. Το όνομα της συνδέθηκε σε μεγάλο βαθμό με την τραγωδία, ερμήνευσε πολλούς σημαντικούς γυναικείους ρόλους του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα και σε περιόδους στο εξωτερικό. Το θέατρο που αποκτά το 1960 βρισκόταν στην οδό Βουκουρεστίου στο υπόγειο του Μεγάρου του Μετοχικού Ταμείου Στρατού. Το θέατρο μετά τον θάνατό της θα μετονομαστεί, τη δεκαετία του '90, σε θέατρο Βασίλη Αυλωνίτη. Η πρόσφατη ανακατασκευή του κτηρίου θα καταργήσει τη θεατρική αίθουσα. Η Βεργή είχε παίξει άλλη μια ιψενική ηρωίδα στο θέατρο, το 1945: τη Μαγκρέτα στους *Μνηστήρες του θρόνου*, στο Εθνικό. Θα επαναλάβει την Γκάμπλερ στη ραδιοφωνική διασκευή του έργου που γίνεται το 1971. Στο ραδιόφωνο θα ερμηνεύσει ακόμα την Γκούνχλιντ στον *Μπόρκμαν* που ηχογραφείται το 1966. Στην τηλεόραση θα επαναλάβει τη Γέρντις στη μαγνητοσκόπηση της παράστασης των *Παλικαριών* που γίνεται το 1973. Για την καλλιτεχνική πορεία της βλ. το λήμμα Βεργή στο λεξικό του Έξαρχου (*Ελληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες»*, τ. Α', ό.π., σελ. 62-64) και τη νεκρολογία του Στάθη Σπηλιωτόπουλου στη *Νέα Εστία* («Έλσα Βεργή», τχ. 1489, 15/7/1989, σελ. 960).

¹⁰⁸⁵ Το «έμπειρο χέρι» του Κουκούλα προδίδει «γνώση» του Ίψεν (Βαρίκας) και κερδίζει τον «ανεπιφύλακτο έπαινο» του Αλίνου, όχι μόνο για το συγκεκριμένο έργο αλλά «γενικότερα για τη μεγάλη και πολύτιμη μεταφραστική του προσφορά πάνω στην Ίψενική δραματολογία».

¹⁰⁸⁶ Τα κοστουμια υπογράφει άγνωστος ενδυματολόγος με τα αρχικά Φ.Κ. Οι παραστάσεις του θιάσου λήγουν στις 23 Απριλίου του 1967. Την εκατοστή παράσταση του έργου προλογίζει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης (Ανυπόγραφο: «Σύντομα Καλλιτεχνικά Νέα», εφ. *Το Βήμα*, 14/4/1967).

εποχής του. Η δεύτερη αυτή προσπάθεια του Μιχαηλίδη στην *Γκάμπλερ* «κάθε άλλο παρά επιτυχής θα μπορούσε να θεωρηθή», όπως σημειώνει ο Βαρίκας. Η παράσταση του 1967 δεν γνωρίζει τη σφοδρότητα των επικρίσεων που δέχτηκε η πρώτη απόπειρα του Μιχαηλίδη στο Εθνικό το 1957, είναι μια πιο ευπρόσωπη παράσταση του έργου, όμως πάσχει κατ' ουσίαν από τα ίδια προβλήματα: έλλειψη μιας στέρεης σκηνοθετικής ανάγνωσης του έργου και άστοχες ερμηνείες των περισσότερων ηθοποιών¹⁰⁸⁷. «Ο κάθε ηθοποιός, σχεδόν, έπαιζε με το δικό του δυναμικό, ανεξάρτητα αν αυτό είχε σχέση με τον Ίψεν», παρατηρεί ο Δρομάζος. Η σκηνοθεσία αφήνει «τους χαρακτήρες αρκετά άχρωμους και υπέρ το δέον σκιερούς» (Αλίνας). Η παράσταση «πάσχει και από την πλευρά της πρωταγωνιστοσύνης και από την πλευρά του θιάσου της. Και από τη δεύτερη αυτή πλευρά πάσχει καίρια», συμπληρώνει ο Χουρμούζιος.

Η θιασάρχης Έλσα Βεργή στον κεντρικό ρόλο παρουσιάζει μια Έντα με «υπερτονισμένη» τη «σκληρότητα» του χαρακτήρα της (Παράσχος). Η Βεργή «απλοποίησε υπερβολικά» τον ρόλο, χάνοντας τις «αντιφάσεις, τα εσωτερικά ρήγματα και τις αντιδράσεις, που συνθέτουν την προσωπικότητα της ηρωίδας» (Βαρίκας). «Η Έντα της εκινήθη σε μονόχορδες βαριατσιόνες. Ήταν μια Έντα απλής διαστάσεως. Δηλαδή δεν ήταν η Έντα Γκάμπλερ», συμπεραίνει ο Χουρμούζιος. «Η ιδιότητα της θιασάρχου δεν προϋποθέτει δυνατότητα ερμηνείας τέτοιων ρόλων. Από κει αρχίζει η παρερμηνεία του Ίψεν», επισημαίνει ο Δρομάζος¹⁰⁸⁸.

Άστοχες και οι ερμηνείες δύο σημαντικών αντρικών ρόλων του έργου. Ο Φοίβος Ταξιάρχης «έπαιξε το ρόλο του Νομικού Συμβούλου Μπρακ όπως παίζονταν οι ρόλοι των *nieux beaux* (των ωραίων ή δήθεν ωραίων γέρον καρδιοκατακτητών) στο θέατρο της *vecchia scuola*» και «υστέρησε αισθητά», γράφει ο Θρύλος. «Περιοριζέτο να περιφέρει στη σκηνή μια τσαλακωμένη ρεντιγκότα και μια φωνή μπάσου, χωρίς καμμιά άλλη υπολογίσιμη υποκριτική

¹⁰⁸⁷ Ο Θρύλος συγκρίνει τις δυο *Γκάμπλερ* του Μιχαηλίδη και αποφαινεται πως είναι καλύτερη η δεύτερη αυτή προσπάθειά του. Η παράσταση του Εθνικού δεν είχε συλλάβει τον «ιδιαιτερο τόνο, μαζί συναισθηματικό και εγκεφαλικό» του έργου, ενώ η παράσταση του θιάσου Βεργή «είχε πνευματικότητα», μολοντί «δεν ήταν μια άρτια παράσταση». Ο ίδιος ο Μιχαηλίδης δηλώνει στη συνέντευξη Τύπου ότι στο Εθνικό είχε ανεβάσει το έργο «σύμφωνα με τη συντηρητική του αντίληψη». Τώρα όμως, συνεχίζει, «μου δόθηκε η ευκαιρία να ερευνήσω πιο πολύ και να συζεύξω το ανέβασμα τον Ίψεν –που ήταν πρωτοπόρος της παλιάς γενιάς– με τους σημερινούς που αντιμετωπίζουν το ίδιο πρόβλημα», έτσι ώστε «να βγάλουμε το ανθρώπινο στοιχείο που είναι αιώνιο» (Φάνης Κλεάνθης: «Απόψε η Βεργή Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 3/2/1967). Οι δηλώσεις αυτές του Μιχαηλίδη είναι ενδεικτικές της ασάφειας των προθέσεων της σκηνοθεσίας του και στην παράσταση του 1967. Ο κλασικότροπος ακαδημαϊσμός της παράστασης ικανοποιεί κάποιους κριτικούς, θεωρούν ότι αρκεί για ν' αποδώσει τα περιεχόμενα της ιψενικής δραματουργίας. Κατά τον Παράσχο αποτελεί έναν «αξιοσημείωτο σταθμό σαν σύνολο παραστάσεως ιψενικού έργου, δεδομένου ότι και η σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη της έχει προσδώσει, σε γενικές γραμμές, την ταιριασμένη της μορφή». Στο ίδιο μήκος κύματος και οι παρατηρήσεις των Δόξα και Κλάρα.

¹⁰⁸⁸ Δεν λείπουν βέβαια και οι κριτικοί που εντυπωσιάζονται από τη σχηματική ερμηνεία της Βεργή: «υποδειγματική» Έντα τη βρίσκει ο Δόξας.

αποσκευή», προσθέτει ο Χουρμούζιος. Σε παρερμηνεία του Λέβμποργκ οδηγείται ο Νίκος Βασταρδής: δίνει «έναν άτοπο τεντιμποϊκό χαρακτήρα» στον ρόλο του (Θρύλος): «θα έλεγε κανείς ότι εισέβαλλε στο σαλόνι των Τέσμαν αποφασισμένος μαχαιροβγάλτης» (Χουρμούζιος): «Ήταν ένα οργίλος ψυχοπαθής και όχι η μεγαλοφυΐα σε εξανάσταση κατά των συνθηκών της ζωής του» (Δρομάζος): οι «δυνατοί» τόνοι του και το «βιασμένο» παίξιμο τον καθιστούν «ξένο προς το έργο» (Αλίνας).

Ο Βίκτωρ Παγουλάτος στον ρόλο του Τέσμαν είναι «συμπαθέστερος, με τόνους σωστούς ενίοτε», αλλά «η αγία αφέλειά του ήτο μάλλον μεσογειακή ευήθεια παρά σκανδιναβική απλοϊκότης ρομαντικά απονήρευτης ψυχής» (Χουρμούζιος). «Έπιασε πολύ σωστά τον αγαθό Τέσμαν», αλλά «δεν είχε την γκάμα να τον εξελίξει» (Δρομάζος).

Η Βέτα Προέδρου δίνει την πιο ολοκληρωμένη ερμηνεία της παράστασης. Για τον Χουρμούζιο είναι η «ευχάριστη έκπληξη»: «καλά ζυγισμένο παίξιμο [...] που κατώρθωσε να δώσει στην Τέα Έλβσντε τον αναστατωμένο ψυχικό της κόσμο χωρίς περιττήν έμφαση». «Ανεπιφύλακτα» την επαινεί και ο Βαρίκας για «την απλότητα και την συγκίνησή της».

Θετικές είναι και οι παρουσίες των άλλων δύο γυναικών του θιάσου. Η Λουίζα Ποδηματά είναι «άκρως ικανοποιητική» (Βαρίκας), αποδίδει «πειστικά την τρυφερή ψυχή της θείας Τζούλιας» (Δρομάζος). «Καλή» (Βαρίκας) και η Κάκια Αντωνοπούλου στον μικρό ρόλο της Μπέρτας. Το σκηνικό εποχής του Βασίλη Βασιλειάδη είναι επίσης «ένα από τα καλά στοιχεία της παράστασης» και «ως διαρρύθμιση χώρου και ως χρωματική κλίμακα» (Δρομάζος), «η εκμετάλλευσις του χώρου της μικρής σκηνής του υπογείου θεάτρου έγινε μ' ευφυΐα» (Χουρμούζιος).

Ο θιάσος της Βεργή επανέρχεται στον Ίψεν μ' ένα άπαιχτο έργο του συγγραφέα. Τα *Παλληκάρια στο Χέλγκελαντ* κάνουν πρεμιέρα στο θέατρό της στις 10 Νοεμβρίου 1971 και διαρκούν ως τη λήξη της χειμερινής περιόδου (2 Απριλίου 1972)¹⁰⁸⁹. Σε νέα μετάφραση της Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη¹⁰⁹⁰, σκηνοθεσία του

¹⁰⁸⁹ Στις 25 Φεβρουαρίου του 1972 γίνεται εορταστική παράσταση επί ευκαιρία της συμπλήρωσης 150 παραστάσεων του έργου. Την παράσταση προλογίζουν ο κριτικός Στάθης Σπηλιωτόπουλος, ο δημοσιογράφος-κριτικός Τώνης Τσιρμπίνος και ο εκπαιδευτικός Δημήτριος Μπουρούνης. Θέμα των ομιλιών τους η θεατρική παιδεία των νέων. Μίλησαν ακόμα ως εκπρόσωποι των φοιτητών οι Αγγελική Κάβουρα (φοιτήτρια της Φιλοσοφικής) και ο Δημήτρης Ζαχαριάδης (φοιτητής της Νομικής) (Βλ.: Ανυπόγραφο: «Εορταστική παράσταση στο 'Βεργή' σήμερα», εφ. *Το Βήμα*, 25/2/1972).

¹⁰⁹⁰ Η μετάφραση της Μαυροειδή-Παπαδάκη δεν εκδόθηκε. Η πρώτη μετάφραση του έργου στα ελληνικά έγινε, θυμίζουμε, το 1939 από τον Φέλιξ Ντιτζόρτζιο για τις εκδόσεις Καραβία και επανεκδίδεται από τη Δωδώνη το 1993. Αυτή παραμένει έως σήμερα η μόνη δημοσιευμένη μετάφραση του έργου. Ο Τσιρμπίνος συγκρίνει τις δύο μεταφράσεις και εκτιμά πως η μετάφραση της Μαυροειδή-Παπαδάκη είναι καλύτερη, καθώς «διατήρησε την λυρικήτητα του κειμένου και έδωσε στο λόγο της πλαστικότητα και ποιητική πνοή, ενώ ο διάλογος διατηρεί μιαν αμεσότητα με τον θεατή, αν και σε ορισμένα σημεία έπεφτε σε ύφεση». Θετικά αποτιμούν την εργασία της οι περισσότεροι κριτικοί. Η Καλκάνη επιβραβεύει το γλωσσικό ύφος: «ο λόγος που ακούμε είναι κρουστός, λαγαρός, χωρίς εκζήτησι και χωρίς υπερβολές». Αντίθετη γνώμη έχει ο Γεωργουσόπουλος,

Κλέαρχου Καραγιώργη, σκηνικά-κοστούμια του Σπύρου Βασιλείου και μουσική επιμέλεια της Ειρήνης Σαλονικιού. Η διανομή: Έρνούλφ: Κώστας Ναός, Σίγκουρντ: Χρίστος Φράγκος, Ντάγκνυ (γυναίκα του Σίγκουρντ και κόρη του Έρνούλφ): Δάφνη Σκούρα, Γκούναρ: Δημήτρης Στεφανόπουλος, Κάρε: Πέτρος Φώσκολος, Γέρντις (γυναίκα του Γκούναρ και ψυχοκόρη του Έρνούλφ): Έλσα Βεργή, Θόρολοφ (γιος του Έρνούλφ): Ναπολέον Ροδίτης, Έγκιλ (γιος του Γκούναρ): Γιάννης Βαλσαμάκης, Παλικάρια-Ακόλουθοι-Υπηρέτες: Βασίλης Φίλης, Κώστας Παπαδόπουλος, Άγγελος Χατζόγλου, Κλεοπάτρα Μάργαρη, Γιάννης Αντωνίου, Γιώργος Αντωνάκης, Νίκος Καρατζάς.

Τα *Παλληκάρια στο Χέλγκελαντ* ανήκουν στην πρώιμη νεανική περίοδο του Ίψεν, ένα ρομαντικό δράμα βασισμένο στους σκανδιναβικούς θρύλους (σάγκες). Ο Ίψεν ανατρέχει στο μυθολογικό παρελθόν της σκανδιναβικής χερσονήσου για να διηγηθεί μια ιστορία μεγάλων παθών. Το έργο εκτυλίσσεται στον 10^ο αιώνα και το διατρέχουν θέματα τιμής, εκδίκησης, ανεκπλήρωτων ερώτων.

Το πρωτόλειο αυτό έργο του Ίψεν, παρά τις εμφανείς αδυναμίες του, βρίσκει θερμή υποδοχή από αρκετούς κριτικούς στην πρώτη του παρουσίαση στην ελληνική σκηνή¹⁰⁹¹. Ο Ίψεν θεωρείται πια κλασικός, και οι περισσότεροι δεν τολμούν να αμφισβητήσουν τη συγγραφική αυθεντία του. Αρκετοί μάλιστα θα συμφωνήσουν με τον σκηνοθέτη και τη μεταφράστρια του έργου ότι πρόκειται για τραγωδία¹⁰⁹². Οι νέες σημαντικές κριτικές φωνές της εποχής, Γεωργουσόπουλος και Κρητικός, αποκαθιστούν τις παρανοήσεις των συναδέλφων τους. Ο Ίψεν, γράφει ο Γεωργουσόπουλος, πήρε «τις καταθέσεις του μύθου και τις πρόσφερε στην τραγωδία. Τραγωδία όμως δεν έγραψε. Νέος ακόμη και παιδί του αιώνα του έγραψε δράμα, ρομαντικό· μπόλιασε το υλικό του θρύλου με το λυρισμό». «Θα πρέπει να παρεξηγή κανείς ανεπίτρεπτα τον Όμηρο και τους αρχαίους Τραγικούς, για να προσπαθή να βρη κοινά σημεία ανάμεσα στα έργα τους και στο σχηματικό αυτό κείμενο», συμπληρώνει ο Κρητικός.

Τα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ* έχουν όντως αρετές, σημειώνει ο Γεωργουσόπουλος: «ο ευθύβολος λόγος, στέρεος και αδρός, οι μονοσήμαντοι

θεωρεί ότι η Μαυροειδή-Παπαδάκη διάσασε να «ντύσει' γλωσσικά» τα *Παλικάρια* «με την ανάλογη φορεσιά που διάλεξε γι' αυτά ο Ίψεν. Ενώ ο λόγος κινείται στην περιοχή του έπους, ανοξείδωτος και δασύς, αποδόθηκε με 'αστική λέξη' πλάγιος, όχι ευθύς, ευγενής, όχι πρωτογενής, πλαδαρός, όχι κρουστός».

¹⁰⁹¹ Το «ιψενικό αυτό αριστούργημα» έχει «θαυμάσιες ψυχογραφήσεις των ηρώων του», γράφει ο Αθηναίος: «ηρωικός ο λόγος δίχως ρητορισμό και προσεγμένη η δράση και η σκηνική οικονομία είναι οι προάγγελοι της μελλοντικής επιτυχίας του Ίψεν», πιστεύει ο Δόξας· έχει «όλα τα γνωρίσματα της ιψενικής πνοής, γεμάτο ποιήσιν, συγκίνησιν και συγκλονιστικές συγκρούσεις» για τον Αγγελομάτη, ο Τσιρμπίνος επίσης εξαιρεί την αξία του έργου, παραθέτοντας την άποψη του Φέλιξ Ντιτζόρτζιο (από την εισαγωγή του στη μετάφραση των εκδόσεων Καραβία): «καθαρά ποιητικό έργο που έχει χαρακτηριστεί από τους κριτικούς όλου του κόσμου σαν το πιο λυρικό έργο του 19^{ου} αιώνα».

¹⁰⁹² Βλ. τα σημειώματα τους στο πρόγραμμα της παράστασης: Κλέαρχος Καραγιώργης: «Σημείωμα του σκηνοθέτη» και Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη: «Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ». Την ίδια αντίληψη έχουν και οι: Δόξας, Σπηλιωτόπουλος, Αγγελομάτης, Τσιρμπίνος.

χαρακτήρες, αντικρουόμενοι, όχι μηχανικά, η μαστοριά στο χτίσιμο των σκηνών, οι εξάρσεις και οι πτώσεις της δράσης προοιωνίζουν το μεγάλο τεχνίτη που γνωρίζουμε». Όμως, συνεχίζει ο Κρητικός, «άλλο είναι να αγαπάς και να σέβεσαι τον Ίψεν, κι άλλο να σέβεται απλώς την υπογραφή του Ίψεν», το «ακαταστάλακτο και συμβατικό πρωτόλειό του» είναι «πραγματικά ένα 'ατίθασο προϊστορικό ζώο', του οποίου η νεκρανάσταση πάνω στο σανίδι της σημερινής σκηνής δεν μπορεί να προκαλέσει παρά μονάχα έντονη αμηχανία»¹⁰⁹³.

Την αμηχανία επιτείνει η σκηνοθετική ανάγνωση του έργου από τον Κλέαρχο Καραγιώργη. Ενώ εξαγγέλλει στο σημείωμά του ότι πρόθεσή του ήταν να κρατήσει «το λυρικό στοιχείο του έργου, σε μιαν αρμονική σύζευξη μ' έναν ρεαλισμό 'μέτρου'», η παράστασή του εν τέλει υπογραμμίζει «το ηρωικό στοιχείο» και αποφεύγει «να διαγράψει έντονα τα ποιητικά στοιχεία του έργου» (Τσιρμπίνος). «Έδωσε έναν ηρωικό τόνο στην εκφορά του λόγου τόσο, που έφτανε στην κατάργηση του λόγου. Κέρδισε ο ήχος, ο φανταχτερός, μιλημένος μάλιστα από ηθοποιούς που έχουν μια αγωγή του υψηλού τόνου ταυτόσημη με το στόμφο», παρατηρεί ο Γεωργουσόπουλος. Η ερμηνεία των ηθοποιών, συνεχίζει, «στηρίχτηκε σ' ένα χειμαρρώδη εξωτερικό ρυθμό αντλημένο από την ακουστική 'αξία' του κειμένου. Οι χαρακτήρες έμειναν αβαθείς, χωρίς ήθος, εκτός από μερικές καταφυγές στο γραφικό και άλλοτε στο ηθογραφικό στοιχείο. Ενώ το έργο κρατάει την αφηγηματικότητα μιας μπαλάντας, ο κ. Καραγιώργης για να το σημάνει δραματικά το φόρτωσε με κορόνες κυρίως φωνητικές».

Με αποτέλεσμα, όπως διαπιστώνει ο Κρητικός, η παράσταση να «μοιάζει με βαγκνερική όπερα, χωρίς τη σωτήρια μουσική του Βάγκνερ. Από τους συμβατικούς βράχους του σκηνικού του Σπύρου Βασιλείου¹⁰⁹⁴, μέχρι τις ηρωικές πόζες των ηθοποιών, τα πάντα θυμίζουν φωτογραφίες προπολεμικών βαγκνερικών παραστάσεων σε επαρχιακές πόλεις της Γερμανίας». Η "ηρωική" αυτή μεγαλόσημη ανάγνωση των *Παλικαριών* τονίζει τις αδυναμίες του έργου και φαντάζει ως «έναν αξιοπερίεργος αναχρονισμό» (Κρητικός).

Το εγχείρημα υποστηρίζεται από έναν «άνισο θίασο» (Μαργαρίτης), με ηθοποιούς που δεν είναι «όλοι κατάλληλοι γι' αυτό ιδιαίτερα το έργο, που τόσο

¹⁰⁹³ Συνεχίζει ο Κρητικός: «Το ανώριμο κείμενο του Ίψεν, ισχνό και συμβατικό στο σύνολο του, παρουσιάζει ενδιαφέρον για τους ιστορικούς και τους μελετητές του θεάτρου, επειδή, στο πρόσωπο της Γέρντις περιέχει ένα αδέξιο εμβρυακό πρόπλασμα της Έντας Γκάμπλερ. Πέρα όμως από το χαρακτηριστικό αυτό που μπορεί να κινήσει το ενδιαφέρον των ειδικών, και πέρα από το γεγονός ότι μέσα στις σελίδες του προαναγγέλλονται αβέβαια μερικά από τα γνωστότερα μοτίβα του κατοπινού ιψενικού έργου, τι έχουν να προσφέρουν *Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ* σε ένα σύγχρονο κοινό; Αναφορές στη σκανδιναβική μυθολογία (Μόρνες, Παρθένες του Οντίν, Βαλχάλες και άλλους τέτοιους εξωτισμούς), παραφουσκωμένους παλληκαρισμούς, Έρωτες με κεφαλαίο «Ε» και Μίσση με κεφαλαίο «Μ», νεκρούς που καλπάζουν πάνω στα μαύρα φαριά τους στον ουρανό... – και ποικίλες παρόμοιες αδικαιώτες γραφικότητες, που αφήνουν ψυχρό και ίσως λιγάκι εμβρόντητο τον πολίτη του 1971».

¹⁰⁹⁴ Τα σκηνικά εποχής του Βασιλείου σε ύφος «rustique» (Σπηλιωτόπουλος) δεν ευτυχούν, πιστεύει και ο Γεωργουσόπουλος: «Έλλειψε η υποβολή και κυριάρχησε η προβολή του τόπου, των όγκων και του λόγου».

στηρίζεται στην ακτινοβολία, στην 'παρουσία' των μορφών» (Καλκάνη). Το δε υποκριτικό ύφος παρουσιάζει ανομοιογένεια, κάθε ηθοποιός πρόβαλλε «το στοιχείο εκείνο του δράματος, που συμβιβαζόταν περισσότερο με την ιδιοσυγκρασία του και το καλλιτεχνικό του απόθεμα» (Μαργαρίτης), χωρίς κανείς να καταφέρνει να ξεφύγει από τον σκόπελο της σχηματικότητας και της γραφικότητας.

Η θιασάρχης Έλσα Βεργή στον ρόλο της σκληρής Γέρντις, ηρωίδας καταλύτη του έργου, «έμεινε πιστή στο συγγραφέα από ένστικτο, αλλά απίστησε στο σκηνοθέτη», παρατηρεί ο Γεωργουσόπουλος. Και συνεχίζει: «Ήταν το παιξίμο της ρομαντικό, φλογερό, με επίφαση, χωρίς πάντα να υπογραμμίζεται σωστά από την κίνηση που έμοιαζε επιτηδευμένη. Στη σκληρότητα της Γέρντις έδωσε κομπότση και στον άγριο πόθο καλλιέπεια. Η κ. Βεργή παίζει μ' έναν τρόπο που σου δίνει την εντύπωση πως κοιτά τον εαυτό της· όχι πάντα με αυταρέσκεια, πάντως με επιμέλεια». Ακόμα πιο αρνητικός ο Κρητικός: «κοντανασάινει ανεβοκατεβάζοντας ορμητικά το στήθος της οπότε θέλει να δείξει ότι κυριαρχείται από 'τιτανικά πάθη', και στριφογυρίζει τα μάτια για να φανέρωση τις ψυχικές μεταπτώσεις της ηρωίδας».

Ο Κώστας Ναός «έπαιξε τον πατριαρχικό Έρνουλφ με εξωτερική γραφικότητα», ο λόγος του «αρθρώθηκε 'αντικειμενικά', σαν ανάγνωση» (Γεωργουσόπουλος). Σε καυστικούς τόνους ο Κρητικός: «θυμίζει τους πατριαρχικούς τύπους του βωβού κινηματογράφου με τις κακοεφαρμοσμένες ψεύτικες γενειάδες τους και τις πομπώδεις χειρονομίες τους».

Στους άλλους τρεις κεντρικούς ρόλους του έργου η Δάφνη Σκούρα (Ντάγκνυ), ο Χρίστος Φράγκος (Σίγκουρντ) και ο Δημήτρης Στεφανόπουλος (Γκούναρ) «παίζουν σε έναν αισθητά χαμηλότερο τόνο», διαπιστώνει ο Κρητικός, αλλά χωρίς να κατορθώνουν κι αυτοί να διασωθούν. Η Σκούρα «έπαιξε αστικό δράμα. 'Ψεύτισε' το χαρακτήρα, τον απλοποίησε ως την ανυπαρξία» (Γεωργουσόπουλος). Ο Φράγκος «δεν ξεπέρασε [...] μια νατουραλιστική φιγούρα», γράφει η Καλκάνη, ενώ ο Γεωργουσόπουλος είναι ακόμα πιο αιχμηρός: «ατσάκιστος, μετωπικός και μονόχορδος έδινε την εντύπωση ετεροκίνητου όντος. Σφιγμένος και αβαθής. Η φωνή του κινήθηκε στην ίδια νότα. Περιορίστηκε να πει το εμφανέστατα διδαγμένο φράση φράση κείμενο». Ο Στεφανόπουλος ήταν «ανεπαρκής, αδόκιμος ως Γκούναρ» (Καλκάνη), «από την πρώτη του εμφάνιση, αυτός ο Βίκινγκ παράδωσε τα όπλα σε μια πλαδαρότητα» (Γεωργουσόπουλος)¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹⁵ Αρκετοί κριτικοί εντυπωσιάζονται από τις σχηματικές ερμηνείες. Η Βεργή κατά τον Δόξα είναι «υποδειγματικά δημιουργική και τέλεια μέχρι την παραμικρή λεπτομέρεια της ψυχολογικής γνησιότητας της ηρωίδας». Ο Σηπλιωτόπουλος πλέκει το εγκώμιο του Ναού: «Εμφάνιση, εκφώνηση και υπόκριση του κ. Ναού συναπαρτίζουν την ιδανική εικόνα του Βίκινγκ που έχει ο καθένας μας». Ο Αθηναίος γράφει για τον Φράγκο ότι «έστησε έναν λεβέντη και ηρωικό Σίγκουρντ. Κινήθηκε πειστικά, ανθρώπινα, άνετα». Ο Τσιρμπίνος για τον Στεφανόπουλο πιστεύει ότι προβάλλει τον ρόλο «στις πραγματικές διαστάσεις του με την ζωντανή και εκφραστική του ερμηνεία». Ο Αγγελομάτης θεωρεί ότι η Σκούρα υποδύθηκε «λαμπρά».

Οι δυο προσπάθειες του θιάσου Βεργή στον Ίψεν μένουν στα ρηχά της αναπαραγωγής ενός συμβατικού ακαδημαϊκού ρεαλισμού και αφήνουν αδικαιώτες τις φιλοδοξίες της πρωταγωνίστριας.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Έλσας Βεργή, Αθήνα, 1967

1. Αλίνας, Γιάννης: «Ίψενική πλήξη», εφ. *Ελευθερία*, 14/2/1967.
2. Βαρίκας, Βάσος: «Κλασσικό δραματολόγιο», εφ. *Τα Νέα*, 1/3/1967.
3. Δόξας, Άγγελος: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 10/2/1967.
4. Δρομάζος, Στάθης: «Ερ. Ίψεν Έντα Γκάμπλερ. Θέατρο Έλσας Βεργή», εφ. *Η Αυγή*, 17/2/1967.
5. Θρύλος, Άλκης: «Πληθώρα παραστάσεων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 952, 1/3/1967, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. ΙΑ' (1967-1969), ό.π., σελ. 60-61.
6. Κλάρας, Μπάμπης: «Η Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν», εφ. *Η Βραδυνή*, 10/2/1967.
7. Παράσχος, Γιάννης: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εμπρός*, 18/2/1967.
8. Χ[ουρμούζιος], Αιμ[ίλιος]: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/2/1967.

Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ, Θίασος Έλσας Βεργή, Αθήνα, 1971

1. Αγγ[ελομάτης], Χρ. [Εμ.]: «Ένα ιψενικό έργο», εφ. *Εστία*, 22/11/1971.
2. Αθηναίος, Περσεύς: «Ερ. Ίψεν *Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ* στο Θέατρο Έλσας Βεργή», εφ. *Ημερησία*, 8/12/1971.
3. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Ίψεν *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Το Βήμα*, 23/11/1971, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, ό.π., σελ. 372-376.
4. Δόξας, Άγγελος: «*Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 23/11/1971.
5. Καλκάνη, Ειρήνη: «*Παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Η Απογευματινή*, 11/12/1971.
6. Κάρτερ, Γιώργος: «*Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Νέα Πολιτεία*, 27/11/1971, αναδ. στο: *Θεατρική θεώρηση 1968-1972*, εκδ. Τεχνική εκλογή, Αθήνα, 1978.
7. Κρητικός, Θόδωρος: «Ε. Ίψεν *Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Ακρόπολις*, 2/12/1971.
8. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «*Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*» εφ. *Τα Νέα*, 1/12/1971.
9. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης: «Δυο νεοκλασσικά έργα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1069, 15/1/1972, σελ. 130-132.
10. Τσιρμπίνος, Τώνης: «Ερ. Ίψεν *Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ* Θίασος Έλσας Βεργή», περ. *Δημιουργίες*, τχ. 2 (14), 20/12/1971, σελ. 40.

6.4.2. Οι Βρυκόλακες από τον θίασο Γιάννη Φέρτη (1979)

Ο θίασος του Γιάννη Φέρτη είναι ο πρώτος ελληνικός θίασος που αποπειράται να ξανανεβάσει τους *Βρυκόλακες* μετά τους Παξινού και Μινωτή¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁶ Ο Γιάννης Φέρτης (γεν. 1938) –γνωστός πρωταγωνιστής του ελληνικού θεάτρου– κάνει την πρώτη του εμφάνιση στο θέατρο το 1959. Ως συνθιασάρχης πρωτοεμφανίζεται το 1965 μαζί με την τότε σύζυγό του ηθοποιό Ξένια Καλογεροπούλου, με την οποία θα συμπορευτούν θεατρικά έως το 1975. Από το 1981 έως το 1986 θα συγκροτήσει θίασο με τη δεύτερη σύζυγό του Μιμή Ντενίση. Από το 1986 έως σήμερα συνέπραξε ως θιασάρχης με άλλους πρωταγωνιστές και συνεργάστηκε με διάφορα επιχορηγούμενα σχήματα (Αμφιθέατρο, Θεατρικός Οργανισμός «Φάσμα», Θεατρική

Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο νεαρός Σταμάτης Φασουλής, που κάνει τότε τα πρώτα του σκηνοθετικά βήματα. Οι *Βρυκόλακες* ανεβαίνουν στις 2 Νοεμβρίου 1979, στο θέατρο Αθηνά, στην κλασική μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη¹⁰⁹⁷, με σκηνικά και κοστούμια του Σάββα Χαρατσιδίου και φωτισμούς του Αριστείδη Καρύδη-Φουξ. Ο θιασάρχης παίζει βέβαια τον Όσβαλντ και για τον ρόλο της κυρίας Άλβινγκ μετακαλεί τη Δέσποινα Μπεμπεδέλη από τον Θ.Ο.Κ. Τη διανομή συμπληρώνουν: ο Αλέκος Πέτσος (Πάστορας Μάντερς), ο Γιώργος Μοσχίδης (Έκγοστραντ) και η Μίρκα Παπακωνσταντίνου (Ρεγκίνε).

Οι μνήμες από την παράσταση του ζεύγους Παξινοπού και Μινωτή είναι ακόμα νωπές, μόλις το 1970 είχε γίνει η τελευταία τους εμφάνιση στο έργο. Η παράσταση του Σταμάτη Φασουλή πατά στην παράδοση της ανάγνωσης των Φώτου Πολίτη και Αλέξη Μινωτή, αλλά δεν εστιάζει στην τραγική μοίρα των Άλβινγκ, δεν κινείται στον χώρο της τραγωδίας αλλά του αστικού δράματος, με τους ρεαλιστικούς τόνους να κυριαρχούν στο υποκριτικό ύφος και στη σκηνογραφική εργασία του Χαρατσιδίου¹⁰⁹⁸.

Ο Φασουλής δεν κατορθώνει να αποκρυσταλλώσει σκηνικά τις προθέσεις της σκηνοθεσίας του. Οργανώνει «μια ευπρεπή, χωρίς ιδιαίτερη λάμψη παράσταση» (Μαργαρίτης), που υστερεί «απέναντι στις απαιτήσεις από ένα ανέβασμα ενός κορυφαίου ιψενικού έργου», όπως παρατηρεί ο Μοσχοβάκης. Η σκηνοθεσία, συνεχίζει, «δεν ανάδειξε τις καίριες στιγμές των ψυχικών και νοητικών μεταβάσεων. Αντί για την πλαστικότητα του προσώπου και των στάσεων είχαμε δρασκελισμούς της σκηνης και χειρονομίες, αντί για την ανάδυση των λέξεων από το ψυχικό βάθος, απαγγελία. [...] Μια τέτοια εξωτερική παράσταση μόνο στο σπαραγμό του φινάλε μπορεί να συγκινεί, αφήνοντας στην άλλη διάρκειά της ψυχρό το θεατή, να παρακολουθεί τα νοήματα του κειμένου». Συμφωνεί κι ο Δρομάζος ότι παρόλο που «το έργο είχε την καλύτερη διανομή, δεν έβγαινε η ατμόσφαιρα του έργου: το εφιαλτικό εκείνο πλέγμα του κοινωνικού ψεύδους και της ηθικής κρίσης», τα στοιχεία της παράστασης ήταν «κάπως ασύνδετα, δεν είχαν μια συνέχεια ύφους από την αρχή ως το τέλος». Η παράσταση πάσχει, διαπιστώνει

Εταιρία «Πράξη» κ.ά.). Οι πληροφορίες από: Έξαρχος: *Έλληνες ηθοποιοί. 'Η γενιά μας'. Έτος γέννησης από 1926 μέχρι 1940*, ό.π., τ. Β', σελ. 653-655.

¹⁰⁹⁷ Η μετάφραση του Πολίτη θεωρείται ακόμα «ακμαία» (Γεωργουσόπουλος): «σε ωραία ελληνικά απέδιδε πιστά το νόημα και την ατμόσφαιρα του έργου», γράφει ο Δρομάζος.

¹⁰⁹⁸ Για τον Φασουλή οι *Βρυκόλακες* είναι ένα έργο «για τον Χρόνο. Και ο Χρόνος είναι το Παρελθόν. Το παρελθόν και η εξαγορά του». Και ένα έργο γεμάτο ερωτήματα: «Μπορεί ένας άνθρωπος σαν την κυρία Άλβινγκ να εξαγοράσει το παρελθόν; Μπορεί να το εξαφανίσει, να το θάψει μαζί με τους νεκρούς της και να στήσει στο πατάρι του μέλλοντος ένα δικό της καινούργιο σκηνικό; Μπορεί να απαλλαγεί από την προηγούμενη ζωή της για να φτιάξει την μελλοντική; Μπορούμε με μόνο εφόδιο την γνώση και την αλήθεια να φιάξουμε τον κόσμο μας και την ζωή μας από την αρχή; Ή η περασμένη μας ζωή έχει το μερτικό της στο μέλλον και το καθορίζει;» (τα αποσπάσματα των απόψεων Φασουλή προέρχονται από τη συνέντευξη Τύπου του θιάσου, όπως αυτές καταγράφονται στα ανυπόγραφα άρθρα: «Οι βρυκόλακες απόψε στο θέατρο Αθηνά», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 2/11/1979 και «Με *Βρυκόλακες* αρχίζει ο Φέρτης», εφ. *Η Βραδυνή*, 2/11/1979).

ο Γεωργουσόπουλος, «από υποκριτική υποθερμία τεχνητή, έχει συγκρατηθεί σαν να φοβάται να καλπάσει».

Τις πιο ενδιαφέρουσες ερμηνείες της παράστασης κάνουν η Δέσποινα Μπεμπεδέλη και ο Γιώργος Μοσχίδης. Η επανεμφάνιση της Μπεμπεδέλη στο ελληνικό θέατρο μετά από χρόνια απουσίας χαιρετίζεται θερμά από την κριτική. Έχει «τη στόφφα της τραγωδού», διαπιστώνει ο Μοσχοβάκης, «θυμίζει την αξέχαστη Κατίνα Παξινού χωρίς να χάνη την προσωπική της αυτοτέλεια», συμπληρώνει ο Κλάρας¹⁰⁹⁹. Η ερμηνεία της είναι επιδέξια «με ώριμες ψυχολογικές μεταστροφές και με εντυπωσιακούς χαμηλούς τόνους» (Δρομάζος). Επιφυλάξεις διατυπώνει ο Γεωργουσόπουλος: είχε μεν «στιγμές έξοχες που έφταναν στη ρίζα του ρόλου», αλλά «δεν είχε πειστεί από τη γραμμή που ακολουθούσε». Πάντως, η ερμηνεία της Μπεμπεδέλη στην Άλβινγκ είναι σίγουρα πιο ώριμη από την πρώτη της απόπειρα στην Κύπρο, αλλά απουσιάζει ένα γερά συγκροτημένο παραστασιακό πλέγμα που θα ενίσχυε και το δικό της υποκριτικό αποτέλεσμα¹¹⁰⁰.

Θετικό στοιχείο της παράστασης και η ερμηνεία του Γιώργου Μοσχίδη στον Έγκοτραντ. «Έπαιξε συγκρατημένα, χρησιμοποιώντας σωστά, όπου χρειαζόταν, μια υπογράμμιση υπερβολής» (Δρομάζος). «Θαυμάσια» η ερμηνεία του για τον Μαργαρίτη, αντιρρήσεις έχει ο Γεωργουσόπουλος για την ερμηνευτική γραμμή: «από υποχθόνιος έγινε κυνικός» Έγκοτραντ, «αλλά η κυνικότητά του δεν είχε υδράργυρο». Ο Γιάννης Φέρτης αποδίδει τον Όσβαλντ με «πειστική λιτότητα» (Δρομάζος), αλλά «δεν κατόρθωσε να καλύψει τον ρόλο του. Ήταν μια έντιμη προσπάθεια να πιάσει τον ήρωά του. Αλλά αυτός διαρκώς του ξέφευγε!» (Μαργαρίτης). Στέκεται «αμήχανος» απέναντι στον ρόλο, συμφωνεί και ο Γεωργουσόπουλος, φτάνει στην κρίση της τελευταίας σκηνής «χωρίς νεύρο και χωρίς εκείνον τον αδιόρατο, αλλά έμμονο πανικό που απαιτεί το κείμενο». Ο Αλέκος Πέτσος σκιαγραφεί τον Πάστορα Μάντερς με τον παραδεδομένο τρόπο της ελληνικής σκηνής: υπογραμμίζει την υποκρισία του ήρωα (βλ. Δρομάζο), η εποχή όμως ζητά μια πιο σύνθετη ερμηνεία του ρόλου, ο Μάντερς του Πέτσου είναι «υδαρής και προκλητικά αφελής· πουθενά δε διαφάνηκε ο παροχτευμένος ερωτισμός του» (Γεωργουσόπουλος). Η Μίρκα Παπακωνσταντίνου «περιέγραψε έντονα» τη Ρεγκίνε «δίνοντας στο ρόλο τότε μια ανεμελιά τότε μια 'λαϊκή' συμπεριφορά» (Δρομάζος), αλλά μένει στην εξωτερική περιγραφή της Ρεγκίνε, «χωρίς να την ενσαρκώνει» (Μοσχοβάκης).

¹⁰⁹⁹ Η σύγκριση με την ερμηνεία σταθμό της Παξινού στην Άλβινγκ βάζει και για την ίδια τη Μπεμπεδέλη πολύ ψηλά τον πήχη. Στη συνέντευξή της στη Ν. Μπακογιαννοπούλου («Το παρελθόν και το παρόν στους *Βρυκόλακες* του Ίψεν», περ. *Πάνθεον*, 12/1979, σελ. 25-26) ομολογεί πως έχει τρομερό φόβο κάθε φορά που πρέπει να παίξει ρόλο που "άγγιξε" η Παξινού.

¹¹⁰⁰ Γράφει ο Γεωργουσόπουλος: «Κάποιες αντιδράσεις της έμεναν μετέωρες (σκηνή με τον Μάντερς), επειδή ίσως δεν έβρισκαν ανταπόκριση από την άλλη πλευρά».

Το σκηνικό του Σάββα Χαρατσιδής είναι «σωστό και καλοστημένο, μέσα στα κλασικά πλαίσια» (Μοσχοβάκης) που ζητά η σκηνοθεσία του Φασουλή¹¹⁰¹. «Θεατρικότητα» είναι τα κοστούμιά του για τον Δρομάζο.

Ο τίτλος της κριτικής του Μοσχοβάκης συνοψίζει εύγλωττα την συνολική εντύπωση της παράστασης: «αξιόλογη, αλλά ανεπαρκής». Η ψευδική δραματουργία ζητά μια άλλη αντιμετώπιση.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Θίασος Γιάννη Φέρτη, Αθήνα, 1979

1. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Η αναπαραγωγή», εφ. *Το Βήμα*, 11/11/1979, αναδ. στο: *Από τον Μέλανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, ό.π., σελ. 383-386.
2. Δρομάζος, Στάθης: «Ίψεν Βρυκόλακες», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/11/1979, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο. Κριτικές*, ό.π., σελ. 71-73.
3. Κλάρας, Μπάμπης: «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Η Βραδυνή*, 29/11/1979.
4. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «Θεατρικό Πανόραμα», εφ. *Τα Νέα*, 7/12/1979.
5. Μοσχοβάκης, Αντώνης: «Αξιόλογη, αλλά ανεπαρκής», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 29/12/1979.

6.4.3. Ο Αρχιμάστορας Σόλνες από τον θίασο του Δημήτρη Χορν (1983)

Ο Σόλνες υπήρξε ο τελευταίος ρόλος του Δημήτρη Χορν (1921-1998). Ο Ίψεν προβαίνει με το έργο, όπως σημειώνει εύστοχα η Ελένη Βαροπούλου, «σε μια όψιμη εξομολόγηση για την αποστολή του καλλιτέχνη. Για τις αμφιβολίες του στοχαστή, που παρασυρμένος από οράματα, προορισμούς, κλίσεις, φτάνει γέρος να ξεδιαλύνει τη διαφορά ανάμεσα στα πράγματα και τη σκιά των πραγμάτων, να σταθμίσει τα ανταλλάγματα, το κόστος, τις θυσίες, να αναπλάσει το εναγώνιο πέταγμα και την πτώση του». Στο πρόσωπο του ήρωα ο ηθοποιός βλέπει ένα δικό του καθρέφτισμα, ο Σόλνες έρχεται να συναντήσει τις υπαρξιακές αγωνίες του ώριμου πια Χορν.

Η παράσταση ανεβαίνει στο θέατρο Διονύσια¹¹⁰² στις 2 Νοεμβρίου 1983 και θα διαρκέσει όλη τη χειμερινή περίοδο (τελευταία παράσταση στις 16 Απριλίου 1984). Ο Χορν αναθέτει τη σκηνοθεσία στον έμπειρο Αλέξη Σολομό και τα σκηνικά και τα κοστούμια στη Λίλα Ζαΐμη. Την καινούργια μετάφραση υπογράφει ο

¹¹⁰¹ Δεν το βοηθούν όμως, σύμφωνα με τον Μοσχοβάκη, οι φωτισμοί του Αριστείδη Καρύδη-Φουξ: «δεν υλοποίησαν τους βρυκόλακες που φωλιάζουν στις γωνίες του παλιού αρχοντικού, όπως στις ψυχές των προσώπων, δεν έπλασαν το μουντό θαμπόφωτο απ' την καταχνιά που βαραίνει σ' όλο το έργο, για να το σκίσει, φωτεινή ρομφαία, μια ηλιαχτίδα, στην τρομαχτική αποκάλυψη του φινάλε. Το φόντο, στη βεραντόπορτα, δεν έδειξε κήπο πνιγμένο στην ομίχλη, αλλά κλεισμένο από τοίχο ακάλυπτο χώρο πολυκατοικίας».

¹¹⁰² Το θέατρο Διονύσια (Αμερικής 10) μετονομάζεται τη δεκαετία του '90 σε Δημήτρη Χορν, επωνυμία που διατηρεί έως σήμερα.

Μάριος Πλωρίτης¹¹⁰³. Ο πρωταγωνιστής επιλέγει μια νεαρή φοιτήτρια, τη Δέσποινα Γερουλάνου για να ερμηνεύσει τη Χίλντα. Για την Αλίνα Σόλνες, σύζυγο του κεντρικού ήρωα, επιστρατεύει τη γνωστή πρωταγωνίστρια Ελένη Χατζηαργύρη, η οποία εγκαταλείπει το Εθνικό μετά από είκοσι δύο χρόνια συνεχούς παραμονής για να παίξει στο πλευρό του. Η υπόλοιπη διανομή: Δόκτωρ Χέρνταλ: Θεόδωρος Μορίδης, Κνουτ Μπρόβικ: Άγγελος Γιαννούλης, Ράγκναρ Μπρόβικ: Αλέξανδρος Βερώνης, Κάγια Φόολι: Ιουλία Βατικιώτη.

Ο δημοφιλής πρωταγωνιστής είχε να εμφανιστεί στη σκηνή από το 1979¹¹⁰⁴. Η επιστροφή του στη σκηνή είναι το μεγάλο θεατρικό γεγονός του χειμώνα, με τα έντυπα να κατακλύζονται από δημοσιεύματα και τον κόσμο να γεμίζει ασφυκτικά το θέατρο¹¹⁰⁵. Η παράσταση γνωρίζει τεράστια εισπρακτική επιτυχία, με το θέατρο να είναι προπωλημένο εβδομάδες πριν.

Το ζωηρό ενδιαφέρον κοινού και Τύπου δεν ανακινεί βέβαια το ανέβασμα του σπάνια παιζόμενου έως τότε *Σόλνες*, αλλά η επιστροφή του πρωταγωνιστή στη σκηνή¹¹⁰⁶. Η εμφάνιση του Χορν στον ρόλο στέκεται η αφορμή για την επανεκτίμηση του έργου, το οποίο δεν θα συναντήσει θερμή υποδοχή από το

¹¹⁰³ Η μετάφραση του Πλωρίτη εκδίδεται μέσα στο 1983 από τη Δωδώνη.

¹¹⁰⁴ Τελευταία του εμφάνιση στο έργο *Ερρίκος Δ΄* του Πιραντέλλο, όπου ερμήνευσε τον ομώνυμο ρόλο. Η παράσταση ανέβηκε σε σκηνοθεσία του ίδιου του Χορν στο Θέατρο Μουσούρη, από τον θίασο που είχε συστήσει μαζί με την Τζένη Ρουσσέα (3/1/1979). Τον ρόλο τον είχε ερμηνεύσει ο Χορν για πρώτη φορά στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά (9/11/1967).

¹¹⁰⁵ Παραθέτουμε μερικά από τα άρθρα που εμφανίζονται στον Τύπο: Έμυ Πανάγου: «Δημήτρης Χορν. Είμαι ανεπανάληπτος... με μεγάλα αποθέματα», συνέντευξη με τον Δημήτρη Χορν, εφ. *Η Βραδινή*, 24/10/1983. Ευγενία Καλτετζιώτη: «Ένας αρχιμάστορας παίζει τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*», περ. *Πάνθεον*, 25/10/1983. Κική Σεγδίτσα: «Ελένη Χατζηαργύρη. Φεύγοντας απ' το Εθνικό ένιωσα σαν να ξεριζωνόμουν», συνέντευξη με την Ελένη Χατζηαργύρη, εφ. *Μεσημβρινή*, 27/10/1983. Ελένη Πετάση: «Η Ιψενική εμπειρία απ' τον Δημήτρη Χορν», εφ. *Το Βήμα*, 30/10/1983. Ανυπόγραφο: «Δημ. Χορν. Η Τέχνη ζυπνάει τον άνθρωπο», εφ. *Τα Νέα*, 31/10/1983. Ανυπόγραφο: «Χορν. Ζούμε σ' ένα ατελείωτο όνειρο», εφ. *Έθνος*, 31/10/1983. Ανυπόγραφο: «Σολομός. Ο Χορν είναι ποιητής του παλκοσένικου» εφ. *Η Απογευματινή*, 31/10/1983. Ανυπόγραφο: «Ο Αρχιμάστορας Σόλνες έργο που δεν υποτάσσεται», εφ. *Ελεύθερη γνώμη*, 1/11/1983. Ανυπόγραφο: «Ο Χορν Αρχιμάστορας άγριο στα 'Διονύσια'», εφ. *Ακρόπολις*, 1/11/1983. Ελένη Σπ[ανοπούλου]: «Η μεγάλη στιγμή του Χορν», εφ. *Έθνος*, 3/11/1983. Έμυ Πανάγου: «Σπάνιο κλίμα στην παράσταση του Χορν», εφ. *Η Βραδινή*, 4/11/1983. Ανυπόγραφο: «Στην ουρά για να συγχαρούν τον Χορν», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 11/11/1983. Μπελ.: «Με τρόμαξε το χειροκρότημα», συνέντευξη με τη Δέσποινα Γερουλάνου», εφ. *Έθνος*, 13/11/1983. Τηλέμαχος Μαράτος: «Ηθοποιός σημαίνει φως...», εφ. *Η Καθημερινή*, 3/12/1983. Νίκος Ζακόπουλος: «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 23/12/1983. Νέος κύκλος δημοσιευμάτων εμφανίζεται τον Νοέμβριο του 1983, λόγω διένεξης του Χορν με το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών με αφορμή την επέτειο του Πολυτεχνείου (Βλ.: Ανυπόγραφο: «Μια 'επανάσταση' του Χορν επί σκηνής για ένα 'Πολυτεχνείο χωρίς χρώμα'», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/11/1983. Ανυπόγραφο: «Ψήφισμα του ΣΕΗ για το Πολυτεχνείο προκαλεί έντονη απάντηση του Δ. Χορν», εφ. *Μεσημβρινή*, 19/11/1983. Φωφώ Βασιλακάκη: «Κονταρομαχία ΣΕΗ-Χορν για το Πολυτεχνείο», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 20/11/1983. Ανυπόγραφο: «Μορίδης: θα φύγω αν μου το ζητήσει ο κ. Χορν», εφ. *Η Απογευματινή*, 21/11/1983. Ανυπόγραφο: «Δημήτρης Χορν: 'Κλίνουμε την κεφαλή στο Πολυτεχνείο αλλά σε κανέναν άλλο!', περ. *Επίκαιρα*, 24/11/1983, σελ. 8. Ανυπόγραφο: «Να με διαγράψει το ΣΕΗ», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 25/11/1983).

¹¹⁰⁶ Μόλις ένα χρόνο πριν (1982) είχε επανεμφανιστεί ο Σόλνες στην ελληνική σκηνή από το Θέατρο Άσκηση, μετά από πενήντα τέσσερα χρόνια απουσίας του από το ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων, κι ωστόσο το γεγονός είχε περάσει απαρατήρητο, όπως θα δούμε παρακάτω.

σύνολο της κριτικής. Σε οξείς τόνους οι επικρίσεις κάποιων. Για τον Χρηστίδη: «δεν τρώγεται με τίποτα. Είναι από κείνες τις κατασκευές που το λένε κραυγαλέα ότι είναι κατασκευές», το έργο δεν ξεπερνά «ένα αφελές επίπεδο με σκιαμαχίες από χάρτινες φιγούρες». Και ο Θόδωρος Κρητικός καταδικάζει απερίφραστα το έργο ως «πληκτικό, επίπεδο και μονόχορδο» (*Ελευθεροτυπία*). Ο Κρητικός θεωρεί ότι η αυτοβιογραφική διάθεση του συγγραφέα θολώνει τη δραματουργική του ικανότητα: «ο γέρο-Ίμπσεν ήταν αποροφημένος με την ταχτοποίηση ανοιχτών προσωπικών του λογαριασμών με το παρελθόν του και δεν είχε περιθώρια για καλλιτεχνικές επιδόσεις» (*Ταχυδρόμος*)¹¹⁰⁷.

Ο Γεωργουσόπουλος σε άρθρο του απαντά ότι μπορεί ο *Σόλνες* να «φαντάζει σήμερα ως γραφή λίγο ξεπερασμένος», αλλά «δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί πως περιέχει εκείνα τα μυστικά στοιχεία από τα οποία συγκροτούνται οι αρχετυπικοί μύθοι»¹¹⁰⁸. «Πολλαπλό είναι το σχόλιο» του έργου για την Βαροπούλου, «συνιστά, με το αυτοβιογραφικό υπόβαθρο και την ηθικοφιλοσοφική προβληματική, τη δραματική φόρμα και το ύφος, τις ψυχαναλυτικές προεκτάσεις και τις αλληγορικές μορφές του, ένα υπερπλήρες ποιητικό σώμα εκτεθειμένο στην ερμηνευτική ματιά κάθε μεταγενέστερης εποχής».

Για την αμφισβήτηση που δέχεται το έργο ευθύνεται εν πολλοίς η σκηνοθεσία του Σολομού, καθώς, όπως επισημαίνει η Βαροπούλου, «δεν απαντά με ευθύτητα» στο «θεμελιακό ερώτημα, αναφορικά με τη σκηνική φόρμα και την ερμηνεία των δραματικών προσώπων». Κι αν οι απόψεις που διατυπώνει ο σκηνοθέτης στο σημείωμα του στο πρόγραμμα αποκαλύπτουν μια ενδιαφέρουσα όψη του έργου, αυτές όμως δεν πραγματώνονται σκηνικά. Γράφει ο Σολομός: «Ο δραματικός πυρήνας του έργου δεν είναι παρά ένας ατέλειωτος διάλογος ανάμεσα σε δυο πρόσωπα: το Χάλβαρντ Σόλνες και τον εαυτό του. Όλα τ' άλλα πρόσωπα χρησιμεύουν μονάχα για να χρωματίσουν τον κεντρικό ήρωα». Η γυναίκα του Σόλνες Αλίνα είναι για τον Σολομό «μια νεκρή, που μόνιμα τον στοιχειώνει με τη ζωντανή παρουσία της». Ενώ το άλλο κεντρικό γυναικείο πρόσωπο του έργου η Χίλντα είναι «ένα εξώκοσμο στοιχείο» που «συγγενεύει με τα ζωτικά του *Πέερ Γκόντ* - τ' αλλόκοτα νορβηγικά 'τρόλλ'». Ο Ίψεν από σκοπού δεν ξεκαθαρίζει αν ο Σόλνες «αντάμωσε πραγματικά την κοπέλα αυτή, ή αν τη φαντάστηκε». «Στο αδιέξοδο της πραγματικότητας», συνεχίζει ο Σολομός, «ο δραματουργός προσφέρει στον αυτοβιογραφικό ήρωά του τη διέξοδο της φαντασίας. Ένα παραμυθένιο όνειρο από νοσταλγικούς απόηχους και ρομαντικές οπτασίες, με ερωτοχτυπημένες πριγκήπισσες και πύργους στα σύννεφα». Ο *Σόλνες*, καταλήγει ο σκηνοθέτης,

¹¹⁰⁷ Για «αδυναμίες» του έργου μιλάει και ο Παγκουρέλης, χωρίς να διευκρινίζει ποιες είναι αυτές. Και ο Νικόπουλος στην *Αυγή* εκφράζει επίσης αμφιβολίες: «δεν ανήκει στα σημαντικά δραματουργικά έργα του Ίψεν. Τα πρόσωπα του δεν βιώνουν ατομικά προβλήματα, δεν πείθουν για την αντιπροσωπευτικότητά τους».

¹¹⁰⁸ Ο Γεωργουσόπουλος δημοσιεύει άρθρο για το έργο στο οποίο ανιχνεύει τη σχέση των αρχετυπικών μύθων με τον *Σόλνες* («*Ο αρχιμάστορας*», εφ. *Το Βήμα*, 4/3/1984).

«εντάσσεται στην παράλογη δραματουργία που [...] προφητεύει την κατάρρευση του θεατρικού ρεαλισμού και την αποθέωση του θεάτρου της φαντασίας».

Ο Σολομός επαναδιατυπώνει, όπως και με τον *Γκοντ* του 1967, την ανάγκη να μην αντιμετωπισθεί ο Ίψεν ρεαλιστικά. Αλλά ενώ στα 1967 είχε αμφισβητήσει σκηνικά τον παραδεδομένο ακαδημαϊκό τρόπο προσέγγισης του συγγραφέα στην Ελλάδα, στα 1983 ο ώριμος πλέον Σολομός ακολουθεί τα γνώριμα ρεαλιστικά ακαδημαϊκά μονοπάτια που θολώνουν σκηνικά τις προθέσεις της σκηνοθεσίας του.

Την αντίφαση που υπάρχει ανάμεσα στις διατυπωμένες απόψεις του Σολομού και στη σκηνική πραγμάτωση τους επισημαίνουν και οι κριτικοί. Γράφει σχετικά η Θυμέλη: «στη θεωρητική ανάλυση του έργου αναπτύσσει με ενδιαφέρουσες απόψεις τον ποιητικό χαρακτήρα του έργου», η παράσταση του ωστόσο «δεν κατορθώνει να διατηρεί αδιάπτωτα αυτή την ποιητικότητα και το έντονα σκιερό ατμοσφαιρικό κλίμα του έργου. Η παράσταση φανερώνει φροντίδα, έχει ρυθμούς, στοχαστικότητα, αλλά της λείπει το δραματικό πάθος, και η ποίηση»¹¹⁰⁹.

Η παράσταση του *Σόλνες* είναι χτισμένη εν τέλει στη γνωστή λογική των πρωταγωνιστικών θιάσων: «μοιάζει να σχεδιάστηκε αποκλειστικά και μόνο σαν μια ευκαιρία να υποδυθούν μερικοί ηθοποιοί κάποιους κλασικούς ρόλους, σαν ένα 'ρεσιτάλ υποκριτικής' του θιασάρχη και των βασικών συνεργατών του» (Κρητικός, *Ταχυδρόμος*). Τις απόψεις αυτές δεν συμερίζονται βέβαια όλοι οι κριτικοί, αντιθέτως μεγάλη μερίδα της κριτικής αποθεώνει το αποτέλεσμα. Είναι «μια υποδειγματική κλασική παράσταση Ίψενικού έργου», αποφαινεται ο Τσιρμπίνος και συμφωνούν πολλοί, είτε από σεβασμό για τον Χορν, είτε επειδή η αναπαραγωγή της ακαδημαϊκής προσέγγισης του Εθνικού θεωρείται ακόμα ο πρόσφορος τρόπος αντιμετώπισης του Ίψεν¹¹¹⁰.

Οι ερμηνευτικές επιδόσεις του Χορν και της νεαρής Γερούλανου προκαλούν επίσης διχογνωμία. Ο Χορν, για τους υποστηρικτές του ακαδημαϊσμού, «γράφει χρυσές σελίδες τόσο στην όλη του σταδιοδρομία, όσο και στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου» (Αθηναίος)¹¹¹¹. Αλλά και ο Παγκουρέλης, που επισημαίνει

¹¹⁰⁹ Αντίστοιχες και οι παρατηρήσεις της Βαροπούλου: ενώ στο σημείωμά του ο Σολομός «εξερευνά με πειστικότητα την ενδοχώρα της ιψενικής ποιητικής [...], στο θέαμα οι ιδέες για τη μυστηριακή διάσταση και τα εξωκοσμικά στοιχεία του έργου, για την τιτανική πάλη του χτίστη με τον Θεό, για την αποδέσμευση από τις τύψεις και τη σωτήρια επενέργεια του ονείρου, εξανεμίζονται, διαχέονται καθώς η σκηνική ανέλιξη πραγματοποιείται χαλαρά, χωρίς ρωμαλέες στιγμές και αυθεντικές εξάρσεις».

¹¹¹⁰ «Ο θεατής που παρακολούθησε την παράσταση του *Αρχιμάστορα Σόλνες* είχε διαρκώς την αίσθηση, ότι το Εθνικό Θέατρο είχε μετακομίσει στα 'Διονύσια' της οδού Αμερικής», γράφει ο Λιγνάδης, «μια παράσταση κυριολεκτικά έγκυρη και ως ανέβασμα και ως ανάλυση έργου και ως διανομή και, κυρίως ως εξαντλητική και εμπνευσμένη διδασκαλία». Στο ίδιο μήκος κύματος είναι και οι: Αθηναίος, Δια-κριτικός, Κωτσόπουλος, Μαργαρίτης, Νικόπουλος, Σπανοπούλου και Σώκου.

¹¹¹¹ Ύμνους για τον Χορν γράφουν πολλοί κριτικοί: «κάνει τον θεατή να ξεχνά πού τελειώνει ο ρόλος και πού αρχίζει ο ηθοποιός» (Λιγνάδης), «έκανε μια θριαμβευτική επιστροφή στο θέατρο» (Μαργαρίτης), «κάνει το θεατή να κρατήσει την ανάσα του στο τέλος» (Σπανοπούλου), «ήταν κατά

τα προβλήματα της παράστασης, θεωρεί ότι «γράφει τελικά μια, όχι φανταχτερή, μα πραγματική και μεγάλη ερμηνεία». Το μεγάλο ενδιαφέρον της παράστασης, για τον Παγκουρέλη, είναι ότι ο Χορν «δεν είναι ακριβώς ο πρωταγωνιστής που είχε συνηθίσει ο κόσμος, ο βιρτουόζος, ο μεγάλος δεξιότηχνης των υποκριτικών μέσων», αντιθέτως «παίζει πολύ πιο λιτά, πολύ πιο χαμηλά» και «χτίζει βαθιά τον Σόλνες» θέτοντας «τα υποκριτικά του μέσα στη διάθεση του ρόλου, αντί να τον ξεπερνάει μαγευτικά και άσκοπα».

Άλλοι κριτικοί θεωρούν ότι δεν καταφέρνει εν τέλει να απαγκιστρωθεί από τις συνήθειες του. Για τον Χρησιδίη, ο Χορν στο πρώτο μέρος της παράστασης, «πριν το έργο αποκτήσει δραματική ένταση», δανείζει στον ρόλο «απλότητα και χιούμορ» με τη χαρακτηριστική του επιδεξιότητα, όμως στη δραματική κορύφωση του ήρωα ατυχεί φορτίζοντας «με στόμφο, με φωνητική κρεσέντι και, εξωτερική 'συναισθηματική' φιοριτούρα» την ερμηνεία του, υποκόπτοντας «στην παμπάλαια αδυναμία» του «να παίζει 'δραματικά' ένα 'δραματικό' ρόλο».

Αντίστοιχη είναι και η εκτίμηση της Βαροπούλου: ενώ ο Χορν «δείχνει ωραία πώς η ζωή εκτρέφεται από το ψέμα» αξιοποιώντας «με πιραντελικά σχήματα το κρυφτό της ανημπόριας –μύχιας αλήθειας– και της πλαστής μεγαλοσύνης», τελικά «αδυνατεί να φτάσει στη σφαίρα του γνήσιου πάθους». Ο Χορν, συμφωνεί και η Θυμέλη, «πλάθει άρτια» τον ρόλο, «με πνευματικότητα, ευλυγισία, αίσθηση των πολυδιάστατων πλευρών», «στερώντας του όμως το δραματικό μέγεθος του, από την έξαρση του τραγικού τέλους του». Η χαρισματική σκηνική παρουσία του Χορν καθηλώνει τους θεατές, αλλά ο Χορν δεν ολοκληρώνει την ερμηνεία του στο μέτρο των δυνατοτήτων του. Ίσως να ευθύνεται γι' αυτό, όπως παρατηρεί ο Κρητικός, η «μακροχρόνια αδράνεια» που έχει «φθείρει τις δυνάμεις» του.

Έντονη αμφισβήτηση δέχεται και η απόφαση του Χορν ν' αναθέσει τον κομβικής σημασίας ρόλο της Χίλντα στη Δέσποινα Γερουλάνου, μια προσωπική επιλογή του θιασάρχη που επιβάλλει στον σκηνοθέτη. Ο Χορν βλέπει στη Γερουλάνου τη προσωποποίηση της Χίλντα και την καλεί να ερμηνεύσει τον ρόλο μολονότι δεν έχει καμία πρότερη υποκριτική εμπειρία. Ο ίδιος ο ηθοποιός αναλαμβάνει μάλιστα για μήνες την εκπαίδευσή της πριν ξεκινήσει πρόβες ο θίασος¹¹¹². Για κάποιους κριτικούς είναι μια ευτυχής επιλογή: «Είχε δροσιά,

γενική ομολογία, η ενσάρκωση του ίδιου του Αρχιμάστορα Σόλνες» (Διακριτικός). Σε ανάλογους υμνητικούς τόνους και οι: Νικόπουλος, Σώκου, Τσιρμπίνος.

¹¹¹² Η ίδια η Γερουλάνου χρόνια μετά θα γράψει ένα άρθρο για το αφιέρωμα της *Καθημερινής* (ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*) στον Δημήτρη Χορν («Η τελευταία παράσταση», 10/6/2001, σελ. 26-27), όπου περιγράφει τις εμπειρίες της από την παράσταση και ομολογεί τις ισχυρές αμφιβολίες που είχε ο Σολομός μέχρι τέλους για την ανάθεση του ρόλου σε μια τελείως άπειρη κοπέλα. Η επιλογή της Γερουλάνου από τον Χορν απασχολεί έντονα το θεατρικό ρεπορτάζ της εποχής και τη θεατρική κοινότητα. Ενοχλεί όχι μόνο η άπειρία της αλλά και η μεγαλοαστική καταγωγή της (ο Χορν κινούνταν ως γνωστόν στο μεγαλοαστικό περιβάλλον). Ο Χορν υπερασπίζεται στις εφημερίδες την επιλογή του: «Με κατηγορήσαν ότι εξεγείρω το λαϊκό αίσθημα, επειδή πήρα μια κοπέλα καλής

δύναμη, θάρρος, θράσος, ομορφιά. Μιλούσε στρωτά, τόνιζε ανθρωπινά, δεν 'έπαιζε', δεν προσπαθούσε να αποδείξει ότι είναι σπουδαία ηθοποιός. Έφερνε τον εαυτό της – κι αυτός ο εαυτός ήταν συγκροτημένος, ευχάριστος, αποζάρευτος» (Χρησιδής). Για άλλους κριτικούς η παρουσία της Γερουλάνου είναι επιζήμια: η Χίλντα «ερμηνεύεται άκαμπα και 'άτσαλα'» (*Επίκαιρα*).

Οι περισσότεροι κριτικοί αναγνωρίζουν πως αδιαμφισβήτητα έχει «σκηνική παρουσία», αλλά δεν πείθει ότι «είναι ώριμη ακόμη να διεκπεραιώσει περίπλοκες καλλιτεχνικές αποστολές» (Κρητικός). Η άπειρη Γερουλάνου διαθέτει «φυσική άνεση, εκπληκτική για πρώτη εμφάνιση» και αιφνιδιάζει η «αμεσότητά» της (Λιγνάδης), αλλά δεν μπορεί να συνθέσει επιδέξια τον ρόλο. Φέρει επί σκηνής τον εαυτό της, δίνοντας τη Χίλντα σαν μια «ανεξάρτητη και 'σπορτίφ' κοπέλα» (Μαργαρίτης). Η «χάρη, η αφέλεια και το πείσμα» της ηρωίδας μεταφέρονται πειστικά επί σκηνής, αλλά λείπει «η δαιμονική πλευρά, η μυστηριακή υφή ενός άπιαστου πλάσματος, βγαλμένου από τους θρύλους του Βορρά» (Βαροπούλου). Αν και πρόθεση του Σολομού όπως είδαμε ήταν η ηρωίδα να φέρει ένα «εξώκοσμο στοιχείο»¹¹¹³, αυτό δεν πραγματώνεται ερμηνευτικά από την Γερουλάνου.

Η ερμηνεία της Ελένης Χατζηαργύρη στον ρόλο της Αλίνας Σόλνες είναι η πιο ώριμη και ολοκληρωμένη της παράστασης, κερδίζοντας τον ανεπιφύλακτο θαυμασμό από το σύνολο της κριτικής. Για τον Λιγνάδη η Χατζηαργύρη «έφτασε στην κορύφωση της ωριμότητας της. Κι έφτασε αποστομωτικά. Αφαίρεση, λιτότητα, τραγικό βάθος, εκρηκτική ύλη, εσωτερική αφήγηση, όψη εκμαγείου, εύγλωττη οδύνη σιωπής [...] Παρακολούθησαμε ένα μάθημα ηθοποιίας». Υμνητικός και ο Παγκουρέλης: η Χατζηαργύρη είναι «εκπληκτική από κάθε άποψη. Δίνοντας όλο τον τραγικό παραλογισμό του ρόλου της (και μια μάνα που δεν κλαίει τα πεθαμένα παιδιά της, αλλά τις κούκλες της), δεν συγκλόνιζε μονάχα σαν πάθος, αλλά και ερέθιζε έντονα σαν πνευματική θέση, προσωποποίηση του χθες, της ψυχολογικής συντήρησης, του θανάτου εν ζωή που συνεχίζει να αισθάνεται πόνο. Και είναι, ίσως, μια από τις πιο μεγάλες ερμηνείες της Χατζηαργύρη». Με τη Χατζηαργύρη στη σκηνή, γράφει ο Χρησιδής, «αισθανόσουν μια παρουσία που βάθαινε την ίδια την παράσταση. Εκεί έπαιρνε υπόσταση η μαγεία του θεάτρου. Στις σιωπές της, στη στάση της, στην κίνηση της, στον πολυσήμαντο λόγο της». Η Χατζηαργύρη «κατακλύζει τον σκηνικό χώρο» με «το αθεράπευτο πένθος της Αλίνας», δίνοντας μια ερμηνεία που «διαπερνά τις αισθήσεις του θεατή» (Βαροπούλου), και συνεπαίρνει κοινό και κριτική.

οικογενείας. Δεν πιστεύω στις τάξεις και τις παρατάξεις, πιστεύω στον άνθρωπο» (Ευγενία Καλτετζιώτη: «Ένας αρχιμάστορας παίζει τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*», περ. *Πάνθεον*, 25/10/1983).

¹¹¹³ Ίσως ο Σολομός θέλησε να δηλώσει με έμμεσο τρόπο την αντίθεσή του με την επιλογή του Χορν: αξιοποιεί τη φυσική γοητεία της Γερουλάνου επί σκηνής, αφού δεν έχει στη διάθεσή του μια ευέλικτη έμπειρη ηθοποιό της επιθυμίας του, αλλά φροντίζει παράλληλα να διαχωρίσει τη θέση του με τη διατύπωση των πραγματικών απόψεων του για τον ρόλο (βλ. σκηνοθετικό σημείωμα του Σολομού).

Από τους υπόλοιπους ηθοποιούς της διανομής ξεχωρίζει ο Θεόδωρος Μορίδης στον Δόκτορα Χέρνταλ, είναι ένα «από τα πιο θετικά στοιχεία της παράστασης», πιστεύει ο Παγκουρέλης· «ολόκληρη εποχή κουβαλάει μέσα της η ερμηνεία» του, συμφωνεί η Σώκου. Χλιαρά αποτιμάται η ερμηνεία του Άγγελου Γιαννούλη στον Κνουτ Μπρόβικ, δίνει «μια παραδεκτή φιγούρα του γερο-Μπρόβικ», αν και «σχηματοποιώντας έναν ήδη σχηματικό ρόλο» (Χρησιτίδης). Ο Αλέξανδρος Βερόνης (Ράγκναρ Μπρόβικ) έχει «μια ερμηνευτική τραχύτητα, που δεν εξυπηρετούσε πάντα τις ανάγκες του ρόλου του» (Παγκουρέλης) και δεν αποφεύγει τον «στόμφο» (Λιγνάδης). «Πειστική - κυρίως σαν εμφάνιση» (Χρησιτίδης) είναι η Ιουλία Βατικιώτη στο σύντομο ρόλο της Κάγια Φόσλι.

Η σκηνογράφος Λίλα Ζαΐμη «συνέπτυξε εύστοχα τα τρία σκηνικά σε ένα» (Μαργαρίτης) και συνέθεσε ένα «υποβλητικό» (Παγκουρέλης), «πολυκαιρισμένο θαμπό σκηνικό» (Σπανοπούλου). Η Ζαΐμη κρατά την ατμόσφαιρα της εποχής και τονίζει τη θεατρικότητα του χώρου υπηρετώντας την άποψη του Σολομού για έναν όχι καθαρά ρεαλιστικό χώρο¹¹¹⁴. Ο Μάριος Πλωρίτης παραδίδει μια «ρέουσα» μετάφραση (Λιγνάδης), προσφέρει «έναν πλαστικό και σύγχρονο θεατρικό λόγο» (Νικόπουλος), ανανεώνοντας τη μεταφραστική παράδοση του Ίψεν. Μια ανανεωτική πνοή που δεν χαρακτηρίζει τη δεύτερη αυτή, και τελευταία, απόπειρα του Σολομού στον Ίψεν.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θίασος Δημήτρη Χορν, Αθήνα, 1983

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Ο Ίψεν στον Αρχιμάστορα Σόλνες», εφ. *Ημερησία*, 16 και 17/11/1983.
2. Βαροπούλου, Ελένη: «Ο Αρχιμάστορας Σόλνες. Δράμα ψυχής και συνειδησιακή κρίση του δημιουργού», εφ. *Μεσημβρινή*, 7/11/1983.
3. Δημοπούλου-Βλαχογιάννη, Στέλλα & Φιαμέγκου, Εύη: «Πολύ σημαντική η πρόζα στη φετινή σαιζόν. Ο Αρχιμάστορας Σόλνες», περ. *Επίκαιρα*, 1/12/1983, σελ. 36-37.
4. Δια-κριτικός: «Αίσθηση 'μεγάλου θεάτρου'», εφ. *Ακρόπολις*, 22/11/1983.
5. Θυμέλη: «Αρχιμάστορας Σόλνες στο 'Διονύσια'», εφ. *Ριζοσπάστης*, 20/12/1983.
6. Κρητικός, Θόδωρος: «Αρχιμάστορας Σόλνες», περ. *Ταχυδρόμος*, 24/11/1983.
7. Κρητικός, Θόδωρος: «Οι επιπτώσεις των οποραδικών εμφανίσεων», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 22/11/1983.
8. Κωτσόπουλος, Θάνος: «Μια παράσταση συναρπαστική», εφ. *Η Βραδυνή*, 12/11/1983.
9. Λιγνάδης, Τάσος: «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/11/1983.
10. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Τα Νέα*, 12/11/1983.
11. Νικόπουλος, Νάσος: «Προσεγγίζοντας το ανέφικτο», εφ. *Η Αυγή*, 22/11/1983.
12. Παγκουρέλης, Βάιος: «Ο αρχιμάστορας Χορν στο θέατρο Διονύσια», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 4/11/1983.
13. Σπανοπούλου, Ελένη: «Αρχιμάστορας Σόλνες», περ. *Αθηνόραμα*, 5/1/1984.

¹¹¹⁴ Συνάγουμε τα συμπεράσματά μας από τον Χρησιτίδη, ο οποίος διερωτάται: «Γιατί αυτή η υπερβολή του κρεμασμένου βελούδου; Για να τονίσει υπερβατικά την εποχή, την φθορά και τον αγχώδη χώρο;». Προφανώς αυτή ήταν η πρόθεση της σκηνογράφου.

14. Σώκου, Ροζίτα: «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Η Απογευματινή*, 3/3/1984.
15. Τ[σιρμπίνος, Τώνης]: «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Εστία*, 7/12/1983.
16. Φραγκόπουλος, Θ.Δ.: «Το θέατρο. Θέατρο Διονύσια-Θίασος Δημ. Χορν: Αρχιμάστορας Σόλνες του Χένρικ Ίψεν - σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1354, 1/12/1983, σελ. 1518-1519.
17. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Ο Χορν έκανε λάθος», εφ. *Έθνος*, 7/11/1983.

6.5. Προσπάθειες "εκτός των τειχών"

6.5.1. Ατυχείς προσπάθειες δύο περιφερειακών θεάτρων των Αθηνών

Ένα κουκλόσπιτο από τον θίασο Μοντέρνοι Καιροί (1980) και *Αρχιτέκτων* από το Θέατρο Άσκηση (1982)

Οι Μοντέρνοι Καιροί συγκροτούνται στην Αθήνα το 1980 από μια ομάδα νέων ηθοποιών· ο θίασος στεγάζει τη δραστηριότητά του σε έναν νέο ιδιόκτητο θεατρικό χώρο –με την ίδια επωνυμία– στους Αμπελόκηπους¹¹¹⁵. Πρώτο έργο του ρεπερτορίου τους *Το σπίτι της κόκκλας*, που παίζεται με τον τίτλο *Ένα κουκλόσπιτο*, σε μετάφραση που συνυπογράφουν ο σκηνοθέτης Κώστας Νταλιάνης και οι ηθοποιοί Γιάννη Νταλιάνη και Εβίτα Παπασπύρου¹¹¹⁶. Τα σκηνικά και τα κοστούμια επιμελείται ο Γιάννης Καρύδης, τη μουσική ο Γιώργος Τσαγκάρης και τη χορογραφία η Έρση Σεϊρλή. Η διανομή: Νόρα: Εβίτα Παπασπύρου, Χέλμερ: Γιάννης Νταλιάνης, Ρανκ: Φώτης Αρμένης, Λίντε: Γεωργία Κορνελάτου, Κρόγκοταντ: Κώστας Νταλιάνης, Άννα-Μαρία: Τζένη Τσέκου. Η πρεμιέρα του έργου δίνεται ανήμερα των Χριστουγέννων του 1980. Ο πρώτος κύκλος παραστάσεων ολοκληρώνεται στις 22 Μαρτίου 1981 και ο θίασος αναχωρεί για ολιγοήμερη περιοδεία στην Πελοπόννησο¹¹¹⁷. Από τις 10 Απριλίου ο θίασος επιστρέφει στην Αθήνα, για ένα δεύτερο κύκλο παραστάσεων που τερματίζονται στις 10 Μαΐου 1981.

Ο νεανικός θίασος δεν φιλοδοξεί να δώσει μια ριζοσπαστική ανάγνωση του κλασικού έργου, αλλά να αναδείξει το φεμινιστικό του μήνυμα που εξακολουθεί να παραμένει, σύμφωνα με την εκτίμηση των συντελεστών, πολύ επίκαιρο για την ελληνική κοινωνία του '80. Στο σημείωμα που συνυπογράφει όλος ο θίασος στο πρόγραμμα, δηλώνονται ρητά οι προθέσεις τους: ο Ίψεν περιγράφει στο έργο τον «εξανδραποδισμό της γυναίκας και την καταρράκωση της προσωπικότητάς της», προβλήματα από τα οποία ακόμα ταλανίζεται η γυναίκα στην Ελλάδα, που θεωρείται «πολίτης β' κατηγορίας»¹¹¹⁸. Για τον σκηνοθέτη ο Ίψεν «δεν δείχνει μόνο

¹¹¹⁵ Στον ίδιο χώρο, στην οδό Γεννηματά 20, στεγάζεται σήμερα το Θέατρο της Ημέρας.

¹¹¹⁶ Η μετάφραση δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης. Το επιμελημένο πρόγραμμα της παράστασης είναι πρωτοπόρο για την εποχή, η κριτική χαιρετίζει την εκδοτική αυτή προσπάθεια του θιάσου (Μαργαρίτης και Σ.Β.Δ.), όχι όμως και την ίδια τη μετάφραση: ο Δρομάζος βρίσκει «τα ελληνικά της μετάφρασης κάπως θεατρικά ανώριμα», για την Κολτσιδοπούλου «είχε απόπειρες κάποιου σχολίου, κάποιου καινούργιου κοιτάγματος, που έμενε όμως στο επίπεδο της ευαισθησίας και της άτολμης ή ανολοκλήρωτης εφαρμογής».

¹¹¹⁷ Ο θίασος περιοδεύει σε Καλαμάτα, Σπάρτη, Τρίπολη, Πάτρα, Φιλιατρά κ.ά.

¹¹¹⁸ Ο θίασος στο σημείωμά του («Γιατί διαλέξαμε το *Κουκλόσπιτο*») επικαλείται τα αναχρονιστικά άρθρα του ελληνικού αστικού κώδικα για να αποδείξει την επικαιρότητα που διατηρεί το φεμινιστικό μήνυμα του έργου για την Ελλάδα.

την κατάσταση», αλλά «προτείνει λύσεις»¹¹¹⁹. Η Νόρα επιστρέφει στην ελληνική σκηνή ως Πασιονάρια της γυναικείας χειραφέτησης.

Οι Μοντέρνοι Καιροί μπορεί να μην «προδίδουν το έργο», σημειώνει η Κολτσιδοπούλου, με την κοινωνιολογική αυτή θεώρηση, όμως η ανάγνωση αυτή δεν συμβαδίζει με τη σύγχρονη αντίληψη για τη προβληματική του έργου, που έχει πλέον «μετατεθεί από τη γυναικεία, στην ανθρώπινη χειραφέτηση». Τα προς συζήτηση θέματα του δράματος, συμπληρώνει η Βαροπούλου, είναι «τόσο σύνθετα ώστε κάθε μονομερής ταύτιση με το προοδευτικό για το 1880 πνεύμα του έργου να καταντάει απλουστευτική».

Ο Κώστας Νταλιάνης δεν τοποθετεί το έργο στη σύγχρονη εποχή για να αποδείξει τις θέσεις της σκηνοθεσίας του, αντιθέτως διατηρεί με προσήλωση το νατουραλιστικό περιβάλλον του 1880, θέλοντας να δώσει στον μύθο του δράματος παραδειγματική διάσταση¹¹²⁰. Προσθέτει πριν από την έναρξη του κυρίως έργου ένα είδος προλόγου, όπου η παραμάννα (Άννα-Μαρία) καλεί τον κόσμο να δει μια ιστορία «που συνέβηκε ή που θα μπορούσε να συμβεί [...] πριν εκατό χρόνια περίπου [...] στη μακρυνή Νορβηγία. Ή κάπου αλλού. Οπουδήποτε αλλού»¹¹²¹. Στην τελευταία σκηνή του έργου, όπου η Νόρα ανακοινώνει στον σύζυγο της την απόφαση της να εγκαταλείψει τη συζυγική στέγη, το νατουραλιστικό αυτό περιβάλλον αποκαθλώνεται και αντικαθίσταται «από ένα μαύρο θάλαμο, κελί και βήμα για την διαχρονικού κύρους, εξήγηση της Νόρας» (Βαροπούλου). Η Νόρα γίνεται σύμβολο της γυναικείας αντίστασης, με την τελευταία σκηνή να παίρνει ένα «τόνο τελείως ρητορικό» (Δρομάζος) και να γίνεται ένα μανιφέστο φεμινισμού.

Ο σκηνοθέτης ακολουθεί ρεαλιστικά μονοπάτια και στο υποκριτικό ύφος, αρνείται τους σκηνοθετικούς νεωτερισμούς και ρίχνει το βάρος της ερμηνείας του έργου στις δυνάμεις των νέων ηθοποιών¹¹²². Ο θίασος δεν καταφέρνει «να μετρήσει σωστά τις υποκριτικές του δυνατότητες» (Σ.Β.Δ., *Επίκαιρα*), δεν μπορεί να αντεπεξέλθει επαρκώς στις απαιτήσεις των ιψενικών ρόλων. Οι κριτικοί αναγνωρίζουν τη σοβαρότητα της εργασίας των νεαρών ηθοποιών και επαινούν τη

¹¹¹⁹ Ανυπόγραφο: «Μια νέα ματιά στο έργο του Ίψεν», εφ. *Αυγή*, 21/1/1981.

¹¹²⁰ Ο σκηνογράφος, ακολουθώντας τις σκηνοθετικές επιταγές, προσπαθεί με νατουραλιστική ακρίβεια να φτιάξει ένα «κουκλόσπιτο», όπως δηλώνει ο ίδιος στο πρόγραμμα. Η σκηνογραφία του χαρακτηρίζεται από νατουραλιστικό φόρτο. Ιδού πώς περιγράφει στο πρόγραμμα το σκηνικό ο ίδιος ο σκηνογράφος: «Ζεστά χρώματα στις ταπεσαρίες, στις κουρτίνες, στα χαλιά, δαντέλες στα έπιπλα, ωραία καλύματα, βάζα με λουλούδια, πλήθος καδράκια με σχήματα και θέματα της εποχής, βιτρώ στα παράθυρα. Σημασία δηλαδή στη λεπτομέρεια της διακόσμησης ενός αστικού σπιτιού που το φροντίζει η Νόρα» («Για την παράσταση»). Η σκηνογραφική αυτή αντιμετώπιση θεωρείται από τους κριτικούς πια ξεπερασμένη. Τα σκηνικά, σημειώνει η Κολτσιδοπούλου, είναι «παραδοσιακά, συμβατικά, δίχως φιλοδοξίες μοντέρνων καιρών». Συμφωνεί και ο Δρομάζος: «Η αφαίρεση και στο 'σαλόνι' του Ίψεν είναι προτιμότερο από ένα... χτίσιμο επίπλων με φτηνή ψευτοφορμάϊκα, που παριστάνει δήθεν έπιπλο και σκηνικά δήθεν εποχής».

¹¹²¹ Ο πρόλογος αυτός δημοσιεύεται μαζί με το κείμενο του έργου στο πρόγραμμα.

¹¹²² Γράφει στο σκηνοθετικό του σημείωμα που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα: «Τα πραγματικά μεγάλα έργα δεν έχουν ανάγκη από εμπνευσμένες σκηνοθεσίες με χιλιάδες ευρήματα, εφφέ κλπ. Περιέχουν τα πάντα. Χρειάζονται μόνο βαθιά κατανόηση. Ορθή σύλληψη» («Για την παράσταση»).

φιλότιμη προσπάθεια τους, αλλά δεν αρκούν βέβαια οι καλές προθέσεις για να δικαιώσουν το αποτέλεσμα. «Άνισες» είναι οι δυνάμεις τους (Κολτσιδοπούλου) για μια παράσταση που στηρίζεται στην επιδεξιότητα των ερμηνειών. Τα κλασικά μονοπάτια που ακολουθεί η σκηνοθεσία αφήνουν εν τέλει έκθετες τις αδυναμίες των άπειρων ηθοποιών. «Αν αναλάμβαναν να μελετήσουν και να παρουσιάσουν μια πειραματική παράσταση», σημειώνει ο Δρομάζος, «όπου θα βλέπαμε τους προβληματισμούς τους, τις σκηνικές φόρμες που προτείνουν, θα μπορούσαμε δηλ. να κρίνουμε πώς δουλεύουνε στο θέατρο, κι όχι να κρίνουμε τις επιδόσεις τους όπως συμβαίνει σε μια παράσταση»¹¹²³.

Η προσπάθεια του Θεάτρου Άσκηση στον Ίψεν ατυχεί επίσης, κυρίως λόγω της σκηνοθετικής σύλληψης. Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός Κωνσταντίνος Μάριος αντιστρέφει το φύλο όλων των ηρώων του έργου, οι αντρικοί ρόλοι γίνονται γυναικείοι, και αντίστροφα. Έτσι ο τίτλος του έργου από *Αρχιμάστορας Σόλνες* (στη μετάφραση του Κουκούλα, που χρησιμοποιεί ο θίασος) γίνεται *Αρχιτέκτων* (χωρίς άρθρο), ώστε η ιδιότητα να μπορεί να αποδοθεί και σε γυναίκα (η Γκέλυ Μαυροπούλου έπαιξε τον ρόλο).

Ο σκηνοθέτης επιχειρεί να υποστηρίξει την παραδοξότητα της επιλογής του δηλώνοντας στις εφημερίδες ότι «το στίγμα [...] του κατεστημένου και τρομαγμένου δεν χαρακτηρίζει απόλυτα το αντρικό φύλο και μόνο, αλλά παρουσιάζεται η εκδοχή ότι έτσι ακριβώς σκέπτονται και κινούνται σήμερα πια αρκετές γυναίκες»¹¹²⁴. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη και οι γυναίκες όπως και οι άντρες «κατέχονται από το ίδιο άγχος και τις ίδιες επιφυλάξεις για τις ταλαντεύσεις των θέσεων που έχουν κατακτήσει»¹¹²⁵.

¹¹²³ Η Εβίτα Παπασπύρου στον κεντρικό ρόλο της Νόρας υπερεκτιμά τις δυνατότητες της κατά τον Δρομάζο: «μεγαλοπιάστηκε», γράφει, «δεν είχε κανένα έλεγχο στους τονισμούς της». Πλάθει μια Νόρα «με μια κάπως υπερβολική ίσως αφέλεια και μ' έναν τόνο φωνής που έφθανε σε μερικά σημεία ως έναν κάποιο παιδισμό» (Κλάρας). «Δεν αρκεί μια αυθόρμητη Νόρα [...] με άνισες στιγμές, που κινούνται στο περίγραμμα του χαρακτήρα», επισημαίνει η Κολτσιδοπούλου. Ο Γιάννης Νταλιάνης είναι «ένας ισχνός Τόρβαλντ Χέλμερ» (Κολτσιδοπούλου), δεν «μπόρεσε να προσεγγίσει το ρόλο» (Δρομάζος). Ο σκηνοθέτης της παράστασης Κώστας Νταλιάνης στον ρόλο του Κρόγκσταντ έχει καλύτερα αποτελέσματα, ξεφεύγει από τη συνήθη πρακτική της ελληνικής σκηνής που θέλει τον Κρόγκσταντ ωμό εκβιαστή, δίνει την εικόνα ενός «πληγωμένου ανθρώπου», αν και είναι «περισσότερο 'γλυκός', απ' ό,τι έπρεπε» (Δρομάζος). Η ερμηνεία του έχει τουλάχιστον «συγκροτημένη κι ευανάγνωστη τη διαλεκτική» του ρόλου (Κολτσιδοπούλου). Η Γεωργία Κορνελάτου δίνει μια «λίγο νευρωτική κ. Λίντε» (Κολτσιδοπούλου), που αν και δεν απέφυγε «μερικά εξωτερικά στοιχεία», «είχε σωστές αντιδράσεις, ήταν διακριτικά ερευνητική και διέθετε μια συμπαθητική 'στέγνη'» (Δρομάζος). Ο Φώτης Αρμένης στον Ρανκ είναι «θαυμάσιος» για την Κολτσιδοπούλου, δεν συμφωνεί ο Δρομάζος: «δεν μπόρεσε να διαφοροποιήσει τον ιατροφιλόσοφο, την αυτογνωσία του επερχόμενου θανάτου από τη 'μισοκακομοιριά'». Την Τζένη Τσέκου στον μικρό ρόλο της παραμάνας ξεχωρίζουν οι κριτικοί για την «εντυπωσιακή σκηνική παρουσία» της (Δρομάζος).

¹¹²⁴ Β.Σ.Δ.: «Ο Αρχιτέκτων από την 'Άσκηση'», περ. *Επίκαιρα*, 28/1/1982, σελ. 70.

¹¹²⁵ Ανυπόγραφο: «Ο Αρχιτέκτων που έγινε Αρχιτεκτόνισσα», εφ. *Το Βήμα*, 31/1/1982.

Οι ισχυρισμοί αυτοί δεν επιβεβαιώνονται στην παράσταση. «Με το πρόσχημα του πειραματισμού ο νέος θίασος, υποτίθεται απελευθερωμένος από το κατεστημένο, προορισμένος με την αποκέντρωση να φέρουν ανανέωση στο θέατρο, παραδοξολογούν, ονομάζουν τις *bizareries* πειραματισμούς και μεταφέρουν 'μοντέρνους' αμφιλεγόμενους θεσμούς όπως η αλλαγή του φύλου και οι τραβεστί ως... εμβόλια στο θέατρο», σημειώνει ο Δρομάζος. «Έχει κανείς ένα δυσάρεστο συναίσθημα παρακολουθώντας αυτή την παράσταση του 'δραματικού βιασμού'», σχολιάζει ο Μαργαρίτης, πρόκειται για «καταστρεπτικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα». Η παράσταση πάει «το θέατρο πίσω ολοταχώς!», δηλώνει ο Χρησιτίδης.

Η "πρωτότυπη" αυτή σύλληψη του σκηνοθέτη δεν υποστηρίζεται από κάποια ανασυγκρότηση του δραματουργικού υλικού και των συμπεριφορών των ηρώων. Απλώς αντιστρέφονται τα φύλα των ηρώων και επιτείνεται η σύγχυση για τους θεατές, αλλά και για τους ηθοποιούς που πελαγοδρομούν μέσα στην ασάφεια της σκηνοθεσίας, που δεν αποφασίζει ούτε να αλλάξει πλήρως το φύλλο των ηρώων ούτε να δώσει μια άφυλη εκδοχή τους¹¹²⁶. Πέρα δε από την άσκοπη αυτή αλλαγή των φύλων, «όλα τ' άλλα είναι της πιο παλιάς, της πιο αδέξιας και συντηρητικής παράστασης», σημειώνει ο Χρησιτίδης. Τη σκηνοθετική πρόταση καλείται να υποστηρίξει ένας «αδύνατος» θίασος, με τις πιο έμπειρες Γκέλυ Μαυροπούλου (Σόλνες) και Πόπη Αβραάμ (Ράγκναρ Μπρόβικ) κάπως να διασώζονται του ναυαγίου της παράστασης, σύμφωνα με τον Μαργαρίτη.

Η παράσταση ανεβαίνει σε ένα καινούργιο θεατρικό χώρο με την επωνυμία Αίθουσα Ασκός, στις 29 Ιανουαρίου του 1982 (τελευταία στις 28 Μαρτίου). Τα σκηνικά και τα κουστούμια είναι του Μανώλη Καλαδάμη και η μουσική επιμέλεια της Ράνιας Βισβάρδη. Η διανομή: Χάλβαρντ Σόλνες: Γκέλυ Μαυροπούλου, Αλίνα Σόλνες: Κωνσταντίνος Μάριος, Χίλντα Βάγκελ: Γιώργος Κροντήρης, Δόκτωρ Χέρνταλ: Χρύσα Παπαϊωάννου, Κνουτ Μπρόβικ: Άννα Πολυτίμου, Ράγκναρ Μπρόβικ: Πόπη Αβραάμ, Κάγια Φόσλι: Σπύρος Κουβαρδάς.

¹¹²⁶ Ο Χρησιτίδης γράφει για την Γέλυ Μαυροπούλου που είναι ντυμένη με αντρικά ρούχα, ότι δεν ξέρει «κατά πού να το 'πάει'; να είναι θηλυκιά ή να είναι ανδροποιημένη; Να παίζει αυταρχικά, αυστηρά, ανδρικά ή να το γυρίσει στην υστερία της κλιμακτηρίου της αρχιτεκτόνισσας;». Ο σκηνοθέτης και ερμηνευτής της Αλίνας Σόλνες επίσης δεν αποφασίζει τι παίζει: «Τον άντρα ή την κυρία Σόλνες που έχει έμμονες ιδέες με τις παλιές της κούκλες;». Το ίδιο δίλημμα, συνεχίζει ο Χρησιτίδης, έχει και ο Γιώργος Κροντήρης ως Χίλντα-νεαρός Χιλ: «τι να κάνει: τον απροσάρμοστο και απαιτητικό νέο του 1982 ή την νέα κοπέλα των αρχών του αιώνα μας με το ρομαντισμό και τις ιδεοληψίες της;». Αντίστοιχες είναι και οι παρατηρήσεις του Δρομάζου: υπάρχει, επισημαίνει, «ένας ψευδής συλλογισμός» σε όλη την παράσταση: «Αλλάζουμε φύλο του κ. Σόλνες και τον κάνουμε κυρία Σόλνες. Αλλάζουμε φύλο της Χίλντας και την κάνουμε νεαρό Χιλ. Μειζων πρότασις ως εδώ. Αφού η Χίλντα είχε ερωτική έλξη προς τον Σόλνες, ο νεαρός Χιλ θα έχει κι αυτός έλξη προς την κυρία Σόλνες. Μα ο συλλογισμός είναι ψευδής, διότι ο κ. Σόλνες δεν γίνεται γυναίκα και επομένως η μειζων πρόταση είναι λαθεμένη. Άρα και η ελάσσων πρόταση και το συμπέρασμα λαθεμένα».

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ένα κουκλόσπιτο, Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, Αθήνα, 1980

1. Βαροπούλου, Ελένη: «Ένα κουκλόσπιτο από τους Μοντέρνους Καιρούς», εφ. *Μεσημβρινή*, 16/1/1981.
2. Δ., Σ. Β.: Ατίτλο, περ. *Επίκαιρα*, 29/1/1981.
3. Δρομάζος, Στάθης: «Ένα κουκλόσπιτο», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/2/1981.
4. Κλάρας, Μπάμπης: «Ίψενικό Κουκλόσπιτο σε 'Μοντέρνους καιρούς'», εφ. *Η Βραδυνή*, 19/1/1981.
5. Κολτσιδοπούλου, Άννυ: «Ένα Κουκλόσπιτο με φιλοδοξίες και αδυναμίες», περ. *Γυναίκα*, 6/5/1981.
6. Λαγκαδινός, Ν.: «Ανατομία στο θεσμό του γάμου...», εφ. *Εξόρμηση*, 24/1/1981.
7. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «Ένα κουκλόσπιτο», εφ. *Τα Νέα*, 14/2/1981.

Αρχιτέκτων, Θέατρο Άσκηση, Αθήνα, 1982

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Η αρχιτέκτων Σόλνες*», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 6/2/1982.
2. Δρομάζος, Στάθης: «Ίψεν: *Αρχιτέκτων*», εφ. *Η Καθημερινή*, 13/2/1982.
3. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «Θεατροκριτική», εφ. *Τα Νέα*, 26/2/1982.
4. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Όπισθεν ολοταχώς», εφ. *Έθνος*, 3/2/1982.

6.5.2. Ένας "εκλαϊκευμένος" Εχθρός του λαού από τον θίασο Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος (1981) και από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων (1984)

Στα 1981 ο Θίασος Παλκοσένικο του Χρήστου Τσαγκα, που είχε ιδρυθεί το 1978 με έδρα την Αθήνα και με κύριο στόχο τη θεατρική αποκέντρωση, αναγορεύεται Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδας¹¹²⁷ και αποκτά νέα έδρα τη Λαμία¹¹²⁸. Το σχήμα αυτό υπήρξε το πρόπλασμα του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης που ιδρύθηκε λίγο αργότερα, το 1985. Το Ιωάννινα αποκτούν ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. δυο χρόνια νωρίτερα (1983).

Το ρεπερτόριο αυτών των σχημάτων της περιφέρειας είναι προσανατολισμένο -κατά κύριο λόγο- στο κλασικό δραματολόγιο, στην προσπάθεια να φέρουν σε επαφή το κοινό της ενδοχώρας με έργα που σπάνια συμπεριλαμβάναν στο ρεπερτόριο τους οι κατά καιρούς περιοδεύοντες αθηναϊκοί θίασοι. Ο κλασικός, πλέον, Ίψεν είναι ανάμεσα στις πρώτες επιλογές τους: τόσο το Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδας όσο και το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων εγκαινιάζουν τη δραστηριότητά τους με τον *Εχθρό του λαού*, το πιο "ευανάγνωστο"

¹¹²⁷ Ο βραχύβιος θεσμός των Ημικρατικών Θεάτρων ήταν ο προάγγελος των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.

¹¹²⁸ Ο θίασος Παλκοσένικο ξεκίνησε τη θεατρική του δραστηριότητα το καλοκαίρι του 1978. Ήταν προσανατολισμένος σε ένα λαϊκό θέατρο (συμπεριλαμβάνοντας στο ρεπερτόριό του έργα όπως τους *Χωριάτες* του Ρουτζάντε) και έκανε περιοδείες σε όλη την Ελλάδα στοχεύοντας στη διάδοση του θεάτρου στην επαρχία (οι πληροφορίες μας από το πρόγραμμα της παράστασης, όπου δημοσιεύεται άτιτλο κείμενο που αναφέρει το ιστορικό του θιάσου).

και "λαϊκό" έργο του συγγραφέα. Η αμεσότητα με την οποία τίθενται τα ζητήματα ατομικής και συλλογικής ευθύνης το καθιστούν ιδανική επιλογή για την πρώτη γνωριμία ενός πιο απαιδευτού θεατρικά κοινού με τον συγγραφέα. Γιατί οι παραστάσεις αυτών των θιάσων πρέπει να επικοινωνήσουν όχι μόνο με το κοινό της έδρας τους, που έχει έρθει σε επαφή, σε κάποιο βαθμό, με το θέατρο, αλλά και με ένα εντελώς "παρθένο" κοινό στις κωμοπόλεις και στα χωριά που περιοδεύουν¹¹²⁹.

Ο *Εχθρός του λαού* από τον Θίασο Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδας ανεβαίνει στην έδρα του, στο Δημοτικό Θέατρο Λαμίας, στις 30 Οκτωβρίου του 1981. Το έργο δίνει τρεις παραστάσεις στη Λαμία και ακολουθεί μεγάλη περιοδεία σε πόλεις και χωριά της Στερεάς Ελλάδας, η οποία καταλήγει στην Αθήνα, όπου δίνεται και η τελευταία παράσταση στο θέατρο Λουζιτάνια στις 30 Δεκεμβρίου¹¹³⁰. Ο Χρήστος Τσάγκας σκηνοθετεί και ερμηνεύει τον κεντρικό ρόλο του γιατρού Στόκμαν. Χρησιμοποιείται η γνωστή μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα¹¹³¹. Τα σκηνικά και τα κοστούμια υπογράφει ο Νίκος Πολίτης. Η διανομή: Κυρία Στόκμαν: Τάνια Σαββοπούλου, Πέτρα: Λουίζα Μητσάκου, Δήμαρχος Στόκμαν: Αλέξης Σταυράκης, Μόρτεν Κιλ: Σταμάτης Τζελέπης, Χόβσταντ: Σοφοκλής Πέππας, Μπίλλιγκ: Στάθης Βούτος, Πλοίαρχος Χόρστερ: Γιώργος Μωρόγιαννης, Άσλακσεν: Λάμπρος Τσάγκας, Πέτερσεν: Νίκος Καββαδάς.

Οι κριτικοί του αθηναϊκού Τύπου επαινούν το θίασο για το αποκεντρωτικό πολιτιστικό του έργο, αλλά στέκονται επιφυλακτικοί ως προς το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της παράστασης. Αποτελεί «πράγματι προσφορά» να βλέπει «η διψασμένη επαρχία» μεγάλα έργα, γράφει ο Λιγνάδης, αλλά «δεν αποφασίζεται τόσο αβασάνιστα το ανέβασμα ενός τέτοιου έργου, όταν η εξουκείωση του θιάσου και της σκηνοθεσίας με το είδος δεν φαίνεται να έχει εξασφαλίσει τα αναγκαία τεκμήρια». Ο θίασος του Παλκοσένικου, συνεχίζει ο κριτικός, έχει ασκηθεί «πάνω στα έργα εκείνα, στα οποία η φόρμα επιζητεί περισσότερο το ύφος του συνόλου και

¹¹²⁹ Οι συνθήκες της περιοδείας των θιάσων είναι δύσκολες, χρησιμοποιούν στην καλύτερη των περιπτώσεων κινηματογράφους που έχουν στοιχειώδεις υποδομές, ενώ σε πολλές περιπτώσεις παίζουν σε αυτοσχέδιους θεατρικούς χώρους: σχολεία, καφενεία, αίθουσες διαλέξεων κλπ. Τις αντιξοότητες της περιοδείας του Παλκοσένικου μας μεταφέρει δημοσιογράφος της εφημερίδας *Μεσημβρινή*: «Τόπος η Λιβαδειά. Θέατρο, ο κινηματογράφος 'Απόλλων', που διαθέτει και μία σκηνή μπρος απ' την οθόνη, βάθους 4 μέτρων. Δεξιά και αριστερά από τη σκηνή από ένα 'καμαρίνι', ένα επί ένα. Θέρμανση, μηδέν. Σ' αυτή τη σκηνή πρέπει να βολευτεί το σκηνικό, το φροντιστήριο και οι ηθοποιοί. Στα 'καμαρίνια' στριμώχνονται το μέγαφωνο και ο πίνακας των προβολέων με τον χειριστή τους και οι δέκα ηθοποιοί του θιάσου. Όπως πληροφορήθηκα ο 'Απόλλων' Λιβαδειάς είναι από τους καλύτερους χώρους (στο Καρπενήσι, το 'Παλκοσένικο' έπαιξε σε 'σκηνή' με άνοιγμα 3 μέτρα και βάθος 1,5)» (Ελ[ένη] Παπ[ασωτηρίου]: «'Ημικρατικό θέατρο' χωρίς επισημότητες», εφ. *Μεσημβρινή*, 13/11/1981).

¹¹³⁰ Ο θίασος περιόδευσε σε Λιβαδειά, Άσπρα Σπίτια, Άμφισσα, Γραβιά, Θήβα, Χαλκίδα, Βασιλικά Ευβοίας, Καρπενήσι, Σπερχειάδα, Μαλαισίνα κ.ά. Στην Αθήνα οι παραστάσεις του είναι ενταγμένες στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Έκφραση» που διοργάνωνε το Υπουργείο Πολιτισμού φιλοξενώντας παραστάσεις των εκτός Αθηνών θιάσων.

¹¹³¹ Η παλιά μετάφραση του Κουκούλα θεωρούν οι κριτικοί ότι αντέχει ακόμα στον χρόνο. «Ευφραδής» για τον Γεωργουσόπουλο, «ρέουσα» για τον Δρομάζο.

λιγότερο το ατομικό υποκριτικό βασάνισμα της ερμηνείας» και δεν μπορεί ν' αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις των ιψενικών ρόλων. Επιπροσθέτως, κατά τον Λιγνάδη, δεν βοηθά πάντα η σκηνοθετική γραμμή του Χρήστου Τσάγκα που οδηγεί το έργο «προς την κωμωδία ηθών και μάλιστα της ελαφράς γραφικότητας. Αυτή η γελοιογραφική απόδοση του ιμπσενικού περιβάλλοντος το απορφάνισε από την δραστηριότητα που εκπέμπει ο λόγος του και το ήθος των ηρώων του».

Ο Γεωργουσόπουλος επισημαίνει ως κύρια αδυναμία της παράστασης τον υπερτονισμό της ρητορείας του έργου: απουσιάζει η «χαρακτηριολογική ανάπτυξη», ενώ, από την άλλη, το κείμενο απαιτούσε «πιο σφιχτούς ρυθμούς και πιο συγκεκριμένες σκηνικές σχέσεις». Ο Δρομάζος είναι πιο υποστηρικτικός για την προσπάθεια του θιάσου, στέκεται περισσότερο στην εκπολιτιστική του προσφορά και χαμηλώνει τον πήχη των καλλιτεχνικών προσδοκιών. Βρίσκει συνεπή τη σκηνοθεσία του Τσάγκα ως προς τα νοήματα του έργου, αλλά δεν ικανοποιείται από την ερμηνεία του ηθοποιού στον κεντρικό ρόλο του έργου: «έδωσε έναν υπερβάλλοντα καταρτιστικό τόνο στο γιατρό Στόκμαν», πράγμα που λειτουργεί, πιστεύει, επιζήμια για την παράσταση. Ο Τσάγκας, συμπληρώνει ο Λιγνάδης, «υποβίβασε την αθώα αλλά ανυποχώρητη συνείδηση ευθύνης του πολίτη, στη διατύπωση ενός αδικημένου μεροκαματιάρη που εξεγείρεται».

Ο Τσάγκας θέλει να κάνει μια "λαϊκή" παράσταση του έργου και σχηματοποιεί τους χαρακτήρες του έργου: ο "καλός λαϊκός ήρωας" Στόκμαν από την μια και από την άλλη οι φαιδροί εξουσιαστές πολέμιοι του. Προσπαθεί μάλιστα να κινητοποιήσει τους θεατές βάζοντας τους να ψηφίζουν κι αυτοί στη σκηνή της συνέλευσης των πολιτών¹¹³².

Τα φτωχικά σκηνικά και τα κοστουμια του Νίκου Πολίτη προσπαθούν να αποτυπώσουν –όσο τους επιτρέπουν οι συνθήκες της δύσκολης περιόδου– με ρεαλιστική λεπτομέρεια το περιβάλλον εποχής του έργου (τέλος 19^{ου} αιώνα)¹¹³³.

¹¹³² Η ανταποκρίτρια της *Μεσημβρινής* (ό.π.) μας μεταφέρει το κλίμα της ψηφοφορίας του κοινού από την Λειβαδιά: «Η συμμετοχή του κοινού κορυφώθηκε μετά το διάλειμμα. Στη σκηνή, ο γιατρός Στόκμαν, ο αγωνιστής της ελευθερίας και της αλήθειας, κατηγορείται από τους εκπροσώπους της 'μεγάλης αστικής πλειοψηφίας' σαν εχθρός του λαού. Ο λαός, δηλαδή οι θεατές, ψηφίζει. Μαζί με το εισιτήριο έχουν διανεμηθεί γαλάζια (υπέρ) και άσπρα (κατά) χαρτάκια. Και ο λαός-θεατές ψηφίζει με πάθος και φανατισμό υπέρ του γιατρού. Στη σκηνή όμως το αποτέλεσμα εμφανίζεται αντίθετο. Οι θεατές διαμαρτύρονται, φωνάζουν, ανοίγουν διάλογο με τους ηθοποιούς».

¹¹³³ Γράφει ο Λιγνάδης για την εργασία του Πολίτη: «ακολούθησε με πειθαρχία την παράσταση στη γραφικότητα της λεπτομέρειας». Τα σκηνικά περιόδου είναι αναπόφευκτα υποτυπώδη. Το άτιτλο σημείωμα που υπογράφει ο θίασος του Παλκοσένικου στο πρόγραμμα, προειδοποιεί του θεατές των Αθηνών: «Τα σκηνικά μας δεν είναι φτιαγμένα για τη μεγάλη σκηνή ενός θεάτρου, δεν θα μπορούσαν έτσι να λειτουργήσουν στις κωμοπόλεις και στα χωριά. Εδώ, στο θέατρο Λουζιτάνια, παίζουμε με τα ίδια σκηνικά που μας επέτρεψαν να δώσουμε παραστάσεις στα απομακρυσμένα χωριά του Παρνασσού και του Ελικώνα, και μας βοήθησαν να τα στήνουμε και να τα ξεστήνουμε κάθε μέρα». Το θέμα σχολιάζει ο Γεωργουσόπουλος: «Οι παραγωγές έχουν κατασκευάσει μοντέλο προσαρμόσιμο στις απεριγράπτα δυσμενείς συνθήκες χώρου της ελληνικής επαρχίας, θα ήταν ανέντιμο να δείξουν άλλες παραστάσεις στην Αθήνα, για να ικανοποιήσουν κάποιους αισθητές. Έτσι, σωστά, στον άνετο χώρο της πρωτεύουσας εκθέτουν την εκδοχή της περιόδου. Αν εμείς ως

Από τους ηθοποιούς της διανομής ξεχωρίζουν σε κάποιο βαθμό ο Σοφοκλής Πέππας, η Τάνια Σαββοπούλου και ο Λάμπρος Τσάγκας¹¹³⁴.

Η παράσταση του *Εχθρού* του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Ιωαννίνων ανεβαίνει τρία χρόνια μετά. Η πρεμιέρα δίνεται στο θέατρο Καμπέριο των Ιωαννίνων στις 3 Φεβρουαρίου του 1984. Μετά τη λήξη των παραστάσεων ακολουθεί περιοδεία του θιάσου στην Ήπειρο. Το έργο σκηνοθετεί ο Νίκος Παπαδάκης, πρώτος διευθυντής του νεοσυσταθέντος ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Στο ανέβασμα ενέχεται και ο Χρήστος Τσάγκας, ο οποίος υπογράφει τόσο τη δραματουργική επεξεργασία της μετάφρασης του Κουκούλα –μαζί με τον Παπαδάκη– όσο και τη μουσική επιμέλεια της παράστασης, προφανώς χρησιμοποιώντας την πρότερη εμπειρία του από το ανέβασμα του ίδιου έργου. Τα σκηνικά και κοστούμια υπογράφει η Ρένα Γεωργιάδου. Η διανομή: Τόμας Στόκμαν: Γιάννης Κυριακίδης, Κυρία Στόκμαν: Ελένη Μαυρομάτη, Πέτρα: Αριστέα Βεάνου, Άιλιφ: Τάσος Τραικάκης, Μόρτεν: Βασίλης Κονταξής, Δήμαρχος Στόκμαν: Γιάννης Θωμάς, Μόρτεν Κιλλ: Μιχάλης Κωστόπουλος, Χόβοταντ: Μιχάλης Μπίζιος, Μπίλλιγκ: Χάρης Αναστασίου, Πλοίαρχος Χόρστερ: Μπάμπης Πισιμίσης, Άσλακσεν: Γιώργος Τζέρπος, Πέτερσον (καρβουνιάρης): Γιάννης Τάτσης, Πολίτες: Τόλης Γιαννίκος, Λευτέρης Μόκας, Κώστας Μπακάλης, Σπόρος Πασιάς και Πάνος Τσουτσουράς¹¹³⁵.

Ο Νίκος Παπαδάκης, στο σημείωμά του στο πρόγραμμα, επισημαίνει ότι ανεβάζοντας ένα τέτοιο έργο κινδυνεύει «να εκτραπεί κανείς σε φορμαλισμούς και μεγαλοστομίες [...]. Από την άλλη μεριά μια ρεαλιστική ερμηνεία με εκζητημένη καθημερινότητα θ' αδυνατίζε την αδρότητα και την πυκνότητα του έργου». Η προσπάθεια του θιάσου, δηλώνει, είναι να κρατηθεί μια «προσεγμένη ισορροπία ανάμεσα στα δυο άκρα»¹¹³⁶, την οποία απ' ό,τι φαίνεται δεν επιτυγχάνει η παράσταση.

θεατές κάναμε την αφαίρεση να καμωνόμαστε πως είμαστε σε καφενείο και οι ηθοποιοί παίζουν σε πρόχειρο πατάρι τριών τετραγωνικών μέτρων, θα είμαστε έντιμοι με τους φιλοξενούμενους μας».

¹¹³⁴ Θετικές οι γνώμες όλων των κριτικών για τον Πέππα: «πολύ καλός» (Δρομάζος), «είχε θαυμάσιες στιγμές στα ιδεολογικά του άλματα» (Γεωργουσόπουλος), «πειστικός» στον τύπο του «ψευδοϊδεολόγου» (Λιγνάδης). Πολύ θερμός για τη Σαββοπούλου ο Δρομάζος: «Η καλύτερη της παράστασης, η Τάνια Σαββοπούλου. Τι λιτότητα υποκριτικών μέσων! Πόση ανθρωπιά στις μεταπτώσεις της! Τι πλούσιες και πολυσήμαντες εκφράσεις του προσώπου της! Επαιξε ακόμα και με την άκρη του ματιού της!». Αντίθετη γνώμη έχει ο Λιγνάδης: «χωρίς καμιά ένδειξη γραμμής στην ερμηνεία της άφησε την σκηνική της παρουσία στην ουδετερότητα». Ο Λάμπρος Τσάγκας δίνει «με πρωτοτυπία, και έμπνευση [...] σημαντική θεατρική πλαστικότητα στο ρόλο» του για τον Δρομάζο. Συμφωνεί και ο Λιγνάδης πως ο ηθοποιός υπερασπίζεται με «ιδιαιτερο κέφι και αναμφισβήτητη δεξιότητα» τη σκηνοθεσία, που λανθασμένα όμως τον οδηγεί «στην έκφραση της Κομμέντια ντελ Άρτε».

¹¹³⁵ Κάποια μέλη του θιάσου είναι ερασιτέχνες από την τοπική κοινωνία, μας πληροφορεί η κριτική της *Ελευθερίας* Ιωαννίνων. Οι Κονταξής και Τραγκάκης είναι μαθητές δημοτικού σχολείου, οι ηθοποιοί που ερμηνεύουν τους πολίτες της συνέλευσης είναι ερασιτέχνες της Κοινότητας Νέων Κάστρου.

¹¹³⁶ «Σχετικά με τον Ίψεν και την παράσταση του *Εχθρού του λαού*».

Οι κριτικές που εμφανίζονται στον τοπικό Τύπο υποστηρίζουν, όπως είναι αναμενόμενο, την προσπάθεια του νεοπαγούς Δημοτικού Θεάτρου τους¹¹³⁷. Ο Γιάγκος Ανδρεάδης στην αθηναϊκή εφημερίδα *Εξόρμηση*, που είναι σίγουρα ένας πιο αντικειμενικός παρατηρητής¹¹³⁸, επισημαίνει τις σημαντικές αδυναμίες της παράστασης: «Στην παράσταση των Ιωαννίνων ο σκηνοθέτης εγκατέλειψε την δουλειά πάνω στη σκηνή, περιορίζοντας την σε μια τοπική διεκπεραίωση. Το έργο συρρικνώθηκε από τραγικωμωδία που την ήθελε ο Ίψεν, σε ηθογραφική κωμωδία [...]. Το ισοπεδωμένο σκηνικό, συνέχισε τη γραμμή της σκηνοθεσίας και της ερμηνείας, στην οποία παρασύρθηκαν και δοκιμασμένοι ηθοποιοί σαν το Γιάννη Κυριακίδη. Από το ναυάγιο ξέφυγαν ο Γιώργος Τζέρπος στο ρόλο του γλοιώδους τυπογράφου Άσπρασκεν, του ομορτοουνιστή αρχηγού των μικροαστών ιδιοκτητών (σχεδίασε μια ερμηνεία με φινέτσα και συγκρατημένο χιούμορ), ο Μπάμπης Πισιμίσσης, σαν πλοίαρχος Χόρστερ που έδειξε αρκετά το απαιτούμενο μέτρο και ήθος, ο Γιάννης Τάτσης στον μικρό του ρόλο, παρά μια τυποποίηση και – περισσότερο σαν παρουσία– ο Γιάννης Θωμάς στο ρόλο του δημάρχου».

Ο Παπαδάκης προσπαθεί, όπως και ο Τσάγκας, να κερδίσει τη συμμετοχή του κόσμου στη σκηνή της συνέλευσης των πολιτών: βάζει τους πολίτες της συνέλευσης να βγαίνουν μέσα από το κοινό και παροτρύνει τους θεατές να ψηφίσουν κι αυτοί. Η εκτέλεση γίνεται με αμήχανο τρόπο: «το πολυδουλεμένο μοτίβο της μεταφοράς της σκηνικής δράσης στη σάλα από τους χωριάτες με ρούχα που μοιάζαν να περίσσεψαν από κάποια παιδική παράσταση, σίγουρα δε φτάνει για να δικαιολογήσει, το αντίθετο μάλιστα, την εγκατάλειψη του σκηνικού χώρου» (Ανδρεάδης).

Οι δύο αυτές προσπάθειες με τον *Εχθρό* στη Λαμία και τα Ιωάννινα έχουν περισσότερο αξία παιδευτική παρά καλλιτεχνική. Και οι δύο παραστάσεις "εκλαϊκεύουν" τον Ίψεν και απλοποιούν σε μεγάλο βαθμό τη δραματολογία του έργου. Αφηγούνται τις "χοντρές γραμμές" της ιστορίας, παραμερίζουν την αμφισημία των προσώπων και των καταστάσεων και προβάλλουν τη ρητορική του έργου, προσπαθώντας να μεταλαμπαδεύσουν τα "μηνύματά" του στο ευρύ κοινό. Αναπόφευκτα και οι δύο παραστάσεις ολισθαίνουν στην παγίδα του διδακτισμού. Κατά τα άλλα, είναι και οι δύο επηρεασμένες από την οπτική Βολανάκη του 1965, που είχε διαβάσει το έργο ως κωμωδία, χωρίς όμως να καταφέρνουν να βρουν τις σωστές ισορροπίες που είχε επιτύχει ο Βολανάκης. Άλλο κοινό σημείο είναι η

¹¹³⁷ Η παρουσίαση «αποτελεί επιτυχία της σκηνοθετικής γραμμής», πρόκειται για «μια συγκροτημένη παράσταση επιπέδου», αποφαινεται ο κριτικογράφος της *Ελευθερίας*. Στο ίδιο μήκος κύματος και τα *Πρωινά Νέα* των Ιωαννίνων: ο σκηνοθέτης και οι συνεργάτες του «έδωσαν μια παράσταση κοινωνικής και πολιτικής σημασίας χωρίς να νοθευτεί ο λόγος του συγγραφέα. Η σκηνοθετική αντίληψη δεν πρόδωσε τον λόγο».

¹¹³⁸ Η παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων δεν ταξιδεύει στην Αθήνα και ο αθηναϊκός Τύπος ως συνήθως δεν ασχολείται παρά ελάχιστα με την παράσταση. Η δημοσίευση έστω και αυτής της μοναδικής κριτικής από αθηναϊκό φύλλο αποτελεί λαμπρή εξαίρεση στον κανόνα της παντελούς σιωπής της κριτικής για τις εκτός Αθηνών παραστάσεις.

προσπάθεια ρεαλιστικής ανασύστασης της εποχής του *Εχθρού*, με πενιχρά μέσα και φτωχικά εν τέλει αισθητικά αποτελέσματα.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ένας εχθρός του λαού, Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος, Λαμία, 1981

1. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Διαδικασίες συνειδητοποίησης», εφ. *Το Βήμα*, 6/1/1982.
2. Δρομάζος, Στάθης: «Συμβολή στον εκπολιτισμό της ενδοχώρας», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/1/1982, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο. Κριτικές*, ό.π., σελ. 69-71.
3. Λιγνάδης, Τάσος: «Η ποινή της μοναξιάς και το μεγαλείο της», εφ. *Μεσημβρινή*, 12/1/1982.

Εχθρός του λαού, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1984

1. Ανδρεάδης, Γιάγκος: «Το καράβι της εξουσίας», εφ. *Εξόρμηση*, 3/3/1984.
2. Θεατής: «*Ο εχθρός του λαού* (ή του μικροαστισμού)», εφ. *Πρωινά Νέα Ιωαννίνων*, 6/2/1984.
3. Θεατρόφιλος: «*Ο εχθρός του λαού* (Ερρίκου Ίψεν από το Δημοτ. Θέατρο)», εφ. *Ελευθερία Ιωαννίνων*, 18/2/1984.

6.6. Στο μεταίχμιο των αλλαγών: δύο ανόμοιες όψεις της Έντας Γκάμπλερ το 1984 (Θίασος Καρέζη-Καζάκου και Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης)

Τον Οκτώβριο του 1984 εμφανίζονται ταυτόχρονα δύο εκδοχές της Γκάμπλερ από δύο θιάσους που βρίσκονται σε απέναντι όχθες του ελληνικού θεατρικού συστήματος: το θιασαρχικό θεατρικό κατεστημένο απέναντι στην πρωτοπορία. Στη μια όχθη ένα θέατρο πρωταγωνιστικής νοοτροπίας που υπερασπίζεται μια κλασικότερη ρεαλιστική αντίληψη θεάτρου και στην άλλη ένα πειραματικό σχήμα, με κυρίαρχη τη σφραγίδα του σκηνοθέτη, που προτείνει νέες φόρμες αποδομώντας τολμηρά το δραματικό υλικό των έργων.

Οι δύο ανόμοιες Γκάμπλερ ανεβαίνουν στην Αθήνα με απόσταση λίγων ημερών: στις 10 Οκτωβρίου του 1984 ανεβαίνει η παράσταση της Επιθεώρησης Δραματικής Τέχνης της Ρούλας Πατεράκη στο θέατρο Κώστα Πρέκα, και στις 27 Οκτωβρίου η παράσταση του θιάσου Καρέζη-Καζάκου στο θέατρο Αθήναιον¹¹³⁹. Θα παιχτούν παράλληλα μόνο για μια εβδομάδα, αφού η Γκάμπλερ της Επιθεώρησης Δραματικής Τέχνης τερματίζει τις παραστάσεις της στην Αθήνα στις 4 Νοεμβρίου, για να επαναλάβει το έργο στην έδρα του, τη Θεσσαλονίκη, την άνοιξη του 1985 (16 Μαρτίου-12 Μαΐου 1985, Θέατρο Άδωνις)¹¹⁴⁰. Η Γκάμπλερ της Καρέζη θα γνωρίσει μεγάλη εισπρακτική επιτυχία και θα διαρκέσει όλο τον χειμώνα 1984-85, τερματίζοντας τις παραστάσεις της στις 17 Μαρτίου 1985¹¹⁴¹.

¹¹³⁹ Το θέατρο Αθήναιον (Ακαδημίας 3) μετονομάζεται μετά τον θάνατο της πρωταγωνίστριας (1992) σε Τζένης Καρέζη, επωνυμία με την οποία είναι γνωστό ως σήμερα.

¹¹⁴⁰ Η Πατεράκη σχεδίαζε να επαναλάβει την Γκάμπλερ το 1988 αλλά το σχέδιο ματαιώθηκε τελικά (Ν. Ν.: «Η Έντα Γκάμπλερ αναζητά στέγη», εφ. Πρώτη, 3/3/1988).

¹¹⁴¹ Το ανέβασμα της Γκάμπλερ ανακοινώνει πρώτη η Πατεράκη. Η εξαγγελία της Καρέζη ότι θα ανεβάσει κι' αυτή το έργο προκαλεί την οργή της συναδέλφου της. Η Πατεράκη στέλνει επιστολή διαμαρτυρίας στον Τύπο όπου χαρακτηρίζει την πρακτική αυτή «παιχνίδι [...] αθέμιτου ανταγωνισμού» (αποσπάσματα της επιστολής δημοσιεύονται στο: Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ με ισότιμη μεταχείριση», εφ. Έθνος, 15/2/1984. Ολόκληρη η επιστολή δημοσιεύεται στο περιοδικό *Οδός Πανός*: «Έντα Γκάμπλερ από τη Ρούλα Πατεράκη όταν η Τζένη Καρέζη πόζαρε για έπιπλα κουζίνας;», τχ. 13, 4-6/1984, σελ. 82-83). Μήνες μετά, κι ενώ έχουν αρχίσει να παίζονται και οι δυο παραστάσεις, η δημοσιογράφος Γιώτα Συκκά παίρνει συνεντεύξεις από τις δυο γυναίκες ζητώντας τις τη γνώμη τους για το θέμα. Η Πατεράκη δηλώνει κοφτά: «Δυο παραστάσεις με το ίδιο έργο από δυο θιάσους είναι οικονομικά ασύμφορο και καλλιτεχνικά, ίσως, αδιάφορο». Η Καρέζη προσπαθεί να μην οξύνει την αντιπαλότητα, δηλώνει πως βρίσκει ενδιαφέρουσα τη συνύπαρξη: «Μακάρι να ανέβαζαν ταυτόχρονα και πέντε θιάσοι την Έντα Γκάμπλερ» («Η μια Γκάμπλερ αγνοεί την άλλη!», εφ. *Απογευματινή*, 27/10/1984). Η ταυτόχρονη εμφάνιση δυο Γκάμπλερ στην αθηναϊκή σκηνή προκαλεί το ζωηρό ενδιαφέρον του Τύπου. Εμφανίζεται πλούσια αρθρογραφία, με το ενδιαφέρον των δημοσιογράφων να επικεντρώνεται βέβαια στην παράσταση της σταρ Καρέζη. Παραθέτουμε παρακάτω τα σημαντικότερα από αυτά. Για την παράσταση της Πατεράκη: Ελένη Παπασωτηρίου: «Η Έντα Γκάμπλερ έργο παρακμής, λέει η Ρούλα Πατεράκη», εφ. *Μεσημβρινή*, 2/10/1984. Γιώργος Σαρηγιάννης: «Κάνω θέατρο για όλο τον κόσμο», εφ. *Τα Νέα*, 6/10/1984. Ανυπόγραφο: «Μια αρνητική ηρωίδα στο θέατρο 'Πρέκα'», εφ. *Το Βήμα*, 9/10/1984. Πέγκυ Κουνενάκη: «Η πρωτοποριακή Έντα Γκάμπλερ της Ρούλας Πατεράκη», περ. *Ταχυδρόμος*, 18/10/1984. Τώνης

Η παράσταση της *Γκάμπλερ* της Επιθεώρησης Δραματικής Τέχνης φέρει την απόλυτη σφραγίδα της καλλιτεχνικής διευθύντριας του θιάσου: η Ρούλα Πατεράκη μεταφράζει, σκηνοθετεί, ερμηνεύει τον κεντρικό ρόλο, κάνει την μουσική επιμέλεια, συνυπογράφει τα σκηνικά (μαζί με τον Λάζαρο Πάντο) και το μοντάζ των κινηματογραφικών προβολών (μαζί με τον Τάσο Κατσάνο)¹¹⁴². Τα κοστούμια είναι της Νίνας Παπαποστόλου, οι φωτισμοί του Αντρέα Μπέλλη, η χορογραφία της Αναστασίας Θεοφανίδου και το μακιγιάζ του Λάζαρου Πάντου. Τους άλλους ρόλους του έργου υποδύονται νεαροί μαθητές της Πατεράκη, αρκετοί απ' αυτούς σε διπλή διανομή: Γιόργκεν Τέσμαν: Κοσμάς Φοντούκης, Θεία Γιούλε: Μαρία Σιουρούνη και Μαρία Πέτροβα, Τέα Έλβστεντ: Καίτη Σαμαρά και Άννα Σιταρίδου, Δικαστής Μπρακ: Γιάννης Παλαμιώτης, Έϊλερτ Λέβμποργκ: Αντρέας Γιαννακός, Μπέρτα: Εύβρη Σωφρονιάδου και Κατερίνα Γιαννούλη.

Την παράσταση του θιάσου Καρέζη-Καζάκου στελεχώνουν έμπειροι και καταξιωμένοι συντελεστές. Τη μετάφραση και σκηνοθεσία υπογράφει ο Μίνως Βολανάκης¹¹⁴³. Τα σκηνικά και τα κοστούμια υπογράφει η Λίζα Ζαΐμη. Η Καρέζη ερμηνεύει βέβαια την Γκάμπλερ και ο Καζάκος τον Έϊλερτ Λέβμποργκ. Το ζεύγος προσλαμβάνει μια πλειάδα γνωστών και ικανών ηθοποιών: Γιώργο Μιχαλακόπουλο (Γιόργκεν Τέσμαν), Γιώργο Μοσχίδη (Δικαστής Μπρακ), Κατερίνα Βασιλάκου (Τέα Έλβστεντ), Ντόρα Βολανάκη (Θεία Γιούλε, την αντικαθιστά λόγω ασθένειας η Δήμητρα Ζέζα από τις 8 Ιανουαρίου 1985 έως το τέλος των παραστάσεων) και Ζωή Βουδούρη (Μπέρτα).

Η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης παρουσιάζει με την *Γκάμπλερ* για πρώτη

Τοιρμπίνος: «Η Έντα Γκάμπλερ της Ρούλας Πατεράκη», εφ. *Θεσσαλονίκη* Θεσσαλονίκης, 25/10/1984. Γιώργος Βιδάλης: «Μια περίπτωση 'αιρετική'», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 10/1/1985. Για την παράσταση της Καρέζη: Γιώργος Σαρηγιάννης: «Δίκη και ενοάρκωση του ρομαντισμού η Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 16/10/1984. Έμυ Πανάγου: «Έντα Γκάμπλερ το Σάββατο η Καρέζη. Ένας τρομαχτικά πολυδιάστατος ρόλος», εφ. *Η Βραδυνή*, 22/10/1984. Ελένη Πετάση: «Μια δική του ρομαντισμού...», εφ. *Το Βήμα*, 26/10/1984. Ελένη Σπανοπούλου: «Ο Μίνως κράτησε το μυστικό της Έντα», εφ. *Έθνος*, 26/10/1984. Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ: η σύγκρουση ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα», εφ. *Η Αυγή*, 26/10/1984. Ελένη Σπανοπούλου: «Μια καινούργια Έντα», εφ. *Έθνος*, 30/10/1984. Φρίντα Μπιούμπι: «Η Γκάμπλερ είναι μια σύγχρονη γυναίκα», συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, περ. *Ταχυδρόμος*, 1/11/1984. Ελένη Σπανοπούλου: «Αν θες να θάψεις κάτι ριζ' το σε επιτροπές», συνέντευξη με τον Γιώργο Μιχαλακόπουλο, εφ. *Έθνος της Κυριακής*, 18/11/1984. Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ με την Καρέζη», εφ. *Αυριανή*, 18/11/1984. Σούλα Αλεξανδροπούλου: «Θέλω να 'μαι και στη ζωή Έντα Γκάμπλερ», συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 19/11/1984. Νίκος Ανδρέου: «Το γοητευτικό ταξίδι της Τζένης Καρέζη», συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, περ. *Πάνθεον*, 4/12/1984, σελ. 176-177. Άννα Γριμάνη: «Η Γκάμπλερ διχάζει τους Αθηναίους», εφ. *Τα Νέα*, 23/12/1984. Πέλη Κεφαλά: «Η Καρέζη μετά τις παρενθέσεις», συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, περ. *Εικόνες*, 20/2/1985, σελ. 48-53. Ανυπόγραφο: «Η Έντα Γκάμπλερ εκδικείται...», εφ. *Η Βραδυνή*, 9/3/1985. Για το έργο εμφανίζονται δυο άρθρα στην εφημερίδα *Αυγή*: Βένα Γεωργακοπούλου: «Συγγένειες που μας αφορούν όλους...», 21/12/1984 και Ζέτα Παπαχαράλαμπος: «Η Έντα Γκάμπλερ δεν ανήκει μόνο 'στην εποχή της'...», 1/2/1985.

¹¹⁴² Η μετάφραση του έργου από την Πατεράκη δεν έχει δημοσιευτεί και δεν σώζεται.

¹¹⁴³ Η μετάφραση του Βολανάκη επίσης δεν έχει δημοσιευτεί. Δακτυλόγραφο αντίτυπο της μετάφρασής του σώζεται στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου και στο Εντευκτήριο Φίλων Μίνου Βολανάκη (Αναστασίου Γενναδίου 11, Γκόζη, Αθήνα).

φορά δουλειά της στην Αθήνα. Ο θεσσαλονικιώτικος θιάσος επιβεβαιώνει με την *Γκάμπλερ* την φήμη του για τις πειραματικού χαρακτήρα παραστάσεις του¹¹⁴⁴. Η Πατεράκη αρνείται τον συνήθη ρεαλιστικό τρόπο ανεβάσματος του Ίψεν στην ελληνική σκηνή, απομακρύνεται από τη λογική του «καλοφτιαγμένου» έργου και προτείνει μια τετράωρη performance του δραματικού υλικού της *Γκάμπλερ*. Η σκηνοθέτης συνθέτει ένα μικτό θέαμα με στυλιζαρισμένο υποκριτικό ύφος, όπου στην πρόζα παρεμβάλλονται κινηματογραφικές προβολές, σκηνικές δράσεις, μουσικό και ηχητικό υλικό¹¹⁴⁵. Η παράσταση «γλιστράει στο λαβύρινθο μιας καινούργιας, αυθαίρετης, οπτικοακουστικής 'ποιητικής'», γράφει η Βαροπούλου. Αναλυτικότερα ορίζει το στίγμα της παράστασης ο Παγκουρέλης: «Ένας καινούργιος 'θεατρικός χρόνος' ψάχνεται μέσα από σιωπές που δεν δείχνουν άμεση συνάφεια με τη δράση του κειμένου, μέσα από σιωπηλά διαδραματιζόμενα, που δημιουργούν άλλες ιστορίες ή προεκτάσεις αναπόδεικτες μα πιθανές, ακόμη και μέσα από προβολές, που έχουν δυσδιάκριτη ακολουθία και σχέση ή δεν έχουν καθόλου. Κι αυτός ο αναζητούμενος νέος 'θεατρικός χρόνος' συμβάλλει στην γένεση ερεθισμάτων που δεν προέρχονται τόσο από την αναπαραγωγή του υπαρκτού όσο από το αφηρημένο». Πρόκειται για μια εκδοχή του έργου χωρίς συναισθηματικά ψιμύθια, στα όρια του παραλόγου, συμπληρώνει ο Κιτσόπουλος: «Ο λογικοκρατούμενος ειρμός της πλοκής δεν παραμερίζεται, αλλά στην παράσταση κυριαρχεί το δεύτερο πλάνο όσων δεν λέγονται, των όσων αθώρητα συμπλέκονται στις σχέσεις των προσώπων, και ιδιαίτερα των όσων αλληλοσυγκρούονται στη σιωπή της ηρωίδας. Έτσι αυτόματα όλες εκείνες οι συναισθηματικές φιοριτούρες, που διανθίζουν συνήθως την ιψενική ηρωίδα στις

¹¹⁴⁴ Η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης ιδρύεται στη Θεσσαλονίκη το 1978 από τη Ρούλα Πατεράκη. Το σχήμα λειτουργεί και ως Ανωτέρα Σχολή Δραματική Τέχνης: οι μαθητές και απόφοιτοι της σχολής στελεχώνουν τις διανομές των παραστάσεων που σκηνοθετεί η καθηγήτρια και σκηνοθέτρια τους. Η Πατεράκη θεωρεί την παράσταση της *Γκάμπλερ* ως «ένα τμήμα της σπουδής νέων ηθοποιών» παρά τον επαγγελματικό της χαρακτήρα (Γιώργος Σαρηγιάννης: «Κάνω θέατρο για όλο τον κόσμο», εφ. *Τα Νέα*, 6/10/1984). Πρώτη εμφάνιση του θιάσου τον χειμώνα 1979-80 με τους *Τραβεστίς* του Τομ Στόπαρντ. Ακολουθούν: *Σκοτεινά εγκλήματα* (σε κοινό πρόγραμμα τα έργα: *Ελευθερία στη Βρέμη* του Φασμίντερ και *Φάκελλος Ριβιέρ* του Μισέλ Φουκώ) 1980-81 και επανάληψη 1981-82, *Κολεξιόν* του Χάρολντ Πίντερ 1981-82, *Πολυμπέκετ 1* και *Πολυμπέκετ 2* 1981-82, *Πολυμπέκετ 3* 1982-83 (performance βασισμένη στο έργο του Μπέκετ *Εκείνη τη φορά*), *Φως στα σκοτάδια* του Μπέρτολτ Μπρεχτ 1983-1984. Τελευταία παράσταση του θιάσου η *Έντα Γκάμπλερ*. Η Πατεράκη διαλύει την Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης το 1986. Στα 1990 ιδρύει το Δραματικό Θέατρο Ρούλας Πατεράκη, το οποίο δραστηριοποιείται σποραδικά έως τις μέρες μας. Για τη δραστηριότητα του θιάσου βλέπε: Χρήστος Σουγιουλτζής: «Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης», περ. *Εκκόκλημα*, τχ. 8-9, 7-12/1985, σελ. 32-34.

¹¹⁴⁵ Ο Βαλληνδράς μας δίνει κάποιες λεπτομέρειες για τις επιλογές της σκηνοθεσίας: «Σ' ένα εκράν που αργοκατεβαίνει, προβάλλονται διαφάνειες αλλότριες, πουλιά και παλιά αυτοκίνητα, μορφές από την ιστορία του κινηματογράφου... [...] Η Μπέρτα, η γριά υπηρέτρια του Ίψεν, μεταμορφώνεται από το μαγικό ραβδί της Πατεράκη σε νέα και σεξουαλική. Ο σύμβουλος Μπρακ της χουφτιάζει το γυμνό στήθος κι ύστερα της μαστιγώνει τα πεινά - είν' αλήθεια, μ' ένα μακρόμοσχο λουλούδι. Άλλες σιωπές, γεμίζουν με τις λάγνες περιποιήσεις της προς την Έντα, που αρχικά τις δέχεται μα γρήγορα την ξυλοφορτώνει. Είναι κι ο χορός. Σύγχρονο, επί σκηνής, στερεοφωνικό, μπαίνει συχνά σε ενέργεια από τη *Γκάμπλερ*. Τα πρόσωπα σηκώνονται και βαλοάρουν. Με φωτιστικά εφέ ντισκοτέκ».

ελληνικές παραστάσεις, εδώ εξαφανίζονται. Βαραίνει η ατμόσφαιρα ενός κόσμου μοναξιάς, απελπισίας και σκληρότητας που φτάνει και προχωρεί στο παράλογο».

Η *Έντα Γκάμπλερ* είναι για την Πατεράκη ένα έργο «παρακμής όπου όλα τα πάθη είναι έκδηλα»¹¹⁴⁶, «ένα από τα εκδηλώματα της ιστορίας και της παρακμής του δυτικού κόσμου»¹¹⁴⁷. Η Πατεράκη αντιμετωπίζει την ιψενική δραματολογία «σαν κοινωνική μασκαράτα και επιθανάτια τελετή» (Βαροπούλου). Τοποθετεί τη δράση του έργου στον μεσοπόλεμο και συνθέτει έναν εστέτ ωραιοπαθή κόσμο παρακμής¹¹⁴⁸, έναν κόσμο «ρυπαρό και φθαρμένο, παρακμιακό και νοσηρό, μεταμφιεσμένο και διφορούμενο, επιτηδευμένο και μακάβριο» (Βαροπούλου), με ένα «διάχυτο αισθησιασμό, με λεσβιακές και σαδομαζοχιστικές αποχρώσεις» (Βαλληδράς).

Η σκηνοθέτις δεν τοποθετεί στο επίκεντρο του έργου την Γκάμπλερ, όπως όλες οι αναγνώσεις του έργου που έχουν προηγηθεί στην Ελλάδα. Βλέπει το έργο «άκεντρα», όπως η ίδια δηλώνει, η Έντα είναι το «πρόσωπο ενός συνόλου που ο κάθε χαρακτήρας μπορεί να γίνει άξονας», το έργο είναι η εικόνα ενός ολόκληρου κόσμου. Η *Γκάμπλερ* είναι για την Πατεράκη η «ενορχήστρωση των πόθων, των ονείρων όλων που έρχονται σε σχέση – επικοινωνία μεταξύ τους και μέσα απ' αυτή την επικοινωνία άλλοι νικούν και άλλοι χάνουν. Οι νικημένοι είναι οι ιλλουζιονίστ, οι ουτοπικοί οραματιστές. Οι νικητές ανήκουν στην κατηγορία των ρεαλιστών»¹¹⁴⁹.

Η πρωτοπόρα –για τα ελληνικά δεδομένα– παράσταση προκαλεί όπως είναι αναμενόμενο αντιφατικά σχόλια. Για τον Μαργαρίτη: «υπόκριση, κινησιολογία, σκηνοθεσία, και τα άλλα στοιχεία του θεάματος δε θα ήσαν ανεκτά ούτε σε σχολική παράσταση!». Στον αντίποδα οι εκτιμήσεις της Βακαλοπούλου: «είχε δραματουργικό πλούτο, αισθητική χάρη, ολοκληρωμένη εννοιολογική στοιχειοθεσία και τη διέκρινε πληθωρική καλλιτεχνική φαντασία».

Η σκηνοθεσία της Πατεράκη εγείρει το συνήθη ερωτήματα που τίθενται σε παραστάσεις πειραματικού χαρακτήρα: Ποια είναι τα όρια της ελευθερίας ενός σκηνοθέτη; Υπηρετεί ο πειραματισμός τον συγγραφέα ή αυθαιρετεί; Οι απαντήσεις

¹¹⁴⁶ Ελένη Παπασωτηρίου: «Η Έντα Γκάμπλερ έργο παρακμής, λέει η Ρούλα Πατεράκη», εφ. *Μεσημβρινή*, 2/10/1984.

¹¹⁴⁷ Γιώργος Βιδάλης: «Μια περίπτωση 'αιρετική'», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 10/1/1985.

¹¹⁴⁸ Το αφαιρετικής λογικής ντεκόρ και τα κοστούμια εντοπωσιάζουν «για την κομψή γραμμή, τη θεατρική ακρίβεια, τη φινέτσα και γοητεία τους» (Βακαλοπούλου), αλλά και για τη χρήση τους: η Πατεράκη υιοθετεί μια «εικαστική προσέγγιση του θεατρικού χώρου, όπου το ρόλο των χρωμάτων παίζουν οι ίδιοι οι ηθοποιοί και οι κινήσεις τους ή οι σχέσεις τους (και κυρίως της Πατεράκη-Γκάμπλερ) με την έννοια του 'ρούχου'» (Παγκουρέλης).

¹¹⁴⁹ Ελένη Παπασωτηρίου, ό.π. Η Πατεράκη θέτει την υπηρέτρια του έργου, Μπέρτα, παρατηρήτρια και συνεργό αυτού του κόσμου παρακμής. Η νεαρή Μπέρτα –στην εκδοχή της Πατεράκη– ρίχνει «αδιάκριτο βλέμμα [...] στα ενδότερα του μεγαλοαστικού σπιτιού, στο εσωτερικό των ιψενικών τριγώνων και στις απαγορευμένες ζώνες του πόθου» (Βαροπούλου). Μάλιστα η σκηνοθέτις αντί σκηνοθετικού σημειώματος στο πρόγραμμα δημοσιεύει ένα κείμενο που τιτλοφορεί «Η Μπέρτα θυμάται», όπου η εβδομηντάχρονη πια Μπέρτα περιγράφει τις αναμνήσεις της από τα νιάτα της. Το κείμενο αυτό έχει μια πολύ ελεύθερη συνάφεια με τα τεκταινόμενα του έργου.

της κριτικής βέβαια διχάζονται. Ο Βαλληνδράς δυοπιστεί «στα 'καινούργια' των κλασικών, όταν φτάνουν ως τον ανασκολοπισμό τους». Ενοχλείται γιατί η παράσταση κινείται «ερήμην του Ίψεν», φτιάχεται «ένα έργο καινούργιο που περιτυλίγει σαν κισσός τον κορμό του κλασικού», κι αναρωτιέται γιατί δεν «άφηνε η Πατεράκη λύτερη τη φαντασία της [...] να γράψει το δικό της έργο». Ο Παγκουρέλης συμφωνεί κι αυτός πως «οι εκφράσεις που αναζητούνται ελάχιστη σχέση έχουν καθαυτό με το έργο του Ίψεν», εδώ το έργο «εξυπηρετεί τον πειραματισμό» και όχι «ο πειραματισμός το έργο». Δεν είναι όμως αρνητικός ο κριτικός απέναντι στο εγχείρημα του θιάσου, πρόκειται για «μια πειραματική 'άσκηση'» που αναζητά τρόπους «έκφρασης έξω από το συμβατικό σύστημα του καθιερωμένου θεάτρου» και ως τέτοια πρέπει να την κρίνει κανείς. Αντίθετα η Βακαλοπούλου θεωρεί ότι η παράσταση υπηρετεί τον συγγραφέα αποκαλύπτοντας μια νέα, άγνωστη έως τότε όψη του: πετυχαίνει «να αξιολογήσει με μοντέρνα τεχνική την κρυμμένη ποιητική φαντασία του Ίψεν που του την περιόριζε ο ρεαλισμός».

Ο τολμηρός, για την εποχή, πειραματισμός της Ρούλας Πατεράκη κομίζει έναν αέρα ανανέωσης στις "καλοφτιαγμένες" αλλά βαλτωμένες καλλιτεχνικά παραστάσεις Ίψεν που κυριαρχούν στην ελληνική σκηνή τη δεκαετία του '70 και στις αρχές του '80. Ξαναποκαλύπτει τον Ίψεν ποιητή, που είχε κουκουλωθεί κάτω από ένα ψευδεπίγραφο ρεαλισμό. Και αυτό είναι το μεγάλο κέρδος της παράστασης παρά τις αδυναμίες της. Γιατί η τετράωρης διάρκειας παράσταση της Πατεράκη δεν αποφεύγει τον «εικονογραφικό πλατειασμό» και τον αισθητισμό μιας φόρμας όπου «ο ναρκισσισμός, η αυτάρεσκη καθήλωση στις πλεγματικές σχέσεις και τα σεξουαλικά φετίχ τείνουν να γίνουν αυτοσκοπός» (Βαροπούλου)¹¹⁵⁰. Ο Κιτσόπουλος επισημαίνει ακόμα ότι «στη σκηνοθετική αποκρυστάλλωση υπάρχουν και σημεία ή πρόσωπα, που δεν είναι απόλυτα σύμμετρα με την αισθητική γραμμή», «στοιχεία ξένα, φερμένα από τους άλλους συνεργάτες, ή από όσα η σκηνοθέτης έχει αλλού δει και πληροφορηθεί», τα οποία δεν ενσωματώνονται οργανικά στην παράσταση.

Η Πατεράκη κάνει στην *Γκάμπλερ* μια ακόμα τολμηρή επιλογή: αφήνει πλήρη αυτοσχεδιαστική ελευθερία στους νεαρούς μαθητές της κατά τη διάρκεια της παράστασης, δεν υπάρχει προκαθορισμένη *mise en place*, ούτε αυστηρή παραστασιακή δομή. Ακόμα και τα τεχνικά στοιχεία της παράστασης (μουσική, ήχοι, φωτισμοί, προβολές) δεν επαναλαμβάνονταν μ' έναν προκαθορισμένο τρόπο· οι ίδιοι ηθοποιοί χειρίζονταν τα τεχνικά και ακολουθούσαν την παραστασιακή ροή

¹¹⁵⁰ Η τετράωρη διάρκεια της παράστασης ξενίζει, «με πολύ κόπο» την παρακολουθεί ο Λιοντάς, «κούρασε ένα κοινό που είναι συνηθισμένο το πολύ σε δίωρες παραστάσεις». Η Ηρώ Βακαλοπούλου στον απολογισμό της θεατρικής περιόδου 1984-85 αντιτίνει πως είναι ώρα να προσπαθήσει το θέατρο να αλλάξει τις συνήθειες που έχει μόνο του εγκαθιδρύσει, η παράσταση υπήρξε: «μεγάλο κέρδος για το κοινό, το οποίο έχει συνηθίσει σε μεζούρες δίωρων ψυχαγωγιών με ανεγκέφαλες καθιστικές κατανύξεις» (Ηρώ Βακαλοπούλου: «Θεατρικός απολογισμός», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 24/5/1985).

που κάθε φορά δημιουργούνταν¹¹⁵¹. Το πείραμα αυτό απ' ό,τι φαίνεται δεν πετυχαίνει πάντα, η Βαροπούλου ζητά «περισσότερη ακρίβεια» στις εισόδους και τις εξόδους προσώπων και «καλύτερους ρυθμούς» στις μετακινήσεις τους «στις παρυφές του σκηνικού χώρου προκειμένου οι εικόνες – ταμπλώ να επεμβαίνουν σαν πλάνα στη ροή της συνομιλίας».

Οι άπειροι μαθητές της Πατεράκη δεν καταφέρνουν να χειριστούν επιδέξια τα ζητούμενα της σκηνοθεσίας, με εξαίρεση τον νεαρό τότε Κοσμά Φοντούκη¹¹⁵². Οι περισσότεροι καταφέρνουν «να διατηρηθούν στο κλίμα της σκηνοθετικής πρόθεσης με αξιοπρέπεια», αλλά όχι δημιουργικά (Κιτσόπουλος). Έτσι, παρά τις προθέσεις της Πατεράκη να μην επικεντρώνεται η παράσταση στον ρόλο της Γκάμπλερ, αυτό δεν αποφεύγεται· η ερμηνεία της ξεχωρίζει εμφανώς από τον υπόλοιπο θίασο και θέτει ηθελημένα ή όχι την Γκάμπλερ στο κέντρο του ενδιαφέροντος: «Δείχνει να είναι ο σχεδόν ελεύθερος αυτοσχεδιασμός ενός ηθοποιού (της ίδιας της Πατεράκη-Γκάμπλερ), μέσα σ' ένα σύνολο άλλων, περίπου στυλιζαρισμένο (με τον τρόπο αυτό προκαλείται μια 'αντίστιξη' ερεθισμάτων, ανάλογη με μοντέρνου μουσικού έργου για ορχήστρα που έχει γραμμένη τη μουσική της, και σολίστα που αυτοσχεδιάζει)», παρατηρεί ο Παγκουρέλης.

Η Γκάμπλερ της Πατεράκη δεν είναι απλώς «μια κακομαθημένη κόρη στρατηγού», αλλά «κάτι άλλο, σύνθετο και πολύπλευρο, ένα ον που θα κάνει τον θεατή να αναρωτηθεί» (Κιτσόπουλος), μια Έντα «ειρωνική, σαδιστική, παθολογικά ερωτύλα, που η συμπεριφορά της βαραίνει την ατμόσφαιρα και γεννά τον θάνατο» (Αθηναίος)¹¹⁵³. Η Πατεράκη υιοθετεί ένα «ρητορικό, μεγαλόσχημο παιζιμο» που δεν ικανοποιεί τη Βαροπούλου, βρίσκει πως είναι «υπερβολική» η «μελοδραματική έξαρση» στην ερμηνεία της. Άλλη είναι η εκτίμηση του Κιτσόπουλου: «Ομολογώ πως στην εξέλιξη του ρόλου δε μπόρεσα να ξεχωρίσω ποτέ το επίπλαστο στοιχείο έφτανε στην υπερβολή, και ποτέ η υπερβολή επεδίωκε να τονίσει την αγωνία της ηρωίδας για να ξεφύγει από το περιβάλλον, που της στερεί την ελευθερία και τη

¹¹⁵¹ Η ρευστή αυτή όψη της παράστασης οδηγεί τη Βακαλοπούλου στην κριτική της να θεωρήσει πως υπήρχαν δύο εκδοχές της *Γκάμπλερ* στην επανάληψή της στη Θεσσαλονίκη. Τόσο η Ρούλα Πατεράκη όσο και ο Κοσμάς Φοντούκης, που έπαιζε στην παράσταση, σε πρόσφατη προφορική τους μαρτυρία (Οκτώβριος 2011), μας αρνήθηκαν κατηγορηματικά ότι υπήρχαν δύο διαφορετικές εκδοχές της *Γκάμπλερ*, η παράσταση είχε ρευστή ροή μας επιβεβαίωσαν. Προφανώς η Βακαλοπούλου είχε παρακολουθήσει δύο διαφορετικές μέρες παραστάσεις της *Γκάμπλερ* και πίστεψε πως υπήρχαν δύο εκδοχές.

¹¹⁵² Ο Κοσμάς Φοντούκης στον Τέσμαν: «κυριολεκτικά 'κλέβει' την παράσταση», γράφει η Βακαλοπούλου, ένας «εξαιρετικά εύπλαστος, ευαίσθητος και αυτοκυριαρχημένος ηθοποιός». Συμφωνεί και ο Λιοντάς πως «απέδωσε θαυμάσια την απλοϊκότητα, την έλλειψη αυτοπεποίθησης και όλα τα άλλα ελαττωματικά χαρακτηριστικά του άντρα της Έντα».

¹¹⁵³ Η Πατεράκη δηλώνει για την ηρωίδα πως είναι: «πρόσωπο δύναμης, μια θεότητα, ένα πεπρωμένο. Ενώ είναι το πεπρωμένο των άλλων είναι και το ίδιο της το πεπρωμένο. Αυτό είναι το δράμα της» (Ελένη Παπασωτηρίου: ό.π.), «ένα μοντέλο μοναχικό. Έχει έναν ριζοσπαστισμό, μια επαναστατικότητα, που πηγάζει από εγωισμό, από μια φιλοδοξία απόλυτη να επιτύχει, να κυριαρχήσει. Αυτή η ανικανοποίητη επιθυμία της θα την οδηγήσει στην αυτοκαταστροφή» (Γιώργος Βιδάλης: ό.π.).

ζωή. Και όλα αυτά συγκρατημένα κάτω από μια μάσκα προσώπου ψυχρή. Πρόκειται για μια λεπτή όσο και επίφοβη ερμηνεία». Οι αποτιμήσεις των δυο κριτικών γίνονται με διαφορά κάποιων μηνών, η Βαροπούλου βλέπει την παράσταση των Αθηνών, ενώ ο Κιτσόπουλος παρακολουθεί την επανάληψη στη Θεσσαλονίκη, για την οποία έχουν μεσολαβήσει κι άλλοι μήνες δοκιμών που προφανώς δίνουν την ευκαιρία στην Πατεράκη να ωριμάσει την ερμηνεία της¹¹⁵⁴.

Η *Γκάμπλερ* του θιάσου Καρέζη-Καζάκου είναι τελειώς διαφορετικού ύφους: μια ρεαλιστικής λογικής παράσταση, εμποτισμένη από την πρωταγωνιστική ματαιοδοξία της σταρ Καρέζη. Η δημοφιλής κωμική πρωταγωνίστρια του θεάτρου και κινηματογράφου επιλέγει ένα ρόλο "σταρ" του κλασικού ρεπερτορίου για να εδραιώσει τη "δραματική στροφή" που επιχειρεί να κάνει στις αρχές της δεκαετίας του '80. Η Καρέζη προσπαθεί να απεκδυθεί την κωμική της μανιέρα και επιχειρεί να καθιερωθεί στη συνείδηση κοινού και κριτικής ως δραματική ηθοποιός. Η πρώτη προσπάθεια σε αυτήν την κατεύθυνση με το *Ποιος φοβάται την Βιρτζίνια Γουλφ* του Άλμπερτ (5/11/1982) είχε γνωρίσει μεγάλη ανταπόκριση στο κοινό. Το ζεύγος Καρέζη-Καζάκου προσπαθεί να κάνει προσεκτικά βήματα στην αλλαγή αυτή επιλέγοντας καταξιωμένους "ποιοτικούς" σκηνοθέτες¹¹⁵⁵. Στη *Βιρτζίνια Γουλφ* το ζεύγος είχε συνεργαστεί με τον Ζυλ Ντασσέν, για την *Γκάμπλερ* το θιασαρχικό ζεύγος προσλαμβάνει τον Μίνω Βολανάκη.

Η επιλογή του Βολανάκη μοιάζει ιδανική, μια σπουδαία μορφή του ελληνικού θεάτρου επικυρώνει με το κύρος του τη στροφή ενός θιάσου πρωταγωνιστών στο σοβαρό δράμα. Μόνο που ο Βολανάκης αποδέχεται την πρόταση των θιασαρχών για καθαρά βιοποριστικούς λόγους και αντιμετωπίζει την *Γκάμπλερ* ως μια επαγγελματική διεκπεραίωση¹¹⁵⁶. Η επιστροφή του στον Ίψεν είκοσι χρόνια μετά τον καινοτόμο *Εχθρό του λαού* στο Κ.Θ.Β.Ε., γίνεται "ανόρεχτα", χωρίς δημιουργική έμπνευση.

Οι προθέσεις του έχουν ήδη διαφανεί από την αρχή. Παραδίδει στον θιασο μια μετάφραση που είναι «τουλάχιστον πρόχειρη» (Παγκουρέλης). Απορεί ο Γεωργουσόπουλος με τη μετάφρασή του: είναι «η πιο ανούσια, η πιο ισοπεδωτική, η πιο άνευρη του κ. Βολανάκη (ενός πραγματικά προικισμένου μεταφραστή)»¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁴ Την πληροφορία για τη συνέχιση των προβών μας έδωσε ο Κοσμάς Φοντούκης.

¹¹⁵⁵ Το ρεπερτόριο του θιασαρχικού ζεύγους παρέμεινε προσανατολισμένο στο δράμα έως το θάνατο της Καρέζη το 1992. Μετά την *Γκάμπλερ* ακολούθησαν στο θέατρο Αθήναιον τα έργα: *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Αλεξάντρ Γκέλμαν σε σκηνοθεσία Όλεγκ Εφραίμωφ (12/10/1985), *Jogging* του Edvard Stanislavovich Radzinsky (25/12/1987) σε σκηνοθεσία Κώστα Καζάκου, *Βυσσινόκηπος* του Τσέχωφ σε σκηνοθεσία Όλεγκ Εφραίμωφ (1/10/1988), *Διαμάντια και μπλουζ* της Λούλας Αναγνωστάκη σε σκηνοθεσία Βασιλή Παπαβασιλείου (27/10/1990).

¹¹⁵⁶ Ο Βολανάκης από τα τέλη της δεκαετίας του '70 και μετά δανείζει την υπογραφή του σε διάφορες πρωταγωνίστριες-σταρ (Νόνικα Γαληνέα, Αλίκη Βουγιουκλάκη, Ζωή Λάσκαρη, Μιμή Ντενίση) για καθαρά βιοποριστικούς λόγους. Βλέπε την παραστασιογραφία του Βολανάκη που έχει συντάξει η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη στο βιβλίο της *Μίνως Βολανάκης. Το πρόνομιό της παρουσίας*, ό.π., σελ. 273-356.

¹¹⁵⁷ Αντίστοιχες είναι και οι παρατηρήσεις της Βαροπούλου για το μεταφραστικό αποτέλεσμα: «Η

Η προφορική μαρτυρία του ηθοποιού Γιώργου Μοσχίδη, που συμμετείχε στην παράσταση, επιβεβαιώνει τις υποψίες μας για την αδιαφορία του Βολανάκη για το αποτέλεσμα¹¹⁵⁸. Φαίνεται ότι ο σκηνοθέτης δεν βρήκε πεδίο συνεννόησης με την Καρέζη, απουσίαζε μάλιστα συχνά από τις πρόβες και άφησε την πρωταγωνίστρια ελεύθερη να ερμηνεύσει την Έντα όπως ήθελε. Η *Γκάμπλερ* του θιάσου Καρέζη-Καζάκου είναι εν τέλει μια παράσταση που «υποτίθεται ότι σκηνοθέτησε» ο Βολανάκης, όπως παρατηρεί και ο Κρητικός (*Ελευθεροτυπία*).

Ο Βολανάκης, στη συνέντευξη Τύπου που δίνει ο θιάσος πριν από την πρεμιέρα, δηλώνει για το έργο πως είναι ένας ακόμα καθρέφτης του αστικού πολιτισμού που «σακατεύει ψυχικά τον άνθρωπο και του αφαιρεί το 'δικαίωμα' να υπάρξει με αξιοπρέπεια». Και συνεχίζει: «Ο 19^{ος} αιώνας για να ξεπεράσει αυτό το ψυχικό σακάτεμα εφύρε τον ρομαντισμό. Ασφαλώς το έργο είναι μια ενσάρκωση και ταυτόχρονα μια δίκη του ρομαντισμού. Και από την άλλη πλευρά είναι η σύγκρουση ανάμεσα στις πεζές ανάγκες της ζωής και στο μεγάλο όραμα, που στο ιψενικό κείμενο παίρνει σατανικές, σαρκαστικές και συγκινησιακές διαστάσεις. Όλοι επιδιώκουμε να ωραιοποιήσουμε τη ζωή μας. Το ίδιο και η Έντα. Ωστόσο αποτυγχάνει. Είναι, λοιπόν η *Έντα Γκάμπλερ* τραγωδία κοινωνική, έργο βαθύ και σύγχρονο»¹¹⁵⁹. Όπως και στον *Εχθρό* του 1965, ο σκηνοθέτης ανιχνεύει την κωμική πλευρά που ενυπάρχει στο δράμα της Γκάμπλερ: «πρώτη φορά στην ιστορία του θεάτρου, απ' ό,τι ξέρω, το καθημερινό, το κωμικό, το γκροτέσκο έγιναν όργανα τραγωδίας»¹¹⁶⁰.

Οι ενδιαφέρουσες αυτές απόψεις του Βολανάκη ούτε καν αχνοφαινονται στην παράσταση: «ασαφές και θαμπό παρέμεινε το σκηνοθετικό όραμα πίσω από έναν σκελετό εύκολου θεατρογραφήματος για τα αστικά ήθη, τις τριγωνικές σχέσεις, την πλήξη, τα προσωπικά αδιέξοδα και τις χαμένες ερωτικές προσδοκίες», γράφει η Βαροπούλου. Ο Γεωργουσόπουλος επισημαίνει την εμφανή διάσταση απόψεων ανάμεσα στον σκηνοθέτη και την πρωταγωνίστρια, αφήνοντας να εννοηθεί ότι μάλλον δικαιώνεται η δεύτερη: «Ο κ. Βολανάκης φαινόταν να έχει κοινωνιολογική άποψη για έργο, η κ. Καρέζη είχε, και νομίζω σωστά, θεατρinίστικη. Ο κ. Βολανάκης ήθελε να τεκμηριώσει σκηνικά ένα θεώρημα, η κ. Καρέζη ήθελε να ενσαρκώσει μια ανθρώπινη ψυχή. [...] Οι δυο απόψεις δεν συνέπιπταν πουθενά. Και δεν συνέπιπταν γιατί τελικά ο κ. Βολανάκης εξαφανίστηκε τελείως και στην παράσταση κυριάρχησε το ύφος και ο ρυθμός της κ. Καρέζη».

Η Καρέζη, σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, ερμηνεύει την Γκάμπλερ «ως

τρέχουσα και όχι προσεγμένη φρασεολογία που χρησιμοποιούν τα πρόσωπα [...] στέρησε από τον λόγο του Ίψεν την κοινωνική λειτουργία της γλώσσας».

¹¹⁵⁸ Τηλεφωνική επικοινωνία με τον Γιώργο Μοσχίδη στις 10 Νοεμβρίου 2011.

¹¹⁵⁹ Ελένη Πετάση: «Μια δίκη του ρομαντισμού...», εφ. *Το Βήμα*, 26/10/1984.

¹¹⁶⁰ Γιώργος Σαρηγιάννης: «Δίκη και ενσάρκωση του ρομαντισμού η Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 16/10/1984.

θεατρίνα, σαν πεισματάρια, ασυνείδητη, κακομαθημένη, ανάγωγη, θρασεία, κουτούτσικη, κομψευόμενη, ακκιζόμενη, αλαζονευόμενη, κατοπτριζόμενη σταρ. Η Έντα Γκάμπλερ της Καρέζη παίζει συνεχώς θέατρο και κοιτάει τον εαυτό της που παίζει θέατρο», τελικά πρόκειται για «μια γελοία γυναικούλα, κωμική, που προσπαθεί να παραστήσει την ηγέρια. Ένα κακομαθημένο πλάσμα, νευρωσιακό, χωρίς άξονα ζωής και σκοπό που καμώνεται το σοβαρό και το σπουδαίο». Ο Γεωργουσόπουλος θεωρεί ότι η ερμηνεία της ηθοποιού αποκαλύπτει μια νέα όψη της ηρωίδας. Αν αυτή η κωμικοτραγική διάσταση του ρόλου ερμηνευόταν συνειδητά και εντέχνως από την Καρέζη θα αποκάλυπτε, όντως, μια νέα όψη της Γκάμπλερ. Αλλά απ' ό,τι φαίνεται αυτή δεν είναι μια συνειδητή ερμηνευτική γραμμή της Καρέζη· γίνεται ερήμην των προθέσεων της. Η Καρέζη δηλώνει σε συνεντεύξεις της πως η Γκάμπλερ είναι «ένα πρόσωπο με το οποίο, ως ιδιοσυγκρασία, έχω επαφή»¹¹⁶¹, γιατί είναι «ένα πλάσμα ξεχωριστό, προορισμένο να μεγαλουργήσει, να ζήσει έντονα», μια «ενδιαφέρουσα» γυναίκα που ξεφεύγει από το «κοινό μέτρο»¹¹⁶².

Με άλλα λόγια, στο πρόσωπο της Γκάμπλερ η σταρ-πρωταγωνίστρια βλέπει ναρκισσευόμενη ένα καθρέφτισμα του εαυτού της. Η Καρέζη, σημειώνει ο Παγκουρέλης, «επιστρατεύει ό,τι πιο παλαιολιθικό και επιφανειακό έχει να επιδείξει η ιστορία της ηθοποιίας, προκειμένου να εικονογραφήσει τη φλόγα που καίει την ηρωίδα. Κι ενώ χτυπιέται και ναρκισσεύεται επί σκηνής, πείθει μόνο για το πόσο σπουδαίο κωμικό (ναι, καμιά ειρωνεία, κωμικό) ταλέντο διαθέτει». Αντίστοιχες είναι και οι παρατηρήσεις του Κρητικού (*Ελευθεροτυπία*): «είναι μια έξοχη κωμική ηθοποιός [...] όμως δεν θέλει να διακριθεί στο χώρο για το οποίο την έχει προικίσει το ταλέντο της. Θέλει, σώνει και καλά, να διαπρέψει ως τραγωδός. Κι έτσι ταλαιπωρείται άδικα η ίδια και ταλαιπωρείται μαζί της και το κοινό. Η επίδοση της στην *Έντα Γκάμπλερ* είναι, με τους μετριοπαθέστερους υπολογισμούς, ερασιτεχνική. Δεν είναι μόνο που δεν διαθέτει το συγκινησιακό βάθος και την ένταση που απαιτεί ο ρόλος. Είναι που δεν βρίσκεται καν σε θέση να συλλάβει τη δραστηριότητα της ιμπρενικής ηρωίδας σαν συνεχές ψυχολογικό σύνολο και καταλήγει να παίζει 'δραματικές στιγμές' μονάχα, να παίρνει πόζες και να εικονογραφεί τα αισθήματα της»¹¹⁶³. Η Καρέζη, απροετοίμαστη για τη μετάβαση σε

¹¹⁶¹ Νίκος Ανδρέου: «Το γοητευτικό ταξίδι της Τζένης Καρέζη», συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, περ. *Πάνθεον*, 4/12/1984, σελ. 176-177.

¹¹⁶² Σούλα Αλεξανδροπούλου: «Θέλω να 'μαι και στη ζωή Έντα Γκάμπλερ», συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 19/11/1984

¹¹⁶³ Στο ίδιο μήκος κύματος οι παρατηρήσεις του Λιγνάδη και της Ματζίρη: η Καρέζη «εξήντλησε όλους τους τόνους της ηθοποιίας στην απεικόνιση μιας οποιασδήποτε φαρμακωμένης γυναίκας. Δεν έδωσε απάντηση στο ρόλο της Έντα Γκάμπλερ. Το παίξιμο της μπορεί να προκαλεί και προσοχή και ίσως θαυμασμό. Δεν πιστοποιεί όμως ταυτότητα ρόλου» (Λιγνάδης), «Ήταν άραγε το μονοσήμαντο κατσούφικο προσωπίο της, που διάρκεσε όσο κι ο χρόνος της παράστασης, ικανό να μεταφέρει στο ανυποψίαστο κοινό της το ιερό ρίγος αυτής της συναρπαστικής μαιγαιρας; [...] Η Γκάμπλερ της Καρέζη μίκρυνε το τραγικό σε απλώς στενόχωρο. Η Έντα Γκάμπλερ από τραγική ηρωίδα έγινε μια δυστυχομένη πικρόχολη γυναίκα» (Ματζίρη). Άλλοι κριτικοί εντοπωσιάζονται από τη σταρ: «Την

μεγάλους δραματικούς ρόλους συντρίβεται κάτω από το βάρος της ιψενικής ηρωίδας, όπως και η άλλη κωμική ηθοποιός, η Μαίρη Αρώνη το 1957.

Κι ο Βολανάκης απ' ό,τι φαίνεται δεν προστατεύει καθόλου την Καρέζη από τον ναρκισσισμό της, αντιθέτως την αφήνει έκθετη. Οδηγεί δε και τους άλλους, ικανούς ηθοποιούς του θιάσου σε μονοσήμαντα απλοϊκά σχήματα των ρόλων τους. Η σκηνοθεσία του καταφεύγει «σε εύκολες λύσεις, μονοδιάστατες», σημειώνει ο Παγκουρέλης, «στήνει το σύζυγο από αφελή ως αστειό, τη σύζυγο (Έντα) υστερική, τον ερωτικά επίβουλο (Μπρακ) γλοιώδη και έρποντα, το 'ιδανικό' και άσωτο όραμα της ηρωίδας (Λέβμποργκ) χωρίς δύναμη, τη σύντροφο της εγκράτειας και δημιουργικότητάς του (κα Έλβσντετ) κουτή». Οργανώνει μια παράσταση «που εικονογραφεί την επιφάνεια του έργου» (Θυμέλη), στήνοντας μάλιστα ορισμένες σκηνές «σε στυλ 'μπουλβάρ'», όπως παρατηρεί έκπληκτος ο Παγκουρέλης. «Ιδιαίτερα περίεργο» φαίνεται και στον Χρησιδίη το γεγονός ότι ο Βολανάκης «παρουσίασε αυτή την παλαιότροπη παράσταση της *Έντα Γκάμπλερ*. Ακόμα και σκηνοθετική 'διευθέτηση' επιμελήθηκε για την εντυπωσιακή, σκηνική, πρώτη εμφάνιση της πρωταγωνίστριας! Τράβηξε στην άκρη όλους τους ηθοποιούς, που βρίσκονταν εκείνη τη στιγμή στη σκηνή, για ν' αφήσουν χώρο στη μέση για την γκλόριους εμφάνιση της από το βάθος. Θα ήταν ωραίο σατιρικό εύρημα σε μια άλλη παράσταση». Ο Χρησιδίης συμπεραίνει ότι «το 'βέκιο' τού βγήκε, δεν ήταν στις προθέσεις του»¹¹⁶⁴.

Μοιάζει όμως απίθανο να ολισθαίνει κατά λάθος ο –εξαιρετικά ευφυής και προικισμένος– Βολανάκης σε αυτό τον αβαθή και παλιό τρόπο ανάγνωσης του έργου. Μήπως επειδή δεν έβρισκε πεδίο συνεννόησης με τη θιασάρχη οδήγησε όλους τους ηθοποιούς προς μια "καρικατουρίστικη" εκδοχή των ρόλων τους, για να

παράσταση ελάμπρυνε η παρουσία της κ. Τζένης Καρέζη, που εξηλέκτρισε την ηρωίδα του Ίψεν τόσο, ώστε να καλυφθεί το χάσμα του χρόνου, που την χωρίζει από τις μέρες μας. Της έδωσε διαστάσεις τραγικές, γιατί ακριβώς η ίδια είναι μια τέλεια τραγωδός» (Φραγκόπουλος): «Είναι συναρπαστική, με λιτότητα και πειστικότητα στο σπαραγμό, στις εκρήξεις της, στις αντιδράσεις της. Μια σημαντική ερμηνευτική δημιουργία» (Ψυρράκης): «Ακόμα και το πως διαστέλλει τα ρουθούνια της, πως βράζει εσωτερικά, προδίνει μια μοναδική ταύτιση» (Σώκου). Οι κακές κριτικές ενοχλούν όπως είναι φυσικό την Καρέζη. Προς υπεράσπιση της παράστασης και της ερμηνείας της επικαλείται τη μεγάλη εισπρακτική επιτυχία που γνωρίζει η *Γκάμπλερ*: «για τους ηθοποιούς και για έργα αυτό που 'αποφασίζει' τελικά είναι το κοινό» (Πέλη Κεφαλά: «Η Καρέζη μετά τις παρενθέσεις», συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, περ. *Εικόνες*, 20/2/1985, σελ. 48-53), με την προσέλευση του ο κόσμος «εκδικείται αυτούς που την χτύπησαν» (Ανυπόγραφο: «Η *Έντα Γκάμπλερ* εκδικείται...», εφ. *Βραδυνή*, 9/3/1985). Και αντεπιτίθεται στους κριτικούς: «αν εξαιρέσει κανείς δυο τρεις κριτικούς, η επιλογή των ανθρώπων που κρίνουν έργα και ηθοποιούς γίνεται τυχαία. Και είναι συχνά άνθρωποι που δεν το αγαπάνε το θέατρο και που δεν ξέρουν να βλέπουν θέατρο» (Πέλη Κεφαλά: ό.π.).

¹¹⁶⁴ Η τύποις αυτή "καλοφτιαγμένη" παράσταση του Βολανάκη πείθει κάποιους κριτικούς. Αναπαράγει ένα γνώριμο μοντέλο θεάτρου που πριμοδοτεί μερίδα της κριτικής. Είναι «μια παράσταση επιπέδου που χαρακτηρίζει το κλασσικόν θέατρον», γράφει ο Τσιρμπίνος. Η «γενική εντύπωση είναι ανεπιφύλακτα θετική» και για τον Μάτσα, καθώς ο θιάσος παρουσιάζει τον Ίψεν «χωρίς ασεβείς 'νεωτερισμούς', με σεβασμό και στο κείμενο και στην εξ ίσου βαρύνουσα ατμόσφαιρα». Ο Ψυρράκης πιστεύει ότι ο Βολανάκης: «σκηνοθέτησε το δράμα του Ίψεν με γνώση, ευστοχία, οίστρο. Έδωσε το ποιητικό αίσθημα, πρόβαλε την αλήθεια και το μυστήριο του έργου».

εναρμονιστούν με την ερμηνεία της Καρέζης; Ή μήπως ο σκηνοθέτης (αν και είναι παρατραβηγμένη η υπόθεσή μας) σαρκάζει τη θιασάρχη και την πρωταγωνιστική ματαιοδοξία της και οργανώνει μια παράσταση-ενδοθεατρικό σχόλιο για την αντίληψη θεάτρου που πρεσβεύει ο θιασαρχικός θίασος, και όχι μια ανάγνωση του έργου του Ίψεν¹¹⁶⁵; Δεν μπορούμε να ξέρουμε.

Όποιος κι αν είναι ο λόγος, γεγονός παραμένει ότι ο Βολανάκης οδηγεί τους ηθοποιούς στα ρηχά των ρόλων τους και υποδαυλίζει μάλιστα τις μανιέρες τους¹¹⁶⁶. Ο σκηνοθέτης «παρέσυρε» τον Γιώργο Μιχαλακόπουλο «προς την αφαιρετική κωμική φόρμα που συνήθως χειρίζεται. Έτσι, ο Τέσμαν φλερτάρησε με τη γελοιοποίηση» (Βαρβέρης). Έτσι, ο ηθοποιός παρουσιάζει έναν «υπερβολικά κούφιο και φαιδρό Γιόρκεν Τέσμαν» (Κολτσιδοπούλου), έναν «πολύ αστείο» αλλά «άσχετο με το έργο σύζυγο» (Παγκουρέλης)¹¹⁶⁷. Ο Γιώργος Μοσχίδης «οδηγήθηκε να γελοιογραφήσει τον Μπρακ εξωτερικά, ενώ εσωτερικά έχασε το βαθύτατα πωρωμένο, αδίστακτο και εμφανώς ηδυπαθές πρόσωπο του πανέξυπνου δικαστή» (Χρησιτίδης). Η ερμηνεία του υπογραμμίζει μόνο «τον εκβιαστικό κυνισμό» του ήρωα (Λιγνάδης), τοποθετώντας τον ήρωα «μεταξύ Ιαβέρη και Ιάγου» (Βαρβέρης). Η Ντόρα Βολανάκη στη Θεία Γιούλε φτιάχνει «σε ύφος γενικευτικής απλούστευσης

¹¹⁶⁵ Την υποψία μας γεννά ένα σχόλιο του Παγκουρέλη: ο σκηνοθέτης «δεν γελοιοποιεί την τάξη από την οποία προέρχονται οι ήρωες του έργου, δεν γελοιοποιεί καν τους ήρωες. Γελοιοποιεί μόνο τους ερμηνευτές τους». Στο σχόλιο αυτό του Παγκουρέλη έρχεται να προστεθεί και η απορία του Χρησιτίδη για την «γκλόριους» είσοδο που επιφυλάσσει στην Καρέζη ο Βολανάκης, που ίσως είναι όντως ένα σατιρικό εύρημα.

¹¹⁶⁶ Η διανομή της παράστασης είναι προσαρμοσμένη ηλικιακά σε σχέση με την πενήντάχρονη Καρέζη-Γκάμπλερ. Αναγκαστικά οι ηλικίες των ηρώων "ανεβαίνουν": ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος (46 ετών τότε) αναλαμβάνει τον ρόλο του συζύγου της Γκάμπλερ, ο Κώστας Καζάκος (49) παίζει τον Λέβμποργκ και ούτω καθεξής. Η πρωταγωνιστική ματαιοδοξία της Καρέζη προσπερνά, όπως παρατηρεί ο Παγκουρέλης, μια σημαντική παράμετρο του έργου: «η αρχική -αντικειμενική- συνθήκη, που επιβάλλει το έργο είναι οι ηλικίες και η εμφάνιση των ηρώων του. Η Έντα Γκάμπλερ είναι 29 χρονών [...] ο άνδρας της Τέσμαν 33, το ίδιο και ο Λέβμποργκ, ο Μπρακ ως 45. [...] Οι ηλικίες, λοιπόν, που δείχνουν οι ηθοποιοί (γιατί στο θέατρο βέβαια δεν απαιτεί κανείς από τους ηθοποιούς να είναι στην ηλικία των ρόλων, αλλά να δείχνουν εκεί κοντά) είναι βασικές. Ο Τέσμαν μόλις στα 33 του κι όχι στην αρχή της δύσης του είναι ένα άτομο χωρίς δημιουργική φλόγα. Κι αυτή η αντιδιαστολή είναι που γεννάει το δραματικό υπόβαθρο στην περίπτωση του. Η Έντα αναζητάει το απόλυτο της φαντασίας της εκεί στο μεταίχμιο της χαμένης νιότης και της ανεπιθύμητης ωριμότητας, δεν είναι η απροσάρμοστη -έστω καλοδιατηρημένη- μεσήλιξ. Το κείμενο δεν της δίνει τέτοια δυνατότητα [...] . Ο θίασος [...] διαπράττει την πρώτη του ασέβεια απέναντι στην Έντα Γκάμπλερ [...], ανατρέποντας στην ουσία έτσι το ίδιο το περιεχόμενο και την ισορροπία του δράματος, τους λόγους και τα αποτελέσματα του. Και οι νέες καταστάσεις που δημιουργούνται απ' αυτήν την ανατροπή δεν γεννούν καινούργιο σύστημα αιτιών και επακολούθων. Μένουν ξεκρέμαστες».

¹¹⁶⁷ Οι παρατηρήσεις του Κρητικού για τον Μιχαλακόπουλο είναι σε καυστικούς τόνους. Στην κριτική του στην *Ελευθεροτυπία* γράφει πως ο ηθοποιός «προσφέρει μια επιθεωρησιακή γελοιογραφία» του ρόλου. Στον *Ταχυδρόμο* οι τόνοι ανεβαίνουν και παίρνουν προσωπικό χαρακτήρα: «σ' οποιοδήποτε έργο κι αν παίζει, επιμένει στερεότυπα να εκμαιεύει το γέλιο των θεατών παριστάνοντας τον επιθεωρησιακό κρετίνο». Ο Μιχαλακόπουλος ενοχλείται σφόδρα και αποστέλλει επιστολή διαμαρτυρίας στο περιοδικό *Ταχυδρόμος* (δημοσιεύεται στις 18 Δεκεμβρίου του 1984). Δεν παραλείπει να ανταποδώσει τα βέλη στον Κρητικό: είναι ένας «μικρόψυχος, δυνάστης του θεάτρου», που ασκεί ένα «είδος κριτικής πολύ επικίνδυνο».

τον ρόλο μιας αναγνωρίσιμης αγαθής θείας» (Λιγνάδης). «Έπαιξε πολύ παλιό θέατρο», γράφει ο Γεωργουσόπουλος, και η Ζωή Βουδούρη στην Μπέρτα «ακόμα παλιότερο». Ο Κώστας Καζάκος στον Λέβμποργκ «εμφανίζεται αβέβαιος και μουντός» (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία*). «κατά τον τρόπο που του είναι οικείος, τοποθέτησε τον Λέβμποργκ στο νατουραλιστικό μεταίχμιο, πείθοντας για τον *raté* και λιγότερο για τον διανοούμενο *raté*» (Βαρβέρης). Όμως «ούτε το άχρωμο στήσιμο του, ούτε η ιδιοσυγκρασία του δικαιολογούν την προσωπικότητα του Λέβμποργκ, που η ηρωίδα φαντάζεται στεφανωμένο 'με φύλλα αμπέλου και κισσού' σαν αρχαίο -διονυσιακό- θεό» (Παγκουρέλης). Αβέβαιη στον ρόλο της και η Κατερίνα Βασιλάκου: «ανίχνευσε με αγωνία όλη την ποικιλία των εκδοχών για τον ρόλο της Τέας. Όμως, όπου πολλές εκδοχές, καμία εκδοχή» (Λιγνάδης), έπαιξε την Τέα «άλλοτε θυμίζοντας μίμηση της Λαμπέτη κι άλλοτε... τίποτε» (Παγκουρέλης).

Ότε οι σκηνογραφικές λύσεις της Λίζας Ζαΐμη ικανοποιούν την κριτική. Η σκηνογράφος, γράφει η Κολτσιδοπούλου, συνθέτει ένα «αστικό, φορτωμένο δωμάτιο, με γλυκερό, στυλιζαρισμένο γούστο επιπλωμένο». Το σκηνικό της Ζαΐμη, παρόλο που έχει μια πιο μοντέρνα όψη (θυμίζει «τωρινό σπίτι, επιπλωμένο με βιομηχανοποιημένες αντίκες», γράφει η Βαροπούλου), δεν ξεφεύγει από τον συνήθη σκηνογραφικό πληθωρισμό από τον οποίον πάσχουν οι παραστάσεις του Ίψεν στην Ελλάδα. Η εργασία της Ζαΐμη πάσχει από ένα «φιλάρεσκο, πλεονασματικό σκηνογραφικό μπαρόκ» (Θυμέλη)¹¹⁶⁸. Τα κοστούμια της έχουν χρώμα εποχής 19^{ου} αιώνα, αλλά προσπαθούν να διατηρήσουν επίσης μια πιο άχρονη εικόνα. Κάποιες ενδυματολογικές επιλογές ενοχλούν τον Παγκουρέλη: το «άσπρο εφαρμοστό φόρεμα της Γκάμπλερ στην αρχή», φαντάζει στον κριτικό «κακόγουστα γελοίο».

Η βεντετοκρατούμενη *Γκάμπλερ* του Βολανάκη και η πειραματικού χαρακτήρα παράσταση της Πατεράκη έρχονται εν τέλει να επιβεβαιώσουν, μέσα από πολύ διαφορετικούς δρόμους, την επιτακτική ανάγκη ανανέωσης της ανάγνωσης του Ίψεν στην ελληνική σκηνή.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, Αθήνα και Θεσσαλονίκη, 1984

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Ο Ίψεν και η Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ημερησία*, 2/11/1984.
2. Βακαλοπούλου, Ηρώ: «Η Έντα Γκάμπλερ της Ρούλας Πατεράκη», εφ. *Θεσσαλονίκη* [Θεσσαλονίκης], 5/4/1985.
3. Βαλληνδράς, Μάριος: «Ένα πείραμα για την Έντα», περ. *Εικόνες*, 7/11/1984.
4. Βαροπούλου, Ελένη: «Έντα Γκάμπλερ και περφόρμανς», εφ. *Το Βήμα*, 23/10/1994.
5. Κιτσόπουλος, Γιώργος: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*.

¹¹⁶⁸ Οι παρατηρήσεις του Κρητικού στον *Ταχυδρόμο* είναι και πάλι καυστικές: «μαστραπάδες και τάσια και λογής-λογής μπακίρια ριγμένα χύμα στο πάτωμα, λες και τα φιόρντ της Σκανδιναβικής Χερσονήσου μετακόμισαν στον Περσικό Κόλπο και το Όσλο βρέθηκε ξαφνικά να γειτονεύει με τη Δαμασκό», το σκηνικό τη Ζαΐμη θυμίζει «το τοαντίρι του Βαλεντίνο στο *Γιο του Σεΐχη*».

27/3/1985.

6. Λιόντας, Νίκος: «Μια ατομική τραγωδία χωρίς λόγο...», εφ. *Εξόρμηση*, 19/10/1984.
7. Μαργαρίτης, Αλκ.: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 25/10/1984.
8. Παγκουρέλης, Βάιος: «Πείραμα έξω από το σύστημα», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 27/10/1984.
9. Τ[σιρμπίνος, Τώνης]: «Αθηναϊκαί παραστάσεις», εφ. *Εστία*, 10/11/1984.

Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, Αθήνα, 1984

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Έντα Γκάμπλερ στο Αθήναιον», εφ. *Ημερησία*, 24/11/1984.
2. Βαρβέρης, Γιάννης: «Θ. Αθήναιον. Ερρ. Ίψεν Έντα Γκάμπλερ», περ. *Η Λέξη*, τχ. 41, 1/1985, σελ. 75-77, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Β΄. Κείμενα θεατρικής κριτικής. 1984-1989*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1991, σελ. 33-37.
3. Βαροπούλου, Ελένη: «Στα ρηχά του δράματος», εφ. *Το Βήμα*, 13/11/1984.
4. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Οι πόζες του Νάρκισσου», εφ. *Τα Νέα*, 5/12/1984, αναδ. στο: *Από τον Μέλανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, ό.π., σελ. 387-390.
5. Θυμέλη: «Έντα Γκάμπλερ στο Αθήναιον», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/12/1984.
6. Κολτσιδοπούλου, Άννυ: «Έντα Γκάμπλερ ένας άλλος κλόουν», περ. *Γυναίκα*, 12/1984.
7. Κρητικός, Θόδωρος: «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Ταχυδρόμος*, 29/11/1984.
8. Κρητικός, Θόδωρος: «Φιλοδοξίες χωρίς... αντίκρουσμα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 22/11/1984.
9. Λιγνάδης, Τάσος: «Ένα αίνιγμα ζητά απάντηση», εφ. *Η Καθημερινή*, 16/12/1984.
10. Ματζίρη, Σωτηρία: «Η τραγική Έντα Γκάμπλερ γίνεται απλώς στενόχωρη..», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30/12/1984.
11. Μάτσας, Νέστορας: «Η Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Βραδυνή*, 7/3/1985.
12. Παγκουρέλης, Βάιος: «Η Έντα Γκάμπλερ εκδικείται...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 19/11/1984.
13. Σώκου, Ροζίτα: «Της έλειπε μόνο ένα καλό κορσέ», εφ. *Η Απογευματινή*, 17/11/1984.
14. Τ[σιρμπίνος, Τώνης]: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εστία*, 10/1/1985.
15. Φραγκόπουλος, Θεόφιλος: «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1378, 1/12/1984, σελ. 1586-1587.
16. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Θεατρικό φρενάρισμα... Το σπίτι του σπαραγμού στο Εθνικό. Έντα Γκάμπλερ στο Αθήναιον», εφ. *Έθνος*, 12/11/1984.
17. Ψυρράκης, Βαγγέλης: «Μια σφαίρα για την κοινωνική συμβατικότητα», εφ. *Μεσημβρινή*, 3/12/1984.

6.7. Συμπεράσματα 1965-1984

Δύο είναι οι κυρίαρχες τάσεις των παραστάσεων την περίοδο 1965-1984: η αναπαραγωγή του ακαδημαϊκού ρεαλισμού που έχει εγκαθιδρύσει το Εθνικό και η προσπάθεια για νέες σύγχρονες αναγνώσεις του Ίψεν.

Στα 1965 οι δυο αυτές τάσεις αναμετρώνται στις δυο κρατικές σκηνές: στο "συντηρητικό" Εθνικό επαναλαμβάνονται για μια ακόμα φορά οι *Βρυκόλακες* από τους Μινωτή και Παξινού και στο "πρωτοπόρο" Κ.Θ.Β.Ε. ανεβαίνει ο *Εχθρός του λαού* σε σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη. Οι *Βρυκόλακες* έχουν εμφανή πλέον σημάδια κόπωσης. Μένοντας στο περίγραμμα μιας ρεαλιστικοφανούς ανασύστασης της εποχής του έργου, με τους ηθοποιούς της διανομής να επαναλαμβάνουν τεχνικά τους ρόλους τους, αναπόφευκτα η παράσταση μοιάζει πια παλιά και ξεπερασμένη. Ενώ ο Βολανάκης στο Κρατικό αντιπροτείνει μια άχρονη και απογυμνωμένη από νορβηγικά χαρακτηριστικά ανάγνωση του Ίψεν, μια παράσταση που συνομιλεί με το παρόν. Με τον *Εχθρό* ο σκηνοθέτης αμφισβητεί και μια άλλη κρατούσα αντίληψη για τον συγγραφέα: ότι τα έργα του είναι αμιγώς δραματικά. Ο Βολανάκης αντιμετωπίζει το έργο ως δραματική κωμωδία· πηγή έμπνευσης του σκηνοθέτη το (αποτυχημένο) ανέβασμα του έργου το 1943 από τον θίασο του μεγάλου κωμικού Βασίλη Αργυρόπουλου. Σε αντίθεση με την παλιά παράσταση που είχε οδηγηθεί σε άστοχη γελοιογράφηση του έργου, ο Βολανάκης το 1965 επιτυγχάνει να κρατήσει σωστές ισορροπίες μεταξύ δράματος και κωμωδίας και να πραγματώσει αποτελεσματικά τις σκηνοθετικές του προθέσεις. Η καινοτόμα ματιά του ταράζει τα βαλτωμένα νερά των αναγνώσεων του Ίψεν στην ελληνική σκηνή και αποκαλύπτει εκ νέου την αειθαλή νεότητα της γραφής του.

Το 1967 η ελληνική σκηνή θα γνωρίσει και πάλι δυο τελείως διαφορετικής λογικής παραστάσεις Ίψεν. Ο θίασος της Έλσας Βεργή θα ανεβάσει την *Έντα Γκάμπλερ* για να ικανοποιήσει την πρωταγωνιστική φιλοδοξία της θιασαρχίνας να αναμετρηθεί με τον ρόλο-θρόλο. Η παράσταση του Κωστή Μιχαηλίδη, που σκηνοθετεί για δεύτερη φορά το έργο, μένει και πάλι στα ρηχά του δράματος. Ο Μιχαηλίδης διεκπεραιώνει επαγγελματικά μια παράσταση με την όψη του ακαδημαϊκού ρεαλισμού του Εθνικού που έχει γίνει συνώνυμη του "σοβαρού" θεάτρου, χωρίς καμία ουσιαστικά ανάγνωση του έργου, αφήνοντας τους ηθοποιούς του θιάσου να ερμηνεύσουν κατά το δοκούν τους ιψενικούς ρόλους.

Την ίδια χρονιά ο Αλέξης Σολομός, ακολουθώντας τα εκσυγχρονιστικά βήματα του Βολανάκη, προτείνει έναν απογυμνωμένο *Πέερ Γκοντ*. Ο *Γκοντ* του 1967 βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την παράσταση του Ροντήρη του 1935, το θεαματικό και λυρικό στοιχείο εξαλείφεται πλήρως. Οι έντεκα ηθοποιοί, με σύγχρονα κοστούμια, ερμηνεύουν πολλαπλούς ρόλους σε μια άδεια σκηνή, το έργο γίνεται ένα σκοτεινό ταξίδι στο παραγμένο υποσυνείδητο του κεντρικού ήρωα, με

όλους τους άλλους ήρωες να αναπηδούν από το φαντασιακό του και τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας να είναι δυσδιάκριτα. Ο Σολομός αρνείται τον ρεαλισμό και ανιχνεύει στο έργο στοιχεία πρόδρομα του θεάτρου του παραλόγου, της modernité της εποχής. Όμως η παράστασή του πάσχει υποκριτικά, ο νεαρός Γιάννης Βόγλης στον ρόλο του Γκυντ εντυπωσιάζει με την προσπάθειά του, αλλά χωρίς να μπορεί να συνθέσει ολοκληρωμένα τον ρόλο, ενώ οι περισσότεροι ηθοποιοί, κυρίως οι νεότεροι, δεν καταφέρνουν να χειριστούν αποτελεσματικά τις απαιτήσεις που εγείρουν οι πολλοί ρόλοι που καλούνται να ενσαρκώσουν.

Οι καινοτόμες αναγνώσεις του Ίψεν από τους Βολανάκη και Σολομό κάνουν αίσθηση, προκαλούν έντονες επικρίσεις αλλά και θερμούς επαίνους, χωρίς όμως να αποδώσουν άμεσα καρπούς. Η επόμενη νέα παραγωγή έργου Ίψεν μένει προσκολλημένη σε συμβατικά μονοπάτια. Ο θίασος της Έλσας Βεργή επιλέγει το 1971 να ανεβάσει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το άπαιχτο, νεανικό, έργο του Ίψεν *Τα Παλικάρια στο Χέλγκελαντ* για να ερμηνεύσει η θιασάρχης έναν άγνωστο ιψενικό γυναικείο ρόλο, τη δυναμική Γέρντις. Το ρομαντικό δράμα ανεβαίνει με τη γνωστή ρεαλιστική προσήλωση, η παράσταση του Κλέαρχου Καραγιώργη προσπαθεί να αναπαραστήσει τη Νορβηγία του 10^{ου} αιώνα, υπογραμμίζει τα ηρωικά στοιχεία του έργου και καταφεύγει σε βερμπαλιστικές ερμηνείες, τονίζοντας εν τέλει όλες τις αδυναμίες του.

Στην Κύπρο οι δύο παραστάσεις Ίψεν που εμφανίζονται στον Θ.Ο.Κ. στελεχώνονται κατά κύριο λόγο από κυπριακές θεατρικές δυνάμεις. Τους *Βρυκόλακες* (1973) σκηνοθετεί ο κύπριος Νίκος Σιαφκάλης και το *Σπίτι της κούκλας* (1974) ο ίδιος ο Καραντινός, με Άλβινγκ τη Δέσποινα Μπεμπεδέλη και Νόρα την Αντιγόνη Βαλάκου που μετακαλείται από την Ελλάδα. Ο Θ.Ο.Κ. βρίσκεται ακόμα στα σπάργανα, οι κύπριοι καλλιτέχνες είναι ανέτοιμοι για τις ερμηνείες των ιψενικών ρόλων, οι παραστάσεις έχουν περισσότερο εκπαιδευτικό χαρακτήρα για κοινό και συντελεστές. Και οι δύο παραστάσεις πατούν στην παράδοση του ελληνικού ακαδημαϊκού ρεαλισμού, με τις δυο πρωταγωνίστριες να ξεχωρίζουν από τον υπόλοιπο θίασο, αλλά χωρίς να επιτυγχάνουν κι αυτές υψηλά υποκριτικά επιτεύγματα.

Μετά τη Μεταπολίτευση ο Ίψεν θα επανέλθει στις δύο μεγάλες κρατικές σκηνές. Το ανήσυχο καλλιτεχνικά Κ.Θ.Β.Ε. θα ανεβάσει δύο του έργα, χωρίς όμως να συμβάλει στην ανανέωση της ανάγνωσης του συγγραφέα, οι παραστάσεις του ακολουθούν τα συντηρητικά μονοπάτια του Εθνικού. Συγκεκριμένα, το 1975 το Κρατικό ανεβάζει το *Σπίτι της κούκλας* σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη, με τη Βαλάκου να επανέρχεται στον ρόλο της Νόρας (η μάλλον συμβατικά σκηνοθετημένη παράσταση περνάει απαρατήρητη) και το 1978 την *Έντα Γκάμπλερ*, με πρωταγωνίστρια και πάλι τη Βαλάκου, σε σκηνοθεσία του Εύη Γαβριηλίδη. Ο σκηνοθέτης εστιάζει το ενδιαφέρον του στην κεντρική ηρωίδα επιχειρώντας να

δώσει μια νέα όψη της. Η Γκάμπλερ των Βαλάκου-Γαβριηλίδη είναι ένα αθώο θύμα των περιστάσεων, και όχι θύτης. Η παράσταση παίρνει θέση σαφώς υπέρ της ηρωίδας, οδηγώντας την εν τέλει σε ένα απλουστευτικό μονοδιάστατο σχήμα. Η κατά τ' άλλα συμβατική σκηνοθεσία του έργου μένει αναποφάσιστη ποια μονοπάτια να ακολουθήσει για τους άλλους χαρακτήρες του έργου.

Στο Εθνικό ο Μινωτής επιλέγει το 1976 τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκιμαν* για να ερμηνεύσει τον ομώνυμο εμβληματικό ιψενικό ήρωα. Η παράσταση του Μινωτή υποστηρίζεται από τις τεχνικά επιδέξιες ερμηνείες του ίδιου στον ομώνυμο ρόλο και της Ελένης Χατζηαργύρη στην Γκούνχιλντ, τη σημαντική "εσωτερική" ερμηνεία της Βάσως Μανωλίδου στην Έλλα και την υψηλής αισθητικής σκηνογραφία του Διονύση Φωτόπουλου, αλλά δεν δονείται από καλλιτεχνική έμπνευση. Ο Μινωτής, στη σκηνοθεσία του, ανιχνεύει και πάλι το τραγικό στοιχείο που ενυπάρχει στον Ίψεν και παραδίδει μια "στιβαρή" ακαδημαϊκή παράσταση του έργου, που προβάλλει ευανάγνωστα τις κύριες θεματικές του, από την οποία απουσιάζει όμως η δημιουργική σκηνοθετική πνοή.

Στους *Βρυκόλακες* του θιάσου του Γιάννη Φέρτη (1979), ο σκηνοθέτης Σταμάτη Φασουλή δεν "τολμά" να ξεφύγει από την παράδοση των Μινωτή και Παξινού, ακολουθεί τον παραδεδομένο ακαδημαϊκό ρεαλισμό και στηρίζεται στις δυνάμεις των ικανών ηθοποιών της διανομής. Ο θιασάρχης ερμηνεύει βέβαια τον Όσβαλντ, η Δέσποινα Μπεμπεδέλη επαναλαμβάνει την Άλβινγκ, ο Αλέκος Πέτσος ερμηνεύει τον Μάντερς, ο Γιώργος Μοσχίδης τον Έγκστραντ και η Μίρκα Παπακωνσταντίνου τη Ρεγκίνε. Παρά το καλό επιτελείο των ηθοποιών, το αποτέλεσμα της παράστασης είναι άνευρο και μάλλον συμβατικό.

Το νήμα των καινοτόμων αναγνώσεων της δεκαετίας του '60 έχει κοπεί και η ελληνική σκηνή προτείνει κατά τη δεκαετία του '70 συμβατικές ακαδημαϊκές προσεγγίσεις του συγγραφέα. Οι παραστάσεις που προτείνει η ελληνική σκηνή δείχνουν έναν σκουριασμένο, πολυκαιρισμένο συγγραφέα, επειδή ερμηνεύουν – κατά κύριο λόγο– τις "μικρές" του διαστάσεις. Αναπόφευκτα ο Ίψεν γίνεται συνώνυμος του συμβατικού κλασικού θεάτρου. Τα ανανεωτικά θεατρικά σχήματα της περιφέρειας ταυτίζουν τον Ίψεν με τον συντηρητισμό των κρατικών σκηνών και των θιασαρχικών θιάσων και στρέφουν την πλάτη τους στα έργα του.

Το κλίμα αρχίζει ν' αλλάζει στις αρχές της δεκαετίας του '80. Δύο μικρά περιφερειακά θέατρα των Αθηνών θα προσπαθήσουν να δώσουν νέα πνοή στον συγγραφέα: ο θίασος Μοντέρνοι Καιροί με το *Κουκλόσπιτο* (1980) και το Θέατρο Άσκηση με τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*, με τον τίτλο *Αρχιτέκτων* (1982). Οι νεαροί σκηνοθέτες Κώστας Νταλιάνης και Κωνσταντίνος Μάριος προσπαθούν να ανανεώσουν τη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν, χωρίς μεγάλη επιτυχία. Η κολεκτίβα των νεαρών ηθοποιών των Μοντέρνων Καιρών επιχειρεί να αποδείξει την επικαιρότητα που εξακολουθεί να έχει για την Ελλάδα το *Κουκλόσπιτο*, διαβάζοντάς το ως έργο φεμινιστικής πολεμικής. Ο σκηνοθέτης Κώστας Νταλιάνης

προσπαθεί να προβάλει την αντιστοιχία που έχει η καθυστερημένη ελληνική κοινωνία με τη Νορβηγία του περασμένου αιώνα· κρατά τα νατουραλιστικά γνωρίσματα του έργου και στηρίζεται στις ερμηνείες των άπειρων ηθοποιών του θιάσου. Το εγχείρημα εξαντλείται στις καλές προθέσεις, προβάλλοντας μια μονοσήμαντη και ξεπερασμένη πια ανάγνωση του έργου, με αδύναμες υποκριτικά επιδόσεις. Ο Κωνσταντίνος Μάριος, από την άλλη, προτείνει μια "πειραματική" ανάγνωση του Σόλνες. Όμως ο πειραματισμός εξαντλείται σε μια αντιστροφή του φύλου όλων των ηρώων του έργου, με τους αντρικούς ρόλους να γίνονται γυναικείοι και τους γυναικείους αντρικοί. Έτσι ο Σόλνες παίζεται από την Γκέλυ Μαυροπούλου ως "αρχιτεκτόνισσα" Σόλνες (γί' αυτό και επιλέγεται το διγενές *Αρχιτέκτων* για τον τίτλο). Το σκηνογραφικό περιβάλλον εκμοντερνίζεται για να δικαιολογήσει την ύπαρξη μιας "αρχιτεκτόνισσας", με μια υποκριτική παρωχημένη και με τους ηθοποιούς αμφίβολους για το ποιο είναι το φύλο των ηρώων που ερμηνεύουν.

Οι άλλες δύο προσπάθειες που θα κάνουν στις αρχές του '80 τα περιφερειακά θέατρα της ελληνικής επαρχίας (Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδας, το 1981, και το νεοϊδρυθέν ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, το 1984) με τον *Εχθρό του λαού* επίσης δεν ευτυχούν. Οι περιοδεύοντες σε κωμοπόλεις και χωριά θίασοι στοχεύουν στον εκπολιτισμό της ενδοχώρας και οι προσπάθειες τους, όπως και στην περίπτωση του Θ.Ο.Κ., έχουν χαρακτήρα περισσότερο εκπαιδευτικό παρά καλλιτεχνικό. Οι σκηνοθεσίες των Χρήσου Τσάγκα και Νίκου Παπαδάκη "εκλαϊκεύουν" τον *Εχθρό* θέλοντας να κοινωνήσουν με απλό και κατανοητό τρόπο τα μηνύματα προσωπικής και κοινωνικής ευθύνης του έργου, σχηματοποιώντας έτσι σε μεγάλο βαθμό τη δραματουργία του.

Στον Ίψεν θα επιστρέψουν στις αρχές του '80 και οι Βολανάκης και Σολομός, που είχαν ανανεώσει την ανάγνωση του συγγραφέα την δεκαετία του '60. Όμως τώρα οι δύο σκηνοθέτες βρίσκονται δέσμιοι των νοοτροπιών των θιασαρχικών σχημάτων για τα οποία εργάζονται. Τόσο ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* του 1983 από τον θίασο Δημήτρη Χορν σε σκηνοθεσία του Σολομού, όσο και η *Έντα Γκάμπλερ* του 1984 από τον θίασο Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου σε σκηνοθεσία του Βολανάκη, φέρουν περισσότερο τη σφραγίδα των θιασαρχών παρά των σκηνοθετών τους. Η ανήσυχη σκηνοθετική ματιά δίνει τώρα τη θέση της στη συμβατική επαγγελματική διεκπεραίωση των έργων. Βολανάκης και Σολομός παραδίδουν δύο παραστάσεις ρεαλιστικού ακαδημαϊσμού, χτισμένες για να αναδείξουν το "σόλο" των πρωταγωνιστών. Οι σκηνοθέτες δανείζουν το κύρος της υπογραφής τους στους θιασάρχες, οι οποίοι θέλουν να δοκιμαστούν σε μεγάλους ιψενικούς ρόλους.

Ο Σολομός διεκπεραιώνει ευσυνείδητα τον Σόλνες για τον Χορν, ο οποίος φιλοδοξεί να αποχαιρετήσει το θέατρο με ένα ρόλο παρακαταθήκη. Ο Χορν κατορθώνει να δώσει ένα ζωντανό σχεδιάσμα του ήρωα, χωρίς όμως πάντα το απαιτούμενο βάθος του ρόλου. Μεγάλο κέρδος της παράστασης η ερμηνεία της

Ελένης Χατζηαργύρη στον ρόλο της συζύγου του Σόλνες, Αλίνας· με την αισθαντική, γεμάτη εσωτερικότητα ερμηνεία της χαρίζει στην ελληνική σκηνή μια σημαντική ιψενική ερμηνεία.

Η *Γκάμπλερ* του θιάσου Καρέζη-Καζάκου δεν αφήνει καν το κέρδος των ερμηνειών των πρωταγωνιστών. Η δημοφιλής κωμικός Τζένη Καρέζη προσπαθεί με την *Γκάμπλερ* να εδραιώσει τη μεταστροφή της στο δράμα, χωρίς όμως ιδιαίτερη επιτυχία· η πρωταγωνίστρια μένει σε ένα αδρό και γεμάτο πόζες περίγραμμα του ρόλου. Αλλά και οι άλλοι ικανοί ηθοποιοί της διανομής μένουν στα ρηχά των ρόλων, ο συνθιασάρχης Καζάκος σκιαγραφεί έναν άχρωμο Λέβμποργκ, ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος γελοιογραφεί υπέρ το δέον τον Τέσμαν και ο Γιώργος Μοσχίδης παρουσιάζει έναν εμφανώς εκβιαστικό Μπρακ. Ο Βολανάκης, αντί να προστατεύσει τους ηθοποιούς του, υπογραμμίζει τις αδυναμίες και τις μανιέρες τους. Ο σκηνοθέτης διεκπεραιώνει μια επαγγελματική υποχρέωση και παραδίδει μια παλαιότροπη, βεντετοκρατούμενη παράσταση, χωρίς τον δημιουργικό παλμό του παρελθόντος.

Η άλλη *Γκάμπλερ*, που εμφανίζεται παράλληλα με αυτή του θιάσου Καρέζη-Καζάκου (1984), είναι μια πολύ διαφορετική εκδοχή του έργου. Η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης της Ρούλας Πατεράκη προτείνει μια άκρως πειραματική και αποδομημένη *Γκάμπλερ*. Η Πατεράκη συνθέτει με το δραματικό υλικό του έργου μια τετράωρη performance με εμβόλιμο οπτικό και ηχητικό υλικό, με σκηνικές δράσεις που δεν έχουν άμεση συνάφεια με τα τεκταινόμενα του έργου, με έναν διασταλμένο θεατρικό χρόνο και μια στυλιζαρισμένη υποκριτική φόρμα. Η παράσταση έχει μια συνειρμική ποιητική ελευθερία, πολύ μακριά από τον συνήθη ρεαλιστικό χειρισμό του Ίψεν. Η *Γκάμπλερ* γίνεται το καθρέφτισμα ενός παρακμιακού εστέτ κόσμου του μεσοπολέμου που απηχεί τα αδιέξοδα του σύγχρονου δυτικού κόσμου. Η ανάγνωση της Πατεράκη προτείνει έναν τελειώς διαφορετικό τρόπο να διαβάσει κανείς τον Ίψεν και αποκαλύπτει ξανά την ποίηση που ενυπάρχει μέσα στα ρεαλιστικά του έργα. Το ενδιαφέρον πείραμα της Πατεράκη παρά τις αδυναμίες του (την εικονογραφική φλυαρία, τη λαγνεία της φόρμας και τις ατεχνίες των άπειρων μαθητών της σκηνοθέτριας που απαρτίζουν τον θίασο) ταραίζει μετά από πολλά χρόνια τα βαλτωμένα νερά των συμβατικών ρεαλιστικών ιψενικών παραστάσεων.

Οι ελληνικές παραστάσεις Ίψεν από το 1968 έως το 1984 υπακούουν στη λογική του "καλοφτιαγμένου" ρεαλισμού. Προσκολλημένες σε έναν στείρο, κακώς εννοούμενο, "σεβασμό" στον συγγραφέα, οι παραστάσεις αναπαράγουν όλα τα εξωτερικά στοιχεία των έργων του, τόσο εικαστικά με την προσπάθεια ρεαλιστικής αποτύπωσης της Νορβηγίας του 19^{ου} αιώνα, όσο και υποκριτικά με ερμηνείες που σκιαγραφούν τα βασικά γνωρίσματα των ηρώων χωρίς να προχωρούν σε βάθος. Οι ακαδημαϊκές προσεγγίσεις αδικούν τα έργα, καθώς εξαντλούνται στην αφήγηση του πρώτου επιπέδου της πλοκής, με τους ήρωες να αποκτούν χαρακτήρα

περιπτωσιολογικό και τους θεατές να γίνονται κοινωνοί συμπεριφορών και προβλημάτων του περασμένου αιώνα. Παρά τις επί μέρους επιτεύξεις κάποιων ηθοποιών, οι παραστάσεις υπογραμμίζουν όλα τα εποχικά γνωρίσματα των έργων. Η ελληνική σκηνή δεν ακολούθησε τα ανανεωτικά μονοπάτια που πρότειναν οι σκηνοθεσίες του Μίνου Βολανάκη (*Εχθρός του λαού*, 1965) και του Αλέξη Σολομού (*Πιέρ Γκοντ*, 1967) στα μέσα της δεκαετίας του '60. Το ελληνικό θέατρο δεν πρόσφερε τη δεκαετία του '70 και στις αρχές του '80 τις εις βάθος αναγνώσεις που απαιτούσε η σύγχρονη εποχή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

1985-1999

Η επανανακάλυψη του Ίψεν



7.1. Ανασκόπηση 1985-1999

Το ελληνικό θέατρο θα γνωρίσει μεγάλες αλλαγές στις δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα¹¹⁶⁹. Καθοριστικό παράγοντα στις εξελίξεις διαδραμάτισε η διεύρυνση του θεσμού των επιχορηγήσεων ελεύθερου θεάτρου το 1982 από τη Μελίνα Μερκούρη. Για πρώτη φορά στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου καθιερώνεται ένα μόνιμος θεσμός υποστήριξης από πλευράς της πολιτείας, που δίνει τη δυνατότητα στα καλλιτεχνικά σχήματα της χώρας να στεριώσουν στον χρόνο και να καρποφορήσουν. Οι σποραδικές επιδοτήσεις στο προηγούμενο διάστημα πρόσφεραν μια πρόσκαιρη οικονομική ανάσα σε κάποια σχήματα, αλλά δεν ήταν ικανές να τα συντηρήσουν σε μακρός χρόνου. Στην προ επιχορηγήσεων εποχή δεν ήταν δυνατόν να εδραιωθούν μη εμπορικοί θίασοι ρεπερτορίου και έρευνας με σταθερή στέγη και πολυετή παρουσία, με τη λαμπρή εξαίρεση του Θεάτρου Τέχνης του Κουν να επιβεβαιώνει τον κανόνα¹¹⁷⁰.

Η σχετικά σταθερή οικονομική υποστήριξη θα επιτρέψει σε θιάσους αφοσιωμένους στην τέχνη του θεάτρου να λειτουργήσουν ανεπίσημοι από τις επιταγές του ταμείου, να αναδείξουν σημαντικούς νέους καλλιτέχνες και να καλλιεργήσουν μια νέα γενιά θεατρόφιλου κοινού, ειδικά στην Αθήνα¹¹⁷¹. Οι επιχορηγήσεις προσφέρουν την ευκαιρία σε θεατρικά σχήματα που έχουν ιδρυθεί τη δεκαετία του '70 και στις αρχές του '80, όπως το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου, το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη, η -συλλογική αρχικά- Σκηνή στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων, η Στοά των Θανάση Παπαγεωργίου και Λήδας Πρωτοψάλτη, η Μικρή Πόρτα της Ξένιας Καλογεροπούλου, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Νικηφόρο Παπανδρέου, να εδραιώσουν την παρουσία τους. Και ενθαρρύνει την εμφάνιση νέων σημαντικών σχημάτων από τα μέσα της δεκαετίας του '80 έως τις αρχές του '90, όπως ο Διπλός Έρωσ (και μετέπειτα Theseum Ensemble) του Μιχαήλ Μαρμαρινού, το Θέατρο Άττις του Θόδωρου Τερζόπουλου, τα τρία σχήματα που προέκυψαν από τη διάλυση της Σκηνής: Θεατρικός Οργανισμός «Εποχή» του Βασίλη Παπαβασιλείου, Νέα Σκηνή του Λευτέρη Βογιατζή, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» των Τάσου Μπαντή, Δημήτρη Καταλειφού και Ράνιας Οικονομίδου, η Θεατρική Εταιρία «Πράξη» της Μπέττυ Αρβανίτη, ο Καλλιτεχνικός

¹¹⁶⁹ Σε δύο -κυρίως- πηγές ανατρέξαμε για την ελληνική θεατρική ιστορία στο τέλος του αιώνα: στο βιβλίο του Πλάτωνα Μαυρομούστακου *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση* (ό.π.) και σε μία συνοπτική επισκόπηση της Ελένης Βαροπούλου για την περίοδο 1974-2000 («Το θέατρο 1974-2000. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, ό.π., τ. Γ', σελ. 227-248).

¹¹⁷⁰ Για τις αλλαγές που έφερε η καθιέρωση των επιχορηγήσεων βλ. το σχετικό υποκεφάλαιο του Μαυρομούστακου («Οι επιχορηγήσεις του ελεύθερου θεάτρου», *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, ό.π.).

¹¹⁷¹ Βλ. το σχετικό υποκεφάλαιο του Μαυρομούστακου: «Παλαιά και νέα σχήματα: Μια ολόενα αυξανόμενη ποικιλία», ό.π., σελ. 188-198.

Οργανισμός «Φάσμα» του Αντώνη Αντόπα, το Θέατρο του Νότου του Γιάννη Χουβαρδά.

Τα επιχορηγούμενα αυτά σχήματα έχουν διαφορετικούς βέβαια καλλιτεχνικούς προσανατολισμούς, αλλού συναντούνται σε έναν κοινό τόπο: την προσήλωσή τους σε ένα καλλιτεχνικό θέατρο συνόλου. Η μακροβιότητα των προσπαθειών τους διασφαλίστηκε από την κρατική επιχορήγηση και την εξασφάλιση σταθερής θεατρικής στέγης.

Ένα νέο φαινόμενο των δύο τελευταίων δεκαετιών του προηγούμενου αιώνα είναι ο πολλαπλασιασμός των θεατρικών χώρων¹¹⁷². Τα νέα θεατρικά σχήματα, όπως και τα λίγο παλαιότερα, μετατρέπουν "ανορθόδοξους" χώρους σε θέατρα (αποθήκες, γκαράζ, παλιά τυπογραφεία, κλπ.), εκτός του παραδοσιακού θεατρικού κέντρου των Αθηνών. Οι νέοι αυτοί θεατρικοί χώροι αρνούνται τη λογική της ιταλικής σκηνής και είναι βέβαια πολύ μικρότερης χωρητικότητας από τις παραδοσιακές θεατρικές σκηνές της πρωτεύουσας.

Αυτή είναι μια νέα τάση που έχει διαμορφωθεί. Οι νέες ομάδες συνδέουν τις προσπάθειές τους με την απόκτηση δικής τους θεατρικής στέγης. Ο θεατρικός χάρτης των Αθηνών φτάνει να αριθμεί στο τέλος του αιώνα πάνω από εκατό θεατρικούς χώρους. Νέα σχήματα αναιηδούν συνεχώς, είτε φιλοξενούμενα στους ήδη υπάρχοντες χώρους, είτε προσθέτοντας νέους. Αυτός ο υπερπληθωρισμός έχει θετικά και αρνητικά αποτελέσματα, τα οποία όμως δεν είναι του παρόντος.

Η άνθιση του επιχορηγούμενου θεάτρου επηρεάζει και το παραδοσιακό μοντέλο των πρωταγωνιστικών θιασαρχικών σχημάτων, τα οποία αρχίζουν να κάνουν άλλου είδους επιλογές, τόσο όσον αφορά το ρεπερτόριο τους, ακολουθώντας περισσότερο "καλλιτεχνικά" μονοπάτια, όσο και τους καλλιτεχνικούς συνεργάτες τους, κυρίως σκηνοθέτες, σε μια προσπάθεια να ανανεώσουν τον τρόπο λειτουργίας τους και να συμπορευτούν με τις αλλαγές¹¹⁷³. Τις τάσεις αυτές διακρίνει κανείς στους θιάσους των νεότερων θιασαρχών, όπως της Κάτιας Δανδουλάκη, του Γιώργου Κιμούλη, των Γιάννη Φέρτη και Μιμής Ντενίση, των Γρηγόρη Βαλτινού και Πέμης Ζούνη, της Κατερίνας Μαραγκού, αλλά και στους παλαιότερους όπως του Νίκου Κούρκουλου ή της Νόνικας Γαληνέα. "Ποιοτική" στροφή θα επιχειρήσουν τη δεκαετία του '80 και οι δύο ελληνίδες σταρ, Τζένη Καρέζη και Αλίκη Βουγιουκλάκη, με αμφίβολη όμως αποτελεσματικότητα.

Στις δύο κρατικές σκηνές επέρχεται μια σημαντική αλλαγή το 1994: η αλλαγή του νομικού τους πλαισίου. Μετατρέπονται σε Νομικά Πρόσωπα Ιδιωτικού Δικαίου, πράγμα που τους επιτρέπει να λειτουργήσουν με μεγαλύτερη αυτονομία και χωρίς τις αγκυλώσεις του παρελθόντος. Ο Νίκος Κούρκουλος, που αναλαμβάνει τη διεύθυνση του Εθνικού το 1994, αξιοποιεί το καινούργιο νομικό

¹¹⁷² Βλ. τα σχετικά υποκεφάλαια του Μαυρομούστακου: «Η διεύρυνση αριθμού των σκηνών», ό.π., σελ. 222-224 και «Η πολυδιάσπαση της θεατρικής ζωής», ό.π., σελ. 224-230.

¹¹⁷³ Βλ τις παρατηρήσεις του Μαυρομούστακου, ό.π., σελ. 194-196.

πλαίσιο προς όφελος του θεάτρου¹¹⁷⁴. Το Κ.Θ.Β.Ε. δεν αξιοποίησε το ίδιο δημιουργικά το νέο νομικό πλαίσιο¹¹⁷⁵.

Στον τρίτο σταθερό πόλο της θεατρικής ζωής της χώρας, στο Θέατρο Τέχνης, υπάρχει "αλλαγή φρουράς". Ο θάνατος του Κάρολου Κουν το 1987 κλείνει ένα σημαντικό κεφάλαιο για το Θέατρο Τέχνης, αλλά και για το ελληνικό θέατρο. Μετά από διενέξεις και παλινωδίες, τη διαχείριση του θεάτρου αναλαμβάνουν οι μαθητές του Μίμης Κουγιουμτζής και Γιώργος Λαζάνης, διασπώντας το Τέχνης στα δύο: ο Κουγιουμτζής διαχειρίζεται το ιστορικό υπόγειο του Ορφέα και ο Λαζάνης το νεοαποκτηθέν θέατρο της οδού Φρυνίχου (1985). Οι μαθητές του Κουν βάδισαν στα μονοπάτια του δασκάλου τους, αλλά ο Κουν ήταν βέβαια αναντικατάστατος.

Στην περιφέρεια δεν συντελείται η ίδια έκρηξη εμφάνισης εναλλακτικών θεατρικών σχημάτων. Η θεατρική ζωή της χώρας παραμένει κατά βάση αθηνοκεντρική. Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης δεν ακολούθησε τους καταγιστικούς ρυθμούς των εξελίξεων της Αθήνας, μια ανάλογη τάση θα διαμορφωθεί στις μέρες μας, δηλαδή με αρκετά χρόνια διαφορά. Έτσι στα τέλη της δεκαετίας του 2000 θα αρχίσει και στη Θεσσαλονίκη η πολυδιάσπαση του θεατρικού χάρτη της πόλης, με την δημιουργία πολλών νέων ομάδων και νέων "ανορθόδοξων" μικρών θεατρικών χώρων. Αλλά την περίοδο που μας απασχολεί εδώ, στη δεκαετία του '80 και του '90, δύο είναι οι βασικοί πυλώνες της θεατρικής ζωής της συμπτωτούσας: το Κ.Θ.Β.Ε., φυσικά, και η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»¹¹⁷⁶.

Στην υπόλοιπη περιφέρεια οι προσπάθειες της Μερκούρη για αποκέντρωση με την ίδρυση των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων έχουν μερική επιτυχία. Μέχρι το τέλος του αιώνα τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. έχουν αριθμητικά αυξηθεί σημαντικά, έχουν φτάσει τα δεκάξι, και καλύπτουν πλέον όλη την επικράτεια. Η εξάπλωση αυτή δεν συνοδεύεται όμως από αντίστοιχη καλλιτεχνική ακμή του θεάτρου στην περιφέρεια¹¹⁷⁷.

Μια άλλη σημαντική αλλαγή που συντελείται στο τέλος του αιώνα στο ελληνικό θέατρο είναι η ολοένα και πυκνότερη επαφή του με τα τεκταινόμενα του παγκοσμίου θεάτρου. Η θεσμοθέτηση του Φεστιβάλ Αθηνών το 1955, και μια δεκαετία αργότερα των Δημητρίων του Δήμου Θεσσαλονίκης, ήταν το πρώτο σημαντικό βήμα στα μέσα του αιώνα. Οι μετακλήσεις των δύο φεστιβάλ άρχισαν

¹¹⁷⁴ Στη μακρόχρονη θητεία του στο Εθνικό (1994-2007) ο Κούρκουλος κατορθώνει να αναζωογονήσει το Εθνικό με νέες δυνάμεις και νέους θεσμούς όπως, η Πειραματική Σκηνή, ο Άδειος Χώρος, το Εργαστήρι Υποκριτικής, η Θερινή Ακαδημία Θεάτρου, το Παιδικό Στέκι. Βλ. τις παρατηρήσεις της Βαροπούλου («Το θέατρο 1974-2000. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα», ό.π., σελ. 238-239).

¹¹⁷⁵ Βλ. Ελένη Καρπέτα: «Η πολυσήμαντη πορεία του ΚΘΒΕ», στο αφιέρωμα: Το θέατρο της Θεσσαλονίκης, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 21/9/1999, σελ. 18-21.

¹¹⁷⁶ Βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου: «Τα πρώτα βήματα προς την πολυφωνία», στο αφιέρωμα: Το θέατρο της Θεσσαλονίκης, ό.π., σελ. 25-27.

¹¹⁷⁷ Βλ. τις εκτιμήσεις του Μαυρομούστακου (ό.π. σελ. 179-180) και της Βαροπούλου (ό.π., σελ. 233).

να ανοίγουν την οπτική του ελληνικού θεάτρου προς τα έξω. Στα τέλη του αιώνα αρχίζουν πια να πυκνώνουν θεσμοί και διοργανώσεις που φέρνουν σε συχνότερη επαφή το ελληνικό με το παγκόσμιο θέατρο¹¹⁷⁸, όπως οι Διεθνείς Θεατρικές Συναντήσεις του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών στα μέσα της δεκαετίας του '80, τα καλοκαιρινά φεστιβάλ των δήμων Πετρούπολης (Θέατρο της Πέτρας), Βύρωνα (Θέατρο των Βράχων), Χαλανδρίου (Αετοπούλειο Πολιτιστικό Κέντρο) στην Αθήνα, η ίδρυση του Μεγάρου Μουσικής το 1991, η φιλοξενία του θεσμού της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης στην Αθήνα το 1985 και στη Θεσσαλονίκη το 1997, το φεστιβάλ Θεατρική Άνοιξη που διοργάνωνε η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη από το 1994 έως το 2006. Έτσι, οι επισκέψεις των ξένων θιάσων πλήθυναν σημαντικά και άσκησαν θετική επίδραση στη σύγχρονη ελληνική θεατρική παραγωγή.

Μέσα σε αυτό το νέο πολυσχιδές ελληνικό θεατρικό τοπίο, το ενδιαφέρον για τον Ίψεν θα γνωρίσει μια νέα άνθηση. Από το 1985 έως το 1999, η ελληνική σκηνή θα δει να ανεβαίνουν τριάντα νέες παραγωγές έργων του, μια σύνθεση βασισμένη σε αποσπάσματα από διάφορα έργα του (*Τα πρόσωπά μου είναι εδώ*, Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου, 1993), ένα πρωτότυπο έργο-σχόλιο στους *Βρυκόλακες* από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη (*Στη χώρα Ίψεν*), σε δύο παραστασιακές εκδοχές¹¹⁷⁹, ενώ θα φιλοξενήσει και τρεις παραγωγές ξένων σχημάτων¹¹⁸⁰. Το φαινόμενο είναι αντίστοιχο με την "Ίψενομανία" που κυριαρχεί στην ελληνική σκηνή τα χρόνια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου¹¹⁸¹. Η κορύφωση του φαινομένου συμβαίνει μεταξύ 1988 και 1995, όπου εμφανίζονται οι είκοσι τρεις από τις τριάντα νέες ιψενικές παραγωγές δεκαπενταετίας. Υπάρχουν μάλιστα χρονιές (1988-89, 1990-91, 1991-92 και 1994-95) όπου έχουμε τέσσερα και πέντε νέα ανεβάσματα ετησίως¹¹⁸².

¹¹⁷⁸ Βλ. τις παρατηρήσεις της Βαροπούλου (ό.π., σελ. 232-233 και 238).

¹¹⁷⁹ Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1996 και Άνοιχτο Θέατρο, 1999. Για παραστασιογραφικές λεπτομέρειες βλ. στον Β' τόμο, μέρος Α', Π.6.1.

¹¹⁸⁰ *John Gabriel Borkman* (Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985), *Peer Gynt* (Θίασος Kimbri, 1987), *The master builder* (The Peter Hall Company, 1995).

¹¹⁸¹ Η Κύπρος δεν ακολουθεί την τάση της Ελλάδας. Μόνο μια παράσταση έργου του Ίψεν εντοπίζουμε στην Κύπρο μέσα στην δεκαπενταετία 1985-1999, κι αυτή όχι στην ελληνική γλώσσα, αλλά στα αγγλικά. Το *Σπίτι της κούκλας* ανεβαίνει στη Λευκωσία το 1986 από έναν ημι-επαγγελματικό θίασο, το Αγγλοκυπριακό Θέατρο (ACT). Ο Ίψεν είχε να εμφανιστεί στην κυπριακή σκηνή από το 1974 που είχε ανεβεί από τον Θ.Ο.Κ. και πάλι το *Σπίτι της κούκλας*. Το ενδιαφέρον για τον συγγραφέα θα αναθερμανθεί στην Κύπρο μετά το 2003: *Ο μικρός Έουολφ* (Ε.Θ.Α.Λ., 2003), *Βρυκόλακες* (Θέατρο Ένα, 2003), *Έντα Γκάμπλερ* (Θ.Ο.Κ., 2004), *Βρυκόλακες* (Θ.Ο.Κ., 2008) (βλ. την παραστασιογραφία για την Κύπρο στον Β' τόμο της εργασίας).

¹¹⁸² Τον χειμώνα 1988-89 παρουσιάζονται πέντε έργα του, τα περισσότερα στην περιφέρεια, τρία στη Θεσσαλονίκη (*Νόρα* και *Έντα Γκάμπλερ* στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* στο Κ.Θ.Β.Ε), ένα στα Ιωάννινα (*Νόρα* στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. της πόλης) και ένα στην Αθήνα (*Ο αρχιμάστορας Σόλνες* στο Θέατρο Βικτώρια). Δυο χρόνια μετά, τον χειμώνα 1990-91, εμφανίζονται παράλληλα τέσσερες νέες παραγωγές, τρεις στην Αθήνα (*Η κυρά της θάλασσας* από τον θίασο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου, *Έντα Γκάμπλερ* από το Αντιθέατρο της Μαρίας Ξενουδάκη, *Το σπίτι της κούκλας* από τον θίασο της Κατερίνας Μαραγκού) και μία στην Καλαμάτα (*Η αγρόπλαττα* στο γηγενές ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ), ενώ επαναλαμβάνεται για τρίτη χρονιά και ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* του Θεάτρου Βικτώρια. Τον επόμενο χειμώνα (1991-92) τέσσερις νέες παραγωγές θα δουν το φως της ελληνικής

Τι είναι αυτό που πυροδοτεί και πάλι ένα τόσο ζωηρό ενδιαφέρον για τον Ίψεν; Σίγουρα, υπάρχουν πρακτικοί λόγοι που εξηγούν την έκρηξη αυτή. Στα τέλη του αιώνα συντελείται, όπως είδαμε, μια γεωμετρική αύξηση των θιάσων ανά την επικράτεια, ιδίως των θεάτρων ρεπερτορίου. Ο Ίψεν είναι βέβαια απολύτως ενδεδειγμένος για το θέατρο που υπηρετούν τα σχήματα αυτά. Πράγματι, το σύνολο σχεδόν της παραγωγής έργων του Ίψεν από το 1985 έως το 1999 προέρχεται από κρατικά και επιδοτούμενα σχήματα (Εθνικό, Κ.Θ.Β.Ε., ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., επιχορηγούμενα σχήματα ελεύθερου θεάτρου): οι είκοσι έξι από τις τριάντα συνολικά παραγωγές. Δεν αρκεί όμως αυτή η ποσοτική αύξηση των θιάσων ρεπερτορίου για να εξηγήσει αυτή την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον συγγραφέα.

Απαντήσεις για το φαινόμενο επιχειρούν να δώσουν δημοσιογράφοι, κριτικοί θεάτρου, αλλά και καλλιτέχνες στον Τύπο της εποχής¹¹⁸³. Κάποιοι

σκηνής: τρεις στην Αθήνα (*Πέερ Γκυντ* από την Παιδική Αυλαία του Γιάννη Καλατζόπουλου, *Μικρός Έγιολφ* από τον Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές», *Ρόσμερσχαλμ* από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό «Φάσμα») και μία στη Θεσσαλονίκη (*Η αγριόπαπια* από το Κ.Θ.Β.Ε.). Τέλος τον χειμώνα 1994-95 εμφανίζονται πέντε έργα του: τέσσερα στην Αθήνα (*Ο αρχιμάστορας Σόλνες* στο Θέατρο Εξαρχείων, *Η κυρία από την θάλασσα* στη Θεατρική Εταιρία «Πράξη», *Η αγριόπαπια* στον Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές», *Βρυκόλακες* στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης της Μαριέττας Ριάλδη) και ένα στη Βέροια (*Ένα κουκλόπιτο* στο τοπικό ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.).

¹¹⁸³ Ο Τύπος αρχίζει να επισημαίνει αυτή την τάση επαναφοράς του Ίψεν από το 1990, όταν ανακοινώνονται έξι παραγωγές έργων του για τη χειμερινή περίοδο 1990-91 (πραγματοποιούνται εν τέλει οι πέντε, η *Νόρα* που είχε ανακοινώσει η νεοσυσταθείσα «Νέα Εταιρεία Θεάτρου» της Κατερίνας Βασιλάκου στο θέατρο Ελυζέ δεν πραγματοποιήθηκε τελικά). «Ζει ο Ίψεν;» αναρωτιέται ο δημοσιογράφος και κριτικός θεάτρου Γιώργος Σαρηγιάννης σε άρθρο του στα *Νέα*, και η απάντησή του είναι βέβαια: «Ζει και βασιλεύει και τον κόσμο κυριεύει!» («Μήπως ο Ίψεν ήταν έλληνας;», 6/10/1990). Το ζήτημα επισημαίνει και η Γιώτα Συκκά της *Καθημερινής* («Έξι θέατρα ψηφίζουν Ίψεν», 23/9/1990). Οι κριτικοί του αθηναϊκού Τύπου αρχίζουν να δημοσιεύουν σημειώματα που σχολιάζουν "συγκεντρωτικά" τις προσπάθειες των θιάσων στον Ίψεν, τον χειμώνα 1990-91 την τακτική αυτή ακολουθούν δυο κριτικοί (Δηώ Καγγελάρη: «Οι σκανδιναβοί και η σκηνική τους τύχη», εφ. *Εποχή*, 13/1/1991 και Ελένη Βαροπούλου: «Η Νόρα, η Ελίντα και η Έντα», εφ. *Το Βήμα*, 10/2/1991). Τον επόμενο χειμώνα, 1991-92, εμφανίζονται τέσσερα κριτικά σημειώματα που σχολιάζουν από κοινού τις παραστάσεις των αθηναϊκών θιάσων (Θυμέλη: «Ασκήσεις ιψενικού ήθους», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/2/1992. Λεάνδρος Πολενάκης: «*Ρόσμερσχαλμ*, *Έγιολφ*. Ίψεν και παραστάσεις του», εφ. *Η Αυγή*, 27/2/1992. Πάρις Τακόπουλος: «Ο *Μικρός Έγιολφ* και το *Ρόσμερσχαλμ*», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 6/3/1992, σελ. 35-36. Ελένη Βαροπούλου: «Ίψενικά πειράματα», εφ. *Το Βήμα*, 8/3/1992). Τον χειμώνα 1994-95 αναγγέλλονται έξι έργα του Ίψεν από αθηναϊκές σκηνές και πραγματοποιούνται εν τέλει οι τέσσερις παραγωγές (είχαν αναγγελθεί χωρίς να πραγματοποιηθούν *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ* από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου και το *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* με τίτλο *Εκ νεκρών* από την Θεατρική Εταιρία «Πράξη» σε μετάφραση και σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη). Η προτίμηση του ελληνικού θεάτρου για τον Ίψεν είναι πλέον έκδηλη και τα δημοσιεύματα που σχολιάζουν τη "μανία" της αθηναϊκής σκηνής με τον Ίψεν πολλαπλασιάζονται (Ελενα Χατζηγιάννου: «Ίψεν επί... έξι», εφ. *Τα Νέα*, 19/7/1994. Νίκος Παρνασσός: «Έξι Ίψεν ζητούν θεατές στην Αθήνα!», περ. *Πανόραμα*, τχ. 13, 23/8/1994, σελ. 82. Ελένη Πετάση: «Ο Ίψεν επιστρέφει στην Αθήνα...», εφ. *Η Καθημερινή*, 18/9/1994. Μαρία Αδαμοπούλου: «Ίψεν επί 5», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 9/10/1994. Ελένη Πετάση: «Πέντε επί Ίψεν», περ. *Elle*, 11/94, σελ. 18. Ελένη Γκίκα: «Ο κύριος Ίψεν έκανε κατάληψη στα θέατρα», συνεντεύξεις με τους Τάσο Μπαντή, Τάκη Βουτέρη, Μαριέττα Ριάλδη και Μπέττυ Αρβανίτη, περ. *Εικόνες*, τχ. 526, 29/11/1994, σελ. 98-105. Άννυ Κολτσιδοπούλου: «Ίψενικό πεντάγωνο», περ. *Γυναίκα*, 12/1994, σελ. 34. Ελένη Βαροπούλου: «Το 'νέο κοινό' που αντιστέκεται», εφ. *Το Βήμα*,

αποδίδουν την εκρηκτική επανεμφάνιση του συγγραφέα σε σύμπτωση¹¹⁸⁴, άλλοι σε μόδα¹¹⁸⁵, άλλοι σε ρεπερτοριακά αμηχανία¹¹⁸⁶, άλλοι στην ελευθερία που προσφέρουν στους δημιουργούς η δραματουργία του¹¹⁸⁷, άλλοι στο γεγονός ότι ο Ίψεν "πουλάει" εισιτήρια¹¹⁸⁸, ενώ άλλοι επισημαίνουν τη γενικότερη στροφή του ρεπερτορίου των θιάσων σε κλασικά μονοπάτια επειδή σπανίζουν οι σημαντικές σύγχρονες φωνές¹¹⁸⁹. Προφανώς και συντρέχουν όλοι οι παραπάνω λόγοι, αλλά δεν μπορεί παρά να υπάρχει και κάποιος άλλος λόγος που άπτεται του πυρήνα της θεματικής του συγγραφέα: η ανταπόκριση που γνωρίζουν τα έργα του στο κοινό, πέρα από την καλλιτεχνική αξία των ίδιων των παραστάσεων, δεν μπορεί παρά να σημαίνει ότι στα έργα του Ίψεν οι θεατές βλέπουν το καθρέφτισμα των δικών τους σύγχρονων προβληματισμών.

Ποιο είναι αυτό το σημείο συνάντησης; Για να απαντήσει κανείς στο ερώτημα πρέπει πρώτα να δει ποια έργα του Ίψεν επιλέγονται. Στη δεκαετία 1985-1999 ανεβάζονται στην Ελλάδα σχεδόν αποκλειστικά τα ρεαλιστικά έργα της δεύτερης περιόδου του, μόνο ο *Πέερ Γκυντ*, κι αυτός σε διασκευή για παιδιά, προέρχεται από τα ιστορικά και ποιητικά δράματα του, σε σύνολο τριάντα ελληνικών παραγωγών. Η ελληνική σκηνή επιμένει στα έργα του συγγραφέα που στο κέντρο τους, πέρα από τις υφολογικές τους διαφορές, έχουν ζητήματα της ύπαρξης και της θέσης του ατόμου μέσα στην κοινωνία¹¹⁹⁰. Η Ελένη Βαροπούλου,

8/1/1995. Ανυπόγραφο: «Ίψεν σε τέσσερις κινήσεις», εφ. *Η Απογευματινή*, ένθετο περ. *Άνθρωποι*, 9/4/1995). Και εμφανίζονται και πάλι συλλογικά κριτικά σημειώματα για τις παραστάσεις Ίψεν που κατακλύζουν την Αθήνα (Μηνάς Τίγκλης: «Ο Αθηναίος Ίψεν κατά τα 2/4 του», περ. *Πριν*, 12/2/1995. Δηώ Καγγελάρη: «Πώς παίζεται ο Ίψεν στην Ελλάδα;», περ. *Αντί*, 17/3/1995, σελ. 54-55. Σπύρος Παγιατάκης: «Ο Ίψεν μάγεψε τους θεατρανθρώπους», εφ. *Η Καθημερινή*, 25-26/3/1995. Σωτηρία Ματζίρη: «Η γοητεία του θανάτου στον Ίψεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 28/3/1995).

¹¹⁸⁴ Έλενα Χατζηιωάννου («Ίψεν επί... έξι», ό.π.) και Τάκης Βουτέρης (συνέντευξη στην Ελένη Γκίκα: «Ο κύριος Ίψεν έκανε κατάληψη στα θέατρα», ό.π.).

¹¹⁸⁵ Νίκος Παρνασσάς («Έξι Ίψεν ζητούν θεατές στην Αθήνα!», ό.π.)

¹¹⁸⁶ Γιάγκος Ανδρεάδης («Η δεύτερη ζωή του κ. Ίψεν», εφ. *Μεσημβρινή*, 4/2/1991).

¹¹⁸⁷ Σπύρος Παγιατάκης («Ο Ίψεν μάγεψε τους θεατρανθρώπους», ό.π.).

¹¹⁸⁸ Μυρτώ Παπαδοπούλου («Η επιστροφή συνεχίζεται», εφ. *Το Βήμα*, 28/5/1995).

¹¹⁸⁹ Βάιος Παγκουρέλης («Γοητεία στο 'κλασικό...'. Η κυρία από τη θάλασσα στο θέατρο της οδού Κεφαλληνίας», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, ένθετο περ. *Θεαθήναι*, τχ. 8, 3/2/1995), Μπέττυ Αρβανίτη (συνέντευξη στην Ελένη Γκίκα: «Ο κύριος Ίψεν έκανε κατάληψη στα θέατρα», ό.π.) και Τάσος Μπαντής (Μαρία Αδαμοπούλου: «Ίψεν επί 5», ό.π.).

¹¹⁹⁰ Πολλές παραστασιακές εκδοχές των ίδιων έργων θα δώσει αυτή την περίοδο η ελληνική σκηνή. Πέντε εκδοχές θα γνωρίσουν οι *Βρυκόλακες* (Κ.Θ.ΒΕ., 1985· «Πύλη», 1988· Εθνικό, 1988· Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994· Εθνικό, 1997)· το *Σπίτι της κούκλας* (Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου, 1986· Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1988· ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, 1989· Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή Κατερίνας Μαραγκού, 1990· ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας, 1995)· η *Έντα Γκάμπλερ* (Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1989· Αντιθέατρο, 1990· Θέατρο του Νότου, 1994· Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995· Εξαρχείων, 1998). Τρεις φορές θα παρουσιαστεί η *Αγριόπαπια* (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας, 1991· Κ.Θ.Β.Ε., 1992· «Μορφές» 1994). Δύο ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* (Βικτώρια, 1989· Εξαρχείων, 1994)· ο *Μπόρκμαν* (Κ.Θ.Β.Ε., 1989· Εθνικό, 1993)· η *Κυρά της θάλασσας* (Θίασος Ληναίου-Φωτίου, 1990· «Πράξη», 1994)· ο *Εχθρός του λαού* (Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 1993· ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών, 1999). Τέλος, θα παρουσιαστούν από μία φορά το *Ρόσμερσχολμ* («Φάσμα», 1991) και ο *Μικρός Έγιολφ* («Μορφές», 1991).

σε άρθρο της του 1995, εξηγεί εύστοχα τους λόγους του ζωηρού ενδιαφέροντος της ελληνικής σκηνής γι' αυτό το κομμάτι της ιψενικής δραματουργίας:

Το τωρινό ιψενικό ρεύμα, όπως εκδηλώνεται τόσο εδώ όσο και αλλού, τοποθετείται κάτω από το γενικό έμβλημα ενός επίκαιρου υπαρξιακού, ακόμη και υπαρξιστικού προβληματισμού. Ο προβληματισμός αυτός δεν συνεπάγεται βεβαίως οποιοδήποτε άδειασμα των έργων από τις σημασίες που σχετίζονται με κοινωνικά ζητήματα και πολιτικές ιδέες, με τα δράματα στο εσωτερικό της οικογένειας και του αστικού σαλονιού. Οι παραπάνω όψεις αποτελούν την αναγκαία προϋπόθεση, είναι το δοκιμασμένο, κατακτημένο πλαίσιο μέσα στο οποίο οι σημερινοί σκηνοθέτες και ηθοποιοί αισθάνονται ότι πρέπει να παρακολουθήσουν και να αναλύσουν την ανθρώπινη μονάδα. Μετρώντας τους σφυγμούς της ύπαρξης ή αποδομώντας την ατομική συνείδηση όχι πλέον σε περιόδους κυριαρχίας του αστισμού και έκρηξης των ιδεολογικών του αντιφάσεων, αλλά σε μια φάση όψιμων τριβών της υποκειμενικότητας με τις εξωυποκειμενικές πραγματικότητες.¹¹⁹¹

Στο τέλος του αιώνα η Ελλάδα –όπως και η υπόλοιπη Ευρώπη– έχει μπει σε άλλη τροχιά, έχει αρχίσει να αφήνει μακριά πίσω της τα φαντάσματα του παρελθόντος: τους πολέμους, την εμφύλια διχόνοια, τις πολιτικές εντάσεις, τη δικτατορία. Διανύει μια περίοδο ομαλού δημοκρατικού βίου και οικονομικής ευημερίας. Το άτομο στρέφει το βλέμμα του προς τα "μέσα", σε μια ενδοσκοπική διάθεση αναζήτησης για τα θεμελιώδη υπαρξιακά ζητήματα. Η εναγώνια αναζήτηση των ιψενικών ηρώων να προσδιορίσουν τη θέση τους και τη στάση τους απέναντι στους άλλους έρχεται να συναντήσει τις ανάγκες της εποχής.

Η ελληνική σκηνή καταφεύγει στις «τραγωδίες σαλονιού» του Ίψεν, όπως επισημαίνει η Σωτηρία Ματζίρη το 1995, όχι για την «κοινωνική φιλοσοφία τους», η οποία «έχει πάψει να μας αφορά προ πολλού», αλλά γιατί τώρα «συγκινούν τα έργα του Ίψεν ως ανθρώπινα δράματα, ως αριστουργηματικά ψυχογραφήματα χαρακτήρων υπό το κράτος έσχατης συνειδησιακής δοκιμασίας, με τους φόβους, τις αμφιβολίες, τις ενοχές που ορίζουν τις ανθρώπινες συναλλαγές τότε και πάντα. Ο ηθικός πυρετός και το τραγικό πάθος των ηρώων του, όσο κι αν στα εκατό χρόνια έχει καταλαγιάσει η τρομοκρατία της κοινωνικής δεισδαιμονίας που τα περιέβαλλε, έχουν το αμείωτο μεγαλείο μιας ασύλληπτης πράξης μάχης υπέρ της ζωής»¹¹⁹². Μια αντίστοιχη μάχη με αυτή που καλούνται να δώσουν οι άνθρωποι στο τέλος τους εικοστού αιώνα, έγκλειστοι μέσα στο δικό τους "αστικό σαλόνι".

Για την ανανέωση του ενδιαφέροντος για τον Ίψεν καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισε η επίσκεψη ενός ξένου θιάσου. Το 1985, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της πρώτης Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης στην Αθήνα και στο πλαίσιο του φεστιβάλ των Δημητρίων στη Θεσσαλονίκη, παρουσιάζεται ο *John Gabriel Borkman* από τον γερμανικό θίασο Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, σε σκηνοθεσία του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν. Η παράσταση προξενεί, όπως θα δούμε, ισχυρή εντύπωση: είναι ένα "μάθημα" αφαίρεσης και λιτότητας. Η ρεαλιστική

¹¹⁹¹ «Το 'νέο κοινό' που αντιστέκεται», εφ. *Το Βήμα*, 8/1/1995.

¹¹⁹² «Η γοητεία του θανάτου στον Ίψεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 28/3/1995.

πύκνωση της παράστασης αναδεικνύει τον τραγικό υπαρξιακό πυρήνα της δραματουργίας του Ίψεν.

Η επίσκεψη του γερμανικού θιάσου γίνεται σε μια καίρια στιγμή για την Ελλάδα, όταν έχει αρχίσει και πάλι ο συγγραφέας να θεωρείται ξεπερασμένος στη χώρα μας, τόσο από τους θεωρητικούς του θεάτρου, όσο και από τους δημιουργούς, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η παράσταση του Μπέργκμαν ανατρέπει πλήρως την εικόνα του μάστορα των "καλοφτιαγμένων", πλην γερασμένων πα έργων, που έχει διαμορφωθεί λόγω των άνευρων συμβατικών ανεβασμάτων της ελληνικής σκηνής από τη δικτατορία και πέρα.

Η παράσταση του Μπέργκμαν επηρεάζει όχι μόνο την αντίληψη των δημιουργών, αλλά και τη στάση των κριτικών. Αφενός επιδρά στον γενικό τόνο πρόσληψης του συγγραφέα, η οπτική του σουηδού σκηνοθέτη επαναφέρει στο προσκήνιο την τραγική διάσταση της δραματουργίας του, το όνομα του Ίψεν συνδέεται πλέον για πολλούς κριτικούς με την έννοια του τραγικού. Το θέατρο του Ίψεν είναι «ό,τι πλησιέστερο έχει να παρουσιάσει ο σύγχρονος πολιτισμός προς την ελληνική τραγωδία», παρατηρεί ο Πολενάκης και μαζί του θα συμφωνήσουν πολλοί κριτικοί¹¹⁹³. Μπορεί οι ήρωές του «να συμπεριφέρονται ως καθημερινοί άνθρωποι, αλλά αντιμετωπίζουν προβλήματα οριακά, ανάλογα με της αρχαίας τραγωδίας», γράφει ο Γεωργουσόπουλος¹¹⁹⁴. Αυτή είναι η ουσία της αποκαλυπτικής τέχνης του Ίψεν και για τον Λιγνάδη: «μπορεί να βλέπει ακόμη και μέσα στην κοινωνική καθημερινότητα την σπουδαία πράξη, δηλαδή την τραγωδία της ύπαρξης»¹¹⁹⁵.

Η επίσκεψη του γερμανικού θιάσου οδηγεί, ακόμα, τους κριτικούς να επαναξιολογήσουν τις απόψεις τους για τη θέση του συγγραφέα στο σύγχρονο θέατρο. Στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στις αρχές του '80, οι άνευρες προσεγγίσεις της ελληνικής σκηνής είχαν οδηγήσει σε ένα νέο κύμα αμφισβήτησης, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Το κλίμα αρχίζει να μεταστρέφεται από

¹¹⁹³ «Ρόσμεροχολμ, Έγιολφ. Ίψεν και παραστάσεις του», εφ. *Η Αυγή*, 27/12/1992. Ο Λεάνδρος Πολενάκης θα αναφερθεί επισταμένως στα κριτικά του σημειώματα στον συσχετισμό της δραματουργίας του Ίψεν με τους αρχαίους τραγικούς. Βλ. ακόμα: «Βρυκόλακες με τη Ριάλδη», εφ. *Η Αυγή*, 8/1/1995. «Ομαδική φωτογραφία», εφ. *Η Αυγή*, 7/1/1996. «Πέρα από την τυπική ψυχανάλυση» και «Σχέδια της μοίρας», εφ. *Η Αυγή*, 13/4 & 11/5/1997.

¹¹⁹⁴ «Το λιβάνι και η μπόχα», εφ. *Τα Νέα*, 13/5/1997. Βλ. ακόμα για το θέμα το κριτικό σημείωμα του Γεωργουσόπουλου: «Καλά δομικά υλικά», εφ. *Τα Νέα*, 31/10/1994.

¹¹⁹⁵ «Προλόγισμα για τους *Βρυκόλακες*», εφ. *Η Καθημερινή*, 31/1/1988. Στο θέμα αναφέρεται ο Λιγνάδης κι ένα χρόνο πριν, βλ.: «Η επανάσταση της κούκλας», εφ. *Η Καθημερινή*, 18/2/1987. Στο νήμα που συνδέει τον Ίψεν με την τραγωδία αναφέρονται στις κριτικές τους και οι Γιάνκος Ανδρεάδης («Το τραγικό αλλάζει η τραγωδία μένει», εφ. *Η Αυγή*, 3/3/1988), Ηρώ Βακαλοπούλου («Θρίαμβος απλοποίησης», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 20/12/1985), Γιάννης Βαρβέρης («Ζητείται Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/5/1993 και «Συγκλονιστικό ντοκουμέντο και κλασικό ιψενικό δράμα», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/2/1996), Νίκος Μπακόλας («Ίψεν. Οι *Βρυκόλακες* από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 18/12/1985), Σπύρος Παγιατάκης («Ο *Ρόσμεροχολμ* του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/3/1992), Βάιος Παγκουρέλης («Σκιά του χθες», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 31/1/1986).

την εμφάνιση του γερμανικού θιάσου και μετά. Οι πολύ πιο ώριμες προσεγγίσεις του ελληνικού θεάτρου στον Ίψεν που θα ακολουθήσουν στη δεκαετία του '90, θα καταστήσουν σαφές και για τους θεωρητικούς του θεάτρου πως οι όποιες αδυναμίες της γραφής του Ίψεν δεν μειώνουν τη μεγάλη του δραματουργική πνοή¹¹⁹⁶. Εναπόκειται στις σκηνικές αναγνώσεις να φωτίσουν τις διαχρονικά επίκαιρες όψεις της δραματουργίας του.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του κριτικού Θόδωρου Κρητικού που είχε παλαιότερα καταδικάσει τον Ίψεν ως ξεπερασμένο. Με την παράσταση του *Μπόρκμαν* αρχίζει να αλλάζει τη στάση του. Η αλλαγή δεν είναι βέβαια άμεση. Στην κριτική του στην *Ελευθεροτυπία*, το 1985, εξακολουθεί να θεωρεί τα έργα του Ίψεν «μάλλον ωχρά και ρυτιδωμένα», για τον *Μπόρκμαν* μάλιστα πιστεύει πως όχι μόνο η τεχνική του είναι πια ξεπερασμένη αλλά και «το ίδιο το περιεχόμενό του αναδίνει μυρουδιά ναφθαλίνης». Διαπιστώνει, προς έκπληξή του, ότι χάρη στη αριστοτεχνική σκηνοθεσία του Μπέργκμαν το έργο «λειτουργεί, όμως, ακόμη θαυμάσια»¹¹⁹⁷. Μια εβδομάδα μετά, όταν ξανασχολεύεται με την παράσταση στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*, οι επικρίσεις για τον συγγραφέα έχουν ήδη αρχίσει να λειαινούνται: διακρίνεται, γράφει, στον *Μπόρκμαν* «αμυδρά ένα έργο του Μπέκετ ή του Πίντερ, που αγωνίζεται να βγει στο φως. Ακούγεται αχνά ο αγωνιώδης μονόλογος του φυλακισμένου στην υπαρξιακή μοναξιά του Ανθρώπου»¹¹⁹⁸.

Τρία χρόνια αργότερα, γράφοντας για τους *Βρυκόλακες*, ο κριτικός δέχεται ότι, παρόλο που μπορεί «να φαίνονται ίσως ρυτιδωμένοι» εξαιτίας της συμμόρφωσής τους «στους μηχανικούς κανόνες του γαλλικού 'καλοφτιαγμένου έργου'», όμως «δεν ξεπεράστηκαν σαν προβληματισμός στο χώρο των ιδεών»¹¹⁹⁹. Στις αρχές της δεκαετίας του '90, ο Χατζηπανταζής επιστρέφει στο θέμα και επισημαίνει ότι η απάντηση στο ερώτημα αν είναι ξεπερασμένος ή όχι ο Ίψεν εξαρτάται «από τη συγκεκριμένη παράσταση, που τυχόν θα μας φέρει αντιμέτωπους με το ερώτημα»¹²⁰⁰. Αρκεί να αποσπαστούν τα έργα του «από το συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο της Μπελ Επόκ» και να ερμηνευτούν οι ήρωες του «με γενικότερα κλειδιά»¹²⁰¹. Τα έργα του, γράφει σε επόμενο κριτικό σημείωμα ο Χατζηπανταζής, χρειάζονται «αυξημένης ευαισθησίας χειρισμούς για να

¹¹⁹⁶ Επί μέρους αντιρρήσεις για έργα του φυσικά και εξακολουθούν να εμφανίζονται. Όπως της Ελευθερίας Ντάνου που θεωρεί ότι ο *Έγιορφ* «δεν είναι από τα καλύτερα» έργα του, καθώς «κάνει ένα ολισθημα προς τον ρομαντισμό» («Περίθαλψη υποκρισίας», εφ. *Ελεύθερος*, 4/3/1992). Η του Παγκουρέλη, που πιστεύει ότι η *Αγριόπαπια* έχει «φθίνουσα δραστικότητα και ελαχιστοποιημένη πια πειστικότητα, τόσο όσον αφορά το 'μήνυμά' του, όσο και τα θεατρικά σχήματα που χρησιμοποιεί για να το μεταδώσει»: ο συμβολισμός του έργου φαίνεται στον Παγκουρέλη «τελείως επιδερμικός και 'φανταχτερός' στην ουσία του» («Παράσταση ισχυρότερη του έργου...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, ένθετο περ. *Θεαθήναι*, τχ. 9, 10/2/1995).

¹¹⁹⁷ «Η αναπαλαίωση ενός μνημείου», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 1/11/1985.

¹¹⁹⁸ «Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν», περ. *Ταχυδρόμος*, 7/11/1985.

¹¹⁹⁹ «Τα διλήμματα του ατομικισμού», περ. *Ταχυδρόμος*, 10/3/1988.

¹²⁰⁰ «Απόστολος του ατομικισμού», περ. *Ταχυδρόμος*, 3/1/1991.

¹²⁰¹ «Πέρα από τη γυναικεία χειραφέτηση», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 16/12/1990.

φανερώνουν τα χαρίσματα τους», η «εφησυχασμένη και ρουτινιέρικη προσέγγισή» τους δεν μπορεί παρά να προβάλλει «τα πιο φθαρτά και ξεπερασμένα στοιχεία τους». Επομένως: τα έργα του Ίψεν «σώζονται σήμερα ή καταποντίζονται στη σκηνή, με κριτήριο την πειστικότητα της διαγραφής των χαρακτήρων των ηρώων τους. Το μυστικό της επιβίωσης τους δηλαδή βρίσκεται στην ψυχογραφική αλήθεια της απόδοσης από τους ηθοποιούς των ανθρώπινων σχέσεων που καθρεφτίζουν»¹²⁰².

Και δεν είναι βέβαια μόνο ο Χατζηπανταζής που ζητά από την ελληνική σκηνή την αναθεώρηση του τρόπου ερμηνείας των ιψενικών έργων. Όλες οι σοβαρές φωνές της ελληνικής κριτικής ζητούν μετ' επιτάσεως από τους Έλληνες δημιουργούς να αποκολληθούν τόσο από τα ρηχά της ρεαλιστικής ρουτινιέρικης εξιστόρησης του μύθου των έργων, όσο και από τις επίπλαστες "εξωτερικές" προσπάθειες εκσυγχρονισμού, και να αναζητήσουν μια ουσιαστική, εις βάθος, προσέγγιση του Ίψεν¹²⁰³.

¹²⁰² «Δάσκαλε που διδασκες», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 23/2/1992. Αντίστοιχη είναι και η μεταστροφή που κάνει ο κριτικός Μηνάς Χρησιτίδης, που είχε καταδικάσει τον Ίψεν σε θάνατο στις αρχές της δεκαετίας του '80. Το 1985 στην κριτική του για τον *Μπόρκμαν* του Μπέργκμαν εκφράζει κι αυτός τον θαυμασμό του για τα επιτεύγματα της παράστασης, και τρία χρόνια αργότερα, το 1988, θα γράψει πως τα έργα του εξακολουθούν να είναι «ζωντανά σήμερα, ενδιαφέροντα, πάντα γεμάτα εκπλήξεις και προσδοκίες» («Αδίκησαν τον Ίψεν», περ. *Εικόνες*, 9/3/1988). Ο Ίψεν, γράφει το 1997, καταφέρνει «να περνά ακόμα και θέματα της σύγχρονης του επικαιρότητας σε πολλές γενιές ύστερ' απ' αυτόν και, ασφαλώς, σε πολλές γενιές έπειτα από μας. Να είναι, δηλαδή, ένας σημερινός και ένας αυριανός συγγραφέας» («Όταν οι αμαρτίες παιδεύαν τα τέκνα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 5/4/1997). Το 1991 επισημαίνει κι αυτός, όπως και ο Χατζηπανταζής, την σημασία που έχει η σκηνική του ανάγνωση: «Σε ένα σημερινό ανέβασμα έργων του Ίψεν, η παράσταση πια είναι το πρώτο ζητούμενο» («Αστοχίες επιλογών», εφ. *Επικαιρότητα*, 5/2/1991).

¹²⁰³ Δεν αρκεί πια «μία επίπεδη και μηχανιστική ανάγνωση, που στηρίζεται άθελά της στην προπολεμική κυρίαρχη ιδεολογία της επικείμενης πολιτικο-κοινωνικής απελευθέρωσης, χωρίς να λαμβάνει υπόψη της τα ρήγματα που υπέστη η πίστη αυτή στα τέλη του 20ού αιώνα, μπορεί να δικαιολογήσει τέτοια ερωτήματα», γράφει ο κριτικός του περιοδικού *Τέταρτο* του Μάνου Χατζιδάκι το 1988 (ο δημοσιογράφος Εμμανουήλ Αναγνωστάκης υπέγραφε την "επιμέλεια" στο ένθετο «Αγορά» του περιοδικού *Τέταρτο*, στο οποίο περιλαμβάνονταν και στήλη για το θέατρο με ανυπόγραφα κριτικά σημειώματα). Η σκηνοθεσία του Ίψεν στην Ελλάδα έχει οδηγηθεί, επισημαίνει, «προς δύο ακραίες και άγονες κατευθύνσεις, αφήνοντας την πραγματική συγκίνηση του ίδιου του έργου να αιωρείται πέρα από τους προβληματισμούς των σκηνοθεσιών: η μία κατεύθυνση θέλει οπωσδήποτε να βρει εξωτερικές-μηχανιστικές αντιστοιχίες με το σήμερα, καταλήγοντας σ' ένα βιασμένο εκσυγχρονισμό του ιψενικού δράματος, ή άλλη [...] 'σέβεται' κατά γράμμα το κείμενο μέσα από την αντανάκλαση των μέχρι σήμερα ιδεολογικών προσεγγίσεων του και το κάνει να φαίνεται 'μουσειακό' και ξεπερασμένο» («Θέατρο. *Βρυκόλακες*», τχ. 36, 4/1988, σελ. 16-17). Η ελληνική σκηνή οφείλει έναν Ίψεν όπου «μεσ' απ' τη 'φυσικότητα' των διαλόγων, την καθημερινότητα του λόγου των Ιψενικών προσώπων» πρέπει να «ηχεί το αιώσιο», γράφει ο Λεάνδρος Πολενάκης το 1989 («Κλείνοντας το θεατρικό χειμώνα», εφ. *Η Αυγή*, 25/5/1989). Είναι ώρα σκηνοθέτες και ηθοποιοί «να βάλουν κάποια 'σουρντίνα' στο 'κοινωνικώς' τελείως ανεπίκαιρο, και να αξιοποιήσουν τις δύο -πάντοτε παρούσες- αρετές: τεχνική και ποίηση», υποστηρίζει και ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης το 1991 («Θέατρο Αθηνών-Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή: Ίψεν *Νόρα*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1533, 15/5/1991, σελ. 699-670). Οι κριτικοί δεν αρκούνται πια στις αγαστές προθέσεις των θιάσων να αναμετρηθούν με τον συγγραφέα, όταν δεν δικαιώνονται από τα αποτελέσματά τους. Το πληθωριστικό ενδιαφέρον της ελληνικής σκηνής τον χειμώνα του 1990-91 για τον Ίψεν δεν σημαίνει για τη Δηώ Καγγελάρη πως μπορεί «να γίνει λόγος για ουσιαστική επάνοδο στον

Φυσικά η παράσταση του Μπέργκμαν δεν είναι ο μοναδικός παράγοντας που ωθεί τις εξελίξεις για την ανανέωση της σκηνικής ανάγνωσης του Ίψεν στην Ελλάδα· είναι η θρυαλλίδα που δρομολογεί τις εξελίξεις. Οι λόγοι είναι προφανώς πιο σύνθετοι και συνδέονται με τις εν γένει αλλαγές που συντελούνται στο ελληνικό θέατρο. Στα τέλη του αιώνα προβάλλει επιτακτική η ανάγκη για «ένα θέατρο ουσίας» (για να δανειστούμε τον τίτλο του Γιάν Κοττ¹²⁰⁴) στη χώρα μας, οι δομικές αλλαγές του θεατρικού συστήματος έρχονται να επικυρώσουν την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα. Η επίσηυση των αλλαγών συνδέεται στενά με την έξοδο της θεατρικής ζωής της χώρας από τον απομονωτισμό. Το ελληνικό θέατρο έρχεται τώρα σε άμεση επαφή με τα τεκταινόμενα σε όλο τον κόσμο, τόσο σε επίπεδο σκηνικής πρακτικής, όσο και θεωρητικών καταθέσεων. Κυρίως αυξάνεται εντυπωσιακά ο αριθμός σημαντικών ξένων παραστάσεων που παρουσιάζεται στην Ελλάδα, είτε με έκτακτες ευκαιρίες είτε μέσω φεστιβαλικών διοργανώσεων. Η πληθωρική ενημέρωση συμβάλλει αποφασιστικά στον αναπροσανατολισμό του θεάτρου της χώρας σε όλα τα επίπεδα.

Η ανανέωση στην αντιμετώπιση του Ίψεν εντάσσεται λοιπόν σ' ένα γενικό ρεύμα αλλαγών¹²⁰⁵. Θα χρειαστεί βέβαια κάποιος χρόνος, όπως θα δούμε, για να αφομοιωθούν δημιουργικά οι νέες τάσεις στην ελληνική σκηνή.

θεατρικό λόγο και για πραγματική σκηνική δικαίωση» («Οι σκανδιναβοί και η σκηνική τους τύχη», εφ. *Εποχή*, 13/1/1991). Δεν είναι ποσοτικό το ζήτημα, χρειάζεται αλλαγή στον τρόπο αντιμετώπισής του.

¹²⁰⁴ *Ένα θέατρο ουσίας*, μτφ. Έλενα Πατρικιού-Ελένη Παπάζογλου, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα, 1988.

¹²⁰⁵ Στην ενημέρωση για τις σύγχρονες τάσεις της παγκόσμιας σκηνής στο θέμα Ίψεν συμβάλλει και πάλι η Ελένη Βαροπούλου, η οποία είχε παρακολουθήσει το Διεθνές Συνέδριο Ίψεν που διοργανώθηκε στο Όσλο από το Νορβηγικό Κέντρο του Διεθνές Ινστιτούτου Θεάτρου τον Νοέμβριο του 1987. Σε κριτικό της σημείωμα τον Μάρτιο του 1988 επισημαίνει τους δρόμους που έχουν ανοίξει στη διεθνή σκηνή: «Το ξανακοίταγμα του Ίψεν διεθνώς έκανε τους ανθρώπους του θεάτρου να μιλάνε, έμπρακτα και θεωρητικά, για το 'προς τα πίσω βάδισμα της δραματικής γραφής' του Ίψεν καθώς τα πρόσωπα 'οπισθοχωρούν' προς το παρελθόν, προς κάτι το απωθημένο και ουσιαστικό, προς την αλήθεια της ζωής και το πραγματικό είναι τους, αυτά που παραμερίστηκαν από τους επιβεβλημένους κανόνες, την ιεραρχία, τις συμβάσεις και τα κοινωνικά ψέματα. Μιλάνε επίσης για την ιψενική μέθοδο σαν αναλυτική μέθοδο που από τη γεώτρηση της ψυχής φέρνει στην επιφάνεια τα 'κρυμμένα σε κρύπη πτώματα', ότι δηλαδή καθένας σαβάνωσε και κουβαλάει, βρυκολακισμένο, μέσα του. Μιλάνε και για τις κρίσιμες αντιφατικότητες του ιψενικού δράματος που, ενώ η κατασκευή του ανταποκρίνεται στο πρότυπο του 'καλοχτισμένου' έργου, τα πρόσωπα έλκονται από 'το βάθος το πιο βαθύ' και οι συγκρούσεις αυτές καθεαυτές μαζί με τα επιμέρους δραματικά στοιχεία βάζουν δυναμίτη τόσο στο τακτοποιημένο πλαίσιο της παραδοσιακής αστικής δραματουργίας όσο και στα κυρίαρχα συστήματα των ηθικών και κοινωνικών αξιών. Μιλάνε τέλος για μίαν επίκαιρη στις μέρες μας τραγικότητα των ιψενικών προσώπων που υπερβαίνει τη νατουραλιστική λογοτεχνία, τον βερισμό μιας γενετικής και σωματικής φυσιολογίας με τον οποίο ταυτίστηκε ο Ίψεν στα τέλη του 19ου αιώνα, όταν κατηγορήθηκε για 'κλινικής μορφής ποίηση'» («Νεωτερικότητα και μελόδραμα», εφ. *Το Βήμα*, 13/3/1988). Ένα μήνα μετά, σε σχετική επιφυλλίδα της, επανέρχεται στο θέμα επισημαίνοντας τον κομβικής σημασίας ρόλο της μετάφρασης: «Πολλοί ήσαν οι άνθρωποι τον θεάτρου, σκηνοθέτες, θεατρολόγοι και μεταφραστές που υποστήριξαν ότι ο Ίψεν είχε παραμεριστεί κι ότι έμοιαζε 'παλιός', 'ξεπερασμένος' εξαιτίας των μεταφράσεων, οι οποίες και κάτω από την επίφαση της φραστικής πιστότητας αντανάκλουν το πνεύμα άλλων δραματουργιών ή ισοπέδωναν το κείμενο στραγγαλίζοντας κάθε εσωτερική δυναμική του. [...] Σήμερα η μετάφραση δεν στέκεται στη φαινομενική ακρίβεια της φράσης, δεν υπαγορεύεται από το αίτημα

Το ζωηρό ενδιαφέρον για τον συγγραφέα την περίοδο 1985-1999 δεν αποτυπώνεται μόνο στην πληθωρική δραστηριότητα της ελληνικής σκηνής. Η παρουσία του Ίψεν είναι έντονη σε διάφορους τομείς. Στον εκδοτικό τομέα, κυκλοφορούν για πρώτη φορά στα ελληνικά σημαντικές μελέτες της ξένης βιβλιογραφίας για το θέατρο του Ίψεν. Η Δωδώνη τυπώνει το 1993 το βιβλίο του Μπέρναρ Σω *Η πεμπτοσύα του Ίψενισμού* (μτφ. Γιώργος Χριστογιάννης), μια από τις πρώτες σημαντικές μελέτες για τον συγγραφέα (εκδόθηκε για πρώτη φορά στην Αγγλία το 1891)¹²⁰⁶. Στη Δωδώνη θα εκδοθούν, λίγο νωρίτερα, άλλα δύο σημαντικά θεατρολογικά συγγράμματα νεότερων μελετητών: του Μάρτιν Έσολιν (1989) και του Τζώρτζ Στάινερ (1988), που περιλαμβάνουν διαφωτιστικές μελέτες για τον Ίψεν¹²⁰⁷. Το 1988 οι εκδόσεις Χατζηνικολή θα εμπλουτίσουν την ελληνική βιβλιογραφία με τις απόψεις του Γιάν Κοττ, ο οποίος αφιερώνει ένα κεφάλαιο του βιβλίου του *Ένα θέατρο ουσίας* στον Ίψεν¹²⁰⁸. Με θέματα σχετικά με τον Ίψεν θα ασχοληθούν και σημαντικοί έλληνες θεατρολόγοι: κείμενα των Νικηφόρου Παπανδρέου, Βάλτερ Πούχνερ και Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, καθώς και άλλων μελετητών θα εκδοθούν σε βιβλία τους και σε συλλογικούς τόμους¹²⁰⁹. Η ανάπτυξη της θεατρολογίας στη χώρα μας και το συνεπακόλουθο εκδοτικό

του ψυχολογικού νατουραλισμού ούτε ανασυνθέτει κάποιες φυσικές ομιλίες των προσώπων στα αστικά εσωτερικά. Αντίθετα, επιδιώκει να αποδώσει την εσωτερική και βαθύτερη λογική του κειμένου [...]. Η νεωτερικότητα του Ίψεν θεμελιώνεται καταρχήν στις μεταφράσεις πριν αιτιολογηθεί από τις παραστάσεις και από σκηνοθέτες τους οποίους ελκύει περισσότερο αυτό που δεν ξέρουν παρά αυτό που ξέρουν για το κείμενο. Ανατέμνοντας τα ιψενικά κείμενα η μεταφραστική πράξη αποκαλύπτει μια δομική ανακολουθία και μια γλωσσική ενεργητικότητα πολύ δραστικές, πολύ σύγχρονες» («Ο Ίψεν ανάμεσα στους μεταφραστές και τον κομπιούτερ», εφ. *Το Βήμα*, 3/4/1988).

¹²⁰⁶ Αποσπάσματα του βιβλίου του είχαν δημοσιευτεί για πρώτη φορά στην Ελλάδα, θυμίζουμε, το 1928 («Μετά τον Ίψεν. Ο επαναστάτης του θεάτρου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27/3/1928).

¹²⁰⁷ Έσολιν: «Ίψεν. Ένας εχθρός του λαού, Έντα Γκάμπλερ, Ο αρχιτέκτονας», στο: *Πέρα από το παράλογο*, μτφ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1989, σελ. 106-130. Στάινερ: κεφ. VIII, στο: *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μτφ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1988, σελ. 227-242.

¹²⁰⁸ «Ξαναδιαβάζοντας τον Ίψεν», στο: *Ένα θέατρο ουσίας*, ό.π., σελ. 47-84.

¹²⁰⁹ Νικηφόρος Παπανδρέου: «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και οι ιψενικές ηρωίδες», στον συλλογικό τόμο: *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, πρακτικά συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994, εκδ. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 1996. Βάλτερ Πούχνερ: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1997, σελ. 311-355. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Henrik Ibsen. 1. Ο εχθρός του λαού: Μια μορφή σύγχρονου προμηθεΐσμου. 2. Το φαινόμενο της 'ατυχούς' μητρότητας», στο: *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα, 1991, σελ. 113-132 και «Ατομική βούληση και κοινωνία στο θέατρο του Ίψεν», στο: *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 1998, σελ. 110-131. Ακόμα η Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου θα δημοσιεύσει κείμενό της με τίτλο «Γυναικείες μορφές στο έργο του Ίψεν. Η 'προβληματική' μητρότητα στον Ίψεν» στον συλλογικό τόμο: *Διαφυλικές σχέσεις. Εισηγήσεις στο σεμινάριο κατάρτισης εκπαιδευτικών-στελεχών σε θέματα σεξουαλικής αγωγής και ισότητας των φύλων*, επιμ. Ιωάννης Ν. Παρασκευόπουλος, τ. Β', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996, σελ. 172-177. Στον ίδιο τόμο θα εκδοθούν κι άλλα κείμενα σχετικά με τον Ίψεν (βλ. στον Β' τόμο, μέρος Β', ΙΙ.1.1.). Επίσης στον Ίψεν θα αναφερθούν και οι: Βασίλης Ι. Λαζανάς, Ερατοσθένης Καψωμένος, Δημήτρης Έξαρχος (για λειπομέρειες βλ. στον Β' τόμο της εργασίας, ό.π.).

ενδιαφέρον αρχίζει να δίνει καρπούς. Ακόμα, θα αναδημοσιευτούν κείμενα σημαντικών παλαιότερων μελετητών του Ίψεν σε συγκεντρωτικούς τόμους άρθρων τους: οι απόψεις του Λέοντος Κουκούλα, του Αιμίλιου Χουρμούζιου και του Αλέξη Σολομού θα υπενθυμιστούν στους νεότερους¹²¹⁰.

Στον τομέα της έκδοσης των θεατρικών έργων του συγγραφέα κυριαρχούν οι επανεκδόσεις παλαιότερων κλασικών μεταφράσεων: ο Γκοβόσσης επανεκδίδει μετά από πολλά χρόνια κάποιες από τις μεταφράσεις του Κουκούλα¹²¹¹, η Δωδώνη στη σειρά Παγκόσμιο Θέατρο προχωρεί σε δεύτερη έκδοση παλαιότερων τίτλων της και εμπλουτίζει τη σειρά με τέσσερα ακόμα έργα, χρησιμοποιώντας παλιές μεταφράσεις που είχαν πρωτοεκδοθεί από τον Καραβία στη δεκαετία του '40¹²¹². Θα εκδοθούν μόνο δύο νέες μεταφράσεις, και οι δύο από τον Κέδρο: το *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί* σε μετάφραση του Αλέξανδρου Κοσματόπουλου (1999) και η μετάφραση της *Έντας Γκάμπλερ* που είχε κάνει η Μαργαρίτα Μέλμπεργκ για το Θέατρο του Νότου (1994).

Τα επιχορηγούμενα σχήματα θα συνδέσουν, δικαίως, τη νέα ανάγνωση του Ίψεν με την ανάγκη νέων μεταφράσεων. Μεταφράσεων που να "μιλούν" το λόγο του Ίψεν σε μια σύγχρονη γλώσσα απαλλαγμένη από βερμπαλισμούς και μελοδραματισμούς. Και το ζητούμενο δεν είναι μόνο η επικαιροποίηση της γλώσσας, αλλά και η συμπίεση του γλωσσικού ύφους με τις ανάγκες της σκηνοθεσίας. Οι σκηνοθέτες ακολουθούν πλέον τη διεθνή πρακτική: αντιμετωπίζουν τη μετάφραση του έργου ως ένα προστάδιο της σκηνοθεσίας, το οποίο πρέπει να συμβαδίζει με τις προθέσεις τους. Τη νέα αυτή τάση διαμορφώνουν οι σκηνοθέτες των επιχορηγούμενων σχημάτων στη δεκαετία του '90, είτε

¹²¹⁰ Ο Καστανιώτης θα εκδώσει το 1998 την ανθολογία κειμένων του Λέοντος Κουκούλα *Πώς βλέπει ο ποιητής*, στην οποία περιλαμβάνονται δύο κείμενα του για τον Ίψεν: «Ο Ίψεν και το νεότερο θέατρο», σελ. 238-269 (πρώτη έκδοση: *Ερρίκος Ίψεν*, εκδ. Παρθενών, σειρά «Από τις διαλέξεις του Θεάτρου Κυβέλης», Αθήνα, 1943) και «Ο Ίψεν και το τρίτο Ράιχ», σελ. 212-218 (πρώτη δημ.: περ. *Νέα Εστία*, τχ. 441, 1/11/1945, σελ. 966-967). Το 1986 οι Εκδόσεις των Φίλων εκδίδουν έναν συγκεντρωτικό τόμο κειμένων του Αιμίλιου Χουρμούζιου με τίτλο *Ερωτήματα προς την σφίγγα*, όπου αναδημοσιεύονται τρία άρθρα του από την *Καθημερινή*: «Οι Βρονκόλακες του Ίψεν», σελ. 23-28 (πρώτη δημ.: 11/10/1950, με το ψευδώνυμο W), «Οι μνηστήρες του θρόνου», σελ. 29-37 (πρώτη δημ.: 2/11/1945), «Έντα Γκάμπλερ», σελ. 38-45 (πρώτη δημ.: 28/11/1957). Ο Αλέξης Σολομός στο βιβλίο του *Έστι Θέατρον και άλλα* (Κέδρος, 1986) αναδημοσιεύει δύο κείμενά του («Στο περιθώριο του Πέερ Γκυντ» και «Ο αρχιμάστορας Ίψεν», σελ. 95-98 και 99-105) τα οποία είχαν πρωτοδημοσιευτεί, αντί σκηνοθετικού σημειώματος, στα προγράμματα των παραστάσεων του Πέερ Γκυντ από το Προσκήνιο το 1967 («Λίγα λόγια για την παράσταση του Προσκήνιου») και του Αρχιμάστορα Σόλνες του θιάσου του Δημήτρη Χορν το 1983 (άτιτλο).

¹²¹¹ Ο Γκοβόσσης επανακυκλοφορεί τη δεκαετία του '80, χωρίς χρονολογία ανατύπωσης, τις εξής μεταφράσεις του Κουκούλα (που είχαν εκδοθεί στη δεκαετία του '40 στη σειρά των Απάντων του Ίψεν που έμεινε ανολοκλήρωτη): *Ένα κουκλόσπιτο*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Ο εχθρός του λαού*, *Η κυρά της θάλασσας*, *Οι μνηστήρες του θρόνου*, *Ο οικοδόμος Σόλνες*, *Τζων Γαβριήλ Μπόργκιαν*.

¹²¹² Στη σειρά Παγκόσμιο Θέατρο της Δωδώνης γίνεται δεύτερη έκδοση του *Τζων Γαβριήλ Μπόργκιαν*, στη μετάφραση του Παύλου Μάτεσι (αρ. 61, 1996), και του *Ένας εχθρός τον λαού*, στη μετάφραση του Πέλου Κατσέλη (αρ. 72, 1997). Οι νέοι τίτλοι: *Πέερ Γκυντ*, (μτφ. Όμηρος Μπεκές, αρ. 101, 1989), *Άσπρα άλογα* (*Ρόσμεροχολμ*), (μτφ. Βάσος Δασκαλάκης, αρ. 114, 1993), *Η αγριόπαπια* (μτφ. Βάσος Δασκαλάκης, αρ. 119, 1993), *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ* (μτφ. Φελίξ Ντιτζόρτζιο, αρ. 120, 1993).

συνυπογράφοντας το μεταφραστικό αποτέλεσμα, είτε συνεργαζόμενοι στενά με τον μεταφραστή¹²¹³. Έρχεται σταδιακά η ώρα της αποχώρησης από τη σκηνή της παλαιότερης γενιάς μεταφραστών όπως ο Βάσος Δασκαλάκης, ο Λέων Κουκούλας, ο Γ. Ν. Πολίτης. Τώρα τη θέση τους θα πάρουν κυρίως δύο γυναίκες που μεταφράζουν απευθείας από τα νορβηγικά: η Μαργαρίτα Μέλμπεργκ¹²¹⁴ και η Μαρία Αδάμ (η δεύτερη συνυπογράφει με τους σκηνοθέτες το τελικό κείμενο της παράστασης).

Οι περισσότερες νέες μεταφράσεις που γίνονται τη δεκαπενταετία 1985-1999 για συγκεκριμένα ανεβάζματα δεν θα εκδοθούν. Δύο μόνο από αυτές θα δημοσιευτούν στα προγράμματα των παραστάσεων: η μετάφραση της Αννίτας Δεκαβάλλα για την *Έντα Γκάμπλερ* (Θέατρο Εξαρχείων, 1998, σελ. 53-170) και το *Ρόσμερσχολμ* στη μετάφραση των Μαρίας Αδάμ και Αντώνη Αντύπα (Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991, σελ. 18-119). Τα ογκώδη αυτά προγράμματα-βιβλία έχουν πέρα από τις μεταφράσεις και άλλη ενδιαφέρουσα ύλη. Τα επιχορηγούμενα σχήματα πρωτοστατούν και στον εκδοτικό τομέα, αλλάζοντας άρδην την αντίληψη που είχαμε για τα θεατρικά προγράμματα. Στην ύλη των πολύ φροντισμένων προγραμμάτων τους περιλαμβάνουν πλούσιο πληροφοριακό υλικό, δημοσιεύοντας πρωτότυπες μελέτες ελλήνων, μεταφράζοντας κείμενα της ξένης βιβλιογραφίας, υπενθυμίζοντας την ιστορική διαδρομή των συγγραφέων στην Ελλάδα και τον κόσμο. Πολύ ενδιαφέρουσα ύλη σχετική με τον Ίψεν έχουν, πέρα από αυτά που ήδη αναφέραμε και τα προγράμματα των θιάσων: Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» (Θεατρικά Τετράδια, τχ. 17: *Το θέατρο του Ίψεν*, 1989, για τις παραστάσεις *Νόρα* και *Έντα Γκάμπλερ*), Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» (*Μικρός Έγιορφ*, 1991 και *Αγριόλαπια*, 1994) Θέατρο Εξαρχείων (*Αρχιμάστορας Σόλνες*, 1994),

¹²¹³ Το 1990 εμφανίζεται για πρώτη φορά στον μεταφραστικό χώρο η Μαρία Αδάμ και εγκαινιάζεται η νέα τάση ανάμιξης των σκηνοθετών στο μεταφραστικό αποτέλεσμα, με τη Ρούλα Πατεράκη να συνυπογράφει με την Αδάμ τη νέα μετάφραση του *Σπιτιού της κόκκλας* για τον θίασο της Κατερίνας Μαραγκού. Με τη Μαρία Αδάμ θα συνεργαστούν (και θα συνυπογράψουν τη μετάφραση) δύο ακόμη σκηνοθέτες του επιχορηγούμενου θεάτρου, το 1991: ο Τάσος Μπαντής στον *Μικρό Έγιορφ* του Θεατρικού Οργανισμού «Μορφές» (όπου στο μεταφραστικό αποτέλεσμα ενέχονται ακόμα ο συνεργάτης σκηνοθέτης Πέτρος Ζηβανός και η ποιήτρια και φιλόλογος Μαρία Κυρτζάκη) και ο Αντώνης Αντύπας, στο *Ρόσμερσχολμ* του Καλλιτεχνικού Οργανισμού «Φάσμα». Ο Τάσος Μπαντής στον δεύτερο του Ίψεν, το 1994, θα συνεργαστεί με τον Νίκο Καραναστάση για τη μετάφραση της *Αγριόλαπιας*. Η ηθοποιός, και συνδιευθύντρια του Θεάτρου Εξαρχείων, Αννίτα Δεκαβάλλα θα μεταφράσει από τα νορβηγικά το 1998 την *Έντα Γκάμπλερ*, για τη σκηνοθεσία του συνεργάτη της Τάκη Βουτέρη. Ο Μίνως Βολανάκης, ο οποίος υπήρξε και έγκριτος μεταφραστής, υπέγραψε μια νέα μετάφραση της *Κυρίας από την θάλασσα* το 1994 για τις ανάγκες της σκηνοθεσίας του με τη Θεατρική Εταιρεία «Πράξη». Κι άλλοι σκηνοθέτες θα υπογράψουν τις μεταφράσεις των παραστάσεων τους, όπως ο Στέφανος Ληναίος (*Κυρά της θάλασσας*, 1990), ο Γιάννης Καλατζόπουλος (*Πέερ Γκοντ*, 1991), ο Νίκος Περέλης (για τη σύνθεση από έργα του Ίψεν: *Τα πρόσωπά μου είναι εδώ*).

¹²¹⁴ Η Μέλμπεργκ θα μεταφράσει για πρώτη φορά Ίψεν το 1994 για τις ανάγκες της σκηνοθεσίας του Γιάννη Χουβαρδά στην *Έντα Γκάμπλερ* του Θεάτρου του Νότου (η Μέλμπεργκ θα υπογράψει μετά το 2000 άλλες δυο φορές Ίψεν: *Βρυκόλακες* για τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό «Φάσμα» το 2004 και *Η κυρία από τη θάλασσα* για το Εθνικό το 2010).

Θέατρο του Νότου (*Έντα Γκάμπλερ*, 1994), Θεατρική Εταιρία «Πράξη» (*Η κυρία από την θάλασσα*, 1994)¹²¹⁵.

Επίσης, τα επιχορηγούμενα σχήματα θα διοργανώσουν εκδηλώσεις για τον Ίψεν. Το Θέατρο του Νότου οργανώνει το 1994 (20 και 21 Μαρτίου) μια Διεθνή Συνάντηση Ερμηνευτών της *Έντας Γκάμπλερ* με τη συμμετοχή ελλήνων και ξένων σκηνοθετών και ηθοποιών, με αφορμή το ανέβασμα του έργου από τον θίασο¹²¹⁶. Το 1999 το Θέατρο Εξαρχείων διοργανώνει (10 Μαρτίου) μια εορταστική παράσταση της *Γκάμπλερ*, την οποία προλογίζουν ο Κώστας Γεωργουσόπουλος και ο νορβηγός ιψενολόγος Erik Østerud. Ακόμα μια ομιλία εντοπίζουμε το 1988: ο Νικηφόρος Παπανδρέου μιλάει με θέμα «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν του Γρηγόριου Ξενόπουλου» στην Εταιρεία Σπουδών της Σχολής Μωραΐτη (16 Μαρτίου).

Το θέμα Ίψεν θα απασχολήσει ζωηρά και τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο¹²¹⁷. Μάλιστα δύο λογοτεχνικά περιοδικά θα αφιερώσουν τεύχη τους στον συγγραφέα: το *Διαβάζω* (τχ. 181, 23/12/1987) και τα *Αιολικά Γράμματα* (τχ. 102, Μάιος-Ιούνιος 1988). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το τεύχος του *Διαβάζω*, όπου δημοσιεύονται πολλές πρωτότυπες μελέτες ελλήνων συγγραφέων που γράφτηκαν ειδικά για το αφιέρωμα, ενώ στα *Αιολικά Γράμματα* αναδημοσιεύεται η -μοναδική έως σήμερα- μετάφραση του νεανικού *Κατιλίνα* από τον Σίμο Μενάρδο¹²¹⁸.

Το ενδιαφέρον της Ε.Ρ.Τ. για τα έργα του Ίψεν φθίνει. Λίγες είναι οι νέες παραγωγές της κρατικής ραδιοφωνίας την περίοδο 1985-1999, ενώ δεν γίνεται καμία τηλεοπτική. Η αισθητή μείωση των παραγωγών σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες δεν αναφέρεται ειδικά στον συγγραφέα. Η "μόδα" του θεάτρου στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση έχει πια παρέλθει, οι παραγωγές θεατρικών έργων ολοένα και ελαττώνονται όσο προχωράμε προς το τέλος του 20^{ού} αιώνα. Παρ' όλα αυτά, επτά νέες ραδιοφωνικές παραγωγές έργων του Ίψεν θα μεταδοθούν από το 1985 έως το 1995¹²¹⁹.

Τις παραγωγές αυτές επιμελείται μια νέα γενιά σκηνοθετών που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στο θεατρικό τοπίο της χώρας στα τέλη του αιώνα: Θόδωρος Τερζόπουλος (*Η κυρία της θάλασσας*, 1986), Μίμης Κουγιουμτζής (*Το σπίτι της κούκλας*), Γιάννης Κακλέας (*Ο αρχιμιάστορας Σόλνες*), Νίκος Χαραλάμπους (*Τα*

¹²¹⁵ Η αποδελτίωση των περιεχομένων των προγραμμάτων περιλαμβάνεται στον Β' τόμο της διατριβής.

¹²¹⁶ Για λεπτομέρειες βλ. στον Β' τόμο στις εκδηλώσεις για τον Ίψεν.

¹²¹⁷ Από το 1985 έως το 1999 εντοπίζουμε στον Τύπο δεκαεπτά άρθρα με αποκλειστικό τους αντικείμενο τον Ίψεν (για λεπτομέρειες βλ. τ. Β', μέρος Β', Π.1.2.), καθώς και πολλά ρεπορτάζ και συνεντεύξεις με αφορμή τις παραστάσεις των έργων (βλ. τις παραπομπές μας που έχουν προηγηθεί, καθώς και αυτές που ακολουθούν στη συνέχεια του κεφαλαίου).

¹²¹⁸ Για την αποδελτίωση των περιεχομένων ας ανατρέξει ο αναγνώστης στον Β' τόμο.

¹²¹⁹ *Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ* (1985), *Η κυρία της θάλασσας* (1986 και 1989), *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ* (1989) *Ρόσμερσολμ* (1989), *Το σπίτι της κούκλας* (1989), *Ο αρχιμιάστορας Σόλνες* (1995). Οι παραγωγές αυτές μεταδίδονται από τις εκπομπές: Θεατρική Βραδιά, Μικρή Αυλαία και Το Θέατρο στο Γ' Πρόγραμμα

παλικάρια στο Χέλγκελαντ)¹²²⁰. Το ραδιόφωνο δίνει την ευκαιρία και σε νέους ανερχόμενους τότε ηθοποιούς να ασκηθούν στην ιψενική δραματουργία (Γιώργος Κέντρος, Νίκος Χατζόπουλος, Άκης Σακελλαρίου, Στέλιος Μάινας, Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, Ιφιγένεια Αστεριάδη¹²²¹), ενώ θα δώσει και τη δυνατότητα σε καθιερωμένους συναδέλφους τους να ερμηνεύσουν σημαντικούς ιψενικούς ρόλους που δεν είχαν ερμηνεύσει στο θέατρο, όπως οι: Ελένη Χατζηαργύρη (Ιγκερ), Ρένη Πιττακή (Νόρα και Ελλίντα), Νικήτας Τσακίρογλου (Σόλνες)¹²²², Γιώργος Μοσχίδης (Κνουτ Μπρόβικ στον *Σόλνες*), Δέσποινα Μπεμπεδέλη (Γκέρτις στα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ*), Κατερίνα Χέλμη (Ντάγκι στα *Παλικάρια*).

Η παρουσία του Ίψεν στην Ελλάδα θα γνωρίσει λοιπόν μια νέα άνθηση στα τελευταία δεκαπέντε χρόνια του 20^{ού} αιώνα. Η θεατρική ζωή του τόπου ξαναγυρνάει στον συγγραφέα που σημάδεψε την πορεία του ελληνικού θεάτρου. Και ίσως θα πρέπει να συμφωνήσουμε με τον σκηνοθέτη Τάσο Μπαντή πως ο λόγος για αυτή την εντυπωσιακή επανάκαμψή του είναι ότι η δραματουργία του «εμπεριέχει ολόκληρη τις θεματικές και τις εκφραστικές αναζητήσεις» του 20^{ού} αιώνα, «ίσως, λοιπόν, ξαναγυρίζοντας στον Ίψεν, ψάχνουμε να ξαναβρούμε τον 'μπαμπά' μας»¹²²³.

¹²²⁰ Οι Τερζόπουλος, Κακλέας και Κουγιουμτζής δεν θα ανεβάσουν Ίψεν στην σκηνή. Ο Χαραλάμπους θα ανεβάσει τους *Βρυκόλακες* για το Θέατρο Ένα (Λευκωσία) το 2003.

¹²²¹ Ο Γιώργος Κέντρος παίζει τον Χέλμερ στο *Σπίτι της κούκλας*. Ο Στέλιος Μάινας ερμηνεύει τον Τόρολοφ στα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, στην ίδια παραγωγή συμμετέχει και ο Νίκος Χατζόπουλος. Στον *Σόλνες* η Ιφιγένεια Αστεριάδη ερμηνεύει τη Χίλντα, ο Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος τον Ράγκναρ Μπρόβικ. Ο Άκης Σακελλαρίου ερμηνεύει τον Ξένο στην *Κυρά της θάλασσας* το 1986.

¹²²² Ο Τσακίρογλου δοκιμάζεται πρώτα στο ραδιόφωνο στον ρόλο του Σόλνες το 1995. Θα τον ερμηνεύσει με τον δικό του θίασο λίγα χρόνια αργότερα (2000) σε σκηνοθεσία Γιάννη Ιορδανίδη.

¹²²³ Μαρία Αδαμοπούλου: «Ίψεν επί 5», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 9/10/1994.

7.2. Η καταλυτική επίδραση μιας επίσκεψης (1985): ο *John Gabriel Borkman* σε σκηνοθεσία του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν

Το 1985 η Αθήνα ανακηρύσσεται ως η πρώτη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, τιμώντας τη Μελίνα Μερκούρη που οραματίστηκε τον θεσμό. Είναι μια χρονιά καλλιτεχνικού "οργασμού" για την πόλη σε όλους τους τομείς των τεχνών. Μέσα σε λίγους μήνες το ελληνικό θέατρο έρχεται σε επαφή με τις σπουδαιότερες φωνές του ευρωπαϊκού θεάτρου, δεχόμενο καταλυτικές επιδράσεις¹²²⁴.

Στις εκδηλώσεις του νέου θεσμού συμπεριλαμβάνεται και η παράσταση του *John Gabriel Borkman* σε σκηνοθεσία του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν. Ο Μπέργκμαν (1918-2007) έχει αυτοεξοριστεί από τη Σουηδία από το 1976 και έχει εγκατασταθεί και εργάζεται στη Γερμανία. Το 1985, λίγους μήνες πριν να ξαναγυρίσει στη Σουηδία, αποχαιρετά το γερμανικό θέατρο σκηνοθετώντας τον *Μπόρκμαν* για λογαριασμό του Bayerisches Staatsschauspiel - Residenz Theater¹²²⁵. Είναι η πολλοστή φορά που ασχολείται με τον Ίψεν, από το 1957 έως το 2002 θα σκηνοθετήσει δέκα παραστάσεις έργων του σε Σουηδία, Γερμανία και Αγγλία¹²²⁶.

Η πρεμιέρα του *Μπόρκμαν* δίνεται στο θέατρο Residenz του Μονάχου στις 31 Μαΐου του 1985. Η παράσταση περιόδεψε στη συνέχεια σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης, περιλαμβάνοντας στο πρόγραμμα της περιοδείας την Αθήνα, αλλά και τη Θεσσαλονίκη¹²²⁷. Στην Αθήνα δίνονται τέσσερις παραστάσεις, στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, από τις 24 έως τις 27 Οκτωβρίου 1985. Ακολουθούν δύο παραστάσεις στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, στις 30 και 31 Οκτωβρίου, ενταγμένες στα «Δημήτρια» του Δήμου Θεσσαλονίκης¹²²⁸.

Την επομένη της πρεμιέρας εμφανίζονται τα πρώτα ενθουσιώδη δημοσιεύματα στον Τύπο, που μεταφέρουν τη θερμότητα υποδοχή του αθηναϊκού

¹²²⁴ Η Αθήνα φιλοξενεί παραστάσεις των σημαντικότερων εν ζωή σκηνοθετών του ευρωπαϊκού θεάτρου, όπως ο Πήτερ Μπρουκ (*Μαχαμπάρτα*), ο Τζόρτζιο Στρέλερ (*Καταιγίδα* του Στρίντμπεργκ) και ο Πέτερ Στάν (*Ορέστεια* του Αισχύλου).

¹²²⁵ Οι πληροφορίες μας για τη σταδιοδρομία του Μπέργκμαν προέρχονται από την αυτοβιογραφία του: *Η μαγική κάμερα. Μια αυτοβιογραφία του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν*, μτφ. Θεωδώρας Καλλιφατιδής, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1989.

¹²²⁶ Ο πρώτος του Ίψεν είναι ο *Πέερ Γκοντ* στο Malmö Stadsteater της Σουηδίας (8/3/1957, Μάλμε). Στη Σουηδία θα σκηνοθετήσει Ίψεν ο Μπέργκμαν άλλες πέντε φορές συνεργαζόμενος με το Kungliga Dramatiska Teatern (Dramaten) της Στοκχόλμης, κατά χρονολογική σειρά: *Έντα Γκάμπλερ* (17/10/1964), *Αγριόπαπια* (17/3/1972), *Το σπίτι της κόκκλας* (17/11/1989), *Πέερ Γκοντ* (27/4/1991) και *Βρυκόλακες* (9/2/2002). Στη Γερμανία θα κάνει τρεις Ίψεν, όλους με το Bayerisches Staatsschauspiel: *Έντα Γκάμπλερ* (11/4/1979), *Το σπίτι της κόκκλας* (30/4/1981) και τον *Μπόρκμαν* του 1985. Στην Αγγλία θα συνεργαστεί με το National Theatre του Λονδίνου σκηνοθετώντας την *Έντα Γκάμπλερ* (29/6/1970). Οι πληροφορίες από: www.ibsen.net.

¹²²⁷ Σταθμοί της περιοδείας: Θέατρο Stadsschouwburg (24/6/1985, Άμστερνταμ), Théâtre National de l'Odéon (11/12/1985, Παρίσι), King's Theatre (9/1986, Εδιμβούργο). Οι πληροφορίες από: www.ibsen.net.

¹²²⁸ Για παραστασιογραφικές λεπτομέρειες βλ. στον Β' τόμο, μέρος Α', Π.3.5.1.

κοινού¹²²⁹. Ακολουθεί πληθώρα κριτικών σημειωμάτων στις εφημερίδες Αθηνών και Θεσσαλονίκης: σύσσωμη η κριτική παραληρεί από θαυμασμό για την παράσταση: «Ένα μεγαλοφυές αποτέλεσμα» (Παγκουρέλης): μια παράσταση «στην ακραία όψη της τελειότητας, με μια ενότητα συνταραχτική, όχι μόνο σε φορμαλιστικό οργανικό επίπεδο, αλλά και σε στοιχεία εικαστικής, ρυθμικής και κινησιολογικής αποτίμησης» (Βακαλοπούλου): προσφέρει μια «άφατη αισθητική χαρά» (Γεωργουσόπουλος): «μια εμπειρία για όποιον την απεκόμισε, που δεν μπορεί να την ξεχάσει» (Λιγνάδης): μια παράσταση «καθηλωτική», όπου «ακόμη και κείνοι που δεν γνώριζαν γερμανικά, ακόμα και κείνοι που ίσως δεν γνώριζαν καν το έργο, ήταν αδύνατο να αντισταθούν στη δύναμη και στη μαγεία του» (Χρησιτίδης)¹²³⁰.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η λιτότητα της σκηνοθεσίας. Ο Μπέργκμαν παρέδωσε, κατά τον Λιγνάδη, «την πιο συνταρακτικά λιτή παράσταση που έχουν δει τα μάτια μας», ένα «μάθημα» για την «άμεση και γυμνή προσέγγιση» ενός ιψενικού έργου. Πρόκειται για μια παράσταση «υποδειγματικής απλότητας και περιεκτικότητας», συμφωνεί και ο Κρητικός στην *Ελευθεροτυπία*. Ο Μπέργκμαν δεν καταφεύγει «σε άσκοπους εξωτερικούς εκσυγχρονισμούς, σε αποπροσανατολιστικά εφέ, σε εύκολες λύσεις» (Παγκουρέλης), η σκηνοθεσία του στοχεύει στην προβολή των νοημάτων του συγγραφέα. Ο σκηνοθέτης είναι διακριτικά «απών» στην παράσταση, αλλά στην πραγματικότητα πανταχού παρών, «από την απλή συλλαβή έως την συγκρότηση της εικόνας και από την λεπτομέρεια της χειρονομίας έως την σοφή σύνθεση του συνόλου», όπως σημειώνει ο Λιγνάδης. Ο *Μπόρκμαν* αποκαλύπτει «έναν πραγματικά μεγάλο σκηνοθέτη να παίζει Ίμπσεν και όχι τον εαυτό του, υπηρετώντας το κείμενο και όχι απεργαζόμενος την όψη του, για να εντυπωσιάσει», γράφει ο Χρησιτίδης.

Η οπτική του Μπέργκμαν αποκαλύπτει έναν άλλο Ίψεν, «διόλου μεσογειικό, διόλου φυσιολατρικό, διόλου θερμών, εσωτερικών χώρων» (Κολτσιδοπούλου). Προβάλλει «έναν Ίψεν παγερός, ψυχρά συμβολικός, υπαρξιακά ανελήθης, απαλλαγμένος από τον συμβατικό παραδοσιακό χιτώνα του και ντυμένος τη φόρμα του παραλογικού προβληματισμού» (Βακαλοπούλου). Η σκηνοθεσία του Μπέργκμαν «αφαίρεσε το ιψενικό έργο από την καθιερωμένη ακαδημαϊκή μανιέρα του αστικού δράματος, γύμνωσε τα εξωτερικά συμβατικά στολίδια του [...] και στήριξε τα ακροβατικά νοήματα και τους παγερούς συμβολισμούς σε υπαρξιακό βάθος» (Βακαλοπούλου). Η σκηνοθεσία κατάφερε να «αναγάγει την κάθε σκηνή και τον κάθε διάλογο σε διάσταση τραγωδική»

¹²²⁹ Βλ.: Σ[ούλα] Αλ[εξανδροπούλου]: «Έτσι δουλεύει ο Μπέργκμαν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 25/10/1985 και Βασίλης Αγγελικόπουλος: «Ο Μπέργκμαν δεν διορθώνει, παρουσιάζει τον Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 25/10/1985.

¹²³⁰ Δεν έχει ακόμα εφαρμοστεί το σύστημα των υπερτίτλων στην Ελλάδα.

(Κιτσόπουλος). Το «ξεγύμνωμα του ενδόμυχου Είναι ήταν στην παράσταση ραγδαίο, μανιασμένο, συγκλονιστικό» (Βαροπούλου).

Η σκηνοθεσία του Μπέργκμαν είναι μια εργασία άκρας αφαίρεσης και πύκνωσης σε όλους τους τομείς της παράστασης. Ξεκινώντας από τη δραματουργική επεξεργασία του κειμένου που αντιμετωπίζει με σεβασμό το έργο όντας "ασεβής" απέναντι του. Ο Μπέργκμαν αφαιρεί από τον *Μπόρκμαν* όλα τα στοιχεία συμβατικής δραματουργίας. «Μερικές φορές πρέπει να προστατέψεις τον Ίψεν από τον εαυτό του», δηλώνει σε συνέντευξή του σε γερμανικό περιοδικό που μεταφράζεται στα ελληνικά¹²³¹. Για τον σουηδό σκηνοθέτη ο Ίψεν χρησιμοποιεί σε αρκετές στιγμές των έργων του, του *Μπόρκμαν* συμπεριλαμβανομένου, «ένα είδος συναισθηματικής ρητορικής» που «δεν υποφέρεται». Φράσεις όπως «το 'τραγουδιστικό μετάλλευμα' και 'το χέρι από σίδερο' και 'ο γιος του βουνίσσιου μεταλλωρύχου'» εκφράζουν για τον σκηνοθέτη αυτή την "ψεύτικη" ρητορική. Οι παρεμβάσεις στο κείμενο δεν περιορίζονται στις περικοπές τέτοιων εκφράσεων, ο Μπέργκμαν επεμβαίνει και στο συγγραφικό ύφος, κρίνοντας ότι ο Ίψεν στα τελευταία του έργα «άρχισε να αναστρέφει τις προτάσεις του με ένα παράξενο τρόπο - να λέει πράγματα με ένα πολύ ψεύτικο τρόπο».

Ο Μπέργκμαν κάνει κι άλλες "τολμηρές" αλλαγές¹²³². Δεν διστάζει π.χ. να αλλάξει το τέλος του έργου· αφαιρεί τη συμφιλίωση των δύο αδελφών πάνω από τον νεκρό Μπόρκμαν, βρίσκει τον διάλογο των δύο γυναικών «εντελώς αδύνατο»: «Τι στο Θεό θα τις έκανε να ενώσουν τα χέρια τώρα;», αναρωτιέται. «Το έργο δεν δίνει βάση για να στηριχθεί κάτι τέτοιο». Η ιδέα της επανασύνδεσης στο φινάλε βρίσκει πως είναι βαλμένη εκ των υστέρων, μια υποχώρηση σε ό,τι «ήταν το αναμενόμενο» από το μέσο κοινό της εποχής. Για τον σκηνοθέτη «η τελευταία λέξη

¹²³¹ Η πολύ διαφωτιστική αυτή συνέντευξη περιλαμβάνεται σε ένα αφιέρωμα του θεατρικού περιοδικού *Εκκρόκλημα* στον σουηδό σκηνοθέτη («Ο *Μπόρκμαν* του Μπέργκμαν», μτφ. Μαρίνας Ράλλη, τχ. 19, 10-12/1988, σελ. 60-65). Τη συνέντευξη είχαν πάρει για λογαριασμό του περιοδικού *Theater magazine* οι Lisa-Lone και Frederic Marker (Vol XVIII No 2, Spring 1986). Τα αποσπάσματα που παρατίθενται στη συνέχεια είναι όλα από τη συνέντευξη αυτή.

¹²³² Ο Μπέργκμαν κάνει διάφορες ενδιαφέρουσες παρεμβάσεις στο κείμενο του Ίψεν. Αντικαθιστά το *Danse macabre* του Camille Saint-Saëns, που παίζει στο πιάνο η Φρίντα για τον Μπόρκμαν στην αρχή της δεύτερης πράξης, με τη Σονάτα Νο 17 για πιάνο του Μπετόβεν, γνωστή και ως Σονάτα Φάντασμα. Η επιλογή του Ίψεν «ήταν μια ανόητη επιλογή εκ μέρους του» για τον Μπέργκμαν, «δεν είχε μουσικό αυτί. Ήταν απλώς ένα κομμάτι που ήταν της μόδας εκείνη την εποχή» (βλ. την προαναφερθείσα συνέντευξή του). Βάζει ακόμα τον Φόλνταλ να διαβάζει αποσπάσματα του νεανικού έργου του Ίψεν *Κατιλίνας* στη θέση του έργου που έχει συγγράψει ο ήρωας. Για μια άλλη παρέμβαση του Μπέργκμαν στο κείμενο μας πληροφορεί ο Κρητικός (*Ελευθεροτυπία*): «ψαλίδισε τις συμβατικές εμφανίσεις του υπηρετικού προσωπικού». Σκηνοθετικά έχει επίσης μια πολύ ενδιαφέρουσα ιδέα για τον Μπόρκμαν: «αποφασίσαμε να τον αφήσουμε να πεθάνει, στο τέλος της τρίτης πράξης. Καταρρέει στο πάτωμα αφού οι αδελφές φύγουν τρέχοντας, ακολουθώντας τον Έρχαρτ. Και με άλλα λόγια πεθαίνει. Είναι ένας ήδη νεκρός άνθρωπος που εμφανίζεται στη τελευταία πράξη. Ένας άνθρωπος που ξέρει ότι είναι νεκρός» (το απόσπασμα και πάλι από τη συνέντευξή του).

του έργου πρέπει να είναι 'ο δυνατός άντρας'» που λέει η Γκούνχιλντ, καθώς είναι «ένα έργο για τον Μπόρκμαν» και για την «κριτική που γίνεται σ' αυτόν»¹²³³.

Σε πνεύμα αφαίρεσης και λιτότητας κινείται και η σκηνογραφική αντίληψη της παράστασης. Ο σκηνοθέτης, σε συνεργασία με τη σκηνογράφο Gunilla Palmstierna-Weiss, τοποθετεί τους ιψενικούς ήρωες στο ιστορικό τους πλαίσιο «με τα κοστούμια και τις ενδεικτικές πινελιές του περιβάλλοντος χώρου», αφαιρώντας όμως όλες τις «περιττές λεπτομέρειες» της ρεαλιστικής αναπαράστασης (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία*). Η σκηνογράφος στήνει μια μαύρη γυαλιστερή πλατφόρμα στο κέντρο της σκηνής, που μετασχηματίζεται από πράξη σε πράξη. Ελάχιστα στοιχεία σηματοδοτούν τους χώρους: ένας καναπές, μια λάμπα, ένα χαλί για το αστικό σαλόνι των Μπόρκμαν στην πρώτη και στην τρίτη πράξη, μια τεράστια ταπισερί στο βάθος και ένα πιάνο για τη δεύτερη, ενώ στην τελευταία πράξη ο χώρος γυμνώνεται ολότελα, απομένει μόνο μια μαύρη επικλινή ράμπα που χάνεται μέσα στο μαύρο φόντο¹²³⁴. Μέσα στο αχανές μαύρο, μόνο οι φωτισμοί, με «το άσπρο παγωμένο φως» τους αλληγορούν «το χιονισμένο τοπίο του ιψενικού θανάτου» (Λιγνάδης). Οι σκηνικοί χώροι «παρέπεμπαν ανατριχιαστικά στην παγωνιά του ψυχικού και ιδεολογικού θανάτου» (Βακαλοπούλου). Η σκηνογραφία της Palmstierna-Weiss εντοπωσιάζει τους κριτικούς για την ουσιαστική λιτότητά της και τη σύμπνοιά της με τη σκηνοθεσία, καθώς καταφέρνει να είναι «ακραία δημιουργική, χωρίς να υποκλέπει τις εντοπώσεις» (Παγκουρέλης). Καίρια συμβάλλουν οι φωτισμοί στη «μαγευτική από εικαστική άποψη» όψη της παράστασης, χαρίζοντας «στη σκηνική εικόνα ποιητική αίγλη» (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία* και *Ταχυδρόμος*).

Η mise en place του Μπέργκμαν είναι επίσης ακραίας αφαίρεσης. Ελάχιστες είναι οι μετακινήσεις των ηθοποιών. Οι ιψενικοί ήρωες χωροθετούνται επί σκηνής «σε μνημειακής ακινησίας συμπλέγματα δύο, τριών και τεσσάρων μορφών» (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία*). Για τον Μπέργκμαν, όπως δηλώνει στη συνέντευξή του, είναι ένα έργο «ουσιαστικά αμετακίνητο. Κάθονται εκεί στις καρέκλες τους, στέκονται εκεί ακίνητοι, είναι ριζωμένοι σ' ένα σημείο. Όλα παραμένουν – μόνο λειψή προσπάθεια για επαφή. Αλλά επαφή δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει πια καμιά αληθινή επαφή μεταξύ τους. [...] Είναι πολύ σημαντικό, όταν δουλεύεις ένα

¹²³³ Για τον σκηνοθέτη είναι «ολοκληρωτικά το έργο του Μπόρκμαν – και δεν μπορεί να είναι τίποτ' άλλο». Ένα «πολύ προσωπικό» έργο, «πρόκειται για τη διαθήκη του ίδιου του Ίψεν». Ο συγγραφέας «κοιτάει πίσω τη ζωή του και την κρίνει», «σε κάθε λέξη και κάθε φράση ο Ίψεν μιλάει για την ίδια του την ποίηση, για την δουλειά ολόκληρης της ζωής του – και την κριτικάρει. Και μάλιστα με αδυσώπητο τρόπο»· «αισθάνεται ότι το έργο ολόκληρης της ζωής του είναι μια αποτυχία», καθώς ο ίδιος ήταν «πάντοτε απρόθυμος» στον έρωτα, «πάντα υπήρξε υπερβολικά επιφυλακτικός απέναντι στην άμεση σωματική επαφή με άλλους. Ποτέ δε γνώρισε τον έρωτα ο ίδιος – και είχε πλήρη συνείδηση αυτού του γεγονότος».

¹²³⁴ Τις πληροφορίες για τους σκηνικούς χώρους μας τις δίνει η Ελένη Πετάση σε άρθρο της που προετοιμάζει την υποδοχή της παράστασης («Ίψεν από τον Μπέργκμαν», εφ. *Το Βήμα*, 20/10/1985).

θεατρικό έργο σαν αυτό, να απλοποιείς και να απλοποιείς – ώστε οι δυνατές κλασικές γραμμές της τραγωδίας να μένουν καθαρές».

Ο σκηνοθέτης συναρμολογεί «ένα ορατόριο στατικών παράλληλων μονολόγων», αφήνει τους κεντρικούς ήρωες «μονάρχους στη σκηνή, να προφητεύουν, με τους μετεωρισμούς τους στο κενό, την υπαρξιακή μοναξιά των ηρώων ενός Μπέκετ κι ενός Πίντερ» (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία* και *Ταχυδρόμος*)¹²³⁵. Ο θεατής διακρίνει «σε κάθε στιγμή της παράστασης αυτής τις εσωτερικές δυνάμεις που συγκρούονται, και τις ενδότερες καταστάσεις που συγκροτούν το οντολογικό μέγεθος των ηρώων» (Κιτσόπουλος). Η σκηνοθεσία του Μπέργκμαν δεν έχει τίποτα εξωτερικά εντυπωσιακό, ακουμπά πάνω στους ηθοποιούς: «στους βηματισμούς, στις σιωπές, στις χειρονομίες, στις επαναλήψεις των χειρονομιών τους», είναι μια σκηνοθεσία «αφημένη στις εικόνες που έπλαθαν οι ηθοποιοί δυο-δυο, τρεις-τρεις ή όλοι μαζί, ανάμεσα στην εξωτερική και την εσωτερική τους δράση» (Κολτσιδοπούλου).

Στις ερμηνείες που δίδαξε ο σκηνοθέτης είναι «φανερό πώς αποκλείσε κάθε είδους ρεαλιστική απόχρωση», παρατηρεί ο Κιτσόπουλος, οι στάσεις των προσώπων είναι «εξωπραγματικές, άβολες, [...] όχι ανθρώπινες, καθημερινές», κι όμως «δεν υπάρχει εκζήτηση, υπάρχει υπογράμμιση καταστάσεων». «Ένα άλλο σημείο, άξιο επισήμανσης» είναι για τον Παγκουρέλη «η σχέση σκηνοθεσίας (και παράστασης) με την ηθοποιία». Οι ηθοποιοί του Μπέργκμαν, γράφει, «δεν ήταν άψυχα ανδρικόλα, υποχείρια κάποιας σιδερόφρακτης επιταγής. Ούτε, όμως, ανεξαρτητοποιημένες μονάδες που έπαιζαν σύμφωνα με τις ερμηνευτικές διαστάσεις του φέρνοντας το θέαμα στα μέτρα τους. Ήταν μεγάλοι ηθοποιοί που ανέπτυξαν τις ικανότητες τους σε συγκεκριμένες κατευθύνσεις, πετυχαίνοντας έτσι εκπληκτικές ερμηνείες, αλλά επίκουρες –και θεμελιακές– της όλης παράστασης».

Πράγματι, ο σκηνοθέτης έχει στη διάθεσή του ένα εξαιρετικό επιτελείο ηθοποιών. Ηθοποιούς «με πληθωρική εσωτερικότητα» (Κρητικός, *Ταχυδρόμος*), ικανούς «να παίζουν την ύβρι προς τον εαυτό μας και τη ζωή, με το ανατομικό νυστέρι της σκληρής Μπεργκμανικής ψυχογραφίας αλλά και με την ποιήσι της δικής του μεταφυσικής» (Βαροπούλου). Οι ερμηνείες τους είναι «υψηλοτάτου επιπέδου, είτε είχαν μεγάλους είτε μικρούς ρόλους» (Παγκουρέλης). Ο καθένας τους δίνει ένα πραγματικά «αξέχαστο ρεσιτάλ ηθοποιίας», γράφει η Βακαλοπούλου, και συμφωνούν μαζί της όλοι οι κριτικοί.

¹²³⁵ Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει στον Λιγνάδη ότι ο Μπέργκμαν «δεν εδίστασε να καταστρατηγήσει ακόμα και τα πιο βασικά αξιώματα των θεατρικών συμβάσεων» προκειμένου να πραγματωθεί σκηνικά η αιτούμενη λιτότητα. Αναφέρει δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα: «Στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης η Γκούνχιλντ καθισμένη και η Έλλα όρθια συζητούν χωρίς ν' αλλάξουν θέση σ' ένα διάστημα χρόνου που θα φαινόταν για τα γνωστά δεδομένα υπερβολικά μακρό. [...] Στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης η Φρίντα Φόλνταλ παίζει όλο το κομμάτι ζωντανά στο πιάνο, ενώ ο Μπέργκμαν με την ράχη στο μαύρο όργανο, σαν να είναι συνέχεια του επίπλου, ακίνητος σαν άγαλμα ακούει», αφήνοντας μόνο τη δύναμη της μουσικής να λειτουργήσει για τον θεατή, χωρίς κανένα άλλο σκηνοθετικό σχόλιο.

Ο Hans Michael Rehberg σκιαγραφεί τον Μπόρκμαν ως έναν «Ναπολέοντα νευρωτικό, που κωπηλατούσε με πόδια και με χέρια, προς την κατάκτηση και τη δικαίωση», ο ήρωας είναι «σε μια συνεχή ένταση. Είναι πάνω στην κόψη του ξυραφιού από την αρχή ως το τέλος – στην άκρη της τρέλλας» (Κολτσιδοπούλου). Ο Μπέργκμαν θέλει τον ήρωα να είναι συμπαθής εξαρχής: «Στο παρελθόν του ο Μπόρκμαν έχει συμπεριφερθεί μ' ένα πολύ αντιπαθητικό τρόπο. Γι αυτό είναι κρίσιμο το να παρουσιάζεται τώρα ως συμπαθής. Αν δεν συμβαίνει αυτό, το έργο θα γίνει απαράδεκτα κουραστικό»¹²³⁶.

Ο Rehberg χειρίζεται με μεγάλη δεξιοτεχνία τον ρόλο, είναι «ο ταπεινωμένος κολοσσός και ένας έγκλειστος λύκος της στέππας, μια νιτσεϊκή μορφή και ταυτόχρονα ένας παλιάτσος σε Μπεκετιανή ερημιά», σημειώνει η Βαροπούλου, φτιάχνει μια σύνθεση «μεφιστοφελική», με «θαυμάσιες εντάσεις, ανάγλυφες πάνω στην γωνιώδη φυσιογνωμία και τις εξπρεσιονιστικές εκφράσεις». Τον θαυμασμό του εκφράζει και ο Χρηστίδης για τη σύνθεση του ηθοποιού, ο οποίος καταφέρνει «να δώσει έναν άνθρωπο στα σύνορα της παραφροσύνης, χωρίς να βρίσκεται ποτέ ούτε δώθε ούτε πέρα απ' αυτήν. Αλλά πάντα ακριβώς πάνω στη διαχωριστική γραμμή σε μια εκπληκτική ισορροπία. [...] Την έκρυθμη πνευματική κατάσταση του ήρωα, ο ηθοποιός την έδωσε με μια σοφά μελετημένη ανώμαλη εκδήλωση του σώματος του –κυρίως των χεριών του. Τα χεριά του 'έφευγαν' σαν ακαθοδήγητα ανάλογα με την παρόρμηση του μυαλού του, ακριβώς εκφράζοντας (και όχι περιγράφοντας) την πνευματική του κατάσταση. Ο Μπόρκμαν γεννιόταν μπροστά μας με παρελθόν, με παρόν και με μέλλον. Μια πάρα πολύ σημαντική θεατρική δημιουργία, με απειρία λεπτομερειών».

Συναρπαστικές είναι και οι ερμηνείες των Christine Buchegger (Γκούνχιλντ) και Christa Berndl (Έλλα). «Θα περάσει πολύς καιρός, πριν ξεχάσουμε [...] τον εσωτερικό κραδασμό και την εξωτερική μαρμάρινη ακινησία» τους, γράφει ο Κρητικός (*Ελευθεροτυπία*) για τις δύο ηθοποιούς. Η Buchegger στην Γκούνχιλντ φέρει «ένα βαθύ νορδικό πάθος και μια γρανιτένια ομορφιά»¹²³⁷ και καταθέτει μια «εξαιρετη» ερμηνεία (Βαροπούλου). «Με τη μεγαλύτερη δυνατή λιτότητα μέσω έδωσε μια πληθωρική αποθήκευση λεπτομερών συναισθημάτων. Μάθημα υποκριτικής, για κείνους (και για κείνες) που συγχέουν την 'πόζα' με την 'κενότητα'», σημειώνει ο Χρηστίδης. Αντίστοιχη είναι και η επισήμανση της Κολτσιδοπούλου: η ερμηνεία της είναι «μέγα μάθημα, του πώς ένα 'παγωμένο' παίξιμο ηθοποιού μπορεί να πάλλεται από ταλέντο και ψυχή». Η Berndl στην Έλλα

¹²³⁶ Συνέντευξη στο *Εκκρόκλημα*, ό.π.

¹²³⁷ Η ηθοποιός που επιλέγει ο Μπέργκμαν για την Γκούνχιλντ είναι πολύ διαφορετική από το αναμενόμενο, όπως εξηγεί στη συνέντευξή του ο σκηνοθέτης (*Εκκρόκλημα*): «Ήταν βασικό για μένα να βρω μια όμορφη γυναίκα για το ρόλο. [...] Ήθελα μια γυναίκα με ωραία μαλλιά, με χάρη, μ' ένα πρόσωπο γυναίκας, κι ένα σώμα γυναίκας – η οποία έχει αποκοπεί από τη ζωή και την έχουν αφήσει να μαραινεται. [...] Το κύριο ζήτημα είναι ότι αυτή η γυναίκα είναι –κάποτε υπήρξε– πολύ όμορφη». Ανήκει στις «γυναίκες που αποκόπησαν από τη ζωή –χωρίς έρωτα– και που πέρασαν μια ολόκληρη ζωή μη κάνοντας τίποτα. Χωρίς ν' αγαπούνται. Χωρίς να είναι επιθυμητές».

δίνει «επιθετικό σθένος στην παθητικότητα» της ηρωίδας, «υπογραμμίζοντας την ένταση της ερωτικής διαμαρτυρίας» (Λιγνάδης). Τον θαυμασμό τους εκφράζουν επίσης η Βαροπούλου («εκπληκτική») και η Κολτσιδοπούλου («θαυμάσια») για την ερμηνεία της.

Ο Heinz Bennent στον Φόλνταλ καταθέτει μια επίσης σημαντική ερμηνεία: «επροίκισε τον Φόλνταλ με μια εκλεκτή τραγικωμωδία, ενανθρωπίζοντας τον κλαυσίγελο σε ρόλο», γράφει ο Λιγνάδης. Την «έκπληξή» του εκφράζει ο Χρηστίδης για τον "αντισυμβατικό" τρόπο ερμηνείας του ρόλου: «Χωρίς τη συνήθως αναμενόμενη 'γραφικότητα' του ρόλου, πήγε από το δύσκολο δρόμο να φτιάξει όχι έναν 'τύπο', αλλά ένα σύνθετο πρόσωπο ρέον και εν ζωή. Ψιλοδουλειά υποκριτική από τις λίγες».

Για τους υπόλοιπους ηθοποιούς της διανομής γράφει ο Λιγνάδης: ο Tobias Moretti «ιχνογράφησε στον Έρχαρτ έναν αυθεντικό έφηβο, που δεν έχει βρει ρυθμούς ζωής», η Rita Russek «κάτω από την παγερή ηπιότητα του ήθους της Φάννυ Βίλτον [...] μπόρεσε να επισημάνει τον ηλεκτρισμό της ζωής», ενώ οι Ann Bennent και Heidi Forster στους μικρούς ρόλους της Φρίντας και της Μαλένας, αντίστοιχα, «έκαναν την φευγαλέα σκηνική εμφάνιση θεατρικά καθοριστική».

Ο *Μπόρκμαν* του Μπέργκμαν αποτελεί όντως «ένα υψηλής στάθμης μάθημα» για το ελληνικό θέατρο, όπως παρατηρεί ο Χρηστίδης. Ένα πολυσημαντο «μάθημα» για ένα θέατρο ουσιαστικής λιτότητας, υπηρετήσης του συνόλου, σκηνοθετικής διακριτικότητας, ερμηνευτικής εσωτερικότητας. Η οπτική του Μπέργκμαν στον Ίψεν μας αποκαλύπτει έναν σύγχρονο συναρπαστικό συγγραφέα «που σε γέμιζε ρίγη» (Κολτσιδοπούλου), έναν Ίψεν που «απορροφούσε, μαγνήτιζε, τάραζε» τον θεατή (Βαροπούλου). Η παράσταση του Bayerisches Staatsschauspiel ανακινεί τα "βαλτωμένα" νερά των συμβατικών αναγνώσεων Ίψεν που κυριαρχούν στην ελληνική σκηνή από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και γίνεται σημείο αναφοράς για τους Έλληνες δημιουργούς ως προς τον τρόπο προσέγγισης του συγγραφέα.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

John Gabriel Borkman, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, Αθήνα και Θεσσαλονίκη, 1985

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ημερησία*, 31/10/1985.
2. Βακαλοπούλου, Ηρώ: «*Ο Μπόρκμαν του Μπέργκμαν*», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 22/11/1985.
3. Βαροπούλου, Ελένη: «*Μια τρομακτική νύκτα θανάτου*», εφ. *Το Βήμα*, 27/10/1985.
4. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «*Μαιευτική τέχνη*», εφ. *Τα Νέα*, 2/11/1985.
5. Κιτσόπουλος, Γιώργος: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 10/11/1985.
6. Κολτσιδοπούλου, Άννυ: «*Ο Μπόρκμαν του Μπέργκμαν*», περ. *Γυναίκα*, 13/11/1985.
7. Κρητικός, Θόδωρος: «*Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*», περ. *Ταχυδρόμος*, 7/11/1985.
8. Κρητικός, Θόδωρος: «*Η αναπαλαίωση ενός μνημείου*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 1/11/1985.
9. Λιγνάδης, Τάσος: «*Μπέργκμαν και Στρέλερ: Μια αντιπαράσταση*», περ. *Ένα*,

14/11/1985.

10. Λιγνάδης, Τάσος: «Το μάθημα του Μπέργκμαν», εφ. *Η Καθημερινή*, 30/10/1985 και 3/11/1985.
11. Παγκουρέλης, Βάιος: «Αφορμή για σκέψεις... . Οι -σπουδαίες- παραστάσεις του Μπέργκμαν και του Στρέλερ», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 11/11/1985.
12. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Υψηλής στάθμης μάθημα θεάτρου», εφ. *Έθνος*, 29/10/1985.

7.3. Ανεπίδοτες απόπειρες ανανέωσης στις κρατικές σκηνές

7.3.1. Η *Αγριόπαπια* από την Κινητή Μονάδα του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Κούλας Αντωνιάδη (1985)

Το 1983 το Εθνικό κάνει μια ακόμα προσπάθεια συγκρότησης ενός θιάσου περιοδείας. Η επονομαζόμενη, τώρα, Κινητή Μονάδα θα δραστηριοποιηθεί για δύο χρόνια· τερματίζει τη λειτουργία της το 1985 με την *Αγριόπαπια*¹²³⁸. Το έργο του Ίψεν κάνει πρεμιέρα στο Δημοτικό Θέατρο της Πάτρας στις 11 Ιανουαρίου του 1985. Ακολουθεί περιοδεία για τέσσερις μήνες σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας, με καταληκτικό σταθμό τη Θεσσαλονίκη, όπου δίνεται η τελευταία παράσταση στις 7 Απριλίου του 1985 στην κεντρική σκηνή της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών¹²³⁹. Χρησιμοποιείται η κλασική μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη. Τη σκηνοθεσία υπογράφει η Κούλα Αντωνιάδη στη μοναδική της συνεργασία με το Εθνικό¹²⁴⁰. Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι του Ανδρέα Σαραντόπουλου και η μουσική του Γιώργου Τσαγκάρη. Η διανομή: Βέρλε: Δημήτρης Ζακυνθινός, Γκρέγκερς Βέρλε: Γιώργος Μάζης, Ο γέρο-Έκνταλ: Χρήστος Μάντζαρης, Γιάλμαρ Έκνταλ: Αλέξης Σταυράκης, Γκίνα Έκνταλ: Μαρία Σκούντζου, Έντβιγκ: Αγγελική Βελουδάκη, Κυρία Σέρμπι: Αντιγόνη Γλυκοφρύδη, Ρέλινγκ: Γιάννης Κάσδαγλης, Μόλβικ: Θόδωρος Κατσαφάδος, Γκρόμπεργκ: Λευτέρης Πλασκοβίτης, Πέτερσεν: Νίκος Σκιαδάς, Γιένσεν: Δημήτρης Βυζάντιος, Ένας παχύς και χλωμός κύριος¹²⁴¹: Θάνος

¹²³⁸ Η πρώτη προσπάθεια του Εθνικού για δημιουργία θιάσου περιοδείας γίνεται επί Μεταξά το 1939 με το Άρμα Θέσπιδος που διαρκεί έως το 1941. Επί στρατιωτικής δικτατορίας γίνεται μια προσπάθεια ανασύστασης του (1971-1973). Τρίτη προσπάθεια δημιουργίας θιάσου περιοδείας γίνεται με την Κινητή Μονάδα του Εθνικού, η οποία ξεκινάει την άνοιξη του 1982 με δυο παραγωγές: το *Γαϊτανάκι* της Ζωρζ Σαρρή και ένα πρόγραμμα με δύο έργα σε ενιαία παράσταση: τη *Δράκαινα* του Δημήτρη Μπόγρη και τη *Δημαρχίνα* του Γεώργιου Σουρή. Επαναδραστηριοποιείται το καλοκαίρι του 1984 με το έργο του Brendan Behan *Ένας όμηρος*. Τελευταία παραγωγή της Κινητής Μονάδας υπήρξε η *Αγριόπαπια*, που ήταν και η μόνη που περιόδευσε ανά την Ελλάδα, οι άλλες τρεις παραγωγές της είχαν περιοριστεί εντός του νομού Αττικής. Οι πληροφορίες μας από το λεύκωμα: *100 Χρόνια Εθνικό Θέατρο*, εκδ. Όμιλος Λάτση, Αθήνα, 2000 και τον διαδικτυακό τόπο: www.n-t.gr.

¹²³⁹ Μετά την Πάτρα ακολουθούν οι πόλεις: Καλαμάτα, Αγρίνιο, Κέρκυρα, Λαμία, Λάρισα, Νάουσα και Ξάνθη (για λεπτομέρειες βλ. στον Β' τόμο, μέρος Α', ΙΙ.1.1.7.). Η περιοδεία του Εθνικού γνώρισε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία: η *Αγριόπαπια* «θα ξελασπώσει το Εθνικό θέατρο... [...] σαρώνει κυριολεκτικά στο επίπεδο των εισπράξεων», γράφει η Ελένη Σπανοπούλου σε άρθρο της στο *Έθνος* («Η *αγριόπαπια* θα σώσει το Εθνικό», 19/2/1985), όπου δίνει και λεπτομερή στοιχεία για τις εισπράξεις σε κάθε πόλη.

¹²⁴⁰ Η Κούλα Αντωνιάδη (γεν. 1947) σπούδασε υποκριτική στη Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης του Καρόλου Κουν και στο πανεπιστήμιο Yale της Αμερικής. Επέστρεψε στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του '70 και εργάστηκε αρχικά ως ηθοποιός, αλλά σύντομα στράφηκε στη σκηνοθεσία. Ως σκηνοθέτης συνεργάστηκε κυρίως με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος τη δεκαετία του '70 και '80. Για την πορεία της στο θέατρο βλ. το βιβλίο του Έξαρχου *Έλληνες Ηθοποιοί. Έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950*, τ. Α', ό.π., σελ. 50.

¹²⁴¹ Αναφέρεται στο πρόγραμμα ως Βασιλικός ακόλουθος.

Κανέλλης, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά¹²⁴²: Χρήστος Κωνσταντόπουλος, Ένας κύριος με μωπία¹²⁴³: Ντίνος Ξένος, Ένας έκτακτος σερβιτόρος: Λευτέρης Πλασκοβίτης.

Η παράσταση δεν ικανοποιεί τους περισσότερους κριτικούς: «κλασσικό εικονογραφημένο», τη χαρακτηρίζει ο Κιτσόπουλος. Εξαντλείται στην αφήγηση της ιστορίας του έργου, με τους περισσότερους ηθοποιούς της διανομής να μένουν στο εξωτερικό περίγραμμα των ρόλων τους, ενώ «το εσωτερικό στοιχείο των προσώπων του δράματος απουσιάζει επιδεικτικά», όπως παρατηρεί ο Κιτσόπουλος. Αντίστοιχη και η διαπίστωση που κάνει ο Πράτσικας: «δεν συναντήσαμε πουθενά και την αντίστιξη της συγκίνησης γιατί δεν προσέχθηκε ίσως ο εσωτερικός ρυθμός του έργου». Η σκηνοθεσία, συνεχίζει, καταφεύγει σε απλουστευτικές λύσεις: «τον ποιητικό λόγο τον επένδυσε με το χαμηλωμένο φως, τον συμβολικό ρόλο του δαιμονικού, ας πούμε, Γκρέγκερς Βέρλε, τον έφτιαξε ασήμαντο συνάνθρωπο, τον πλούσιο εργοστασιάρχη τον προσγείωσε στα μέτρα μας, ενώ το γέρο Έκνταλ τον παρουσίασε σαν ένα κλόουν της Νότιας και Μεσογειακής Ευρώπης». Ο Πράτσικας αποδίδει τις «απλές λύσεις» της σκηνοθεσίας στην προσπάθεια της Αντωνιάδη να επικοινωνήσει με το επαρχιακό κοινό και βρίσκει εν μέρει δικαιολογημένες τις λύσεις αυτές, θεωρώντας ότι αλλιώς το «φορτωμένο με τη μακρυγορία της διαλεκτικής» έργο «οποσδήποτε θα κούραζε το θεατή» της επαρχίας.

Αυτές οι απλουστεύσεις είναι μια συνειδητή επιλογή της σκηνοθεσίας; Οι δηλώσεις της Αντωνιάδη μάλλον μαρτυρούν για το αντίθετο. Σε συνέντευξή της δηλώνει: «Το έργο ξεκινάει περιγράφοντας την πραγματικότητα, χάνεται μέσα στο όνειρο και ξαναγυρίζει στην πραγματικότητα. Και όλα αυτά δίχως να φαίνονται ξεκομμένα. Είναι μια απλή παράσταση και συνάμα σύνθετη»¹²⁴⁴. Και στο σημειώμά της που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα γράφει: «Ζωντάνεψα το χώρο του ονείρου τους -σοφίτα- ακριβώς γιατί θέλησα να κάνω κατανοητή τη δεύτερη διάσταση του έργου¹²⁴⁵. Φτιάξαμε ένα γυάλινο υπερρεαλιστικό σκηνικό, παγωμένο και μουντό, δείχνοντας τον εξωτερικό χώρο που περιβάλλει τους ήρωες του έργου και τον Ίψεν. [...] Η υπόκριση, ρεαλιστική, όσο μπορούσε να γίνει, μεταβάλλεται σε πολύ συγκεκριμένες στιγμές σε υπερρεαλιστική, πότε για να τονίσει το όνειρο και πότε για να τονίσει τη σάτιρα του έργου».

Οι ισορροπίες αυτές όμως δεν επιτυγχάνονται στην παράσταση. Η προσπάθεια της Αντωνιάδη να ανανεώσει την "παράδοση" του συμβατικού ρεαλισμού που έχει εγκαθιδρυθεί στο Εθνικό, δεν βρίσκει τον στόχο της. Οι υπερρεαλιστικές προθέσεις της σκηνοθεσίας πραγματώνονται μόνο σε ό,τι αφορά τη σκηνογραφία: ο Ανδρέας Σαραντόπουλος σχεδιάζει ένα γυάλινο "θερμοκήπιο" μέσα στο οποίο βρίσκεται έγκλειστη τόσο η οικογένεια Έκνταλ όσο και οικογένεια

¹²⁴² Αναφέρεται στο πρόγραμμα ως Βασιλικός ακόλουθος Μπάλε.

¹²⁴³ Αναφέρεται στο πρόγραμμα ως Ένας κύριος.

¹²⁴⁴ Ανυπόγραφο: «Η Αγριόπαπια έφτασε στο ΚΘΒΕ», εφ. *Το Βήμα*, 23/3/1985.

¹²⁴⁵ Σύμφωνα με το κείμενο, η σοφίτα της μικρής Έντβιγκ δεν είναι ορατή από τους θεατές.

των πλούσιων Βέρλε. Κατά τον Κιτσόπουλο, όμως, ούτε το σκηνικό έχει «θεατρικά αξιολογηθεί».

Η παράσταση πάσχει καιρία στον τομέα της υποκριτικής. «Μένεις διαρκώς με την εντύπωση ότι οι περισσότεροι υπό τους ηθοποιούς [...] αντιδρούν, απαξιούν να μας πουν τα όσα ο συγγραφέας επισημαίνει, και μας αφήνουν να υποθέτουμε τα λεγόμενά τους ακατανόητοι και σοβαροφάνεις», σημειώνει ο Κιτσόπουλος. Ο Μπακόλας πιστεύει πως για τις άστοχες ερμηνείες των περισσότερων ευθύνεται κυρίως η ακαταλληλότητα της διανομής, η Αντωνιάδη «δεν είχε τους ηθοποιούς εκείνους που θα βοηθούσαν σε μια πιο άνετη ερμηνεία των ρόλων και του έργου». Και μάλλον έχει κάποια βάση η παρατήρηση αυτή του Μπακόλα, το Εθνικό δεν στελεχώνει τη διανομή της περιοδείας με γνωστούς πρωταγωνιστές¹²⁴⁶.

Η Αντωνιάδη δεν έχει ίσως στη διάθεση της την καταλληλότερη διανομή για το έργο, αλλά και η ίδια δεν πρέπει να χειρίζεται επιδέξια το διαθέσιμο ανθρώπινο δυναμικό. Κατά τον Κιτσόπουλο: «Απαράδεκτα [...] δείγματα υποτονικότητας αλλά και εξωφρενικής υπερβολής έρχονται να προστεθούν σε σκηνές καμποτινικού εντυπωσιασμού». Η Αντωνιάδη δεν προστατεύει τον θίασο από εμφανείς ερμηνευτικές υπερβολές, όπως του Χρήστου Μάντζαρη στον Γέρο-Έκνταλ, ο οποίος, πάντα κατά τον Κιτσόπουλο, «υπερβάλλει τόσο με τα εκφραστικά καμώματα του, ώστε οι πάντες επί σκηνής και από πλατείας απορούν με την 'τόλμη και την αυτοθυσία του'», ή του Γιώργου Μάζη στον Γκρέγκερς Βέρλε, που επιδίδεται σε «πόζες δακρύβρεκτες», ή της Αγγελικής Βελουδάκη «που εμφανώς παθιάζεται να μοιάζει αφελής». Σε χαμηλά υποκριτικά επίπεδα το σύνολο της διανομής, με τους Μαρία Σκούντζου (Γκίνα Έκνταλ), Γιάννη Κάσδαγλη (Ρέλλιγκ) και Αλέξη Σταυράκη (Γιάλμαρ Έκνταλ) να διορθώνουν κάπως τη «γενικά δυσάρεστη διάθεση, που μεταδίδει η παράσταση» (Κιτσόπουλος)¹²⁴⁷.

¹²⁴⁶ Η έλλειψη "φροντίδας" του Εθνικού για την αρτιότητα του καλλιτεχνικού αποτελέσματος διακρίνεται και στις παρατηρήσεις του Κιτσόπουλου: «Όσο για τα κοστούμια, ιδίως τα αντρικά, ήταν ατημέλητα και ασιδέρωτα. Η δικαιολογία της περιοδείας, σε μια πρεμιέρα στη Θεσσαλονίκη δεν ευσταθεί». Το υπαινίσσεται και η ίδια η σκηνοθέτης σε συνέντευξή της: «Δεν ξέρω γιατί με διάλεξαν να κάνω Ίψεν. Δεν ξέρω αν με θεώρησαν αρκετά καλή σκηνοθέτρια ή αν μου τον έδωσαν γιατί προοριζόταν για περιοδεία και δεν λογαριάστηκε πολύ» (Πέλη Κεφαλά: «Η αγριόπαπια από την Πάφο!», συνέντευξη με την Κούλα Αντωνιάδη, περ. *Εικόνες*, 2/1985, σελ. 91).

¹²⁴⁷ Τους τρεις ηθοποιούς ξεχωρίζουν τόσο ο Κιτσόπουλος, όσο και ο Μπακόλας. Για τους Κάσδαγλη και Σκούντζου γράφει ο Κιτσόπουλος: «Σταθερός, μετρημένος και με τη γνωστή του εκφραστική προσωπικότητα ο κ. Γιάννης Κάσδαγλης απέδωσε τον γιατρό Ρέλλιγκ με συνέπεια και προσοχή. Η Γκίνα Έκνταλ της κ. Μαρίας Σκούντζου ήταν ένα από τα πρόσωπα που ανέβασαν σε πολλά σημεία την ένταση, τίποτε όμως, εκτός από τα φραστικά λάθη, δεν πρόδινε την όχι αριστοκρατική της καταγωγή». Και οι δυο κριτικοί ξεχωρίζουν την ερμηνεία του Αλέξη Σταυράκη: έδειξε «αξιόλογα προσόντα», αλλά «κι αυτός αδικήθηκε σε πολλές στιγμές από την μη ευκρίνεια του λόγου του» (Μπακόλας): ο ρόλος «αποδίδεται πολύπλευρα και δείχνει πως έχουμε να κάνουμε μ' έναν αξιόλογο ηθοποιό, που δυστυχώς δεν απέφυγε το ακουστικό σύνδρομο, που ταλαιπώρησε ολόκληρη σχεδόν την παράσταση» (Κιτσόπουλος). Σταχυολογούμε και μερικά επί μέρους σχόλια για τους άλλους ηθοποιούς: η Αγγελική Βελουδάκη ως Έντβικ «είχε τουλάχιστον μια ειλικρίνεια στο παίξιμο της» (Μπακόλας): «γραφικά και ψυχρά» αποδόθηκε η Κυρία Σέρμπι από την Αντιγόνη Γλυκοφρύδη (Κιτσόπουλος): οι Δημήτρης Ζακυνθινός (Βέρλε), Θάνος Κανέλλης (Ένας παχύς και χλωμός κύριος),

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η αγριόπλατα, Εθνικό Θέατρο, περιοδεία, 1985

1. Κιτσόπουλος, Γιώργος: «Ερρίκου Ίψεν *Η αγριόπλατα*», εφ. *Ελληνικός Βορράς* Θεσσαλονίκης, 5/4/1985.
2. Μ., Μ.: «Η διαχρονική *Αγριόπλατα* του Ίψεν από το Εθνικό», εφ. *Εβδομάδα Πατρών*, 14/1/1985.
3. Μπακόλας, Νίκος: «Ίψεν *Η αγριόπλατα* από την 'Κινητή Μονάδα' του Εθνικού», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 3/4/1985.
4. Πράτσικας, Μανώλης: «*Η αγριόπλατα*», εφ. *Ημερήσιος Κήρυξ* Πατρών, 22/1/1985.

7.3.2. Δύο σκηνοθεσίες του Γιάννη Βεάκη: *Οι Βρυκόλακες* (Κ.Θ.Β.Ε., 1985) και *Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν* (Εθνικό Θέατρο, 1993)

Οι *Βρυκόλακες* σε σκηνοθεσία Γιάννη Βεάκη (1918-2006)¹²⁴⁸ ανεβαίνουν στις 14 Δεκεμβρίου του 1985 στην κεντρική σκηνή της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών¹²⁴⁹. Χρησιμοποιείται η κλασική μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη¹²⁵⁰. τα σκηνικά και τα κοστούμια υπογράφει η σύζυγος του σκηνοθέτη Έλενα Πατρασκάνου-Βεάκη. Η διανομή απαρτίζεται από ιστορικά στελέχη του Κ.Θ.Β.Ε.: Κυρία Άλβινγκ: Αλεξάνδρα Λαδικού, Όσβαλντ: Δημήτρης Βάγιας, Πάστωρ Μάντερς: Αλέκος Ουδινότης, Έγκοτσαντ: Στέλιος Καπάτος, Ρεγκίνε: Λένα Κουρούδη.

Οι φιλόδοξες προθέσεις του σκηνοθέτη «να προβληθεί, όσο γίνεται πιο έντονα και πιο 'εκ βαθέων', η κάθε στιγμή της παράστασης [...] δίχως κανένα

Χρήστος Κωνσταντόπουλος (Ένας κύριος με αραιά μαλλιά), Ντίνος Ξένος (Ένας κύριος με μυωπία) κινήθηκαν «σε ένα επίπεδο όχι αξιοζήλευτο» (Μπακόλας).

¹²⁴⁸ Πρόκειται για τον γιο του Αιμίλιου Βεάκη. Σπουδάζει στη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και σταδιοδρομεί στα πρώτα χρόνια της καριέρας του ως ηθοποιός της πρώτης κρατικής σκηνής (1934-1943). Ενεργό μέλος του κομμουνιστικού κόμματος, αναγκάζεται να εγκαταλείψει την Ελλάδα μετά τα Δεκεμβριανά, το 1945 διαφεύγει στο Παρίσι όπου μετεκπαιδεύεται ως σκηνοθέτης. Επιστρέφει για ένα σύντομο διάστημα στην Ελλάδα (1948-1951), για να εγκατασταθεί μόνιμα από το 1951 στο Βουκουρέστι, όπου έζησε και σταδιοδρόμησε ως σκηνοθέτης. Μετά τη Μεταπολίτευση σκηνοθέτησε σποραδικά στην Ελλάδα συνεργαζόμενος με τους Δεσμούς της Ασπασίας Παπαθανασίου, το Κ.Θ.Β.Ε. και το Εθνικό (μία και μόνη συνεργασία του με τον *Μπόρκμαν*). Οι πληροφορίες μας προέρχονται από τη νεκρολογία της εφ. *Ριζοσπάστης* (Ανυπόγραφο: «Ένανάμιξε'... με τον πατέρα του», 12/4/2006), το σχετικό λήμμα του λεξικού του Έξαρχου (*Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925*, τ. Β', ό.π., σελ. 515) και τον ιστότοπο www.n-t.gr.

¹²⁴⁹ Η παράσταση κατεβαίνει στις 23 Μαρτίου του 1986. Παιζουν σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με το *Χάρολντ και Μωντ* του Colin Higgins (15/12/1984) σε σκηνοθεσία του Ανδρέα Βουτσινά, με τη Δέσπω Διαμαντίδου Μωντ, που επαναλαμβάνεται για δεύτερη χρονιά (βλ. *35 Χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος (1961-1996)*, ό.π., σελ. 301-302). Οι *Βρυκόλακες* δίνουν μικρό αριθμό παραστάσεων στη διάρκεια των τριών μηνών που παίζονται παράλληλα με το *Χάρολντ και Μωντ* (22 παραστάσεις).

¹²⁵⁰ Η μετάφραση του Πολίτη αρχίζει να δέχεται πλέον αμφισβήτηση: «η μέτρια μετάφραση του Γ.Ν. Πολίτη δυσκολεύει τους αμύητους και στο να συγκρατήσουν αρκετά από το έργο» (Παγκουρέλης).

περιττό στολίδι ή φκιασίδι»¹²⁵¹ δεν εκπληρώνονται σκηνικά, η ποθούμενη λιτότητα μεταφράζεται σε μια απλοποίηση του έργου. Η παράσταση, σημειώνει η Βακαλοπούλου, «μετατόπισε το έργο από τον τραγικό ιψενικό του άξονα, παρέκαμψε τις δραματικές του πολυπλοκότητες και το προσγείωσε στις απλοποιημένες διαστάσεις ενός αστικού δράματος. Όλος ο δραματουργικός πλούτος του Ίψεν κεντρώθηκε παραστατικά στις ηθικές και συναισθηματικές συγκρούσεις των προσώπων κι έτσι από ένα θεατρικό αριστούργημα παράχθηκε ένα συμπαθητικό συγκινητικό έργο».

Ο Βεάκης διαβάζει το έργο ως ένα κατηγορώ του συγγραφέα. Θέλει να φέρει στο προσκήνιο, όπως δηλώνει στο σκηνοθετικό του σημείωμα, «το κάλεσμα του μεγάλοπνοου Ίψεν»: «να κάνουμε ό,τι μπορούμε για να ξεριζωθούν οι όποιες προλήψεις, η ψευτιά, η υποκρισία, οι ανήθικοι συμβιβασμοί, όσα μας αλυσσοδένουν τη σκέψη και τη λαχτάρα μας για μιαν ουσιαστική κι όχι επίπλαστη ελευθερία, για την επιβεβαίωση του μέγιστου ιδανικού της Ανθρωπότητας – το σεβασμό στον Άνθρωπο». Έτσι η σκηνοθεσία του υπερτονίζει τη «θρησκευτική αμφισβήτηση» που υπάρχει στο έργο, με αποτέλεσμα ένα «αυθαίρετο παρωδιακό κριτικό ύφος» (Βακαλοπούλου). Ο Βεάκης παίρνει σαφή κριτική θέση απέναντι στα πρόσωπα, «'σταμπάρει' με περισσή ευκολία» τους ρόλους, όπως παρατηρεί ο Παγκουρέλης: «Τον πάστορα Μάντερς εμφανίζει μονάχα σαν ηλίθιο, την ψυχοκόρη Ρεγγίνα σαν πονηρή σουμπρετίτσα, τον 'πατέρα' της Έγκοτραντ σαν γλοιώδη εκβιαστή και υπόγειο 'νταβατζή'. Με αποτέλεσμα να τους ισοπεδώνει και μαζί τους και ολόκληρο το οικοδόμημα του Ίψεν». Οι άλλοι δυο κομβικοί ρόλοι του έργου, Κυρία Άλβινγκ και Όσβαλντ, γίνονται στην παράσταση του Βεάκη τα αθώα θύματα και ερμηνεύονται επίσης μονοδιάστατα. Η Άλβινγκ της Αλεξάνδρας Λαδικού «σπάνια ξέφευγε από την συμβατικότητα της πλούσιας κυρίας, της πληγωμένης συζύγου που σιώπησε μια ζωή», ενώ ο γιός της Όσβαλντ «ήταν μόνο ο άρρωστος που περιμένει την καταστροφή» (Μπακόλας).

Η σκηνοθεσία παραδίδει επί σκηνής «μικρά καθημερινά πρόσωπα από μεγάλους ρόλους» (Βακαλοπούλου). Η προσπάθεια του Βεάκη «να αποδώσει τον λόγο με περισσότερη 'καθημερινότητα'» (Μπακόλας) κρατά, γράφει ο Παγκουρέλης, «υπερβολικά υποτονική όλη την παράσταση (τόσο ώστε μεγάλα

¹²⁵¹ Απόσπασμα από το σκηνοθετικό σημείωμα του Βεάκη στο πρόγραμμα («Η σημερινή μας απόκριση στο κάλεσμα του Ίψεν. Οι Βρυκόλακες»). Τα δημοσιεύματα του Τύπου για την παράσταση αναπαράγουν κατά κύριο λόγο αποσπάσματα από αυτό (Λιάνα Αλεξανδρή: «Πρεμιέρα το Σάββατο. Οι Βρυκόλακες από το ΚΘΒΕ», εφ. *Μεσημβρινή*, 12/12/1985, Ανυπόγραφο: «Οι Βρυκόλακες σε επίσημη πρώτη», εφ. *Το Βήμα*, 8/12/1985 και Ανυπόγραφο: «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν σε μια καινούργια 'θέαση'», εφ. *Μακεδονία*, 13/11/1985). Στη συνέντευξη Τύπου, ο Βεάκης ενοχλείται από τη στάση των δημοσιογράφων που κάνουν ερωτήσεις στον πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου του Κ.Θ.Β.Ε. για ζητήματα διοικητικά και αρνείται να μιλήσει για την παράσταση, εξαπολύοντας μύδρους ενάντιων των δημοσιογράφων που χρησιμοποιούν τις συνεντεύξεις Τύπου για ζητήματα άσχετα με την παράσταση και κατηγορώντας τους ότι έρχονται απροετοίμαστοι και ακατατόπιστοι (Ανυπόγραφο: «Επίθεση κατά δημοσιογράφων σε συνέντευξη του ΚΘΒΕ», εφ. *Τα Νέα*, 12/12/1985, Βάνα Χαραλαμπίδου: «Ίψεν ενάντια στην κατεστημένη ηθική», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 12/12/1985).

κομμάτια με κλιμακούμενη ένταση να φαίνονται ανούσια και γελοία) και φορτίζει συγκινησιακά μόνο το φινάλε, το οποίο έτσι μοιάζει επιτηδευμένο και ξεκρέμαστο. (Για ρυθμούς, υποβολή, ατμόσφαιρα, κ.λπ., ας μη γίνει συζήτηση, αφού ούτως ή άλλως, δεν υπάρχουν...»). Το έργο δόθηκε «άτονα, μεταπτώτικα, νευρωτικά και αδιάφορα», διαπιστώνει η Βακαλοπούλου¹²⁵². Ο Παγκουρέλης είναι ακόμα πιο "σκληρός": η παράσταση κατά τη γνώμη του δεν είναι «ούτε καν ανεκτή»¹²⁵³.

Ο Παγκουρέλης δεν είναι ενοχλημένος μόνο από την επίπεδη ανάγνωση του έργου, βρίσκει πως η παράσταση είναι αδούλευτη, οι ηθοποιοί ένα μήνα μετά την πρεμιέρα «δεν ξέρουν ή μπερδεύουν συνέχεια τα λόγια τους και έχουν ανάγκη τον υποβολέα να τους κατευθύνει σχεδόν σε κάθε 'ατάκα'». Οι παρατηρήσεις και άλλων κριτικών συνηγορούν πως η παράσταση είναι πρόχειρη. Η Βακαλοπούλου διακρίνει «αμηχανία και αδεξιότητα στην επικοινωνία των ρόλων μεταξύ τους». Οι ηθοποιοί «έδιναν την εντύπωση ότι αβοήθητοι και ανυποστήρικτοι από τον σκηνοθέτη έπαιζαν ο καθένας από μόνος του σαν να μην υπήρχαν δίπλα τους, άλλα πρόσωπα», γράφει η Ελένη Παπασωτηρίου. Και συνεχίζει: «αυτό συνέβαινε σε ηθοποιούς αναμφισβήτητης αξίας, παλιότερους και νεότερους, που έχουν δώσει επανειλημμένα δείγματα της ικανότητας τους», ο σκηνοθέτης «φαίνεται ότι δούλεψε ερήμην και εναντίον των ηθοποιών απόλυτα καταλυτικά».

Οι υποκριτικές επιδόσεις του θιάσου αναπόφευκτα είναι χαμηλές. Η Αλεξάνδρα Λαδικού στην Άλβινγκ «φαντάζει αφηγηματική και επίπεδη» (Παγκουρέλης): ο Δημήτρης Βάγιας «κινήθηκε αρχικά με εκπαιδευτική τυπικότητα, περιοριζόμενος σε αναγκαστικές επιφανειακές ψηλαφήσεις, για να προχωρήσει στη δεύτερη και τρίτη πράξη σε ευρύτερες κλίμακες ερμηνείας που τις ανέπτυξε με μηχανική κατασκευασμένη μανιέρα» (Βακαλοπούλου)¹²⁵⁴. ο Αλέκος Ουδινότης στον Μάντερς «μοιάζει να φροντίζει πώς θα βγάλει αξιοπρεπώς περισσότερο γέλιο» (Παγκουρέλης): η Λένα Κουρούδη ως Ρεγκίνε «παράπαιε μεταξύ παραδοσιακής Ελληνίδας ενζενύ και επιθεωρησιακής ρολίστας» (Βακαλοπούλου), ενώ ο Στέλιος Καπάτος στον Έγκστραντ, παρόλο που κάνει «παραχωρήσεις στο γραφικό» (Μπακόλας), ακολουθώντας τη σκηνοθετική γραμμή, υπηρετεί δημιουργικά το ζητούμενο (για γκάμα «εύστροφη και πλούσια σε χυμούς», μιλάει η Βακαλοπούλου).

¹²⁵² «Θεατρικός απολογισμός του 1986», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 6/6/1986.

¹²⁵³ Δεν λείπουν και οι φωνές της κριτικής που ικανοποιούνται από το γεγονός και μόνο ότι η παράσταση ακολουθεί ένα "κλασικότροπο" δρόμο. Για τον Αθηναίο, ο Βεάκης «επέτυχε να σκηνοθετήσει μια παράσταση, απόλυτα ορθή πάνω στην παράδοση της Ιψενικής δραματοουργίας». «Αξιόλογη» τη βρίσκει και ο Κιτσόπουλος, είναι «μια ερμηνεία που δικαιώνει τον ποιητή». Ακόμα και ο Μπακόλας, που επισημαίνει τις σημαντικές αδυναμίες της παράστασης, αποφαινεται πως «αποτελεί μια προσφορά στο θέατρο, ένα παράδειγμα για τον καθορισμό του μίνιμουμ της ποιότητας που πρέπει να διαθέτουν οι παραστάσεις μιας κρατικής σκηνής και, επομένως, αξίζει να εκτιμηθεί δεόντως»(!).

¹²⁵⁴ Ο Παγκουρέλης σημειώνει για τον Βάγια ότι «εξαντλείται στην προσπάθεια του να υποδυθεί το νεαρό». Ο Βάγιας, κατά τα πρότυπα του Μινωτή, είναι πολύ μεγάλος για τον ρόλο (είναι 49 ετών το 1985).

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο της παράστασης είναι το σκηνικό της Έλενας Πατρασκάνου-Βεάκη, πιστεύει ο Παγκουρέλης. Συμφωνεί και ο Μπακόλας πως «ήταν περίφημο και αισθητικά και λειτουργικά, και έδειχνε βαθιά κατανόηση της ανέλιξης του δράματος». Η σκηνογράφος δεν ακολουθεί την ελληνική "παράδοση" των *Βρυκόλακων* που υιοθετεί κατά γράμμα τις οδηγίες του Ίψεν για ένα τυπικό αστικό σαλόνι εποχής, αλλά σχεδιάζει ένα σπιτί "ανοιχτό" στον έξω κόσμο, έκθετο στα στοιχεία της φύσης. Το σκηνικό της είναι της ίδιας λογικής με αυτό της *Αγριόπαπιας* του Εθνικού από τον Ανδρέα Σαραντόπουλο. Η σύγχρονη σκηνογραφική αντίληψη ζητά τον απεγκλωβισμό από τη ρεαλιστική αναπαράσταση των ψενικών σαλονιών και την κατάργηση της ψευδαίσθησης του "τέταρτου τοίχου". Και οι δύο σκηνογράφοι κρατούν το χρώμα της εποχής στα κοστούμια και στα έπιπλα, δίνουν όμως έναν άχρονο χαρακτήρα στο σκηνικό τους, ανοίγοντας πλέον την προοπτική του ιδιωτικού κλειστού χώρου στην θέαση του δημόσιου¹²⁵⁵. Αλλά η ενδιαφέρουσα οπτική της σκηνογραφίας της Πατρασκάνου-Βεάκη δεν αρκεί για να περισώσει το φτωχό παραστασιακό αποτέλεσμα.

Η δεύτερη απόπειρα του Γιάννη Βεάκη στον Ίψεν γίνεται με τον *Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν* στο Εθνικό Θέατρο, οχτώ χρόνια αργότερα. Η πρώτη παράσταση του έργου δίνεται στις 22 Απριλίου του 1993 (τελευταία στις 30 Μαΐου) στην κεντρική σκηνή του Εθνικού, όπου πενήντα χρόνια πριν ο πατέρας του σκηνοθέτη, ερμήνευσε τον ομώνυμο ρόλο υπό τις οδηγίες του Φώτου Πολίτη (1933). Ο Γιάννης Βεάκης επιλέγει και πάλι μια κλασική μετάφραση, αυτή τη φορά του Λέοντος Κουκούλα¹²⁵⁶. Ο σκηνοθέτης υπογράφει και τα σκηνικά της παράστασης, ενώ τα κοστούμια σχεδιάζει η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου, η οποία έχει και τη μουσική επιμέλεια της παράστασης. Η διανομή: Μπόρκμαν: Άγγελος Αντωνόπουλος, Γκούνχιλντ: Μαρία Σκούντζου, Έλλα: Βέρα Ζαβιτσιάνου, Έρχαρτ: Οδυσσέας Σταμούλης, Βίλτον: Μάνια Τεχριτζόγλου, Φόλνταλ: Νίκος Μαντάς, Φρίντα: Άννα Καχριμάνη, Μαλένα: Ουρανία Μπασολή.

¹²⁵⁵ Γράφει η σκηνογράφος στο σημειώμά της στο πρόγραμμα: «Για να αποφύγουμε το συμβατικό εσωτερικό ενός συνηθισμένου αστικού σπιτιού, -απλή μαρτυρία για κοινότοπα πράγματα- προσπαθήσαμε να υπογραμμίσουμε με το σκηνικό το αέναο δράμα που κληρονομεί η μια γενιά από την άλλη κλεισμένες στον κύκλο των κοινωνικών προλήψεων, απομονωμένες από τον 'έξω' κόσμο, μακριά από τη ζωή που δονείται σε αδιάκοπη ανάπλαση. Γι' αυτό και το σκηνικό προβάλλεται σαν κάποια νησίδα τριγυρισμένη από ένα τοπίο δίχως ορίζοντα, ποτισμένο ομίχλη και βυθισμένο στα καταθλιπτικό μισοσκόταδο της σύγχρονης με τον Ίψεν Νορβηγίας. Αυτό το τοπίο προτείνει και ο ίδιος ο συγγραφέας σαν πλαίσιο για το ξετύλιγμα του έργου. Για να γίνει η παρουσία του πιο έκδηλη, 'βρέθηκε' το κυρίαρχο -στο βάθος της σκηνής- τζαμωτό του θερμοκηπίου, έτσι που να διακρίνεται ή να μαντεύεται η θλιβερή θέα του φιόρντ κάτω απ' την 'ασταμάτητη ψιλοβροχή'. Πρωταρχική φροντίδα: να τονιστεί ο σκληρά ανήλιαγος -μέσα κι έξω- περιγυρος, κι όχι να σκορπιστεί η προσοχή σε λεπτομερειακές ενδείξεις για τον καθορισμό μιας εποχής» («Για την σκηνογραφική σκηνοθεσία στους *Βρυκόλακες*»).

¹²⁵⁶ Η μετάφραση του Κουκούλα έχει αρχίσει πλέον να "παλιώνει": «χρειάζεται μια σχετική ανανέωση», γράφει ο Πολενάκης: χειρίζεται τον ψενικό λόγο με «κάποια περιπάθεια», βρίσκει η Θεοδοσοπούλου.

Ο Βεάκης φιλοδοξεί και πάλι να παραδώσει μια λιτή παράσταση που να προβάλλει «το λόγο του Ίψεν σε πρώτο πλάνο», όπως δηλώνει¹²⁵⁷. Σχεδιάζει ένα αφαιρετικό λευκό σκηνικό φόντο, με τους χώρους να υποδηλώνονται μόνο από τα έπιπλα και από τις αλλαγές των φωτισμών, ώστε να συγκεντρώσει ο θεατής την προσοχή του «στο λόγο και την πράξη της ηθοποιϊκής δημιουργίας» (η επίδραση των απόψεων του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν για το έργο είναι εμφανής)¹²⁵⁸. Οι φιλότιμες προθέσεις μένουν όμως ανεπίδοτες, η γυμνότητα της σκηνής γίνεται «από κυριολεκτική, και μεταφορική» (Βαρβέρης), αποκαλύπτοντας εν τέλει την αδυναμία της σκηνοθεσίας να εισχωρήσει στον πυρήνα του έργου. Ο Μπόρκμαν γίνεται «μια επιδερμική ιστορία κοινωνικής ψυχοπαθολογίας χωρίς το τραγικό της μέγεθος», η παράσταση καθιστά τον Ίψεν «μικρό, αδιάφορο και ξεπερασμένο», τους δε ηθοποιούς «έρμια της αποδηγέτητης εικασίας τους, ακούσιους, περιγραφικούς διεκπεραιωτές» (Βαρβέρης). Εξίσου αρνητικός και ο Γεωργουσόπουλος: ο σκηνοθέτης κινεί «με αμηχανία τους ήρωες του Ίψεν. Όλα στην παράσταση της Κεντρικής Σκηνής του Εθνικού ήταν ανολοκλήρωτα· οι χαρακτήρες μισοχτισμένοι, οι συγκρούσεις ανεπίδοτες· οι ιδέες που παρήγαγε, η δράση θολές».

Σύσσωμη η κριτική αποδίδει την αποτυχία της παράστασης στη σκηνοθεσία¹²⁵⁹. Τα ζητούμενα της σκηνοθεσίας του Βεάκη εξαντλούνται στην

¹²⁵⁷ Ανυπόγραφο: «Μπόρκμαν στο Εθνικό ο Άγγελος Αντωνόπουλος», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 22/4/1993. Ο Βεάκης πιστεύει σε ένα θέατρο ηθοποιοκεντρικό (βλ. τη συνέντευξη του στην Ηρώ Μαυροειδή, «Γιάννης Βεάκης. Το θέατρο είναι ο ηθοποιός», εφ. *Η Αυγή*, 2/5/1993).

¹²⁵⁸ Το απόσπασμα προέρχεται από το σημείωμα του Βεάκη στο πρόγραμμα. Γράφει, ακόμα, ο Βεάκης πως επιζητεί να «παραμεριστεί κάθε περιττή σκηνογραφική διακόσμηση. [...] Χρησιμοποιώντας τις φωτεινές λευκές αυλαίες, την φωτιστική υποδήλωση των χώρων [...] θελήσαμε να δοθεί στους ηθοποιούς ένας όσο πιο γίνεται ανεμπόδιτος χώρος» («Λόγια πολλά και λίγα»). Το αποτέλεσμα της σκηνογραφικής του εργασίας διχάζει τους κριτικούς. Για τον Γεωργουσόπουλο ο Βεάκης «σχεδίασε έναν έξοχο χώρο», την ίδια γνώμη έχει και η Καλτάκη. Οι συντηρητικών πεποιθήσεων Αθηναίος (*Ημερησία*) και Μάτσας δεν συμφωνούν, ενοχλούνται κατά κύριο λόγο από την υπέρμετρη αφαίρεση, «απαράδεχτα» βρίσκει τα σκηνικά ο Αθηναίος, «αυτού του είδους οι καινοτομίες» δεν λειτουργούν προς όφελος του έργου πιστεύει ο Μάτσας. Οι αντιρρήσεις της Βαροπούλου δεν αφορούν την αφαίρεση: «Μπορεί το σημαντικό άπειρο, η άδεια σκηνή και το νορβηγικό χειμέριο τοπίο να είναι μια ωραία ιδέα του σκηνοθέτη Γιάννη Βεάκη· όταν όμως σ' αυτή τη λευκή μεταφυσική σελίδα της σκηνής τα έπιπλα ή τα κοστούμια εγγράφουν οπτικές κακοφωνίες, τότε η ωραία ιδέα μένει ατελέσφορη». Οι φωτογραφίες από την παράσταση (www.n-t.gr) μάλλον δικαιώνουν τη Βαροπούλου: από το λευκό αυτό "κουτί" που έφτιαξε ο σκηνογράφος-σκηνοθέτης απουσιάζει η σύνθεση, τα έπιπλα και τα σκηνικά αντικείμενα μοιάζουν ατάκτως ερριμμένα μέσα σε μια άδεια λευκή σκηνή. Όσο για τα κοστούμια της Σολομωνίδου-Μπαλάνου (γνωστή κυρίως από τα σκίτσα της που συνοδεύουν τις κριτικές θεάτρου της *Καθημερινής* για κοντά τρεις δεκαετίες) «παρά την 'πιστότητα' στην εποχή που έμοιαζαν να έχουν, δεν είχαν (με το χρώμα, τη 'λαμπρότητα' τους κ.λπ) πιστότητα στο ύφος της παράστασης, στην αλήθεια της και στα μηνύματα της», σημειώνει ο Παγκουρέλης, «θα μπορούσαν να φορεθούν από οποιοσδήποτε ήρωες έργου, με σκηνική δράση, που τοποθετείται από το 1800 -1900», συμπληρώνει ο Νικολετάτος.

¹²⁵⁹ Καταδικαστικοί είναι όλοι οι κριτικοί για το αποτέλεσμα. Η Βαροπούλου γράφει πως «το σημαντικό αυτό δράμα του Ερρίκου Ίψεν ξαναγύρισε σαν ναυάγιο». Απογοητευτικό είναι το αποτέλεσμα και για τον Χρηστίδη: η παράσταση «σε στενοχωρούσε που δεν μπόρεσε να βγάλει κάτι, έστω και ελάχιστο, από τις πολλές αξίες του έργου. [...] Σε καμιά από τις μεγάλες -θεατρικά- σκηνές του Μπόρκμαν δεν μπόρεσε ο Γιάννης Βεάκης -ο σκηνοθέτης- να έρθει σε επαφή με την καρδιά της

επιδίωξη μιας κάποιας λιτότητας, χωρίς όμως σαφή ερμηνευτική άποψη για το έργο και χωρίς να μπορεί ο σκηνοθέτης να καθοδηγήσει και να συντονίσει τους ηθοποιούς του. Αποτέλεσμα αυτής της "λιτότητας" είναι όλα να έχουν σμικρυνθεί στην παράσταση, όπως παρατηρεί ο Βαρβέρης: «βιδωμένος στο δραματάκι του, ο αποτυχημένος τραπεζίτης οραματιστής Μπόρκμαν φαντάζει σαν ένας γρουσουζής, πεισματάρης ρατέ και τίποτε περισσότερο», ενώ ο άλλος σημαντικός πόλος του έργου, η σύζυγός του Γκούνχιλντ, κυριαρχείται από «μια μονοεπίπεδη σκληρότητα».

Ο Βεάκης αφήνει κατ' ουσίαν «κάθε ηθοποιό στη 'μοίρα' των δυνάμεων ή της αδυναμίας του» (Ανδρεάδης) και οι ηθοποιοί προσπαθούν να περισώσουν ό,τι μπορούν. Ο Άγγελος Αντωνόπουλος στον Μπόρκμαν «πάλευε μόνος του να βρει άκρη, επιστράτευε αναμνήσεις και ράκη παλιών ρόλων για να συγκροτήσει τον σκοτεινό ήρωα» (Γεωργουσόπουλος), αλλά χωρίς εν τέλει να μπορέσει «να προσεγγίσει επί της ουσίας [...] την πληθωρική και αντιφατική προσωπικότητά του» (Καλτάκη). Ο ηθοποιός «μένει από την αρχή ως το τέλος της παράστασης ένας επιμελής διεκπεραιωτής. Ούτε στιγμή δεν οικειοποιείται το καθεστώς του ερμηνευτή· αν και επιχειρεί να το περιγράψει με έναν αέρα δήθεν ιψενικό» (Βαροπούλου). Και την ευθύνη την αποδίδουν οι κριτικοί κατά κύριο λόγο στον σκηνοθέτη και όχι στον ηθοποιό¹²⁶⁰.

Η Μαρία Σκούντζου προτείνει μια Γκούνχιλντ απλώς "σκληρή", χειρίζεται την ηρωίδα «μονότροπα και 'εύκολα'» (Χρησιδής): εγκλωβίζεται σε «μια πεισματική ακαμψία», παίζοντας τον ρόλο «χωρίς βάθος και φωτοσκιάσεις» (Γεωργουσόπουλος), ενώ δεν έχει επικοινωνία με τους συναδέλφους της: «είχε αυτοεγκλειστεί σ' ένα φιλντισένιο πύργο, δεν 'επικοινωνούσε' με τα άλλα πρόσωπα, απευθύνονταν στο κενό» (Πολενάκης). Η Βέρα Ζαβιτσιάνου είναι για τον Γεωργουσόπουλο η μόνη από τις τρεις πρωταγωνιστές που «διέσωσε κάποιες νότες ειλικρίνειας» στον ρόλο της Έλλας¹²⁶¹. Η Ζαβιτσιάνου «σε μια σαφώς προσωπική και γνήσια προσέγγιση, λιτή όπως πάντα και μεστή, άγγιξε χορδές μιας προδομένης γυναικείας φύσης» (Πολενάκης), χωρίς όμως να μπορέσει να συνθέσει κι αυτή πολυεδρικά τον ρόλο: «δεν μετέδωσε το πάθος μιας γυναίκας που, αν και ετοιμοθάνατη, διεκδικεί. Κι αυτό σημαίνει πως έχει δύναμη, θέληση, πάθος, που δεν

ευαισθησίας της. Έτσι η κάθε σκηνή τελειώνει και ο θεατής δεν είχε γευτεί το παραμικρό. Ήταν πολύ φυσικό να αισθάνεται, τελικά, ανία». Ακόμα και ο πάντα επεικής Αθηναίος αποφαινεται πως πρόκειται για «μια αναπηρική παράσταση» (*Ημερησία*).

¹²⁶⁰ Ο Βεάκης, γράφει ο Παγκουρέλης, «'δίδαξε' (ή 'άφησε', που είναι το ίδιο) τον Αντωνόπουλο, «ηθοποιό που θα μπορούσε να φτιάξει έναν άξιο Μπόρκμαν, να εκφυλίσει τη στιβαρή προσωπικότητα του ήρωα σε ένα σχεδόν ανθρωπάκι, με το πλήθος των κινήσεων, τις αδικαιολόγητες εξάρσεις, την ανασφαλή υπερδραματικότητα που προβάλλει συνέχεια».

¹²⁶¹ Η παρατήρηση αυτή προέρχεται από τον απολογισμό της χειμερινής θεατρικής περιόδου 1992-93 που κάνει ο Γεωργουσόπουλος για το χρονικό *Επίλογος 93* («Ισοσκελισμένος ισολογισμός», εκδ. Γαλαίος, Αθήνα, 1993, σελ. 109).

μεταφέρθηκαν στη σκηνή» (Καλτάκη). Οι υποκριτικές επιδόσεις του υπόλοιπου θιάσου δεν είναι ούτε αυτές, βέβαια, σε υψηλά επίπεδα¹²⁶².

Ο σκηνοθέτης Γιάννης Βεάκης παραδίδει στις κρατικές σκηνές δύο συμβατικές παραστάσεις Ίψεν. Κοινά χαρακτηριστικά των δύο εργασιών του Βεάκη είναι η προσπάθεια για λιτότητα και ανάδειξη του λόγου των κειμένων, χωρίς νεωτερισμούς, αλλά εν τέλει με πενιχρά καλλιτεχνικά αποτελέσματα.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Οι Βρυκόλακες, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1985

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Ημερησία*, 7/2/1986, αναδ. εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 16/2/1986.
2. Βακαλοπούλου, Ηρώ: «Θρίαμβος απλοποίησης», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 20/12/1985.
3. Κιτσόπουλος, Γιώργος: «Οι βρυκόλακες», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 19/12/1985.
4. Μπακόλας, Νίκος: «Ίψεν. Οι Βρυκόλακες από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 18/12/1985.
5. Παγκουρέλης, Βάιος: «Σκιά του χθες», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 31/1/1986.
6. Παπασωτηρίου, Ελένη: «Θέατρο κρίσης στη Θεσσαλονίκη», εφ. *Μεσημβρινή*, 29/1/1986.

Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1993

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 24/4/1993.
2. Αθηναίος, Περσεύς: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ημερησία*, 14/5/1993.
3. Ανδρεάδης, Γιάγκος: «Το Εθνικό Θέατρο οφείλει έναν άλλο Μπόρκμαν»¹²⁶³, εφ. *Μεσημβρινή*, 26/4/1993.
4. Αρτεμάκης, Σ[τέλιος] Ι.: «Μπόρκμαν του Ίψεν», εφ. *Ημερησία*, 8/5/1993.
5. Βαρβέρης, Γιάννης: «Ζητείται Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/5/1993.
6. Βαροπούλου, Ελένη: «Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν», εφ. *Το Βήμα*, 16/5/1993.
7. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Αμήχανη τραγωδία», εφ. *Τα Νέα*, 17/5/1993.
8. Θεοδοσοπούλου, Μ[ίρκα]: «Ίψενική ονειροχώρα», περ. *Αντί*, 30/4/1993.
9. Καλτάκη, Ματίνα: «Η εκδίκηση της μοίρας», εφ. *Επενδυτής*, 30/4/1993.
10. Μάτσας, Νέστορας: «Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Εστία*, 5/5/1993.
11. Νικολετάτος, Σπύρος: «Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν», εφ. *Star*, 5/5/1993.
12. Ντάνου, Ελευθερία: «Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερος*, 30/4/1993.
13. Παγκουρέλης, Βάιος: «Ανετοιμότης...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 3/5/1993.

¹²⁶² Οι εκτιμήσεις των κριτικών είναι αντιφατικές για τους Νίκο Μαντά (Φόλνταλ) και Μάνια Τεχριτζόγλου (Κυρία Βίλτον). Η Βαροπούλου ξεχωρίζει την Τεχριτζόγλου «που έχει βρει το μέτρο για τη μοιραία κυρία Φάνι Βίλτον», «πολύ εύστοχη» είναι η ερμηνεία της και για τον Παγκουρέλη. Στον αντίποδα οι αποτιμήσεις άλλων κριτικών: για τον Γεωργουσόπουλο έπαιξε «χωρίς οίστρο» την ηρωίδα, για τον Πολενάκη έπαιξε «λάθος έργο, μάλλον Ξερόπουλο». Για τον Μαντά επίσης διχάζονται οι γνώμες: «ανύπαρκτο» τον βρίσκει ο Χρηστίδης, «θαυμάσιο» ο Παγκουρέλης. Ο Πολενάκης προσάπτει στη σκηνοθεσία την καταφυγή του Μαντά σε ένα «γελοιογραφικό σκίτσο» του ρόλου. Δεν συμφωνεί ο Γεωργουσόπουλος, κρίνοντας ότι έπαιξε «με μέτρο και φαντασία» τον Φόλνταλ. Ο Οδυσσέας Σταμούλης σκιαγραφεί έναν «αρκετά 'παιδικό' Έρχαρτ (Παγκουρέλης), αποδίδει «με δροσιά αλλά άνευρα» τον ρόλο (Γεωργουσόπουλος).

¹²⁶³ Διόρθωση της *Μεσημβρινής* στις 27/4/1993 («Όχι Μπόρκμαν: Ίψεν!») διευκρινίζει ότι ο σωστός τίτλος της κριτικής είναι «Το Εθνικό οφείλει έναν άλλο Ίψεν».

14. Πολενάκης, Λέανδρος: «Το πραγματικό του θανάτου», εφ. *Η Αυγή*, 13/5/1993.
15. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Χωρίς κανένα ενδιαφέρον», περ. *Τηλέραμα*, 12/6/1993.

7.3.3. Δύο εκδοχές των *Βρυκολάκων* στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ξεάρχου (1988) και Σπύρου Ευαγγελάτου (1997)

Τα δυο νέα αυτά ανεβάσματα των *Βρυκολάκων* έχουν να αντιπαλέψουν με τον "μύθο" των ερμηνειών των Μινωτή και Παξινοῦ. Αν και έχουν περάσει πολλά χρόνια από την τελευταία εμφάνιση του ζεύγους (1970), ο "φόβος" της σύγκρισης με την παλιά παράσταση λειτουργεί για τους συντελεστές τόσο το 1988 όσο και το 1997¹²⁶⁴. Και οι δύο νέες αυτές παραγωγές δεν παίζονται στην κεντρική σκηνή του θεάτρου της Αγίου Κωνσταντίνου, όπου είχαν παίξει επανειλημμένα οι Μινωτής και Παξινοῦ το έργο, αλλά στη Νέα Σκηνή -την οποία αποκτά το Εθνικό το 1971- που δεν είναι "στοιχειωμένη" από τις μνήμες των ερμηνειών τους.

Οι δύο νέες παραστάσεις έχουν κοινούς συντελεστές: την Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια, στην οποία παραγγέλνει το Εθνικό για την παράσταση του 1988 νέα μετάφραση, και τον Γιώργο Πάτσα, ο οποίος παραδίδει δύο εντελώς διαφορετικές σκηνογραφικές εκδοχές του έργου για τις ανάγκες των σκηνοθεσιών του Δημήτρη Ξεάρχου και του Σπύρου Ευαγγελάτου¹²⁶⁵. Οι διανομές είναι φυσικά ριζικά

¹²⁶⁴ Ο Δημήτρης Ξεάρχος το παραδέχεται καθαρά: «Αρχίσαμε τις πρόβες κάτω από το βάρος αυτών των παραστάσεων. Μας δημιουργήθηκε ένα άγχος το οποίο απαλείφθηκε αργότερα. Σε καμία περίπτωση δεν θελήσαμε να συγκριθούμε με αυτές» (Δ[έσποινα] Σ[αββοπούλου]: «*Βρυκόλακες*. Πάλι ψυχών και συνειδήσεων», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 18/2/1988). Σε κοινή συνέντευξη που δίνουν Ξεάρχος και Ζαβιτσιάνου προσπαθούν και οι δύο να αποφύγουν τις συγκρίσεις. Δηλώνει η Ζαβιτσιάνου: «Είχα δει την παλιά παράσταση, αλλά δεν τη θυμάμαι έντονα. Θυμάμαι, βέβαια, την Κατίνα Παξινοῦ. Τολμάω να πω, πως δεν νομίζω ότι προσεγγίζω το ρόλο με τον ίδιο τρόπο που τον προσέγγισε εκείνη. Είχε άλλο τρόπο έκφρασης η Παξινοῦ κι άλλο εγώ». Και ο Ξεάρχος: «ο μύθος που έχουμε ν' αντιπαλέψουμε σε σχέση μ' αυτό το έργο, είναι η παράσταση των Παξινοῦ-Μινωτή. Οποιαδήποτε σύγκριση γίνει (αν γίνει), θα είναι μεταξύ της τωρινής παράστασης και εκείνης των Παξινοῦ-Μινωτή. Και βέβαια και το ίδιο το έργο είναι σημαντικό και τεράστιο σαν βάρος. Ωστόσο, δεν θα υπάρχει καμιά ταύτιση μεταξύ της παλιάς παράστασης και της νέας» (Τίνα Πολίτη: «Βέρα Ζαβιτσιάνου. Εμπιστεύομαι τον Δημήτρη Ξεάρχο», συνέντευξη με τη Βέρα Ζαβιτσιάνου και τον Δημήτρη Ξεάρχο, περ. *Ταχυδρόμος*, 21/1/1988). Οι μνήμες από την παράσταση των Μινωτή και Παξινοῦ είναι πολύ έντονες κυρίως για τη Χατζηαργύρη, που είχε ερμηνεύσει στο πλευρό τους τη Ρεγκίνε και που το 1997 καλείται να αναμετρηθεί με την Άλβινγκ: «Σε όσες παραστάσεις είχαμε δώσει με το συγκεκριμένο έργο δεν είχα φύγει ποτέ από τα παρασκήνια. Δεν χόρταινα να βλέπω αυτό το θαύμα επί σκηνής», εξομολογείται η Χατζηαργύρη (Αντιγόνη Καραλή: «Παλεύω με τους *Βρυκόλακες*», συνέντευξη με την Ελένη Χατζηαργύρη, εφ. *Έθνος*, 29/3/1997). Ο σκηνοθέτης της παράστασης του 1997, Σπύρος Ευαγγελάτος, αναγνωρίζει τις οφειλές του, δεν τις αποδίδει όμως τόσο στη αναβίωση του Μινωτή όσο στην αρχική του Φώτου Πολίτη: «Οδηγός της τωρινής παράστασης είναι το πρώτο ανέβασμα του έργου από το Εθνικό Θέατρο του 1934 με τον Αλέξη Μινωτή και την Κατίνα Παξινοῦ. [...] Η παράσταση αυτή έχει χαράξει και σημαδέψει όλες τις επόμενες» (Ανυπόγραφο: «Αναμέτρηση με τη... μοίρα», εφ. *Αυριανή*, 27/3/1997).

¹²⁶⁵ Τη μουσική επιμέλεια της παράστασης του 1988 μάλλον την έχει κάνει ο σκηνοθέτης της Δημήτρης Ξεάρχος, αφού στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναγράφεται όνομα μουσικού επιμελητή· ενώ το σχετικό σημείωμα είναι ανυπόγραφο («Λίγα λόγια για την μουσική»). Το κείμενο

διαφορετικές: Η διανομή του 1988 (πρώτη παράσταση στις 18 Φεβρουαρίου¹²⁶⁶ και τελευταία στις 23 Απριλίου): Κυρία Άλβινγκ: Βέρα Ζαβιτσιάνου, Όσβαλντ: Θόδωρος Κατσαφάδος, Πάστορ Μάντερς: Τάκης Βουλαλάς, Έγκοτσαντ: Θόδωρος Σαρρής: Ρεγκίνε: Μελίνα Μποτέλλη. Του 1997 (πρώτη παράσταση στις 28 Μαρτίου και τελευταία στις 24 Μαΐου¹²⁶⁷) : Κυρία Άλβινγκ: Ελένη Χατζηαργύρη, Όσβαλντ: Δημήτρης Λιγνάδης, Πάστορ Μάντερς: Χρήστος Πάρλας, Έγκοτσαντ: Ιάκωβος Ψαρράς, Ρεγκίνε: Μαρίνα Ψάλτη.

Στους *Βρυκόλακες* του 1988, ο νεαρός σκηνοθέτης Δημήτρης Έξαρχος φιλοδοξεί να ανανεώσει την ανάγνωση του έργου που έχουν σφραγίσει με την ερμηνεία τους οι Μινωτής και Παξινού¹²⁶⁸. Αντιτίθεται στην αντίληψη Μινωτή (- Πολίτη) που αναδεικνύει το τραγικό στοιχείο του έργου: «Όσο για την ομοιότητα των *Βρυκόλακων* με ελληνική τραγωδία δεν την πιστεύω. Θεωρώ πολύ πιο προσγειωμένα τα πράγματα». Το έργο είναι για τον Έξαρχο «μια πάλη ψυχών και συνειδήσεων, εκεί είναι βασισμένη όλη η παράσταση»¹²⁶⁹. Με τη σκηνοθεσία του θέλει να εστιάσει στην ψυχολογική όψη του έργου, αντιλαμβάνεται τους *Βρυκόλακες* ως «ένα δράμα με αυτοτελείς χαρακτήρες και συγκρούσεις χαρακτήρων, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι απαλείφουμε τα κοινωνικά μοτίβα»¹²⁷⁰. Για την ερμηνεία της Άλβινγκ προκρίνει μια άλλη οπτική από αυτή της Παξινού. Για τον Έξαρχο η ηρωίδα είναι «γυναίκα κι ύστερα μητέρα. Είν' ένας άνθρωπος κυρίως θύμα της κοινωνίας μέσα στην οποία ζει και θύμα των συμβάσεων. Το τραγικό στοιχείο της μάνας στην παράσταση μας είναι κρατημένο όχι σ' επίπεδο έντασης αλλά σ' επίπεδο έκτασης»¹²⁷¹. Ο σκηνοθέτης επιδιώκει έναν «λιτό αφαιρετικό ρεαλισμό, χωρίς τερτίπια και εξάρσεις»¹²⁷².

Η παράσταση που συνθέτει ο Έξαρχος προσπαθεί να ανατρέψει τον συμβατικό ρεαλισμό των παραστάσεων του Ίπεν του Εθνικού. Επιχειρεί, γράφει ο

αυτό μας πληροφορεί πως χρησιμοποιήθηκαν κατά κύριο λόγο αποσπάσματα συνθέσεων του Γιάν Σιμπέλιους, καθώς και κάποιες μουσικές φράσεις από τα έργα του Μπέντζαμιν Μπρίττεν.

¹²⁶⁶ Στην προεμιέρα παρευρίσκεται και ο Tancred Ibsen, τρισέγγονος του συγγραφέα και πρεσβευτής της Νορβηγίας στην Ελλάδα την περίοδο 1986-1989 (Ανυπόγραφο: «Ο κ. Ίπεν στους *Βρυκόλακες* του Ίπεν», εφ. *Τα Νέα*, 20/2/1988).

¹²⁶⁷ Η τελευταία παράσταση του έργου δίνεται στη Σύρο, όπου παίζει για μια μέρα ο θίασος στο Πνευματικό Κέντρο της Ερμούπολης. Η τελευταία παράσταση στην Αθήνα δίνεται στις 18 Μαΐου του 1988.

¹²⁶⁸ Ο Δημήτρης Έξαρχος ξεκίνησε την επαγγελματική του σταδιοδρομία ως σκηνοθέτης το 1982. Συνεργάστηκε με το Εθνικό, το Κ.Θ.Β.Ε., διάφορα ΔΗ.Π.Ε.Θ.Ε. και θιάσους του ελεύθερου θεάτρου. Η καριέρα του τερματίστηκε πρόωρα το 1999, όταν αυτοκινητικό δυστύχημα τον άφησε καθηλωμένο σε αναπηρική καρέκλα. Αποβίωσε πολύ πρόσφατα, τον Ιούνιο του 2012, τη στιγμή που γινόντουσαν οι τελικές διορθώσεις της εργασίας μας (βλ. τη νεκρολογία του: Ανυπόγραφο: «Πέθανε ο θεατρικός σκηνοθέτης Δημήτρης Έξαρχος», εφ. *Τα Νέα*, 26/6/2012).

¹²⁶⁹ Μελίνα Αδαμοπούλου: «Γίνομαι πολυμήχανος για να μην είμαι πολυδάπανος», συνέντευξη με τον Δημήτρη Έξαρχο, εφ. *Αυγή*, 20/2/1988.

¹²⁷⁰ Βένια Γονατοπούλου: «Οι *Βρυκόλακες* στο Εθνικό», συνέντευξη με τον Δημήτρη Έξαρχο, περ. *Μία*, 2/3/1988, σελ. 12.

¹²⁷¹ Μελίνα Αδαμοπούλου, ό.π.

¹²⁷² Ανυπόγραφο: «'Βρωμεροί' και 'ανήθικοι' *Βρυκόλακες* στο Εθνικό», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 18/2/1988.

Παγκουρέλης, να δημιουργήσει «πιο σύγχρονες θεατρικές αντιλήψεις – σύνθετες εντυπώσεις στο θεατή. Και ψυχικές (συναισθηματικές) και νοητικές. Και άμεσες και απομακρυσμένες». Η προσπάθεια αυτή του Έξαρχου ξεκινάει από την όψη. Ο Γιώργος Πάτσας σχεδιάζει «ένα αυστηρής συμμετρίας και μεγάλης αφαιρετικότητας» σκηνικό (Κρητικός), έναν ζοφερό «βρικολακισμένο» χώρο (Θυμέλη), με «μολυβένιους ‘λεπρούς’» τοίχους (Λιγνάδης) που φιλοξενούν τα λιγυστά έπιπλα που σηματοδοτούν το αστικό σαλόνι των Άλβινγκ¹²⁷³. Ο σκηνοθέτης «θέλησε να δώσει αυτή την ατμόσφαιρα του «βρικολακιάσματος» από την αρχή κιόλας του έργου [...] κινώντας τα πρόσωπα του σε μια ατμόσφαιρα απόκοσμη, νεκρική θα έλεγα, όπου το κάθε τι είναι προκαθορισμένο» (Μικελίδης).

Για τους ηθοποιούς ο Έξαρχος προτείνει μια υποκριτική «πέρα από την απόλυτη ταύτιση και την κατευθείαν απόδοση των ηθοποιών στους ρόλους τους», γράφει ο Παγκουρέλης. Η παράσταση, συνεχίζει ο κριτικός, ξεκινάει με τους ήρωες να είναι «Ψυχρές ανθρώπινες μονάδες, σχεδόν συμβολικές, ενός κόσμου πεθαμένου μέσα στις δεδομένες απόψεις του. Ο λόγος κοφτός, μηχανικός, χωρίς πραγματική θέρμη και ζωή, οι καταστάσεις ‘απρόσωπες’». Όσο προχωρά η δράση, τα πρόσωπα «δείχνουν να ζωντανεύουν όλο και περισσότερο», για να φτάσουν εν τέλει «να μετέχουν ενεργά στο δράμα» και «να βυθιστούν στην ποικιλόμορφη ανυπαρξία τους». Αντί «για ένα ανθρώπινο σύνολο ζωντανό, που ‘βρικολακιάζει’ για να συντριβεί μετά (όπως συνήθως ανεβάζονται οι *Βρικόλακες*), η τωρινή παράσταση δείχνει να ‘ιχνηλατεί’ έναν κόσμο ‘βρικολακισμένο’ που ζωντανεύει για να φτάσει στην αποσύνθεσή του» (Παγκουρέλης).

Οι ενδιαφέρουσες αντιλήψεις της σκηνοθεσίας φαίνεται να ατυχούν στη σκηνική τους εκτέλεση. Ο Έξαρχος μπορεί να θέλησε να παραδώσει «μια παράσταση λιτή, που να σέβεται την εποχή του έργου, να λειτουργεί υποβλητικά με τους συμβολισμούς της και να φαίνεται ερμηνευτικά φυσική», όμως το αποτέλεσμα είναι «ένα ‘γερασμένο’ έργο, μια παράσταση νωθρή και παλιάς αντίληψης», παρατηρεί η Θυμέλη. «Ολέθριες» είναι και για την Βαροπούλου οι σκηνοθετικές επιλογές: «τόνισαν ακριβώς ό,τι έπρεπε να αποφευχθεί σε μια κρατική σκηνή και στη συγκεκριμένη διανομή. Αφού ο στόμφος, η απαγγελία και το άκαμπο παίξιμο ελλοχεύουν στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, ήταν σκηνοθετική απρονοησία να αντιμετωπισθεί σκηνικά το έργο με νεοκλασικιστικές εικόνες, αργές κινήσεις, μονολιθικές πόζες και μετωπικά στησίματα. Κάτι που μετέτρεψε τους *Βρικόλακες* σε παράσταση-βρικόλακα, που επαναφέρει τα σημάδια ενός λησμονημένου πομπώδους, μνημειακού θεάτρου». Οι *Βρικόλακες*, συνεχίζει η κριτικός, «εκπίπτουν σε οικογενειακό μελόδραμα, σε πληκτικό έργο με θέση που αποπνέει μια κούφια βαρύτητα, ρητορικότητες και ιδεολογικές μεγαλοστομίες».

¹²⁷³ Για τον Πάτσα ο σκηνικός χώρος «είναι το κάστρο του εγκλεισμού της κυρίας Άλβινγκ» (Ανυπόγραφο: «‘Βρωμεροί’ και ‘ανήθικοι’ *Βρικόλακες* στο Εθνικό», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 18/2/1988).

Η παράσταση του Έξαρχου ολισθαίνει σε έναν «περιγραφικό μελοδραματισμό» (Θυμέλη), ενώ απουσιάζει όλη η «εσωτερική ζωή του δράματος» (Γεωργουσόπουλος). Η φόρμα που προτείνει η σκηνοθεσία στη θέση του συμβατικού ρεαλισμού του Εθνικού δεν πείθει, είναι ένα «φορμαλιστικό φτιασίδι», διαπιστώνει ο Κρητικός¹²⁷⁴. Η επιδιωκόμενη λιτότητα παραστρατεί σε ζωντανές υπογραμμίσεις. Οι μουσικές επιλογές του σκηνοθέτη προσδίδουν «μια έντονη χροιά γραφικότητας αχρείαστης για μια παράσταση που φιλοδοξούσε να είναι λιτή και άμεση» (Λιγνάδης). «Στην άποψη της γραφικότητας παρασύρθηκε και η σκηνογραφία του κ. Γ. Πάτσα», συνεχίζει ο Λιγνάδης. Συμφωνούν και οι άλλοι κριτικοί ότι το σκηνικό είναι «συμβολικό μέχρι αηδίας» (Σώκου), «γκραν γκινιόλ» το χαρακτηρίζει ο Γεωργουσόπουλος, είναι ένας χώρος «όπου καταδυναστεύονται, ασφυκτιούν οι ηθοποιοί» (Βαροπούλου).

Η σκηνοθεσία του Έξαρχου ατυχεί και ως προς την καθοδήγηση των ηθοποιών, τόσο στην ερμηνευτική προσέγγιση των ρόλων, όσο και στο υποκριτικό ύφος. Ο Έξαρχος στην προσπάθειά του να δώσει μια νέα ερμηνεία του έργου και των ρόλων οδηγεί τους ηθοποιούς σε μονοσήμαντα σχήματα, εξίσου απλουστευτικά με εκείνα των συμβατικών αναγνώσεων που επιχειρεί να ανανεώσει. Οι "νέες" αυτές ερμηνείες των ρόλων υπογραμμίζονται από μια στομφώδη υποκριτική. Ο Τάκης Βουλαλάς φωτίζει μια μόνο όψη του πάστορα Μάντερς, τον «ατσαλάκωτο κομπορισμό» του (Γεωργουσόπουλος), ο ρόλος γίνεται «ένας αξιοπρεπής και ειλικρινέστατος κύριος! Χωρίς ίχνος υποκρισίας» (Χρησιτίδης, *Έθνος*): ο ηθοποιός επιστρατεύει παλιά υποκριτικά εργαλεία: «γυρλώματα ματιών και 'δραματικά' μισοειπωμένες» φράσεις (Βαρβέρης): η ερμηνεία του κυριαρχείται «από το στόμφο, τη ρητορεία και την εξωτερικότητα» (Χειμάρας). Η Ρεγκίνε της Μελίνας Μποτέλλη μετασχηματίζεται σε μια «θηριώδη γεροντοκόρη με αυστηρά μελετημένες -και ελάχιστες- κινήσεις» (Σώκου), μοιάζει «σαν κάποιο των γερμανικών στρατοπέδων συγκέντρωσης!» (Χρησιτίδης, *Έθνος*). Η απόπειρα για μια άλλη καινούργια -όχι συνηθισμένη- προσέγγιση του ρόλου στερεί από την ηρωίδα «το καίριο επιχείρημα της, τη χαρά της ζωής» (Γεωργουσόπουλος). Η Μποτέλλη, όπως και ο Βουλαλάς, πέφτει «σε μια παγίδα υπερυπογραμμίσεων» για να υποστηρίξει τη σκηνοθετική άποψη (Βαρβέρης). Ο Θόδωρος Σαρρής στον Έγκστραντ για να αποφύγει τον συνηθισμένο κωμικό τονισμό της φαυλότητας του ήρωα, οδηγείται από

¹²⁷⁴ Καταδικαστικοί είναι οι περισσότεροι κριτικοί. «Απογοητευτική» είναι η παράσταση για τον Χρησιτίδη (*Εικόνες*): «Νομίζω ότι ο Δημήτρης Έξαρχος κατέφυγε σ' ένα «κόλπο». (Ένα είδος ιφενικής υποκρισίας). Μην μπορώντας να κεντήσει με χρώματα - απέφυγε εντελώς τα χρώματα. Υποκρινόμενος το σοβαρό, ντύθηκε στα μαύρα, χαμήλωσε τους τόνους, έριξε λοξούς φωτισμούς και ήλπιζε ότι η ισοπέδωση, τουλάχιστον, θα μπορούσε να εκληφθεί ως 'σεμνότητα' σκηνοθετική. Δεν νομίζω ότι ξεγέλασε πολλούς». Εξίσου αρνητικός ο Φρίξος Ηλιάδης: «Τέτοιο θέατρο, στην εποχή μας, δύσκολο θα μπορούσε να περιμένει κανείς... [...] Τέτοιο γηρασμένο, 'βέκιο' θέαμα, δεν το περιμέναμε! Τι πόζες σε στυλ ντίβας των παλιών καιρών, τι ρητορικοί δρασκελισμοί της σκηνής, του μάκρους και του φάρδους, τι πομπώδεις εκφωνήσεις με γυρισμένη πλάτη στο κοινό, τι τραγουδιές κορώνες». Αντίστοιχες αποτιμήσεις κάνουν και ο Φραγκόπουλος, ο Χειμάρας και ο κριτικός του *Τέταρτου*.

τον σκηνοθέτη στο άλλο άκρο: γίνεται «ένα καλό ανθρωπάκι που το παρεξήγησαν» (Βαρβέρης), ο ηθοποιός τον αποδίδει «σαν έναν ειλικρινέστατο 'πατέρα και άνθρωπό', λες και αυτό που ήθελε να φαίνεται στους άλλους, ήταν πράγματι» (Χρησιτίδης, *Έθνος*), με ένα τρόπο εξίσου «μονοδιάστατο» και «περιγραφικό» (Χειμάρας) όσο και η συνήθης ερμηνευτική του προσέγγιση.

Η Κυρία Άλβινγκ της Βέρας Ζαβιτσιάνου είναι σύμφωνα με τη σκηνοθεσία πρωτίστως γυναίκα και δευτερευόντως μάνα. Ούτε όμως η Ζαβιτσιάνου, «μια ηθοποιός λειπών αποχρώσεων με μελωδικούς τόνους και εσωτερικό, intimiste παίξιμο» (Βαροπούλου), δεν καταφέρνει να βρει σωστές ισορροπίες για τον ρόλο. Η παράσταση δεν της προσφέρει το έδαφος «να πατήσει για να χτίσει τον εκρηκτικό ρόλο της κυρίας Άλβινγκ. Η ανάγκη, που απ' ό,τι φαίνεται τη δυναστεύει, για μια εσωτερική προσέγγιση του ρόλου της δεν βρήκε την αναγκαία ένταση που θα τη στήριζε, με αποτέλεσμα η εσωτερικότητα να εκφραστεί ως υποτονικότητα» (*Τέταρτο*). Για τον Χρησιτίδη (*Έθνος*) ευθύνεται άλλος παράγοντας: «προσπαθώντας να κάνει το 'κάτι άλλο' μπρος στη στομφώδη πόζα των συναδέλφων της, έπεσε στην παγίδα της υποτονικότητας». Κάτι ανάλογο γράφει και ο Γεωργουσόπουλος: «Το είδος της παράστασης δεν την έπειθε». Η Ζαβιτσιάνου «μόνο προς το τέλος [...] αρχίζει ν' αποκτά κάποια ζωή», υπηρετώντας τη σκηνοθετική αντίληψη του Έξαρχου για το ζωντανέμα των αισθημάτων των ηρώων στην τρίτη πράξη, όπου όμως πέφτει «σ' έναν υπερβολικό μελοδραματισμό» (Μικελίδης), επηρεασμένη κι αυτή από τον γενικό υποκριτικό τόνο της παράστασης.

Ο Θόδωρος Κατσαφάδος στέκεται αμήχανος απέναντι στον Όσβαλντ: «εξάντλησε την υποκριτική του ανώφελα, χωρίς προσανατολισμό, αλλά και χωρίς ερμηνευτικές διαβαθμίσεις», αποφαινεται ο Χειμάρας. Παίζει τον ρόλο «χωρίς συγκεκριμένη κατεύθυνση», διαπιστώνει και ο Λιγνάδης, αφού στο «διοεπίλυτο πρόβλημα» της ερμηνείας του ρόλου «για το πότε και το πώς» συντελείται «η βαθμιαία μετάπτωση του ήθους από την κατάσταση της φαινομενικής υγείας στον εγκεφαλικό εκμηδενισμό», η σκηνοθεσία αδυνατεί να δώσει λύση. Όπως είναι επόμενο, ο Κατσαφάδος «είχε κενά υποκριτικά και ήταν μονοδιάστατος· έμεινε σ' έναν εξωτερικό εκνευρισμό χωρίς να μπορέσει να βγάλει προς τα έξω το εσώτατο σαράκι, που τον τρώει από την πρώτη στιγμή» (Γεωργουσόπουλος). Ο ρόλος παίζεται «όπως θα περίμενες να τον παίζει ένας καλός μαθητής δραματικής σχολής, πολλά υποσχόμενος, αλλά για το απώτερο μέλλον: μονόχορδα, μονότροπα, χωρίς λειπομέρειες, αλλά με μαθητική συγκίνηση και ειλικρίνεια» (Χρησιτίδης, *Έθνος*).

Στα θετικά της παράστασης συγκαταλέγουν αρκετοί κριτικοί τη καινούργια μετάφραση του έργου από την Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια. «Εύηχη και μεστή» για τον Γεωργουσόπουλο· «υποδειγματική ανάπλαση του ιψενικού λόγου με όλη την ρώμη και όλη την ποίηση του πρωτοτύπου», κατά τον Φραγκόπουλο· «ρέουσα» για τον Λιγνάδη, ο οποίος όμως βρίσκει «ορισμένα ολισθήματα», όπως π.χ. το ότι αποδίδεται «η κολασμένη λαγνεία του πατέρα Άλβινγκ με την λέξη

‘μπερμπάντης’». Σε παρόμοιες μεταφραστικές επιλογές μάλλον αναφέρεται ο Χειμάρης όταν τη χαρακτηρίζει «στερεή αλλά ‘μεσογειακής’ λεκτικής συμπεριφοράς»¹²⁷⁵.

Η νέα παράσταση των *Βρυκολάκων*, το 1997, σε σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου, σε αντίθεση με αυτή του Έξαρχου, δεν αρνείται την παράδοση της ερμηνείας του έργου που έχουν διαμορφώσει ο Φώτης Πολίτης και οι Μινωτής και Παξινού. Οι *Βρυκόλακες* είναι για τον Ευαγγελάτο «κατ’ επίφαση αστικό δράμα», το έργο «αγγίζει τα όρια της τραγωδίας και οι ήρωες αναμετρούνται με τη μοίρα τους»¹²⁷⁶. Η σκηνοθεσία του ακολουθεί τη ρεαλιστική ακαδημαϊκή προσέγγιση των παλαιότερων παραστάσεων, αλλά με μια πιο σύγχρονη όψη, η λεπτομερής ρεαλιστική αποτύπωση του αστικού σαλονιού θεωρείται πια το 1997 αισθητικά ξεπερασμένη.

Ο Γιώργος Πάτσας σχεδιάζει και πάλι ένα αφαιρετικής λογικής σκηνικό, με την εποχή του έργου να δηλώνεται από τα κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα. Ωστόσο, ο σκηνικός χώρος είναι τελείως διαφορετικής λογικής από την προηγούμενη σκηνογραφία του: ο Πάτσας κατασκευάζει τώρα ένα πορφυρό πατάρι σταυροειδούς σχήματος που καταλαμβάνει όλη τη Νέα Σκηνή¹²⁷⁷. «Σε κάθε άκρη των σκελών του σταυρού, που βρισκόταν στους τοίχους της αίθουσας, μια θύρα ή ένα παράθυρο, και στο πλατύ κάθετο σκέλος το σαλόνι των Άλβινγκ» (Γεωργουσόπουλος). Οι θεατές εντάσσονται μέσα στον σκηνικό χώρο, τα καθίσματα της Νέας Σκηνής τοποθετούνται αμφιμέτωπα στις τέσσερις πλευρές του σταυρού¹²⁷⁸.

Η διάταξη του χώρου καθορίζει αποφασιστικά τη σκηνοθεσία. Ο Ευαγγελάτος στήνει «έναν πόλεμο στο σαλόνι της Νέας Σκηνής», οι ήρωες «τοποθετήθηκαν αντικριστά σε θέση μάχης» (Μαστρογιαννίτης). Έτσι, «οικείες σκηνές, που το κείμενο υποβάλλει να γίνουν σ’ έναν καναπέ ή γύρω από το τραπέζι, παίχτηκαν με τους συνομιλητές σε απόσταση τεσσάρων μέτρων και κυρίως με τους ηθοποιούς όρθιους ως επί το πλείστον» (Γεωργουσόπουλος). Η σκηνοθεσία αποφεύγει να συναντηθούν οι ήρωες «στο κέντρο της αλήθειας και της σκηνής,

¹²⁷⁵ Αρκετά θετικά είναι τα σχόλια για τη μετάφραση και το 1997. Για τον Γεωργουσόπουλο «τώρα ήχησε καλύτερα» από την προηγούμενη φορά, ίσως η μετάφραστρια την επεξεργάστηκε ξανά. Από τα «πιο επιτυχημένα στοιχεία» της παράστασης είναι η μετάφραση για τον Χρηστίδη, «χωρίς κανένα από τα εξεζητημένα ‘ελληνικά’ άλλων μεταφράσεων». Ο Παγκουρέλης τη βρίσκει «αμφίβολη σε ορισμένα σημεία, αλλά γενικώς ρέουσα». Αντιρρήσεις έχει και ο Πολενάκης, του φαίνεται «‘στρογγυλεμένη’ και με λέξεις όχι ακούοντως αιχμηρές».

¹²⁷⁶ Ανυπόγραφο: «Αναμέτρηση με τη... μοίρα», εφ. *Αυριανή*, 27/3/1997.

¹²⁷⁷ Ο Πάτσας εξηγεί τους λόγους που τον οδήγησαν στην επιλογή αυτή: υπάρχει «μια αυτοαπομόνωση του καθενός πάνω και έξω από τη σκηνή, καθώς όσο περισσότερο προσπαθούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους οι άνθρωποι, τόσο απομακρύνονται» (Ανυπόγραφο: «Αναμέτρηση με τη... μοίρα», εφ. *Αυριανή*, 27/3/1997). Σημειώνουμε ότι παρεμφερή οργάνωση του σκηνικού χώρου (σε σχήμα σταυρού) είχαν υιοθετήσει ο Γιάννης Κόκκος και ο Αντουάν Βιτέζ για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το 1971 στο Παρίσι (βλ. Σωτήρης Χαβιάρας: *Η ‘Ηλέκτρα’ του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1992).

¹²⁷⁸ Η Νέα Σκηνή του Εθνικού είναι ένα θέατρο "σύγχρονης" λογικής. Ένα ευμετάβλητο "μάυρο κουτί" που παρέχει τη δυνατότητα αλλαγής της σχέσης πλατείας-σκηνής.

μέχρι το οδυνηρό τέλος» (Μαστρογιαννίτης). Αυτή η διαρρύθμιση του σκηνικού χώρου εντυπωσιάζει· «έξοχο» τον χαρακτηρίζουν Παγκουρέλης και Χρησιτίδης, «ιδιοφυές» το εύρημα του χώρου για τον Γεωργουσόπουλο¹²⁷⁹.

Όμως το συνολικό παραστασιακό αποτέλεσμα αφήνει ανάμικτες εντυπώσεις. Κάποιοι επευφημούν τον Ευαγγελάτο: «έδωσε στις σκηνές μέγεθος και στα πρόσωπα το κύρος της τραγωδίας», πιστεύει ο Γεωργουσόπουλος¹²⁸⁰. Δεν είναι τόσο ενθουσιώδεις άλλοι κριτικοί. Είναι μια «φροντισμένη και καλοφτιαγμένη» παράσταση, παραδέχεται ο Παγκουρέλης, αλλά «σίγουρα χωρίς μοναδικές ερμηνείες και χωρίς επίσης μοναδική σκηνοθετική έμπνευση». Η μεγαλύτερη αδυναμία της είναι, για τον ίδιο κριτικό, «μια 'εξωτερικότητα' της ερμηνείας, η οποία τραυματίζει σοβαρά το δραματικό υπόβαθρο ολόκληρου του κειμένου και οδηγεί σε μια μονοδιάστατη παρουσίαση των ηρώων. Με αποτέλεσμα πια αυτοί οι *Βρυκόλακες* να βρίσκονται πιο κοντά στο 'δραματάκι' της μιας περίπτωσης παρά να παίρνουν διαστάσεις πανανθρώπινου συμβόλου»¹²⁸¹. Οι ηθοποιοί της διανομής δεν καταφέρνουν να συναντηθούν με τον τραγικό πυρήνα των ρόλων τους.

Η Ελένη Χατζηαργύρη έχει να αναμετρηθεί με την ερμηνεία της Κατίνας Παξινού στην Κυρία Άλβινγκ, από την οποία έχει πολύ ισχυρές μνήμες· έχει ερμηνεύσει, θυμίζουμε, πολλές φορές δίπλα της τη Ρεγκίνε. Η Χατζηαργύρη δεν θέλει να αναπαραγάγει την ερμηνευτική προσέγγιση της Παξινού, ακολουθεί διαφορετικά μονοπάτια που είναι και πιο κοντά στην καλλιτεχνική της ιδιοσυγκρασία. Η δική της Άλβινγκ δεν είναι η τραγική μάνα, αλλά η αστή κυρία που «με 'ευγενικό' τρόπο - καθωσπρέπει στην τάξη της» παρακολουθεί «το οικοδόμημα που με κόπο έφτιαξε να διαλύεται» (Μαστρογιαννίτης). Παίζει μια «βασανισμένη εκδοχή» της Άλβινγκ¹²⁸² και ερμηνεύει τον ρόλο «με χαμηλούς τόνους» (Γεωργουσόπουλος)· επιδιώκοντας η Χατζηαργύρη να είναι «απλή και φυσική» και όχι «τραγωδιακή» όπως η Παξινού, κρατάει «τις εκδηλώσεις και τις αντιδράσεις της περισσότερο εσωτερικές παρά εξωτερικές» (Χρησιτίδης). Όμως δεν καταφέρνει να συναντηθεί με το εσωτερικό περιεχόμενο της ηρωίδας και η ερμηνεία της μοιάζει να εξαντλείται «στο αινιγματικό κι επαναλαμβανόμενο χαμόγελο σφιγγός» που υιοθετεί (Πολενάκης). Η Χατζηαργύρη καταλήγει να

¹²⁷⁹ Τα κοστούμια του Πάτσα δέχονται επικρίσεις. Για τον Μαστρογιαννίτη «κατέστρεφαν το εικαστικό αποτέλεσμα, πέφτοντας άσχημα στους κομψούς ενοίκους της οικίας Άλβινγκ». «Κάπως δυσκολοφόρετα» τα βρίσκει ο Νικολετάτος.

¹²⁸⁰ Στο ίδιο μήκος κύματος και οι: Αθηναίος («Μια παράσταση που με σκηνοθέτη τον αρχιμάστορα, Σπύρο Ευαγγελάτο, ήταν πολύ φυσικό, να ήταν συγκλονιστική», *Ελεύθερη Ωρα*), Ψυρράκης (ο Ευαγγελάτος έσπησε με «μαεστρία μια παράσταση σφραγισμένη από υψηλή δραματική συγκίνηση και θεατρική μαγεία»), Μάτσας (η σκηνική του παρουσίαση «έγινε με μεγάλη και βαθειά ευθύνη»).

¹²⁸¹ Για τον Χρησιτίδη αυτό ήταν προτέρημα: η παράσταση «δεν ήταν ρητορική - δεν είχε την 'τραγική' ρητορικότητα που είχε παρασύρει παλαιότερες παραστάσεις». Ωστόσο, ούτε αυτός ικανοποιείται απόλυτα από το αποτέλεσμα: «κάτι έλειπε για να απογειωθεί η παράσταση».

¹²⁸² Η παρατήρηση αυτή του Γεωργουσόπουλου προέρχεται από τον απολογισμό της θεατρικής περιόδου 1996-97 που κάνει ο κριτικός για το ετήσιο χρονικό *Επίλογος 97* («Ισοσκελισμένος ισολογισμός», εκδ. Γαλαίος, Αθήνα, 1997, σελ. 98).

«προτάσσει μια ερμηνευτική ψυχρότητα αντί του θείου μητρικού εγωιστικού πάθους, ωθώντας σε αδικαιώτο αδιέξοδο ολόκληρο το έργο και την παράσταση» (Παγκουρέλης).

Ο Χρήστος Πάρλας σχεδιάζει τον Μάντερς με ένα «μείγμα αφέλειας, ξεροκεφαλιάς, δογματισμού και δεσποτικής συμπεριφοράς, χωρίς ούτε μία ρωγμή ανθρώπινης τρυφερότητας» (Γεωργουσόπουλος). Εισάγει «εξαρχής το θεατή στον φαρισαϊκό χαρακτήρα του πάστορα Μάντερς, χωρίς όμως να ολοκληρώνει το χαρακτήρα που πλάθει» (Πολενάκης). «Ο 'αγαθός' δογματισμός του πάστορα Μάντερς, του Χρήστου Πάρλα, αντικαθίσταται από αμήχανη ένταση», παρατηρεί ο Παγκουρέλης.

Ο Ιάκωβος Ψαρράς ακολουθεί την πεπατημένη του ρόλου του, είναι ένας «ηθογραφημένος πανούργος παλιανθρωπάκος Έγκοτραντ» (Γεωργουσόπουλος), παίζει τον Έγκοτραντ «σαν αμέσως, εξαρχής, αναγνωρίσιμο 'κακό'» (Πολενάκης). Η κωμική χροιά που δίνει στον ήρωα αποσκοπεί στο να λειτουργήσει αντισημειωτικά στο δράμα των άλλων ηρώων. Όμως ο Ψαρράς «περιγράφει μάλλον παρά υποδύεται τα στοιχεία» του ήρωά του (Παγκουρέλης), οδηγείται σε ένα «εξωτερικό υπερπαιξίμο», ένα σχεδιασμό με «υπερβολικές γραμμές, ένταση φωνής και υπερκινητικότητα» (Μάτσας) προκειμένου να καταδείξει την κωμική φαυλότητα του ρόλου του.

Η Ρεγκίνε της Μαρίνας Ψάλτη «μοιάζει στραγγισμένη από κάθε χυμώδη θηλυκότητα και νεανική κουτοπονηριά» (Νικολετάτος), παρουσιάζεται σαν ένα «διανοούμενο πλάσμα» (Πολενάκης). Η σκηνοθεσία υπογραμμίζει τη δόλια πλευρά της ηρωίδας «από την πρώτη στιγμή, δεν υπάρχει δραματική έκταση του ρόλου» (Παγκουρέλης). Η Ψάλτη στέκεται αμήχανη στη σύνθεση του ρόλου, «είχε συχνά κενά στη συνοχή του ρόλου», διαπιστώνει ο Γεωργουσόπουλος. «Αποδεικνύεται μάλλον ανέτοιμη ακόμη υποκριτικά για ρόλους πολλαπλού εύρους και βάθους», γράφει ο Παγκουρέλης.

Ο Δημήτρης Λιγνάδης στον Όσβαλντ κάνει την πιο ουσιαστική ερμηνεία της παράστασης. Ο Όσβαλντ του είναι στα πρότυπα της ερμηνευτικής προσέγγισης του Μινωτή: δεν δίνει «έναν άρρωστο εξαρχής Όσβαλντ» (Πολενάκης), «κάτω από την επίφαση της καλοζωίας» κρύβει την αρρώστια του, παίζοντας την «καλπάζουσα εξέλιξη» της ασθένειας στην τρίτη πράξη (Μαστρογιαννίτης). Ο Λιγνάδης «με λιτότητα στοχεύει κατευθείαν τον τραγικό 'πυρήνα' του ήρωα», για τον Παγκουρέλη. Συμφωνεί και ο Πολενάκης ότι ο ηθοποιός καταφέρνει «να προσεγγίσει κάποια βαθύτερα στρώματα ουσίας του ρόλου», διατηρεί «τις απαραίτητες ισορροπίες-αποστάσεις στο πρώτο κυρίως μέρος» της παράστασης, αλλά, οδεύοντας στο τραγικό τέλος, χάνει «κάπως τον έλεγχο, περνώντας ένα 'υφάδι' λίγο περισσότερο χρωματισμένο δραματικά απ' όσο χρειάζεται».

Η επιστροφή του Σπύρου Ευαγγελάτου στον Ίψεν, τριάντα τρία χρόνια μετά την *Κυρά της θάλασσας* με τον θίασο της Αντιγόνης Βαλάκου (1964), δεν

χαρακτηρίζεται πια από την ανανεωτική ορμή της νιότης που θέλει να ανατρέψει τις κατεστημένες αναγνώσεις του Ίψεν. Οι *Βρυκόλακες* του Ευαγγελάτου το 1997 αναπαράγουν την παράδοση του ακαδημαϊκού ρεαλισμού του Εθνικού, που όμως φαίνεται πια παρωχημένη.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1988

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Ημερησία*, 26/2/1988, αναδ. εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 17/4/1988.
2. Αναγνωστάκης, Εμμ[ανουήλ, επιμέλεια¹²⁸³]: «Θέατρο. *Βρυκόλακες*», περ. *Το Τέταρτο*, τχ. 36, 4/1988, σελ. 16-17.
3. Ανδρεάδης, Γιάγκος: «Το τραγικό αλλάζει, η τραγωδία μένει», εφ. *Η Αυγή*, 3/3/1988.
4. Βαρβέρης, Γιάννης: «Εθνικό Θέατρο. Νέα Σκηνή. Ερ. Ίψεν *Βρυκόλακες*», περ. *Η Λέξη*, τχ. 72, 2/1988, σελ. 157, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Β'. Κείμενα θεατρικής κριτικής. 1984-1989*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1991, σελ. 253-254.
5. Βαροπούλου, Ελένη: «Νεωτερικότητα και μελόδραμα», εφ. *Το Βήμα*, 13/3/1988.
6. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Η ανοχή του Κακού», εφ. *Τα Νέα*, 8/3/1988.
7. Ηλιάδης, Φρίξος: «*Βρυκόλακες* στη Νέα Σκηνή του Εθνικού», εφ. *Ακρόπολις*, 24/2/1988.
8. Θυμέλη: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 8/3/1988.
9. Θωμαδάκη, Μαρίκα: «Οι *Βρυκόλακες* της Νέας Σκηνής», εφ. *Η Εβδομή*, 20/3/1988.
10. Κρητικός, Θόδωρος: «Τα διλήμματα του ατομικισμού», περ. *Ταχυδρόμος*, 10/3/1988.
11. Λιγνάδης, Τάσος: «Οι *Βρυκόλακες*. Το ιψενικό έργο στο Εθνικό», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/2/1988.
12. Μάτοας, Νέστορας: «*Βρυκόλακες* στη Νέα Σκηνή του Εθνικού», εφ. *Η Βραδυνή*, 23/2/1988.
13. Μικελίδης, Νίνος Φενέκ: «Επίπεδα φαντάσματα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 1/3/1988.
14. Παγκουρέλης, Βάιος: «Η 'αντιστροφή' της ζωής», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 29/2/1988.
15. Σώκου, Ροζίτα: «Γεωμετρικοί *Βρυκόλακες* επί Σκηνής», εφ. *Η Απογευματινή*, 27/2/1988.
16. Τσιρμπίνος, Τ[ώνης]: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Εστία*, 19/4/1988.
17. Φραγκόπουλος, Θ.Δ.: «Το Θέατρο. Εθνικό Θέατρο-Νέα Σκηνή: Χένρικ Ίψεν, *Βρυκόλακες*», περ. *Νέα Εστία*, 15/3/1988, τχ. 1457, σελ. 401-402.
18. Χειμάρης, Χρ[ίστος]: «Ατελέσφοροι *Βρυκόλακες*», εφ. *Πρώτη*, 6/4/1988.
19. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Αδίκησαν τον Ίψεν», περ. *Εικόνες*, 9/3/1988.
20. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Όταν δεν μπορείς να φτιάξεις κουμπιά...», εφ. *Έθνος*, 23/2/1988.

Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1997

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Ίψεν: *Οι βρυκόλακες* στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 13/5/1997.
2. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Το λιβάνι και η μπόχα», εφ. *Τα Νέα*, 13/5/1997.
3. Μαστρογιαννίτης, Δημήτρης: «*Βρυκόλακες*... Κι όμως υπάρχουν!», εφ. *Έξυπνο Χρήμα*, 3/5/1997.

¹²⁸³ Ο δημοσιογράφος Εμμανουήλ Αναγνωστάκης υπέγραφε την "επιμέλεια" στο ένθετο «Αγορά» του περιοδικού *Τέταρτο*, στο οποίο περιλαμβάνονταν και στήλη για το θέατρο με ανυπόγραφα κριτικά σημειώματα.

4. Μάτσας, Νέστορας: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Εστία*, 14/5/1997.
5. Νικολετάτος, Σπύρος: «*Οι Βρυκόλακες*», εφ. *Αυριανή*, 11/5/1997.
6. Παγκουρέλης, Βάιος: «*Αδιέξοδο δράμα*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 31/3/1997.
7. Πολενάκης, Λέανδρος: «*Πέρα από την τυπική ψυχανάλυση*» και «*Σχέδια της μοίρας*», εφ. *Η Αυγή*, 13/4 & 11/5/1997.
8. Χρησιτίδης, Μηνάς: «*Όταν οι αμαρτίες παιδεύαν τα τέκνα*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 5/4/1997.
9. Ψυρράκης, Βαγγέλης: «*Οι Βρυκόλακες, ένα καλλιτεχνικό επίτευγμα*», εφ. *Απογευματινή*, 11/5/1997.

7.3.4. Ο Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν σε σκηνοθεσία Βασίλη Βαφέα στο Κ.Θ.Β.Ε. (1989)

Ο Μπόρκμαν επανέρχεται στο Κρατικό Θέατρο τριάντα επτά χρόνια μετά το πρώτο ανέβασμά του εκεί (1962, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη). Το έργο δεν παίζεται αυτή τη φορά στην κεντρική σκηνή του θεάτρου της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, αλλά στο Υπερώο, το μικρό θέατρο που είχε δημιουργηθεί μέσα στο κτίριο¹²⁸⁴. Η πρεμιέρα δίνεται στις 11 Μαρτίου του 1989 (τελευταία παράσταση στο Υπερώο στις 24 Απριλίου). Τον Μάιο θα δώσει μικρό αριθμό παραστάσεων στην Αθήνα (5 με 14 του μηνός), στη Νέα Σκηνή του Εθνικού, στο πλαίσιο ανταλλαγής παραστάσεων των δυο κρατικών σκηνών.

Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο κινηματογραφιστής Βασίλης Βαφέας, στα πρώτα του θεατρικά βήματα. Χρησιμοποιείται η πρόσφατη μετάφραση του Παύλου Μάτεσι¹²⁸⁵, τη σκηνογραφία υπογράφει ο Δαμιανός Ζαρίφης, τη μουσική επιμέλεια η Αίγλη Χαβά-Βάγια και τους φωτισμούς ο Γιώργος Ταρκάσης. Στη διανομή συμμετέχουν καθιερωμένοι πρωταγωνιστές του Κ.Θ.Β.Ε.: Δημήτρης Καρέλλης, Γκούνχιλντ: Λίνα Λαμπράκη, Έλλα: Εύα Κοταμανίδου, Έρχαρτ: Βασίλης Σεϊμένης, Βίλτον: Σάσα Καστούρα, Φόλνταλ: Κώστας Ματσακάς, Φρίντα: Ζιζή Ιωαννίδου, Μαλένα: Στέλλα Σμουλιώτου.

Για τον Βασίλη Βαφέα ο Μπόρκμαν είναι «ένας απολογισμός ζωής που αφήνει να διαφανεί η εκδίκηση των πρωταρχικών αξιών της ζωής, όπως του έρωτα και της αγάπης όταν αγνοηθούν». Σχεδόν όλοι οι ήρωες του έργου είναι για τον σκηνοθέτη προσκολλημένοι στο προσωπικό τους όραμα, «άτομα με έμμονες ιδέες που τους υποχρεώνουν να κινούνται σε τροχιές ασύμβατες με τις τροχιές των

¹²⁸⁴ Το Υπερώο πρωτολειτούργει το 1979. Θα χρησιμοποιηθεί ως δεύτερη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου έως το 1982. Ο χώρος θα μείνει ανενεργός ως το 1984. Από το 1984 έως το 1996 θα λειτουργήσει ανελλιπώς στεγάζοντας ως επί το πλείστον παραστάσεις "πειραματικού" χαρακτήρα. Η εκ βάθρων ανακαίνιση του κτηρίου της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (1996-1997) καταργεί το Υπερώο (βλ. *35 Χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος (1961-1996)*, ό.π.).

¹²⁸⁵ Πολύ θετικά είναι τα σχόλια των κριτικών: «εξαιρετική» για τον Παγκουρέλη, «αυθεντική και αναντικατάσταση» για τη Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*). Θετικά την αποτιμούν και οι Λιγνάδης και Ηλιάδης.

άλλων και να αλληλοπληγώνονται τόσο με τις πράξεις τους όσο και με τα λόγια τους που κόβουν σα λεπίδια»¹²⁸⁶.

Πρόθεση του Βαφέα είναι, διαπιστώνει η Βαροπούλου, «να αποδώσει στη συντριβή, ηθική και φυσική του τραπεζίτη, το μεταφυσικό, το τραγικό της περιεχόμενο, πέρα από τις κοινωνιολογικές συντεταγμένες ενός αστικού δράματος». Η παράστασή του αρνείται τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό, επιχειρεί «να συνταιριάσει τη συμβολική τελετουργία με τον ψυχογραφικό ρεαλισμό, πλάθοντας τους Ιψενικούς ήρωες με χαρακτηριστικά αρχετυπικής μάσκας» (Βακαλοπούλου, *Fix-carré*).

Ο Βαφέας δίνει στην παράσταση «μια όψη 'μπαρόκ'» (Παγκουρέλης): η παράσταση θυμίζει «εξπρεσιονιστική γκραβούρα» για τη Βαροπούλου. Ο Δαμιανός Ζαρίφης χτίζει έναν σκηνικό χώρο που είναι «συγχρόνως ένας κλειστός και υπαίθριος τάφος, ένα ταριχευμένο σαλόνι και μια μαύρη ερημιά κι όπου αντί να υπογραμμίζεται ο ρεαλιστικός τόπος της δράσης κυριαρχούν τα εμβλήματα για τις ενδόμυχες καταστάσεις, τις έμμονες ιδέες, το φαντασματικό και μοιραίο στοιχείο» (Βαροπούλου)¹²⁸⁷. Οι «σκοτεινοί» φωτισμοί του Γιώργου Ταρκάση (Παγκουρέλης) επιτείνουν αυτή την αίσθηση του "τάφου". Η σκηνοθεσία προκρίνει «την αφαίρεση, τις ελάχιστες μετακινήσεις και τη στατικότητα των εικόνων» για τα πρόσωπα του έργου, χαμηλώνει «τις δραματικές εντάσεις αποβλέποντας σε χαμηλόφωνες 'εσωτερικές' ερμηνείες» των ηθοποιών (Βακαλοπούλου, *Fix-carré*). Οι ερμηνευτές παίζουν «ασθματικά, επιθετικά, παθητικά, με εντάσεις και φορτίσεις, έχοντας αφαιρέσει τη λεπτομέρεια της ψυχολογικής αληθοφάνειας» (Βαροπούλου). Ο *Μπόρκμαν* του Βαφέα είναι «ένας σκοτεινός πίνακας με έντονα κοντράστα» (Βαροπούλου): η παράστασή του επιχειρεί να διευρύνει «με την επιβλητικότητα και το κύρος της την καθολικότητα των εννοιών του έργου» (Παγκουρέλης). Οι επιρροές που έχει ο σκηνοθέτης από τον *Μπόρκμαν* του Μπέργκμαν είναι εμφανείς.

Το αποτέλεσμα διχάζει την κριτική. Από την μια πλευρά είναι οι κριτικοί που το καταδικάζουν απερίφραστα, όπως ο Χρηστίδης: «μία από τις χειρότερες θεατρικές παραστάσεις που έχουμε δει τα τελευταία χρόνια! Μια σκέτη, πληκτική μουντζούρα, παιγμένη κατά τον πιο αδέξιο και απηρχαιωμένο τρόπο που θα μπορούσες να φανταστείς»¹²⁸⁸. Στον αντίποδα οι αποτιμήσεις άλλων συναδέλφων

¹²⁸⁶ Αποσπάσματα από το σημείωμα του Βαφέα στο πρόγραμμα («*Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*. Μικρό σημείωμα»)

¹²⁸⁷ Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα του Ζαρίφη διχάζει: «εξαιρετική η δουλειά» του για τον Μικελίδη, πρόκειται περί «σοφά 'πρόσβαρων' και μουντών» σκηνικών και κοστούμιών γράφει ο Παγκουρέλης, ενώ για τον Λιγνάδη το σκηνικό του «μάταια επεδίωξε την καταλληλότητα»: δεν ικανοποιεί το αποτέλεσμα και τον Κιτσόπουλο: «Στο 'Υπερώ' τελευταία παρατηρώ ένα είδος βιοτεχνικής σκηνογραφίας, που παρουσιάζει έναν τοίχο και μία, ή περισσότερες, πόρτες. Νομίζω ότι ο εκλεκτός καλλιτέχνης κ. Δαμιανός Ζαρίφης είχε όλες τις δυνατότητες να αντισταθεί σ' αυτό το ρεύμα της ενδημούσης συντεχνιακής ομοιομορφίας. Όσο για τα κοστούμια θαρρώ δεν θάβλαφε κάποια πατίνα γενική».

¹²⁸⁸ Καταδικαστικοί είναι και αρκετοί άλλοι κριτικοί: παράσταση «επιπόλαια και απρογραμμάτιστη που εξώθησε με τη σαφή αδεξιότητά της και το κείμενο και την ηθοποιία σε αποτέλεσμα αισθητικής

τους, όπως του Μικελίδη: «Μια παράσταση που τιμά ιδιαίτερα το θέατρο της συμπρωτεύουσας. [...] Μια σκηνοθετική γραμμή απέριτη, που πήγαινε κατευθείαν στο στόχο της, που προκαλούσε το ρίγος και το δέος στο θεατή». Το υποκριτικό ύφος της παράστασης είναι αυτό που κυρίως προκαλεί την διχογνωμία. Για τη Βαροπούλου, το ύφος που υιοθετείται «ταιριάζει στα ποιητικά δράματα», «το πάθος προβάλλει ανάγλυφο και η εκφραστικότητα των προσώπων έρχεται σε πρώτο πλάνο», ενώ για τον Λιγνάδη κυριαρχεί «ένας στόμφος απαράδεκτος, ακόμα και για ρομαντικές ή μελοδραματικές εξάρσεις παλαιάς ηθοποιίας»¹²⁸⁹.

Οι Βακαλοπούλου και Παγκουρέλης επισημαίνουν με νηφαλιότητα τα θετικά και τα αρνητικά της προσπάθειας: «Η παράσταση βλέπεται με ενδιαφέρον, διατηρεί τα βασικά καλλιτεχνικά της υλικά, έχει ύφος και ατμόσφαιρα και αποδίδει το πνεύμα του συγγραφέα με κανονικότητα και συνέπεια», γράφει η Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*), κρίνοντας ότι ο Βαφέας επιτυγχάνει στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας «βαριάς και αποπνικτικής κοινωνικής 'κλεισούρας' που έρρεπε προς την έννοια του τραγικού» (*Fix-carré*). Φαίνεται όμως ότι δεν καταφέρνει να συντονίσει τους ηθοποιούς στο κλίμα αυτό: οι ηθοποιοί «σχεδόν όλοι, μοιάζουν να μην μπορούν (ή να μην έχουν καθοδηγηθεί σωστά) να υλοποιήσουν τη διαφαινόμενη πρόθεση», παρατηρεί ο Παγκουρέλης.

Στους τρεις κεντρικούς ρόλους του έργου (*Μπόρκμαν*, Έλλα, Γκούνχιλντ) διαφαίνεται ως σκηνοθετική πρόθεση μια ερμηνευτική γραμμή εξπρεσιονιστικών αποχρώσεων και λιτών εκφραστικών μέσων. Το επιδιωκόμενο υποκριτικό ύφος όμως δεν βρίσκει τον στόχο του. Οι Λιγνάδης και Χρησιτίδης καταλογίζουν στόμφο και στους τρεις ηθοποιούς και αποδίδουν την ευθύνη στην αδυναμία της σκηνοθεσίας να καθοδηγήσει αποτελεσματικά τους τρεις ικανούς

ανυποληψίας. [...] Ιερόσυλο συνεπώς αποτέλεσμα για ιψενικό έργο. Εννοώ την πρόκληση ανίας» (Λιγνάδης): «μια ισοπεδωμένη στην πλήξη χωρίς χαρακτήρα παράσταση» (Μαργαρίτης): απουσιάζει το τραγικό μέγεθος των προσώπων κρίνει ο Κιτσόπουλος: «πλήρης νατουραλιστική αμηχανία με ιψενικές τινάξεις».

¹²⁸⁹ Είναι τόσο "παλιό" το υποκριτικό ύφος της παράστασης όσο ισχυρίζονται οι Λιγνάδης και Χρησιτίδης; Μπορεί αυτό να διαφεύγει τόσο πολύ της προσοχής της Βαροπούλου; Οι "οξείς" τόννοι των Λιγνάδη και Χρησιτίδη, μάλλον οφείλονται στην ενόχλησή τους από την ανάθεση της σκηνοθεσίας του *Μπόρκμαν* σε έναν άπειρο θεατρικά σκηνοθέτη που προέρχεται από τον κινηματογράφο, και γι' αυτό απορρίπτουν το σύνολο της παράστασης. Γράφει ο Χρησιτίδης: «Ήταν φανερό ότι πίσω από τους ντυμένους ηθοποιούς υπήρχε ένας θεόγυμνος σκηνοθέτης. Που είχε πλήρη άγνοια θεάτρου. Πράγματι: ο Βασίλης Βαφέας άφησε τη θέση του πίσω από την κινηματογραφική μηχανή και με θάρρος και αυτοπεποίθηση πέρασε πάνω στη σκηνή ενός θεάτρου, να δείξει σε ηθοποιούς πώς παίζεται ο Ίψεν. [...] Προσωπικά είμαι πρόθυμος να αθώσω τον τυπικά υπεύθυνο Βασίλη Βαφέα. Τόσο ήξερε ο άνθρωπος — αυτή τη στιγμή που τον κάλεσαν — τόσο έκανε». Απορεί ο Λιγνάδης με τον άπειρο θεατρικά Βαφέα που ανέλαβε «με τόσο ελαφρά καρδιά» τη σκηνοθεσία του *Μπόρκμαν* «για να δοκιμάσει και να δοκιμασθεί ο νήπιος βηματισμός του στο θέατρο». Η Βαροπούλου από την άλλη πλευρά είναι μάλλον θετικά προκατειλημμένη: η κριτικός ζητά επιμόνως, όπως έχουμε δει, την απαγκίστρωση της ελληνικής σκηνής από τα ακαδημαϊκά ρεαλιστικά μονοπάτια στην ανάγνωση του Ίψεν. Επομένως, η εξπρεσιονιστικής αφάρσεως παράσταση του Βαφέα δείχνει για τη Βαροπούλου έναν από τους δρόμους που μπορεί να ακολουθήσει η ελληνική σκηνή, γι' αυτό και η κριτικός και στηρίζει την προσπάθεια του σκηνοθέτη.

πρωταγωνιστές¹²⁹⁰. Μπορεί οι τόνοι των Λιγνάδη και Χρησιτίδη να είναι υψηλοί, όμως απ' ό,τι φαίνεται η κριτική τους δεν είναι και αβάσιμη. Ο Δημήτρης Καρέλλης, ως Μπόρκμαν, «στην προσπάθεια του να 'υποτάξει' την έντονη ερμηνευτική του ιδιοσυγκρασία στην αυτοσυγκράτηση, καταφεύγει σε 'ψευδή' υπόκριση του ρόλου (με επιτηδευμένη κακόχηχη φωνή κ.λ.π.)», παρατηρεί ο Παγκουρέλης. Παραμελεί ο ηθοποιός την «εσωτερική κίνηση» του ήρωα, σημειώνει η Βακαλοπούλου. Η Λίνα Λαμπράκη τονίζει «την ψυχρή και ταυτόχρονα πεισματική στους στόχους της» όψη της Γκούνχιλντ (Μικελίδης), χωρίς να συναντιέται με την εσωτερικότητα του ρόλου, αφού μειώνει «στο ελάχιστο τις διαστάσεις του», πιστεύει ο Παγκουρέλης, που βρίσκει ότι η ηθοποιός, «με εμφανή προσποίηση», προβάλλει «μονό την αιχμηρότητα του ρολού της». Η Εύα Κοταμανίδου στην Έλλα «υπερέβαλε σε έκφραση υποβλητικής οντότητας» και «δεν απέδωσε με πειθώ τις διαφορετικές συναισθηματικές χορδές της ηρωίδας», γράφει η Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*).

Για την υπηρέτρια Μαλένα (Στέλλα Σμουλιώτου) ο σκηνοθέτης υιοθετεί τον συμβολισμό, η ηρωίδα φέρει μια «παγερή προσωπίδα» (Βακαλοπούλου, *Θεσσαλονίκη*), η σκηνοθεσία την εμφανίζει «με μια 'κριτική στάση' απέναντι στους κυρίους της, στάση άσχετη με το ύφος της παράστασης» (Παγκουρέλης). Για τους άλλους τρεις νεανικούς ρόλους του έργου (Κυρία Βίλτον, Έρχαρτ και Φρίντα) ο Βαφέας επιδιώκει άλλο υποκριτικό ύφος, περισσότερο ρεαλιστικό, τους αφήνει «να κινηθούν με την πνοή της ζωής» (Βακαλοπούλου, *Fix-carré*). Προφανώς επιδίωξη της σκηνοθεσίας είναι η αντίστιξη των γεμάτων ζωή νέων με τους "απονεκρωμένους" Μπόρκμαν, Έλλα και Γκούνχιλντ. Η Κυρία Βίλτον της Σάσας Καστούρα έχει μια «χροιά επίμονης αναίδειας» (Λιγνάδης), ο ρόλος όμως «δεν έχει καμιά σχέση με 'μαγκιά'», επισημαίνει δικαίως ο Παγκουρέλης. Ο Έρχαρτ του Βασίλη Σεϊμένη είναι «ασπόνδυλος» για τον Λιγνάδη, συμφωνεί και η Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*) ότι ο ρόλος «είχε χαλαρωθεί ως την εξαφάνιση». Η Ζιζή Ιωαννίδου στη Φρίντα ικανοποιεί την κριτική: «έμεινε σώα», γράφει ο Λιγνάδης, υπηρετεί αποτελεσματικά «τη διαφαινόμενη σκηνοθετική 'γραμμή'», πιστεύει ο Παγκουρέλης.

¹²⁹⁰ «Είναι δυνατόν ένας τόσο έμπειρος ηθοποιός» όπως ο Καρέλλης αναρωτιέται ο Λιγνάδης, να παίζει «απαγγέλλοντας τόσο μελοδραματικά και τόσο επίμονα έως κι αυτήν ακόμα τη σκηνή του θανάτου;». Τον σκηνοθέτη υποδεικνύει ως άμεσα υπεύθυνο ο Χρησιτίδης: η ερμηνεία του Καρέλλη είναι «τόσο βέκια και τόσο αδέξια που να μην πιστεύεις στα μάτια σου. [...] Πώς άραγε παύει ένας ηθοποιός και με πείρα και με επιτυχίες και με καλές δουλειές, να είναι έστω στοιχειωδώς ανεκτός;». Αντιστοιχες είναι οι εκτιμήσεις των δύο κριτικών και για τις δύο γυναίκες: «Και της Λίνας Λαμπράκη –μιας ηθοποιού που εκτιμώ– ποιος της την έκανε τη ζημιά; [...] Ποιος της έβαλε ξαφνικά στο μυαλό την ιδέα ότι έπρεπε να μιλάει γρήγορα, με μισόκλειστο το στόμα, αχρωμάτιστα, χωρίς νόημα, για να δώσει την εντύπωση ότι είναι 'σκληρή' γυναίκα;» (Χρησιτίδης). «Είναι δυνατόν η κ. Λ. Λαμπράκη ν' αποδέχεται ως εκφραστική υποβολή την τυποποίηση ενός μηχανικά ομιλούντος αγάλματος στον τόσο 'εμπάθη' ρόλο της Γκούνχιλντ;» (Λιγνάδης). «Και τι κακό ήταν αυτό που έπαθε ξαφνικά η Εύα Κοταμανίδου και ανακάλυψε το ποζάτο και ψεύτικο θέατρο – μια ηθοποιός που κατ' εξοχήν έμαθε να το απεχθάνεται και να το αποφεύγει;» (Χρησιτίδης).

Για τον Φόλνταλ η σκηνοθεσία υιοθετεί ένα καθαρό ρεαλιστικό ύφος, που «θύμιζε τσεχωφικό, και όχι ιψενικό θέατρο» (Βακαλοπούλου, *Θεσσαλονίκη*). Ο Κώστας Ματσακάς (ο Έρχαρτ στον *Μπόρκμαν* του Κ.Θ.Β.Ε. το 1962) υπηρετεί τη σκηνοθετική άποψη «με λεπτά ισορροπημένη την κωμική και δραματική πλευρά του ρόλου» και ερμηνεύει αποτελεσματικά «έναν άλλο Μπόρκμαν, αντιηρωικό, γελοίο όσο και αξιολύπητο» (Βαροπούλου). Ο Φόλνταλ του είναι «θαυμάσιος ως μορφή και ερμηνεία», πιστεύει και ο Παγκουρέλης, αλλά «με ρεαλισμό αντίθετο στους υπόλοιπους».

Αυτή η «ανισότητα [...] στη συνταγή των ερμηνειών» που διαπιστώνει και η Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*) είναι εν τέλει η μεγάλη αδυναμία της παράστασης. Η προσπάθεια της σκηνοθεσίας για αντιστιξίσεις των ρόλων μέσω διαφορετικών υποκριτικών υφών δεν λειτουργεί αποτελεσματικά, παράγει ένα ανομοιογενές αποτέλεσμα χωρίς συγκρότηση. Ο *Μπόρκμαν* στην παράσταση του Βαφέα γίνεται «ένα ψυχόδραμα χωρίς σαφή περιγράμματα» (Βακαλοπούλου, *Θεσσαλονίκη*).

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1989

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Ημερησία*, 10/5/1989.
2. Βακαλοπούλου, Ηρώ: «*Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», περ. *Fix-carré* Θεσσαλονίκης, [;]/4/1989.
3. Βακαλοπούλου, Ηρώ: «Χωρίς το ακριβές ιψενικό ένστιχτο», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 24/2/1989.
4. Βαροπούλου, Ελένη: «*Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Το Βήμα*, 14/5/1989.
5. Ηλιάδης, Φίλιππος: «Ίψεν και Εντουάρντο ντε Φίλιππο στο ΚΘΒΕ», εφ. *Ακρόπολις*, 1/4/1989.
6. Κιτσόπουλος, Γιώργος: «Ίψεν, *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* από το Κρατικό Βορείου Ελλάδος στο Υπερώο», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 22/3/1989.
7. Λιγνάδης, Τάσος: «Επισκέψεις θιάσων στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Η Καθημερινή*, 14/5/1989.
8. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «*Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Τα Νέα*, 23/5/1989.
9. Μικελίδης, Νίνος Φενέκ: «Η νύχτα της αποκάλυψης», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 17/3/1989.
10. Παγκουρέλης, Βάιος: «Ο φόρος της πράξης...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 8/5/1989.
11. Χρηστίδης, Μηνάς: «Οπίσω ολοταχώς...», εφ. *Έθνος*, 8/5/1989.

7.3.5. Η *Αγριόπαπια* του Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου (1992)

Το Κ.Θ.Β.Ε. συμπεριλαμβάνει για πρώτη φορά στο ρεπερτόριο του (και μοναδική έως σήμερα) την *Αγριόπαπια* το 1992. Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο Διαγόρας Χρονόπουλος¹²⁹¹, ο οποίος κάνει και τη γλωσσική επεξεργασία της κλασικής μετάφρασης του Βάσου Δασκαλάκη. Τα σκηνικά και κοστούμια είναι του

¹²⁹¹ Ο Χρονόπουλος θα γίνει μερικά χρόνια αργότερα καλλιτεχνικός διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου (1998-2001).

Σίμου Καραφύλλη και η μουσική επιμέλεια του Κώστα Βόμβολου. Η παράσταση παίζεται στο Βασιλικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης στο τέλος της χειμερινής περιόδου 1991-92. Η *Αγριόπαπια* δίνει μικρό αριθμό παραστάσεων τον Μάιο του 1992 (15 έως 31 του μηνός) και επαναλαμβάνεται τον επόμενο χειμώνα από τις 31 Οκτωβρίου έως τις 15 Νοεμβρίου του 1992. Η διανομή: Βέρλε: Νίκος Βρεττός, Γκρέγκερς Βέρλε: Χάρης Τσιτσάκης, Ο γέρο-Έκνταλ: Δημήτρης Βάγιας, Γιάλμαρ Έκνταλ: Δημήτρης Καρέλλης, Γκίνα Έκνταλ: Θάλεια Σκαρλάτου, Έντβιγκ: Λιλή Βαφειάδου, Κυρία Σέρμπι: Καίτη Μητροπούλου, Ρέλινγκ: Κώστας Σαντάς, Μόλβικ: Γιάννης Βρανάς, Πέτερσεν: Φώτης Ζήκος, Γιένσεν: Γιώργος Σμπυράκης, Ένας παχύς και χλωμός κύριος¹²⁹²: Δημήτρης Γεννηματάς, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά¹²⁹³: Νίκος Καββαδάς, Ένας κύριος με μωπία¹²⁹⁴: Κώστας Γακίδης, Βασιλικοί ακόλουθοι: Αντώνης Ελευθεράκης, Ηρακλής Κοκοζίδης, Μιχάλης Κυνηγόπουλος, Νίκος Σιδηρόπουλος, Στυλιανός Τελλίδης, Γιώργος Χατζόγλου, Σερβιτόροι: Αντώνης Σιώπκας, Νίκος Παπάζογλου, Νίκος Πασχούλας, Φίλιππος Φαρμάκης, Γιάννης Χρησιτίδης.

Ο Διαγώρας Χρονόπουλος ακολουθεί ρεαλιστικά μονοπάτια στη σκηνοθεσία του, πρόθεση του είναι να προβάλλει το χιούμορ του έργου, χαρακτηρίζει μάλιστα την *Αγριόπαπια* «κωμικόδραμα»¹²⁹⁵. Η παράστασή του έχει «αρκετά θετικά αποτελέσματα», αποφαινεται η Βακαλοπούλου, αναπλάθει «τα βασικά χαρακτηριστικά της ιψενικής δραματουργίας», χωρίς όμως να καταφέρνει να εισχωρήσει στο «βάθος» του έργου. Είναι, παρατηρεί ο Νίκος Χουρμουζιάδης, «σκηνοθετημένη με σεβασμό στις ρεαλιστικές προθέσεις του έργου» και με «ιδιαίτερη προσοχή στις επικίνδυνες ισορροπίες των δραματικών συγκρούσεων του και ευαισθησία στις φωτοσκιάσεις των ανθρώπινων μεταπτώσεων», αλλά ατυχεί «στην επίτευξη μιας γενικότερης σύνθεσης»¹²⁹⁶.

Κύρια αδυναμία της παράστασης είναι για τους κριτικούς οι υποκριτικές επιδόσεις του θιάσου. «Με ασαφείς, μονοκόμματους ή υπερβολικά καρικατουριστικούς τύπους, αποξένωσαν τους πιο πολλούς ρόλους οι ηθοποιοί το ΚΘΒΕ», σημειώνει η Βακαλοπούλου. Η Θάλεια Σκαρλάτου στην Γκίνα είναι «ευθύγραμμη στην ωραία ερμηνεία της» (Βακαλοπούλου). Ο Δημήτρης Καρέλλης στον Γιάλμαρ Έκνταλ δίνει μια «πολύ ευαίσθητη» ερμηνεία, «με ανεπαρκή όμως γλαφυρότητα χαρακτήρα» (Βακαλοπούλου), «ερχόταν κοντά στο ρόλο και αμέσως

¹²⁹² Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως: Φλορ, βασιλικός ακόλουθος. Ο ρόλος του Γκρόμπεργκ δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, προφανώς κόπηκε από τον σκηνοθέτη.

¹²⁹³ Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως: Μπάλε, βασιλικός ακόλουθος.

¹²⁹⁴ Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως: Κάσπερσεν, βασιλικός ακόλουθος.

¹²⁹⁵ Το ρεπορτάζ της εφημερίδας *Θεσσαλονίκη* από τη συνέντευξη Τύπου του Κ.Θ.Β.Ε. μας μεταφέρει το κλίμα των δηλώσεων του σκηνοθέτη: «τόνισε ότι το έδωσε ρεαλιστικά με 2-3 σημεία συμβολισμού ενώ προσπάθησε να προβάλλει το χιούμορ. Έπολλοι το αποκαλούν κωμικόδραμα» (Δ. Τ.: «Τελευταία πρεμιέρα η *Αγριόπαπια* του Ίψεν», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 14/5/1992).

¹²⁹⁶ Οι παρατηρήσεις του Χουρμουζιάδη προέρχονται από τον απολογισμό του για τη θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης τον χειμώνα 1991-92, που δημοσιεύεται στο ετήσιο χρονικό *Επίλογος* 92 («Στοιχείο διπολικότητας», σελ. 98).

σχεδόν τον έχανε μέσα από τα χέρια του» (Χρησιτίδης). «Άνετος, ελεύθερος, εύστροφος» ο Χάρης Τσιτσάκης ως Γκρέγκερς Βέρλε, αλλά «απέτυχε να δείξει την ανώριμη συντριβή του 'κουτού' ιδεαλιστή και προκάλεσε ένα καθαρά δραματικό φινάλε που εξουδετέρωσε όλη την άποψη του Ίψεν για το ρόλο του» (Βακαλοπούλου). Ο Νίκος Βρεττός είναι «ένas πειστικός - κυρίως εξωτερικά» εργοστασιάρχης Βέρλε (Χρησιτίδης). Ο Δημήτρης Βάγιας στον γέρο-Έκνταλ δίνει «μεγαλύτερη βαρύτητα στα εξωτερικά σουσούμια του ρόλου παρά στην εσωτερική δικαιολόγηση του καθετί που έκανε. Έτσι, άφησε την εντύπωση περισσότερο μιας γραφικής, χάρτινης φιγούρας, παρά ενός ζωντανού (παράξενου έστω) ανθρώπου» (Χρησιτίδης).

Η σκηνοθεσία, στην προσπάθειά της να αναδείξει το χιούμορ του έργου, ολισθαίνει σε σχηματικούς δρόμους. Η Βακαλοπούλου διακρίνει την «τάση να παρασταθεί η κοινωνική ειρωνεία με στοιχεία καρικατούρας», τόσο σε κάποιους ρόλους, όσο και στα κοστούμια του Σίμου Καραφύλλη «που πελαγοδρομούσαν ανάμεσα στη γκροτέσκα και τη ρεαλιστική σημασιodότηση». Η ρεαλιστική σκηνογραφία του Καραφύλλη θεωρεί η Βακαλοπούλου ότι δεν βοηθά την παράσταση, μπορεί να είναι «συνειπής ιστορικά», αλλά «η αχανής σκηνική» έκταση και η επένδυση όλων των επιφανειών με ανοιχτόχρωμο σουηδικό ξύλο έχει ως αποτέλεσμα να θυμίζει «σκούννα» ο σκηνικός χώρος.

Στα θετικά της παράστασης συγκαταλέγει η Βακαλοπούλου την «πολύ καλή συνοδεία και επέμβαση του Κώστα Βόμβολου που επιμελήθηκε τη μουσική» (Βακαλοπούλου) και τις «αδιαφιλονίκητα ιψενικές» ερμηνείες «με ολοκληρωμένη άποψη» της Λιλής Βαφειάδου στο ρόλο της Έντβιγκ και του Κώστα Σαντά στο ρόλο του γιατρού Ρέλλιγκ.

Η *Αγριόπαπια* του Κ.Θ.Β.Ε. είναι μια "ευπρεπής" ρεαλιστική παράσταση του έργου που δίνει μεν «την ευκαιρία στο κοινό της Θεσσαλονίκης να γνωρίσει ένα μεγάλο έργο», αλλά που «χρειαζόταν πολλή δουλειά ακόμα για να φτάσει σε απολύτως θετικά αποτελέσματα», όπως διαπιστώνει ο Χρησιτίδης.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η αγριόπαπια, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1992

1. Βακαλοπούλου, Ηρώ: «Μια σύγκρουση...», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 23/5/1992.
2. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Το Θέατρο στη Θεσσαλονίκη», περ. *Τηλεθεατής*, 4/6/1992.

7.4. Ωριμες προσεγγίσεις των επιχορηγούμενων θιάσων

7.4.1. Δύο "ανόμοιες δίδυμες": *Νόρα* και *Έντα Γκάμπλερ* από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη (χειμώνας 1988-89)

Η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» της Θεσσαλονίκης γιορτάζει τα δέκα χρόνια λειτουργίας της (ιδρύεται το 1979) ανεβάζοντας τον χειμώνα 1988-89 τα δύο έργα του Ίψεν σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο¹²⁹⁷. Οι δύο «ανόμοιες δίδυμες», όπως τις ονομάζει ο σκηνοθέτης Νίκος Χουρμουζιάδης¹²⁹⁸, ανεβαίνουν με διαφορά ένα μήνα: πρώτα η *Νόρα* στις 23 Δεκεμβρίου του 1988 και ένα μήνα αργότερα η *Έντα Γκάμπλερ* στις 19 Ιανουαρίου του 1989. Τα δύο έργα θα παιχτούν στο Θέατρο Αμαλία της Θεσσαλονίκης (μόνιμη έδρα του θιάσου από το 1986 και έπειτα) έως τις 14 Απριλίου του 1989. Στη διάρκεια της εβδομάδας παίζονται εναλλάξ, ενώ το Σάββατο παίζονται σε ενιαίο πρόγραμμα (απογευματινή το ένα και βραδινή το άλλο), με δυνατότητα ενιαίου εισιτηρίου για τους θεατές. Ο θίασος θα ταξιδεύσει ενδιάμεσα στον Βόλο, όπου θα δώσει δυο παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο της πόλης (24 Μαρτίου παίζεται η *Νόρα* και την επομένη η *Έντα*). Οι τελευταίες

¹²⁹⁷ Ο θίασος άσκησε καθοριστική επίδραση στη θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης. Με συνεχή παρουσία στα θεατρικά πράγματα της πόλης από το 1979 έως τις μέρες μας, παρουσίασε πάνω από εκατό έργα του παγκόσμιου δραματολογίου, κλασικού και σύγχρονου. Ο αρχικός πυρήνας του θιάσου δημιουργήθηκε από ομάδα αποφοίτων της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Νικηφόρο Παπανδρέου, ο οποίος υπήρξε και ο διευθυντής σπουδών της Σχολής όπου φοιτούσαν οι νεαροί ηθοποιοί. Ο θίασος ανανεώθηκε αρκετές φορές στην πάροδο των χρόνων, με αποτέλεσμα να έχουν κάνει τα πρώτα τους βήματα εκεί πάνω από εκατό ηθοποιοί. Ανάμεσά τους, και πολλά έμπειρα στελέχη που παραμένουν ως σήμερα στον θίασο, όπως η Έφη Σταμούλη, η Μένη Κυριάκογλου, ο Δημήτρης Ναζιρης, η Ελένη Δημοπούλου, ο Νίκος Λύτρας, η Στέλλα Μιχαηλίδου, ο Στάθης Μαυρόπουλος, ενώ ο Νικηφόρος Παπανδρέου βρίσκεται πάντα στο πηδάλιο της καλλιτεχνικής διεύθυνσης. Για τη δραστηριότητα του θιάσου τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο λεύκωμα που εξέδωσε ο θίασος: *Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»*. 1979-1990 (Θεσσαλονίκη, 1990). Επίσης, στον ιστότοπο του θιάσου (<http://www.piramatikiskini.gr>) υπάρχει πλήρες ιστορικό της δραστηριότητάς του από την έναρξη του έως και σήμερα.

¹²⁹⁸ Βλ. τον τίτλο του άρθρου του Νίκου Χουρμουζιάδη στο πρόγραμμα-περιοδικό του θιάσου («*Νόρα* και *Έντα*: Οι ανόμοιες δίδυμες του Ίψεν», πρόγρ.-περ. *Θεατρικά Τετράδια* τχ. 17, σελ. 31-33). Παράλληλα με τα τρίφυλλα φυλλάδια-προγράμματα των παραστάσεων που διανέμονται δωρεάν στο κοινό, ο θίασος εκδίδει –για κάποιους από τους συγγραφείς– αφιερωματικά περιοδικά στα οποία δημοσιεύονται μελέτες για τον συγγραφέα και συνήθως και το πλήρες κείμενο του έργου του που ανεβάζεται. Για τον Ίψεν η Πειραματική έχει εκδώσει δύο *Θεατρικά Τετράδια*: το τεύχος 17 (*Το θέατρο του Ίψεν*, Ιανουάριος 1989) για το δίπτυχο *Έντα-Νόρα* και το τεύχος 47 (*Ο Ερρίκος Ίψεν και οι «Βρυκόλακες»*, Νοέμβριος 2006), με αφορμή το ανέβασμα των *Βρυκόλακων*. Στο τεύχος 17 δημοσιεύεται και ένα κείμενο της Αντιγόνης Τρίμη, η οποία έκανε το υποβολείο κατά τη διάρκεια των δοκιμών του θιάσου. Η Τρίμη σταχυολογεί τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του Χουρμουζιάδη για επί μέρους ζητήματα των δύο έργων («Σκόρπιες σημειώσεις για τα πρόσωπα των δυο έργων», σελ. 45-46).

παραστάσεις των δύο έργων θα δουν τον Οκτώβριο του 1989, στην Αθήνα, στα πλαίσια του εκδηλώσεων Έκφραση που διοργάνωνε το Υπουργείο Πολιτισμού¹²⁹⁹.

Για το ανέβασμα των δύο έργων επιλέγονται οι κλασικές μεταφράσεις του Γ. Ν. Πολίτη. Το ενιαίο σκηνικό για τις δύο παραστάσεις –με μικρές τροποποιήσεις για τις ανάγκες του κάθε έργου– υπογράφει η Ιωάννα Μανωλεδάκη που σχεδιάζει και τα κοστουμιά. Τους φωτισμούς συνυπογράφουν οι Στράτος Κουτράκης και Στέργιος Πρώιος. Τις δυο εμβληματικές ψενικές ηρωίδες ερμηνεύουν σε διπλή διανομή ιστορικά στελέχη του θιάσου: τη Νόρα η Δώρα Σκαρλάτου και η Θάλεια Σκαρλάτου¹³⁰⁰ και την Έντα η Έφη Σταμούλη και η Λένα Σαββίδου. Μάλιστα στην *Γκάμπλερ* οι δύο ηθοποιοί παίζουν εναλλάξ και τον μικρό ρόλο της υπηρέτριας Μπέρτας: τη μέρα που ερμηνεύει η μία την Έντα η άλλη παίζει την Μπέρτα και τανάπαλιν. Τέσσερα μέλη του θιάσου παίζουν και στα δύο έργα: η Δώρα Σκαρλάτου ερμηνεύει και την Τέα Έλβστεντ στην *Γκάμπλερ*, η Μένη Κυριάκογλου ερμηνεύει τη Θεία Γιούλε στην *Έντα* και την Άννα-Μαρία στη *Νόρα*, ο Νίκος Κουμαριάς τον Λέβμποργκ (*Γκάμπλερ*) και τον Ρανκ (*Νόρα*) και ο Ανδρέας Νάτσιος επίσης τον Λέβμποργκ (διπλή διανομή) και τον Κρόγκσταντ (*Νόρα*). Στην *Γκάμπλερ* τη διανομή συμπληρώνουν οι Στέλιος Πεντερίδης (Γιόργκεν Τέσμαν) και Χρήστος Αρνομάλλης (Δικαστής Μπρακ), και στη *Νόρα* οι Γιάννης Παλαμιώτης (Χέλμερ) και Ελένη Δημοπούλου (Λίντε).

Ο σκηνοθέτης Νίκος Χουρμουζιάδης¹³⁰¹ εξηγεί σε κείμενο του στο πρόγραμμα το σκεπτικό του δίπτυχου: «η *Νόρα* και η *Έντα* του Ίψεν είναι έργα συμπληρωματικά, επειδή εικονίζουν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος: τα βασικά πρόσωπά τους ανήκουν στην ίδια οικογένεια (η λέξη στη φυσική και κοινωνική σημασία της) και βιώνουν την περιπέτειά τους διαγράφοντας παρόμοια σχήματα και ελέγχοντας την αντοχή τους μέσα από αντίστοιχες διαπροσωπικές σχέσεις. Η *Νόρα* και η *Έντα* είναι δίδυμες, κι ας απέχουν μεταξύ τους δέκα χρόνια – μια

¹²⁹⁹ Οι εκδηλώσεις αυτές του Υπουργείου Πολιτισμού αποσκοπούσαν στην προβολή της δουλειάς των θεατρικών σχημάτων της περιφέρειας στην Αθήνα. Το 1989 πραγματοποιούνται στο Θέατρο Κνωσός, όπου η Πειραματική δίνει τέσσερις παραστάσεις, δυο με την *Έντα Γκάμπλερ* (13 και 16 Οκτωβρίου) και δυο με τη *Νόρα* (14 και 15 Οκτωβρίου).

¹³⁰⁰ Οι δυο ηθοποιοί έχουν συγγενική σχέση, είναι πρώτες εξαδέλφες.

¹³⁰¹ Ο Νίκος Χουρμουζιάδης (γενν. 1930), έγκριτος κλασικός φιλόλογος με σημαντικό επιστημονικό έργο στο αρχαίο δράμα, ομότιμος καθηγητής της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., υπήρξε ένας από τους σταθερούς συνεργάτες της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης». Το όνομά του συνδέθηκε στενά και με την πορεία του Κ.Θ.Β.Ε.: την περίοδο 1984-1985 υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου, διατέλεσε επίσης πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου και της Καλλιτεχνικής Επιτροπής της κρατικής σκηνης. Η πρώτη του επαγγελματική σκηνοθεσία γίνεται το 1980 στην Πειραματική Σκηνη της «Τέχνης». Η σκηνοθετική του καριέρα συνδέθηκε στενά με την Πειραματική Σκηνη, για την οποία σκηνοθέτησε κοντά είκοσι πέντε έργα, κλασικά και σύγχρονα, στα είκοσι επτά χρόνια συνεργασίας τους. Αποχώρησε από την ενεργό δράση το 2007. Ως σκηνοθέτης συνεργάστηκε επίσης σποραδικά με το Κ.Θ.Β.Ε. Βλ. το βιογραφικό του σημείωμα στο λεύκωμα *35 Χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος (1961-1996)*, ό.π., σελ. 40.

απόσταση που εξηγεί, άλλωστε, και τις τεράστιες διαφορές τους»¹³⁰². Η ιδέα αυτής της συμμετρίας εξηγεί και την επιλογή του σκηνοθέτη για τον τίτλο *Νόρα*.

Για τα δύο έργα ο Χουρμουζιάδης ακολουθεί ρεαλιστικά μονοπάτια στις σκηνοθεσίες του· χρησιμοποιεί όμως –όπως δηλώνει στην *Καθημερινή*– διαφορετικό δρόμο για το καθένα: «Προσεγγίσαμε τη *Νόρα* μέσα από ένα ποιητικό ρεαλισμό ή νατουραλισμό, προσπαθώντας να ζωντανέψουμε την αλήθεια του έργου και να δείξουμε πόσο κοντά μας βρίσκεται. Στην *Έντα* με αφετηρία το ρεαλισμό προχωρήσαμε σε κάποια αφαίρεση και σχηματοποίηση που υποβάλλεται και από την σύνθεση και την δραματουργική δομή του ίδιου του έργου, που είναι λιγότερο νατουραλιστικό, πολύ πιο ελλειπτικό, αφαιρετικό και αποσπασματικό»¹³⁰³.

Η σκηνογραφία της Μανωλεδάκη συμπορεύεται με τη σκηνοθετική αντίληψη, ο σκηνικός της χώρος πατάει στον ρεαλισμό χρησιμοποιώντας συμβολισμούς· πρόθεσή της είναι «να υπογραμμιστεί ο ‘κοινός πυρήνας’ των δύο έργων και τα σημεία ταύτισης των δύο γυναικών», όπως γράφει στο σημείωμα της στο πρόγραμμα. Το κοινό στοιχείο στο οποίο επικεντρώνει η ενιαία σκηνογραφική λύση είναι ο εγκλωβισμός των δύο ιψενικών ηρωίδων. Η Μανωλεδάκη επιχειρεί να δώσει στο αστικό σαλόνι εποχής που σχεδιάζει, «το χαρακτήρα αδιεξόδου», όπως η ίδια εξηγεί. Πιστά στον ρεαλισμό είναι τα σκηνικά αντικείμενα και τα έπιπλα, ενώ τους τοίχους του αστικού σαλονιού αντικαθιστούν στο μεγαλύτερο μέρος του μεγάλες τζαμαρίες, η σκηνογράφος θέλει να δημιουργηθεί «έναν λαβύρινθο από κυκλικούς επάλληλους τοίχους-φράγματα» με «απατηλή διαφάνεια, δίχως πραγματικά ανοίγματα». Στο δεξί μέρος της σκηνής διαρθρώνεται ένα είδος βιτρίνας του οποίου τα στοιχεία αλλάζουν για κάθε έργο, μια συλλογή από φθαρμένες κούκλες για τη *Νόρα*, ένα "μαυσωλείο" του στρατηγού Γκάμπλερ για την *Έντα*, με το πορτρέτο του να δεσπόζει μέσα στη συλλογή των όπλων του. Σε απαλά, μουντά χρώματα είναι βουτηγμένα τα σκηνικά και τα κοστούμια της Μανωλεδάκη. Η ενδυματολογική αντίληψη θέλει τα κοστούμια της *Νόρας* να είναι «πιο κοντά στην περιγραφή της εποχής της», ενώ για την *Έντα* επιδιώκει να είναι «πιο διαχρονικά σχηματοποιημένη»¹³⁰⁴.

Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των δυο έργων ικανοποιεί την κριτική. Οι δυο παραστάσεις «πλησίασαν με πολύ καλές επιδόσεις τον υψηλότερο στόχο τους», γράφει η Βακολοπούλου¹³⁰⁵. Η ίδια κριτικός διαπιστώνει «καλλιτεχνική

¹³⁰² «Νόρα και Έντα: Οι ανόμοιες δίδυμες του Ίψεν», ό.π.

¹³⁰³ Μαρία Κατσουνάκη: «Πειραματική Σκηνή 10 χρόνια», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/1/1989.

¹³⁰⁴ Τα αποσπάσματα προέρχονται από το σημείωμα της σκηνογράφου στα *Θεατρικά Τετράδια* («Σημειώσεις για τη σκηνογραφία», τχ. 17, σελ. 34). Θετικά αποτιμά η κριτική την εργασία της Ιωάννας Μανωλεδάκη: «Ο ζεστός και λειτουργικός σκηνικά χώρος που φιλοτέχνησε» και τα κοστούμια «είχαν ύφος, καλό γούστο και θεατρική ανταπόκριση», σημειώνει η Βακολοπούλου. «Καλαίσθητο» είναι για τη Θυμέλη το «πιστό στο κλίμα της εποχής σκηνικό».

¹³⁰⁵ Η εκτίμηση της αυτή περιλαμβάνεται στον απολογισμό της για τη θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης τον χειμώνα 1988-89 («Σαίζόν με μέτριες παραγωγές και πολλά προβλήματα», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 3/7/1989). Η κριτικός προκρίνει ως καλύτερο σκηνοθέτη της σαιζόν τον Νίκο Χουρμουζιάδη στο θεατρικό περιοδικό *Εκκλήση* (Διάφοροι: «Οι επιλογές των κριτικών», τχ. 21, 4-

καλλιέργεια, απ' όλους τους συντελεστές και προσεκτικές ερμηνείες σε όρια πολύ καλής και πειστικής παρουσίας, που ολοκληρώνει στο κοινό την φόρμα, το ύφος, το πνεύμα και την ψυχαναλυτική διάσταση του Ιψενικού θεάτρου» (*Fix-carré*), θεωρεί ότι ο Χουρμουζιάδης ανέλυσε «προσεκτικά τα μυστικά της Ιψενικής δραματουργίας σε κάθε λεπτομέρεια τους», ότι «έδωσε με αυτοκυριαρχία τον γενικό καμβά των μύθων και ζωντάνεψε, όπου υπήρχε, τον λυρισμό, το σαρκασμό, την απελπισία και το μίσος» (*Θεσσαλονίκη*).

Το δίπτυχο είναι «ένα δείγμα της σοβαρής πειραματικής προσπάθειας που κάνει η θεατρική αυτή ομάδα στη Θεσσαλονίκη», συμφωνεί η Θυμέλη. Για την κριτικό η παράσταση της *Γκάμπλερ* ευτυχεί περισσότερο από τη *Νόρα*. Στη *Νόρα* «η σκηνοθεσία με σεμνότητα και ακρίβεια διέγραψε το ρεαλιστικό και ταυτόχρονα ποιητικό 'τοπίο' του έργου. Το παραστασιακό αποτέλεσμα δεν ήταν ωστόσο ανάλογο των προθέσεων», καθώς οι ηθοποιοί (με εξαίρεση τη Θάλεια Σκαρλάτου ως Νόρα) «περιέγραψαν σχηματικά και άνευρα τις σκηνοθετικές προθέσεις και το χαρακτήρα του ρόλου τους». Ενώ η «λιτή, ατμοσφαιρική, ρεαλιστική, υποβλητική» παράσταση της *Γκάμπλερ* αναδεικνύει «την 'κόλαση' και τον τρόπο της ηρωίδας», παρά τις «κάποιες σχηματικότητες» και την «έλλειψη 'νεύρου'» που διακρίνει η Θυμέλη.

Θετικά αποτιμούν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της *Γκάμπλερ* και οι Μολυβίδης και Τακόπουλος. Για τον Μολυβίδη, η σκηνοθεσία του Χουρμουζιάδη επιτυγχάνει να διατηρήσει «μια πρώτη ήρεμη εικόνα που όμως κάτω απ' αυτήν [...] διαφαίνεται το πάθος και ο πλούσιος εσωτερικός ταραγμένος κόσμος» και η δύσκολη αυτή ισορροπία κρατιέται «χωρίς το πάθος να γίνεται κραυγαλέο αλλά να μένει εσωτερικό». Για τον Τακόπουλο η παράσταση «είχε ένα μεγάλο προσόν, δεν είχε πριμαντόνες ούτε πριμαντόνους που συνήθως μετατρέπουν την *Έντα Γκάμπλερ* σε πιο πολύ μελοδραματική απ' ό,τι είναι».

Κι αυτό είναι εν τέλει το μεγάλο πλεονέκτημα του νεανικού θιάσου της Θεσσαλονίκης: υπηρετεί ένα θέατρο συνόλου, μια πρακτική θεάτρου που σπάνιζε στα ελληνικά θεατρικά πράγματα. Μπορεί οι, ακόμα όχι πολύ έμπειροι, ηθοποιοί του να μην είναι όλοι σε θέση να αποδώσουν εις βάθος και πολυεδρικά τους ιψενικούς ρόλους¹³⁰⁶, όμως η ομοιογένεια και η δυναμική του νεανικού συνόλου εξισορροπεί τις όποιες αδυναμίες, χάρη βέβαια και στη συγκροτημένη σκηνοθετική κατεύθυνση του Χουρμουζιάδη. Όπως παρατηρεί η Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*): «Οι ρόλοι φορμαρίστηκαν σε ηθοποιούς σε εξέλιξη. Σε πολύ καλή εξέλιξη, αλλά όχι στην τελική στάθμη του απόλυτου ύψους που απαιτεί ένας Ιψενικός ρόλος.

6/1989, σελ. 22). Την ίδια θεατρική περίοδο, θυμίζουμε, παίζεται και ο *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* στο Κ.Θ.Β.Ε. Χρονιά Ίψεν για τη Θεσσαλονίκη. Το Κ.Θ.Β.Ε. μάλιστα προγραμματίζε να διοργανώσει σε συνεργασία με την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» ένα συμπόσιο για τον Ίψεν με αφορμή την παράλληλη παρουσία τριών έργων του συγγραφέα στις σκηνές της πόλης, πράγμα που τελικά δεν έγινε.

¹³⁰⁶ Οι ηθοποιοί του θιάσου είναι συνομήλικοι, κοντά στα 30 τότε. Αρκετοί από αυτούς καλούνται να ερμηνεύσουν ρόλους μακριά από την ηλικία τους εμπειρία.

Κατάφεραν πάντως με την υπευθυνότητα και τη συνέπεια που τους διακρίνει να παραδώσουν στο κοινό παραστάσεις πειστικές, πλούσιες σε έκφραση, καθαρά 'Ιψενικές' και κράτησαν το ενδιαφέρον απνευστί, πράγμα που είναι μια σημαντική επίδοση».

Από τον θίασο ξεχωρίζουν οι τέσσερις νεαρές πρωταγωνίστριες: Έφη Σταμούλη, Λένα Σαββίδου, Θάλεια και Δώρα Σκαρλάτου. «Κατέδειξαν το Ιψενικό ύφος από την εξωστρεφή και την εσωστρεφή του όψη, με συγκινητικό τσαγανό», γράφει η Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*)¹³⁰⁷. Οι ηθοποιοί φωτίζουν μάλιστα υπό διαφορετικό πρίσμα τις ηρωίδες που ερμηνεύουν. Η Έντα Γκάμπλερ της Έφης Σταμούλη είναι «πιο έκδηλα νευρωτική με σαφή τα στοιχεία μιας επερχόμενης παραφροσύνης», όπως δηλώνει ο σκηνοθέτης¹³⁰⁸. Είναι καταστροφική από την αρχή της παράστασης: «Δεν προσποιείται, ούτε κρύβει τα συναισθήματά της, αντίθετα, αποφασίζει σχετικά νωρίς την αυτοκτονία της, κυρίως μετά την προδοσία του εραστή της Λέβμποργκ, στον οποίο λέει να αυτοκτονήσει, αλλά εκείνος δεν το κάνει. Από τότε, οδηγείται σταδιακά στην ψυχασθένεια», συμπληρώνει η Έφη Σταμούλη¹³⁰⁹. Ενώ η Έντα της Λένας Σαββίδου «καλύπτει το πρόβλημα της κάτω από ένα ψυχρό ναρκισσισμό και μια εξωτερική, κοινωνική, άνεση σαλονιού. Χρησιμοποιεί τα προσώπια με μεγαλύτερη άνεση από ό,τι η άλλη», δηλώνει ο Χουρμουζιάδης¹³¹⁰. Για τη Σαββίδου η Γκάμπλερ «ασφυχτιά, νιώθει ότι πνίγεται και ότι καταρρέουν όλες οι θεωρίες και τα πιστεύω της, και συνειδητά

¹³⁰⁷ Ιδιαίτερη μνεία στις τέσσερις ηθοποιούς κάνουν και οι άλλοι κριτικοί. Για την Έφη Σταμούλη ως Γκάμπλερ γράφει ο Μολυβίδης: «αποδίδει την εσωτερική βαρύτητα των καταπιεσμένων αισθημάτων της ηρωίδας με κέντρο βάρους το πρόσωπο της και την άρθρωση της, μένοντας λιτή και πειθαρχώντας το σώμα της, αποδίδοντας με ιδιαίτερη επιτυχία τις απότομες εναλλαγές του ύφους». «Ιδιαίτερης αναφοράς» αξίζει για τη Θυμέλη η «δυναμική, πυκνή σε δραματουργικότητα» ερμηνεία της Σταμούλη. Η Θυμέλη ξεχωρίζει επίσης και τη Θάλεια Σκαρλάτου για την «άμεση και ευαίσθητη» ερμηνεία της στη Νόρα. Τον «λιτό τρόπο» της Λένας Σαββίδου στην Γκάμπλερ εκτιμά ο Τακόπουλος. Τη Δώρα Σκαρλάτου ως Νόρα δεν την έχουν δει οι περισσότεροι κριτικοί, την ξεχωρίζουν όμως όλοι για την ερμηνεία της στην Τέα. Λιγοστά τα σχόλια για τις ερμηνείες των υπόλοιπων ηθοποιών. Ξεχωρίζει η «σιγουριά» του Χρήστου Αρνομάλλη στον Μπρακ για τη Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*). «Σημαντικά πιο ώριμος και καλλιεργημένος» από τους υπόλοιπους είναι ο Αρνομάλλης και για τον Μολυβίδη. Για τον Ανδρέα Νάτσιο στον Λέβμποργκ γράφει ο Μολυβίδης: «θαυμάσιος [...] χωρίς να είναι κραυγαλέος, ούτε και υποτονικός», «συμπαθητικός» για τον Τακόπουλο. Η Θεία Γιούλε της Μένης Κυριάκογλου είναι μια «πειστική φιγούρα» για τον Μολυβίδη, «έπαιξε με γλυκιά πειστικότητα», γράφει η Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*). Ο Τέσμαν του Στέλιου Πεντερίδη προκαλεί «έκπληξη αλλά και αγωνία» στη Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*) για την «παρακινδυνευμένη κωμική διάσταση του ρόλου του Τέσμαν», που όμως «κρατήθηκε σε έξυπνη ισορροπία»: «δεν γελοιοποίησε, περισσότερο απ' ό,τι τον γελοιοποιεί ο Ίψεν» τον ρόλο, πιστεύει και ο Τακόπουλος. Η Κυρία Λίντε της Ελένης Δημοπούλου είχε «τους άψογους τόνους του ρόλου» για τη Βακαλοπούλου (*Θεσσαλονίκη*), ατυχή όμως βρίσκει την ερμηνεία του Γιάννη Παλαμιώτη: «έπαιξε πολύ ακαδημαϊκά και στυλιζαρισμένα τον Τόρβαλτ Χέλμερ, τα σίγουρα εκφραστικά του μέσα χρειάζονται κάποιο ξεπάγωμα».

¹³⁰⁸ Μαρία Κατσουνάκη: «Πειραματική Σκηνή 10 χρόνια», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/1/1989.

¹³⁰⁹ Δηλώσεις της Έφης Σταμούλη στη Σάντρα Μπακογιαννοπούλου: «Δυο ρόλοι για πέντε πρωταγωνίστριες», εφ. *Το Βήμα*, 19/2/1989.

¹³¹⁰ Μαρία Κατσουνάκη: ό.π.

αυτοκτονεί»¹³¹¹. Η Νόρα της Δώρας Σκαρλάτου είναι μια "κλασική" Νόρα, αρχικά η ηρωίδα είναι «ανέμελη και σιγά-σιγά ανακαλύπτει τι της συμβαίνει»¹³¹², ενώ η ερμηνεία της Θάλειας Σκαρλάτου προτείνει μια Νόρα λιγότερο "παραδοσιακή", δεν είναι η εύθυμη ανέμελη ηρωίδα που σταδιακά συνειδητοποιεί τον εγκλωβισμό της, αλλά μια Νόρα «φυλακισμένη και περιορισμένη από την αρχή του έργου. Στο τέλος της παράστασης όταν ανοίγει την πόρτα και εγκαταλείπει το σπίτι της, δεν είναι αποφασιστική, παρά αμήχανη, λίγο χαμένη. Αναρωτιέται εάν πράττει σωστά»¹³¹³.

Ο Ίψεν θα επιστρέψει στο ρεπερτόριο της Πειραματικής Σκηνης της Τέχνης το 2006 με τους *Βρυκόλακες*, που σκηνοθετεί και πάλι ο Νίκος Χουρμουζιάδης, με την Έφη Σταμούλη να ερμηνεύει τώρα την Κυρία Άλβινγκ. Μια δεκαετία πριν έχει προηγηθεί το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Στη χώρα Ίψεν* (24/1/1996), ένα δημιουργικό σχόλιο πάνω στους *Βρυκόλακες* που ανέβασε σε πανελλήνια πρώτη η Πειραματική, σε σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού. Στην παράσταση εκείνη την Κυρία Άλβινγκ του Καμπανέλλη ερμήνευε ήδη η Έφη Σταμούλη, με τον Δημήτρη Ναζιρη Μάντερς¹³¹⁴.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Νόρα, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη, 1988

1. Βακαλοπούλου, Ηρώ: «Ίψενική γυναίκα και κατεστημένο», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 1/2/1989.
2. Βακαλοπούλου, Ηρώ: «*Νόρα* και *Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Fix-carré* Θεσσαλονίκης, 10/2/1989.
3. Θυμέλη: «Η γυναίκα στο θέατρο του Ίψεν», εφ. *Ριζοσπάστης*, 17/10/1989.

Έντα Γκάμπλερ, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη, 1989

1. Βακαλοπούλου, Ηρώ: ό.π., εφ. *Θεσσαλονίκη*.
2. Βακαλοπούλου, Ηρώ: ό.π., περ. *Fix-carré* Θεσσαλονίκης.
3. Θυμέλη: «Η γυναίκα στο θέατρο του Ίψεν», εφ. *Ριζοσπάστης*, 17/10/1989.
4. Μολοβίδης, Γ.: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Εξώστης* Θεσσαλονίκης, 9/2/1989.
5. Τακόπουλος, Πάρις: «Το ιψενικό τρίγωνο: Τσέχοφ, Στρίντμπεργκ και Ίψεν», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 3/11/1989.

¹³¹¹ Δηλώσεις της Λένας Σαββίδου στη Σ. Μπακογιαννοπούλου, ό.π.

¹³¹² Δηλώσεις της Δώρας Σκαρλάτου στη Σ. Μπακογιαννοπούλου, ό.π.

¹³¹³ Δηλώσεις της Θάλειας Σκαρλάτου στη Σ. Μπακογιαννοπούλου, ό.π.

¹³¹⁴ Για παραστασιογραφικές λεπτομέρειες των δύο παραστάσεων βλ. στον Β' τόμο.

7.4.2. Ο Μικρός Έγιολφ (1991) και η Αγριόπαπια (1994) από τον Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές» σε σκηνοθεσία Τάσου Μπαντή

Ο Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» άσκησε μεγάλη επίδραση στο θεατρικό τοπίο των Αθηνών τη δεκαετία του '90. Ο θίασος συγκροτήθηκε από τον σκηνοθέτη Τάσο Μπαντή και τους ηθοποιούς Ράνια Οικονομίδου και Δημήτρη Καταλειφό. Η πρώτη εμφάνιση του θιάσου γίνεται το 1990 με τον *Σωσμένο* του Έντουαρντ Μποντ. Οι «Μορφές» υπηρέτησαν ένα θέατρο συνόλου, με προσεκτικές επιλογές ρεπερτορίου. Στέγασαν τη δραστηριότητά τους στο Θέατρο Εμπρός, τον καινούργιο θεατρικό χώρο που δημιούργησαν στην περιοχή του Ψυρρή, μετατρέποντας το παλιό τυπογραφείο της εφημερίδας *Εμπρός* σε θέατρο. Το σχήμα διαλύθηκε το 1999 μετά από διαφωνίες των τριών διαχειριστών του, και το θέατρο περιήλθε στον Τάσο Μπαντή, ο οποίος το διαχειρίστηκε πλέον μόνος του (με καινούργια επωνυμία: Εταιρεία Θεάτρου Εμπρός) έως τον πρόωρο θάνατό του το 2007¹³¹⁵.

Οι «Μορφές» ανέβασαν δύο έργα του Ίψεν στα δέκα χρόνια λειτουργίας τους: τον *Μικρό Έγιολφ* το 1991 (από τις 22 Δεκεμβρίου 1991 έως τις 19 Απριλίου 1992) και την *Αγριόπαπια* το 1994 (από τις 2 Δεκεμβρίου 1994 έως τις 16 Απριλίου 1995). Ο θίασος επιλέγει από το δραματολόγιο του συγγραφέα δύο έργα πρόσφορα για τη φυσιογνωμία συνόλου που υπηρετεί. Τα δύο έργα έχουν να εμφανιστούν δεκαετίες στην αθηναϊκή σκηνή: ο *Έγιολφ* έχει να παιχτεί από το 1943 (Θίασος Κατερίνας) και η *Αγριόπαπια* από το 1956 (δεύτερη απόπειρα του Κουν με το έργο στο Θέατρο Τέχνης). Και οι δύο παραστάσεις σκηνοθετούνται από τον Τάσο Μπαντή και παίζονται στην κεντρική σκηνή του Θεάτρου Εμπρός («Κάτω Όροφος»). Ο σκηνοθέτης –και φιλόλογος– συνοπογράφει και τη μετάφραση. Στον *Έγιολφ* την αρχική μετάφραση από το πρωτότυπο έκανε η Μαρία Αδάμ, τη δραματουργική και θεατρική επεξεργασία ο Μπαντής με τον συνεργάτη του στη σκηνοθεσία Πέτρο Ζηβανό, τη γλωσσική επεξεργασία του τελικού κειμένου επιμελήθηκε η Μαρία Κυρτζάκη¹³¹⁶, ενώ στην *Αγριόπαπια* τη μετάφραση συνυπέγραψε ο σκηνοθέτης μαζί με τον Νίκο Καρανασάση. Τη μουσική έγραψε και για τις δυο παραστάσεις ο Νίκος Κυπουργός, σταθερός συνεργάτης του θιάσου.

¹³¹⁵ Οι διαχειριστές των «Μορφών» υπήρξαν ιδρυτικά στελέχη ενός άλλου ιστορικού θιάσου, της Σκηνης που δραστηριοποιούνταν στο Θέατρο της Οδού Κυκλάδων. Μετά τη διάλυση της Σκηνης το 1988, τα τρία πρώην μέλη της προχωρούν τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους στην ίδρυση του Θεατρικού Οργανισμού «Μορφές». Στον αρχικό ιδρυτικό πυρήνα του νέου θιάσου συμπεριλαμβάνονταν και ο ηθοποιός Γιώργος Κέντρος, ο οποίος όμως γρήγορα αποχώρησε από τη διαχειριστική ομάδα (1990). Μόνιμος σκηνοθέτης του σχήματος υπήρξε ο Τάσος Μπαντής, ενώ από το 1995 ο θίασος αρχίζει να συνεργάζεται και με άλλους σκηνοθέτες. Το 1992 ο θίασος ίδρυσε Δραματική Σχολή τετραετούς φοίτησης. Η δραστηριότητα των «Μορφών» δεν έχει ακόμα αποτιμηθεί, επίκειται δημοσίευσή μας για το θέμα.

¹³¹⁶ Με τη μετάφραση δεν ασχολείται η κριτική, το μοναδικό σχόλιο από την Θυμέλη είναι θετικό: «ευκρινής και θεατρικά εύλωτη».

Στον *Έγιολφ* το σκηνικό και τους φωτισμούς υπογράφει ο εικαστικός Νίκος Αλεξίου, ο οποίος συνυπογράφει και τα κοστούμια μαζί με τη Μάγια Τσόκλη. Η διανομή: Άλφρεντ Άλμερς: Δημήτρης Καταλειφός, Ρίτα Άλμερς: Άννα Μακράκη, Έγιολφ: Γιώργος Μανωλάς και Αντώνης Μανωλάς¹³¹⁷, Άστα Άλμερς: Ράνια Οικονομίδου, Μπόρκιεμ: Ντίνος Λύρας, Η Ποντικοκυρά: Νινή Βοσνιάκου. Στην *Αγριόπαπια* τα σκηνικά και κοστούμια είναι της Λιλής Κεντάκα, τους φωτισμούς υπογράφει ο Ανδρέας Σινάνος και τις συνθέσεις ήχων ο Δημήτρης Ιατρόπουλος. Τη διανομή απαρτίζουν έμπειροι ηθοποιοί, αλλά και νεαροί μαθητές της Δραματικής Σχολής των «Μορφών» στους μικρότερους ρόλους: Βέρλε: Ηλίας Πετροπουλέας, Γκρέγκερς Βέρλε: Άρης Λεμπεσόπουλος, Ο γέρο-Έκνταλ: Γιώργος Μοσχίδης, Γιάλμαρ Έκνταλ: Δημήτρης Καταλειφός, Γκίνα Έκνταλ: Ράνια Οικονομίδου, Έντβιγκ: Ιωάννα Παγιατάκη, Κυρία Σέρμπι: Νινή Βοσνιάκου, Ρέλινγκ: Στάθης Κακαβάς, Μόλβικ: Χρήστος Νάστος, Γκρόμπεργκ: Κωνσταντίνος Αβαρικιώτης, Πέτερσεν: Δημήτρης Κουτρουβιδέας, Γιένσεν: Νίκος Κουρής, Ένας παχύς και χλωμός κύριος: Κυριάκος Βελισσάρης, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά: Σωτήρης Πανταζής, Ένας κύριος με μυωπία: Άγης Εμμανουήλ, Ένας άλλος έκτακτος σερβιτόρος: Πιέτρο Νάκος, Υπηρέτριες: Δανάη Σαριδάκη και Ασπασία Παπαϊωσήφ, Ζευγαράκι ερωτευμένων: Ασπασία Παπαϊωσήφ και Πιέτρο Νάκος¹³¹⁸.

Οι δηλώσεις του σκηνοθέτη Τάσου Μπαντή, σε συνέντευξή του, είναι διαφωτιστικές για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισε τον Ίψεν στις δύο παραγωγές των «Μορφών»: «Νομίζω ότι οφείλουμε –και αυτό το νόημα έχει να ανεβάζει κανείς σήμερα Ίψεν– να ξαναδούμε αυτόν τον συγγραφέα. Να δούμε τι σημαίνει σήμερα για μας. Οι παραστάσεις των έργων του αγκιστρώνονται συνήθως στο να δείξουν τον μεταρρυθμιστή Ίψεν, τον κοινωνικό ανατόμο κλπ. Και μάλλον τον αδικούν έτσι, γιατί σήμερα, έναν αιώνα μετά τη συγγραφή των έργων, αν μείνεις μόνο στο κοινωνικό-ιδεολογικό περιεχόμενο τους, κινδυνεύεις να παρουσιάσεις έναν Ίψεν μουσειακό, απόμακρο. Αντίθετα, αν δεις μέσα στα έργα του τον ταραγμένο, τον συγχυσμένο άνθρωπο, τον άνθρωπο που αγωνιά πασχίζοντας να βρει μιαν άκρη στη ζωή του, τότε διαπιστώνεις πόσο ζωντανός, πόσο σύγχρονος μας είναι ο Ίψεν»¹³¹⁹.

Ο *Μικρός Έγιολφ* είναι για τον σκηνοθέτη ένα έργο «λουσμένο μ' ένα φως πραγματικά λυτρωτικό». Η λυτρωτική του δύναμη «απορρέει από το ότι όλα τα πρόσωπα του έργου έχουν ένα κοινό αίτημα, το αίτημα της αγάπης· το οποίο, βέβαια, παραμένει ανεκπλήρωτο. Ο Ίψεν φαίνεται να λέει ότι στη ζωή αυτή, στον κόσμο αυτόν, είναι αδύνατον ο άνθρωπος να πραγματώσει αυτό το αίτημα. Αλλά

¹³¹⁷ Δύο αδέρφια που έπαιζαν εναλλάξ.

¹³¹⁸ Μαθητές της Σχολής είναι οι: Ιωάννα Παγιατάκη, Χρήστος Νάστος, Κωνσταντίνος Αβαρικιώτης, Νίκος Κουρής, Σωτήρης Πανταζής, Άγης Εμμανουήλ, Πιέτρο Νάκος, Δανάη Σαριδάκη και Ασπασία Παπαϊωσήφ.

¹³¹⁹ Βασίλης Αγγελικόπουλος: «Ξαναδιαβάζοντας τον Ίψεν», συνέντευξη με τον Τάσο Μπαντή, εφ. *Το Βήμα*, 24/11/1991. Τις απόψεις αυτές επαναδιατυπώνει ο Μπαντής και το 1994 σε συνέντευξη του στη Μαρία Παπαγιάννη («Εμπρός! Αγριόπαπια», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 20/11/1994).

και μόνο η κίνηση της ψυχής του προς αυτό, και μόνο το ότι το αποζητεί, μπορεί να στηρίξει τη ζωή του. Σ' έναν κόσμο χωρίς θεό, χωρίς πίστη, χωρίς κανένα στήριγμα, το μόνο που μπορεί να δώσει νόημα στη ζωή και την ύπαρξή μας είναι η προσπάθεια να ενωθούμε με τον άλλο μέσω αγάπης¹³²⁰».

Η σκηνοθεσία του Μπαντή στον *Έγιολφ* θέλει να προβάλλει τα περιεχόμενα του έργου μέσα από μια λιτή ρεαλιστική αφαίρεση. Πρόθεση που αποτυπώνεται τόσο στη σκηνογραφία όσο και στη *mise en place* και την υποκριτική. Τα σκηνικά και τα κοστούμια του Νίκου Αλεξίου μεταθέτουν χρονικά το έργο σε ένα άχρονο σήμερα. Στη σκηνογραφική του εργασία είναι έκδηλη η εικαστική του καταγωγή: «Ένας σκηνικός χώρος μεταφορικός, με αυθυπαρξία γλυπτική και ζωγραφική, που αρνείται την αναπαραστατική λειτουργία του ιψενικού ντεκόρ», σημειώνει η Βαροπούλου. Το σκηνικό του Νίκου Αλεξίου «συνδυάζει με ευρηματικότητα το ρεαλισμό και την ποιητική πυκνότητα του κειμένου», γράφει η Καγγελάρη. Και συνεχίζει: «Έπιπλα για το σαλόνι απλά, ώστε να μην έρχονται σε αντίθεση με τη γύμνια και τη φθορά αυτού του 'θεάτρου στο Παλιό Τυπογραφείο του Εμπρός', 'απογειώνονται' και 'προσγειώνονται' μεταφέροντας κάτι απ' τη ρευστότητα και την ποιητικότητα των αντικειμένων του Σαγκάλ. Και για τις δύο πράξεις στη φύση 'το νερό και τα όνειρα'». Οι σκηνογραφικές λύσεις του διαθέτουν «επιβλητική λιτότητα», προσθέτει ο Βαρβέρης, «μακριά απ' τη γραφικότητα, χάρισαν, με τα φυσικά νερά, την αίσθηση του απειλητικού φιόρντ και της μεταφυσικής προέκτασης του»¹³²¹.

Η σκηνοθετική εργασία του Μπαντή (σε συνεργασία με τον Πέτρο Ζηβανό) στη διαχείριση των ιψενικών ηρώων είναι στο ίδιο κλίμα αφαίρεσης. Κινεί τους ηθοποιούς με «μια γεωμετρική δομή» (Σώκου) που συγχρωτίζεται με τον αφαιρετικό σκηνικό χώρο. Υποβάλλει «μια αποδεικτική εγγραφή των προσωπικών

¹³²⁰ Ο.Π.

¹³²¹ Ο Αλεξίου δίνει ευρηματικές λύσεις για τις αλλαγές των χώρων στις τρεις πράξεις του έργου. Ο σκηνογράφος εντάσσει μέσα στον εργοστασιακό χώρο του παλιού τυπογραφείου (κατά την μετατροπή του σε θέατρο διατηρηθήκαν κάποια στοιχεία του τυπογραφείου καθώς και η πατίνα του χρόνου στους τοίχους του κτηρίου) μια υπερυψωμένη σκηνή-εξέδρα που αλλάζει η κλίση της σε κάθε πράξη του έργου. Στην πρώτη πράξη η εξέδρα δεν έχει κλίση, λιγοστά έπιπλα σηματοδοτούν το αστικό σαλόνι. Στη δεύτερη πράξη τα έπιπλα σηκώνονται στον αέρα με συρματοσκοίνα και μένουν να αιωρούνται μέχρι το τέλος του έργου, η σκηνή βουλιάζει προς τους θεατές και πλημμυρίζει το πάτωμα νερό. Στην τρίτη πράξη η σκηνή ανασηκώνεται και παίρνει αντίστροφη κλίση συμπαρασύροντας και αδειάζοντας τα λιμνάζοντα νερά. Πάνω σε αυτό το "ύψωμα" που δημιουργεί η κλίση της υδραυλικής σκηνής θα παιχτεί η τελευταία πράξη του έργου (δεν σώζεται γραπτή μαρτυρία για τη λειτουργία του σκηνικού, τις αναμνήσεις μας από την παρακολούθηση, προ εικοσαετίας, της παράστασης επιβεβαίωσε η ηθοποιός Άννα Μακράκη). Το εντυπωσιακό, τεχνικά και αισθητικά, σκηνικό του Αλεξίου σχολιάζεται πολύ θετικά από το σύνολο της κριτικής. Δεν λείπουν βέβαια και οι αντιρρήσεις. Ο Γεωργουσόπουλος δεν βρίσκει στα σκηνικά «κανένα γούστο, κανένα ύφος και καμία λειτουργικότητα, παρ' όλη τη λιτότητα τους». Για τον Πολενάκη η σκηνογραφία υπέβαλλε την εικόνα «ενός ληηλατημένου βιομηχανικού τοπίου, κάτι εντελώς έξω από το κλίμα και την ατμόσφαιρα τον έργου». Το μεταβαλλόμενο σκηνικό "κλέβει" τις εντυπώσεις, έτσι ελάχιστα είναι τα σχόλια για τα κοστούμια. Ο Βαρβέρης αναφέρει πως χάρισαν «κλίμα βορινού ψυχισμού», ενώ η Καγγελάρη δεν διακρίνει «ανάλογη έμπνευση» στα σύγχρονα κοστούμια.

αντεγκλήσεων και τριβών με τη μορφή γεωμετρημένων ανθρώπινων τόπων» (Βαροπούλου). Η σκηνοθεσία του Μπαντή «αναζητάει στην αφαίρεση την βαθύτατη υπαρξιακή αγωνία» των ιψενικών ηρώων, οι ηθοποιοί ακολουθούν «χαμηλούς, εσωτερικούς τόνους» (Καγγελάρη). Αυτοί οι «χαμηλοί, υπαινικτικοί τόνοι [...] χωρίς δραματικές εξάρσεις», επιτρέπουν -κατά την Θεοδοσοπούλου- «στο λόγο να καρπίσει». Η παράσταση «δεν ιδεολογεί και δεν κραυγάζει, γι' αυτό ακούγεται ευκρινέστερα και οι χτύποι της φτάνουν μακρύτερα», πιστεύει και ο Λογοθέτης. Για τον Κρητικό η παράσταση των «Μορφών» είναι «υπόδειγμα σκηνοθετικής και υποκριτικής διακριτικότητας και ευαισθησίας» και «η προσεκτική παρακολούθησή της πρέπει να γίνει υποχρεωτικό μάθημα για όλους τους σοβαρούς επίδοξους καλλιτέχνες της σκηνής μας», το αίτημα της σκηνοθεσίας «για απόλυτη λιτότητα, ουσιαστικότητα και ελικρίνεια» κυριαρχεί σε κάθε πτυχή της παράστασης χαρίζοντας στους θεατές τις «χαμηλότενες χαρές της μουσικής δωματίου».

Το σύνολο της κριτικής αναγνωρίζει την υψηλή καλλιτεχνική στάθμη της παράστασης και τη σοβαρή εργασία του θιάσου, αλλά χωρίς όλοι να πείθονται από το αποτέλεσμα. Επιθετικοί οι τόνοι του Γεωργουσόπουλου: είναι όντως «μια βασανιστικά δουλεμένη» παράσταση, που όμως «σου μετέδιδε [...] το άγχος των εκτελεστών της». Δεσπόζει για τον κριτικό «μια κατασκευαστική μανία, μια αναλυτική, θα 'λεγα διαλυτική, μέθοδος», η παράσταση «παγιδεύτηκε στο πρώτο στάδιο ανάγνωσης», χωρίς να προχωρήσει «ούτε μια στιγμή στη σύνθεση», κυριαρχεί «έναντι διασταγμός, μια αβεβαιότητα, που καταντάει αγχώδης πλήξη». Η διακριτικότητα της σκηνοθεσίας του Μπαντή δεν πείθει τον Γεωργουσόπουλο: «αναδείχθηκε θαυμάσιος προγυμναστής ηθοποιών και πιθανόν δραματολόγος», αλλά όχι σκηνοθέτης¹³²².

Με περισσότερη νηφαλιότητα επισημαίνουν τα μειονεκτήματα της παράστασης άλλοι κριτικοί. Ο Βαρβέρης επισημαίνει προβλήματα ρυθμού: οι «ορθές» επιλογές της σκηνοθεσίας «προσέκρουσαν στους αργόσυρτους ρυθμούς της παράστασης. Έτσι, η αίσθηση χλιαρής δέησης μεταξύ των προσώπων, μια υπερβολική στίξη στην εκφορά του λόγου και διάφορες 'φιλομειδείς', δήθεν σημαίνουσες σιωπές, δεν επέτρεψαν, ιδίως στο α' μέρος, την επαρκή πυροδότηση της ανέκφραστης σκέψης που ενδημεί στην ιψενική ατμόσφαιρα». Τα προβλήματα επικοινωνίας μεταξύ των ηθοποιών σημειώνει η Καγγελάρη στην κριτική της: «δεν υπάρχει πάντα η αμοιβαιότητα βλεμμάτων, κινήσεων και συναισθημάτων μεταξύ

¹³²² Με τον Γεωργουσόπουλο συμφωνεί και ο Πολενάκης, θεωρώντας ότι απουσιάζει από την παράσταση η σύνθεση, «η κριτική ματιά που θα συνδύαζε σε μια τις δύο κυρίαρχες τάσεις πάνω στην απόδοση των δραμάτων τον μεγάλο Νορβηγό, το νατουραλισμό και το συμβολισμό». Για την Ντάνου «οι δύο σκηνοθέτες έδωσαν πιο πολύ βάρος και σημασία στη σκηνογραφία παρά στην ουσία του έργου και το άφησαν να κυλήσει με αργό ρυθμό και στο τέλος καταντάει όλη η παράσταση βαρετή και πλαδαρή».

των προσώπων», οι ηθοποιοί δεν «δένουν πάντα μεταξύ τους»¹³²³. Ο Παγκουρέλης πιστεύει πως «η 'λεπτομερειακή' ερμηνεία, ειδικά μέσω ορισμένων ηθοποιών [...] ψυχραίνει το κλίμα και οδηγεί το κοινό σε μια κάποια -αναίτια- απόσταση από τα τεκταινόμενα».

Οι συντελεστές της παράστασης, στην προσπάθεια τους να αποφύγουν τους κινδύνους του μελοδράματος που ελλοχεύουν στον *Έγιολφ*, οδηγούνται σε μια αποστασιοποίηση πέραν του δέοντος και όχι ηθελημένη. Η παράσταση «κρύβει το πάθος» (Τακόπουλος) περισσότερο από όσο είναι στην πρόθεση του θιάσου. Οι ερμηνείες των ηθοποιών δεν είναι συντονισμένες στο ίδιο μήκος κύματος. Οι πυκνές εσωτερικές ερμηνείες της Άννα Μακράκη (Ρίτα Άλμερς) και της Νινής Βοσνιάκου (Ποντικοκυρά) «κρατούν με σιγουριά» την παράσταση, παρατηρεί η Βαροπούλου, ενώ οι Δημήτρης Καταλειφός (Άλφρεντ Άλμερς), Ράνια Οικονομίδου (Άστα Άλμερς) και Ντίνος Λύρας (Μπόρκιεμ) είναι «απροσδιόριστοι, με σαφείς αντιδράσεις, αλλά και συναισθηματικές ασάφειες»: «αφήνουν 'κενά' στους ρόλους τους» πιστεύει και ο Παγκουρέλης.

Η ερμηνεία της Μακράκη είναι «καθοριστική» για την παράσταση, σημειώνει ο Παγκουρέλης, εμπλουτίζει τον ρόλο της «με πολλαπλές αποχρώσεις ζωής και ψυχολογικής ανάλυσης». «Ο ηλεκτρισμός του όλου» πιστώνεται στην Μακράκη και από τον Βαρβέρη: «οικεία, αναγνωρίσιμη, και ταυτόχρονα αρχετυπική, έρωσ εν έριδι, μια άτυπη Μήδεια που ζηλεύει το παιδί της, υπήρξε κομίστρια και θύμα της Μοίρας που το εξαφανίζει. Μέσα από το αλαζονικά αλύτρωτο θήλυ, ανήγαγε το δράμα εις Μύθον και τελικά κατεύνασε την ύβριν στην εκτόνωση του συμβιβασμού της Αγάπης». Η Μακράκη κάνει την πιο ουσιαστική ερμηνεία και για τον Γεωργουσόπουλο, που είναι καταδικαστικός κατά τ' άλλα για το αποτέλεσμα: με την παρουσία της «η σκηνή ζωντάνευε και το πάθος με συνέπαιρνε», γράφει¹³²⁴. Η ηθοποιός συνθέτει μια «αμείλικτη και σπαραχτική» Ρίτα Άλμερς (Βαροπούλου) δικαιώνοντας το αιτούμενο της σκηνοθεσίας για μια πυκνή, λιτή, παλλόμενη από εσωτερικό κραδασμό υποκριτική.

Οι ερμηνείες των ηθοποιών στα άλλα τρία "πάσχοντα" πρόσωπα του έργου (Άστα, Άλφρεντ, Μπόρκιεμ) δεν καταφέρνουν να υπηρετήσουν το ίδιο αποτελεσματικά το ζητούμενο. Ο λιγότερο αποτελεσματικός είναι ο Ντίνος Λύρας. Ο Μπόρκιεμ του είναι «συνεσταλμένος και καλοπροαίρετος» (Καγγελάρη), δεν εμφανίζεται «ούτε δυναμικός ούτε σίγουρος» (Θεοδοσοπούλου), με αποτέλεσμα, όπως παρατηρεί ο Βαρβέρης, η ερμηνεία του να παραμένει «στην αμέγεθθη φιλολογία του επίδοξου συζύγου». Για «οριζόντια» ερμηνεία του ρόλου μιλάει και η Ντάνου.

¹³²³ Η Καγγελάρη επαναδιατυπώνει την αντίρρησή της στον απολογισμό της θεατρικής περιόδου 1991-92 που κάνει για το περιοδικό *Εικόνες* («Πρώτα τα κλασσικά», 15/4/1992, σελ. 43).

¹³²⁴ Στον απολογισμό της θεατρικής περιόδου 1991-92 που γράφει για λογαριασμό του ετήσιου χρονικού *Επίλογος 92*, ο Γεωργουσόπουλος ξεχωρίζει την ερμηνεία της Μακράκη ως μία από τις καλύτερες της χρονιάς («Καμπύλες μιας περιόδου», εκδ. Γαλαίος, Αθήνα, 1992, σελ. 91).

Οι συνδιαχειριστές των «Μορφών», Δημήτρης Καταλειφός και Ράνια Οικονομίδου, δεν καταφέρνουν να συναντηθούν σε όλη τη διαδρομή του έργου με την εσωτερική αλήθεια των ρόλων τους¹³²⁵. Ο Δημήτρης Καταλειφός προτείνει έναν Άλφρεντ Άλμερς «αβέβαιο, χωρίς αναλαμπές πάθους» (Θεοδοσοπούλου) και ερμηνεύει «με εντυπωσιακή διακριτικότητα την κρίση ταυτότητας του ήρωα» (Καγγελάρη), αλλά ο «βαθιάς και ηλεκτρισμένης εσωτερικότητας» ρόλος δεν δικαιώνεται για τον Βαρβέρη: οι «χαμηλοί τόνοι» του Καταλειφού «δεν ταυτίζονται αναγκαστικά με την εσωτερικότητα, ο ηθοποιός λύγισε κάτω από το συντριπτικό βάρος». Η Ράνια Οικονομίδου σκιαγραφεί μια «στοργική και νοικοκυρεμένη, ακόμη και στον ερωτά της, ύπαρξη» (Θεοδοσοπούλου), είναι μια «τρυφερή, ελικρινής» Άστα. Για τη Θυμέλη η ηθοποιός «με την ευαισθησία, τη λεπτότητα και φυσικότητα της υποκριτικής της προσφέρει στιγμές σπάνιας συγκίνησης», για τον Βαρβέρη όμως «ανταποκρίθηκε κλασματικά: ευαίσθητες στιγμές διαδέχονταν υποκριτικά κενά. Τα δεύτερα οφείλονταν στο ότι μερίμνησε περισσότερο για το ενζενίστικο προφίλ και λιγότερο για τη σήμανση του προσωπικού της δράματος».

Η Νινή Βοσνιάκου στον σύντομο, αλλά χαρακτηριστικό, ρόλο της Ποντικοκυράς κερδίζει τις εντυπώσεις των κριτικών. Πλάθει τον ρόλο «μέσα στο αίνιγμα», γράφει ο Βαρβέρης: «έπλασε ένα ιδιότυπο 'τρολ' που παγιδεύει ως αράχνη τους θνητούς μέσα στη δεισιδαιμονία» (Βαρβέρης). Πρόκειται για «σημαντικό ερμηνευτικό επίτευγμα», συμφωνεί η Καγγελάρη, «αποδίδει την θρυλική Ποντικομαμή, εξισορροπώντας με εξαιρετική ακρίβεια το πραγματικό, αλλά και το φανταστικό που αναπόφευκτα περικλείει αυτό το πρόσωπο». Για «σπουδαία» ερμηνεία μιλάει και ο Παγκουρέλης, «εντυπωσιακή» η ερμηνεία της εκτιμά και η Θυμέλη¹³²⁶.

Πολύ θετικά αποτιμά η κριτική και τη συμβολή της μουσικής του Νίκου Κυπουργού. Πρόκειται για «εξαιρετικά υποβλητική και ενδιαφέρουσα συνθετικά μουσική», γράφει η Θυμέλη. «Θαυμάσια» η μουσική του για την Καγγελάρη· πρόκειται για ένα «εύλωπτο και ευαίσθητο συμπληρωματικό επιχείρημα, συνοδευτικό της έξω και έσω δράσης», κατά τον Βαρβέρη.

Ο Έγιολφ των Μορφών είναι η πρώτη ελληνική παράσταση Ίψεν που "χωνεύει" δημιουργικά τις διδαχές του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, επιλέγοντας έναν γυμνό άχρονο ρεαλισμό που αποκαλύπτει τον υπαρξιακό πυρήνα του συγγραφέα. Μπορεί η παράσταση να μην επιτυγχάνει τον πλήρη συντονισμό όλων των υλικών

¹³²⁵ Αντίθετα, πολύ θετικός είναι ο Κρητικός: «Ο Δημήτρης Καταλειφός, η Άννα Μακράκη και η Ράνια Οικονομίδου έδωσαν ρεσιτάλ ομαδικής ηθοποιίας, πολύτιμο για τις νεότερες γενιές των συναδέλφων τους» («Ο απολογισμός της χειμερινής θεατρικής περιόδου θυμίζει... τοπίο με δεινοσαύρους», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 24/5/1992).

¹³²⁶ Στους δεκάχρονους αδελφούς Μανωλά που ερμηνεύουν τον Έγιολφ εναλλάξ δεν αναφέρονται οι κριτικοί.

της, όμως, όπως σημειώνει ο Παγκουρέλης, τα μειονεκτήματά της δεν «ανατρέπουν την εικόνα υψηλής ποιότητας της παράστασης και –εντέλει– το ενδιαφέρον της».

Η *Αγριόπαπια* των «Μορφών» που θα ακολουθήσει (1994) είναι «σαφώς ωριμότερη» από τον *Μικρό Έγιορφ*, όπως παρατηρεί και η Καγγελάρη. Η κριτική υποδέχεται με ενθουσιώδη σχόλια τον δεύτερο αυτό Ίψεν του θιάσου. Ο Ίψεν βρίσκει «την απόλυτη δικαίωση του» με την παράσταση των «Μορφών», πρόκειται για μια «συγκλονιστική» *Αγριόπαπια*, αποφαίνεται ο Παγιατάκης. Μια παράσταση «υψηλού καλλιτεχνικού ήθους, υποδειγματικής –αισθητικά και κοινωνικά– ‘ανάγνωσης’, από τις καλύτερες της χειμερινής περιόδου», σύμφωνα με τη Θυμέλη. «Από τι πιο εξαιρετικές δουλειές συνόλου που έχω δει τα τελευταία χρόνια», γράφει η Ματζίρη. Ακόμα και ο Γεωργουσόπουλος, που ήταν τόσο αρνητικός για τον πρώτο Ίψεν των «Μορφών», γράφει έναν ύμνο για το τωρινό αποτέλεσμα: «Μια έξοχη παράσταση που τιμά το θέατρο μας»¹³²⁷.

Η παράσταση της *Αγριόπαπιας* δεν έχει τον αυστηρό, γεωμετρημένο ρεαλισμό του *Έγιορφ* – είναι βέβαια και πολύ διαφορετικής υφής έργα. Ο Μπαντής υιοθετεί εδώ έναν ρεαλισμό λεπτών αποχρώσεων που αναδεικνύει τον κωμικοτραγικό χαρακτήρα του έργου. Για τον σκηνοθέτη το έργο «ακροβατεί συνεχώς ανάμεσα στο κωμικό και το δραματικό και συγγενεύει, θα έλεγε κανείς, με τον κόσμο του Τσέχοφ»¹³²⁸. Σε άλλη του συνέντευξη συμπληρώνει: «Η ζωή δεν είναι παρά μια άγρια τραγική φάρσα για τα παγιδευμένα πρόσωπα του Ίψεν. Μια πεζή πραγματικότητα, κωμική και αξιοθρήνητη μαζί. Στην παράστασή μας προσπαθήσαμε να δούμε τα πρόσωπα αυτά σε ό,τι πιο οικείο και γνώριμο σ’ εμάς διαθέτουν. Μέσα απ’ αυτά προσπαθήσαμε να ‘διαβάσουμε’ τη δική μας ζωή, τη δική μας πραγματικότητα, τις αδυναμίες, τα ‘ψέματα’ μας. Η *Αγριόπαπια*, όπως όλα τα μεγάλα έργα, είναι τελικά ένας αμείλικτος καθρέφτης της ύπαρξης και γι’ αυτό ένα τόσο καίριο, σύγχρονο, ‘δικό’ μας έργο»¹³²⁹. Το έργο καταδεικνύει για τον

¹³²⁷ Στον απολογισμό που κάνει ο Γεωργουσόπουλος για τη χειμερινή περίοδο 1994-95 την ανακηρύσσει ως την «καλύτερη παράσταση συνόλου της χρονιάς» («Πόσο ‘εν εν τω πολλώ’», στο ετήσιο χρονικό *Επίλογος 95*, εκδ. Γαλαίος, Αθήνα, 1995, σελ. 100). Ενθουσιώδη και τα σχόλια του Μηνά Χρηστίδη στον δικό του απολογισμό: «Σπουδαία, λεπτομερής, ευαίσθητη παράσταση [...]. Με τέτοιες παραστάσεις το ελληνικό θέατρο βρίσκεται στην πρώτη γραμμή του ευρωπαϊκού θεάτρου. Προηγείται, δεν έπεται» («Ο καλός χειμώνας του θεάτρου», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 8/5/1995). Στις καλύτερες παραστάσεις της χρονιάς την κατατάσσει και ο Νίκος Παπανικολάου σε δυο άρθρα του στον *Ελεύθερο Τύπο* («Οι καλύτερες παραστάσεις του χειμώνα», 7/5/1995 και «Οι νικητές του χειμώνα», 10/5/1995). Όταν το περιοδικό *Αθηνόγραμμα* ζητάει τη γνώμη κάποιων κριτικών για τις δέκα καλύτερες παραστάσεις της σεζόν («Το ΤΟΠ-10 των κριτικών», 19/5/1995), η *Αγριόπαπια* συμπεριλαμβάνεται στις λίστες των περισσοτέρων (Ελένη Βαροπούλου από το *Βήμα*, Γιώργος Παπαϊωάννου από τον *Αδέσμευτο Τύπο*, Μηνάς Χρηστίδης από την *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, Σωτηρία Ματζίρη από την *Ελευθεροτυπία*). Μεγάλη απήχηση έχει η παράσταση και στο κοινό, η *Αγριόπαπια* γνωρίζει μεγάλη εισπρακτική επιτυχία (το γεγονός σχολιάζουν δύο δημοσιεύματα: Σοφία Αδαμίδου: «Χρυσή χρονιά για το θέατρο», εφ. *Ριζοσπάστης*, 2/4/1995 και Μυρτώ Παπαδοπούλου: «Η επιστροφή συνεχίζεται», εφ. *Το Βήμα*, 28/5/1995).

¹³²⁸ Ελένη Πετάση: «Ο Ίψεν επιστρέφει στην Αθήνα...», εφ. *Η Καθημερινή*, 18/9/1994.

¹³²⁹ Ανυπόγραφο: «Αγριόπαπια του Ίψεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 19/1/1995.

Μπαντή «το πόσο τυφλοί είμαστε και θα εξακολουθήσουμε να είμαστε όλα τ' ανθρώπινα όντα»¹³³⁰.

Ο σκηνοθέτης αρνείται –όπως και στον Έγιολφ– τη νατουραλιστική ανασύσταση της εποχής και του γεωγραφικού τόπου του έργου. Το έργο διαδραματίζεται, δηλώνει, «εδώ και τώρα, στην πλατεία Αγίων Αναργύρων, στο παλιό τυπογραφείο του Έμπρός', όπου έρχονται να κατοικήσουν αυτοί οι απλοί άνθρωποι που είναι τόσο σημερινοί και τόσο κοντινοί μας»¹³³¹. Στην παράσταση των Μορφών, τονίζει, «δεν υπάρχει καμιά βόρεια χώρα, καμιά Νορβηγία, υπάρχει το τυπογραφείο του Έμπρός, υπάρχει ο χώρος αυτός που έχει τις δικές του ιστορικές μνήμες, τη δική του υγρασία, αποτελεί ο ίδιος ένα ψυχικό τοπίο πολύ ορισμένο και συγκεκριμένο, μέσα στο οποίο θα έλεγα έρχονται να κατοικήσουν τα πρόσωπα αυτά»¹³³².

Η μετάφραση υπακούει στη σκηνοθετική αντίληψη που θέλει το έργο να διαδραματίζεται στο «εδώ και τώρα» της ελληνικής πραγματικότητας¹³³³. Οι δύο μεταφραστές χρησιμοποιούν μια σύγχρονη καθομιλουμένη γλώσσα που αποκαλύπτει έναν νέο Ίψεν. Για τον Σαρηγιάννη επιτυγχάνει πλήρως τους στόχους της, πρόκειται για «μια άκρως αποκαλυπτική, τολμηρή μπορώ να πω, μετάφραση, που έδεσε τα νήματα του έργου και της εποχής μας»¹³³⁴. Συμφωνεί και ο Γεωργουσόπουλος πως είναι μια «εξόχου ακριβείας» μετάφραση. Η εργασία των δυο συνεργατών υποστηρίζει ορθά τη σκηνοθεσία με «την ανεπιτήδευτη, ρεαλιστική φυσικότητα, ευαισθησία, αλλά και κυριολεκτικότητα» της μετάφρασής τους, γράφει η Θυμέλη. Κάποιοι κριτικοί, όπως είναι αναμενόμενο, ενοχλούνται από το γλωσσικό ύφος: ο Λογοθέτης θεωρεί ότι κατεβάζει το έργο στο επίπεδο του «λαϊκού δράματος», ο Πολενάκης πιστεύει πως «δεν ηθογραφεί τα πρόσωπα μέσα από τον ίδιο το λόγο τους, αλλά τα εξισώνει με κοινό παρονομαστή μια καθημερινή γλώσσα που χρησιμοποιείται ακόμα και στις ρητές αναφορές του Ίψεν σε χωρία των Ευαγγελίων»¹³³⁵.

¹³³⁰ Ελένη Γκίκα: «Όλοι είναι αξιολάτρευτοι και αντιπαθείς», συνέντευξη με τον Τάσο Μπαντή, σε μια σειρά συνεντεύξεων με γενικό τίτλο: «Ο κύριος Ίψεν έκανε κατάληψη στα θέατρα» περ. *Εικόνες*, τχ. 526, 29/11/1994, σελ. 100.

¹³³¹ Ανοπόγραφο: «Η Αγριόπαπια άνοιξε τα φτερά της», εφ. *Έθνος*, 6/12/1994.

¹³³² Μαρία Παπαγιάννη: «Έμπρός! *Αγριόπαπια*», συνέντευξη με τον Τάσο Μπαντή, εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 20/11/1994.

¹³³³ Δεν έγιναν καθόλου περικοπές στο σώμα του κειμένου, μας βεβαιώνει ο Τάσος Μπαντής στις δηλώσεις του στην Ελένη Πετάση («Μια ρεαλιστική παράσταση της Αγριόπαπιας του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 6/11/1994).

¹³³⁴ Οι μεταφραστικές λύσεις είναι όντως τολμηρές, οι μεταφραστές δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν τη νεοελληνική αργκό, όπως μας αποκαλύπτει το σχόλιο του Λογοθέτη που είναι ιδιαίτερα ενοχλημένος από τις επιλογές αυτές: «ο δαίμονας της ηθικής, Γκρέγκερς Βέρλε, που εισβάλλει στο στατικό των Έκνταλ για να απαιτήσει εκείνο το αποτρόπαιο 'χρέος προς το ιδανικό', δεν μπορεί ν' αντιμετωπιστεί με την κραυγή 'Μαλακίες!', που του πετάει καταπρόσωπο ο γιατρός Ρέλιγκ».

¹³³⁵ Οι Λογοθέτης και Πολενάκης, μαζί με τον Παναγιωτόπουλο, είναι οι μόνοι κριτικοί που δεν ικανοποιούνται καθόλου από το αποτέλεσμα. Η ενόχληση τους εκπορεύεται από τις βασικές

Τα σκηνικά και τα κοστούμια της Λίλης Κεντάκα δεν εκσυγχρονίζουν ριζικά την όψη του θεάματος. Η σκηνογράφος αφήνει γυμνούς τους τοίχους του παλιού τυπογραφείου, αποκαλύπτει τη φυσική φθορά του χώρου και εκμεταλλεύεται όλα τα υπάρχοντα στοιχεία του κτηρίου (το κλιμακοστάσιο, τις πόρτες, τα ανοίγματα, ένα μεταλλικό αναβατόριο κλπ.). Αλλά εγκαθιστά εντός του αντικείμενα και έπιπλα που διατηρούν το ύφος του τέλους του 19^{ου} αιώνα, ενώ το ύφος της εποχής διατηρούν και τα κοστούμια της. Μια ζωγραφική αυλαία –στο ύφος των φωτογραφικών ριντό που χρησιμοποιούνταν στο τέλος του 19^{ου} για τη φωτογράφιση των πελατών¹³³⁶– κρύβει τον σκηνικό χώρο που αποτελεί το σπίτι της φτωχής οικογένειας Έκνταλ. Μπροστά από την αυλαία αυτή θα παιχτεί η πρώτη πράξη του έργου που εξελίσσεται στο εύπορο σπίτι της οικογένειας Βέρλε. Οι σκηνογραφικές λύσεις της Κεντάκα επευφημούνται από την κριτική: «με τρόπο αριστουργηματικό ενέταξε τα στοιχεία του συγκεκριμένου χώρου (τυπογραφείου) στις ανάγκες της ιψενικής όψεως, παίζοντας με την αυθεντικότητα των επιμέρους και τη λειτουργικότητα του γένους» (Γεωργουσόπουλος). Την «τέλεια σκηνογραφική ενσωμάτωση» στο χώρο του τυπογραφείου επικροτεί και ο Σαρηγιάννης. Οι κριτικοί επισημαίνουν την «ευαισθησία» στην επιλογή των αντικειμένων (Καλτάκη) και την «ευρηματικότητα» των λύσεων (Μικελίδης) της σκηνογράφου. Για την Καγγελάρη η σκηνογραφική παρέμβαση της Κεντάκα δεν αναδεικνύει απλώς την «επιβλητικότητα» του χώρου, αλλά συμπορεύεται ευφύως με τη δραματουργία του έργου: αντανακλά «το στοιχειωμένο παρελθόν» των ηρώων κρατώντας «εμφανή τα σημάδια» του χρόνου που φέρει από φυσικού του ο χώρος του παλιού τυπογραφείου. Τα υψηλής αισθητικής κοστούμια της Κεντάκα συμπληρώνουν επιτυχώς την όψη του θεάματος (Θυμέλη και Παγιατάκης).

Λεπτών αποχρώσεων είναι και η μουσική του Νίκου Κυπουργού και οι φωτισμοί του Ανδρέα Σινάνου. Ο Κυπουργός διασκευάζει την σουίτα αριθμός 1 του Έντβαρτ Γκρηγκ για τον Πέερ Γκοντ, κάνοντας έτσι ένα σχόλιο στις ψευδαισθήσεις των προσώπων της *Αγριόπαπιας* μέσω του "φαντασμένου" ήρωα του Ίψεν. Η «υποβλητική» μουσική του Κυπουργού (Σαρηγιάννης) με τη «διακριτική» της παρουσία (Καλτάκη) και τη «νοσταλγική» διάθεση της (Λογοθέτης) στηρίζει τη

σκηνοθετικές επιλογές. Ο Λογοθέτης έχει ισχυρές αντιρρήσεις για τον εκσυγχρονισμό του έργου που επιχειρεί η σκηνοθεσία, θεωρεί πως χάνεται το ουσιαστικό περιεχόμενο του έργου στον «συμφυρμό αυτής της βιαστικής επιχείρησης μετοικεσίας». Ανάλογη είναι και η ενόχληση του Παναγιολόπουλου: είναι «λάθος δικό μας που θέλουμε να τα βλέπουμε όλα στο μεσογειακό μας κλίμα». Ο Πολενάκης θεωρεί πως «ο ρεαλισμός με τον οποίο αποδίδεται σκηνικά και σε σύγχρονο, οικείο καθημερινό ύφος αυτή η συμπυκνωμένη τραγωδία, είναι μεν καλός και χρήσιμος, αλλά μόνο σαν πρώτο σκαλί για να πάμε στα επόμενα, για να μπορέσουμε να δούμε πέρα από την τυπολογία των ηρώων του», η παράσταση δεν επιτυγχάνει την «καταβύθιση μέσα στο χάος ψυχών και πνευμάτων», αλλά «τα 'εξηγεί', τα 'εκλογικεύει', τα 'κάνει λιανά' όλα, σαν μια καλή γραμματολογική ανάλυση ενός αποκαλυπτικού κειμένου, γραμμένη για μαθητές, αφήνοντας έξω την ουσία».

¹³³⁶Μια αυλαία «σχόλιο για την ιταλική σκηνή», όπως σημειώνει η Καγγελάρη. Μικρότερα φωτογραφικά ριντό ενσωματώνονται και μέσα στον σκηνικό χώρο, «διακοσμούν το ατελιέ του φωτογράφου Έκνταλ», διευκρινίζει ο Μπαντής στη συνέντευξή του στη Μαρία Παπαγιάννη (ό.π).

«μουσική του λόγου με ενδιαφέρουσες μινιμαλιστικές νύξεις» (Γεωργουσόπουλος). Ο Σινάνος φωτίζει λιτά και «ατμοσφαιρικά δίχως να καταφεύγει στην παραμικρή χρωματιστή ζελατίνα», είναι «ό,τι δυσκολότερο και πιο ποιοτικό» θα μπορούσε να επιλέξει ο φωτιστής, γράφει ο Παγιατάκης.

Στην *Αγριόπαπια* ο Τάσος Μπαντής επιτυγχάνει να συντονίσει όλους τους συντελεστές και τους ηθοποιούς του, ώστε να υπηρετήσουν δημιουργικά το σκηνοθετικό του όραμα: «το κάθε τι έδενε τέλεια με τη γενικότερη σκηνοθετική γραμμή», παρατηρεί ο Μικελίδης¹³³⁷. Οι προθέσεις της σκηνοθεσίας του πραγματώνονται σε αυτόν τον δεύτερο Ίψεν πολύ αποτελεσματικά. Ο σκηνοθέτης «ακροάστηκε με μια ντελικάτη εσωτερική διεργασία τους παλμούς του. Και από τις σκοτεινές, μouxλιασμένες πτυχές του ανέσυρε μια τραγωδία γελοίων ανθρώπων.[...] Χωρίς υπερτονισμούς, με λεπτή αίσθηση της ειρωνείας, η παράσταση [...] φώτισε τα έγκατα της *Αγριόπαπιας*», γράφει ο Σαρηγιάννης. Η παράστασή του «φωτίζει με χιούμορ και ελαφρότητα αυτή τη λιγότερο σεβάσμια (και λιγότερο γνωστή) πλευρά του ιψενικού μικρόκοσμου: τη φαιδρότητα και την ύποπτη 'ευγένεια' υψηλών ιδανικών» (Ματζίρη). Είναι η «πρώτη φορά» στην Ελλάδα που «ανθεί μέσα σε τέτοια αγαλλίαση το χιούμορ που εμπεριέχεται (καλά κρυμμένο) στο λόγο και στις καταστάσεις», γράφει ο Παγιατάκης. Αυτό είναι το μεγάλο κέρδος της ανάγνωσης του Μπαντή και για τον Γεωργουσόπουλο: «δεν έπασχε από το σύνδρομο της 'ατμοσφαιρικότητας' που κατέτρεχε» τον Κουν στην *Αγριόπαπια* του 1956, η τωρινή παράσταση είναι «δέκα φορές καλύτερη» γιατί επικρατεί εδώ ένας «ουσιαστικός κριτικός ρεαλισμός» που επιτρέπει στον σκηνοθέτη «να ανοίξει τις θύρες, τις απαραβίαστες των ηρώων του Ίψεν και να εκθέσει τις υπάρξεις τους στο εκτυφλωτικό φως της σκηνικής αλήθειας». Η σκηνοθεσία του Μπαντή, γράφει ο Μικελίδης, αποκαλύπτει «από τη μια την υποκρισία και το ψέμα κι από την άλλη τα τρυφερά εκείνα, ανθρώπινα αισθήματα, που οι προκαταλήψεις και οι κοινωνικές συνθήκες δεν αφήνουν να εκδηλωθούν»¹³³⁸.

Η δεξιοτεχνική καθοδήγηση ενός πολύ ικανού επιτελείου ηθοποιών από τον Μπαντή εκμαιεύει «την εκ βαθέων αναμέτρηση με τα ιψενικά πρόσωπα» (Καγγελάρη). «Η διεύθυνση ηθοποιών άψογη και το αποτέλεσμα μαγικό», αποφαινεται ο Γεωργουσόπουλος.

¹³³⁷ Αντίστοιχες είναι και οι παρατηρήσεις της Θυμέλης: «Όλοι οι [...] συντελεστές, όπως και οι ηθοποιοί, καθοδηγημένοι από τον σκηνοθέτη [...], με ευαισθησία και μέτρο, λεπτομερειακή εμβάθυνση και επεξεργασία του έργου και των προσώπων, και με καθάρια και γερά χτισμένη ιδεολογο-αισθητική άποψη, συνθέτουν κλιμακωτά τη δραματική πορεία της φτωχής οικογένειας Έκνταλ και οριοθετούν, σαφέστατα, τα κοινωνικά αίτια του πολλαπλού οικογενειακού δράματός της». Ο Παγιατάκης σημειώνει: «ο σκηνοθέτης Τάσος Μπαντής δείχνει να γνωρίζει επακριβώς τους στόχους που θέτει και να τους πετυχαίνει με τη σιγουριά του δημιουργού με όραμα».

¹³³⁸ Η παράσταση αστοχεί μόνο στην πρώτη πράξη, συμφωνούν Καγγελάρη και Σαρηγιάννης: είναι «το πιο αδύναμο μέρος του θεάματος», γράφει η Καγγελάρη, «αμήχανη» τη χαρακτηρίζει ο Σαρηγιάννης.

Η *Αγριόπαπια* των Μορφών ευτυχεί υποκριτικά με τις υψηλού επιπέδου ερμηνείες του Δημήτρη Καταλειφού, της Ράνιας Οικονομίδου, του Γιώργου Μοσχίδη, του Άρη Λεμπεσόπουλου, της Νινής Βοσνιάκου και της πρωτοεμφανιζόμενης Ιωάννας Παγιατάκη. «Σπάνια χαιρόμαστε σε θέατρο τέτοια οργασμική υποκριτική ευωχία», σημειώνει ο Γεωργουσόπουλος. Ο Δημήτρης Καταλειφός δίνει έναν «τροφερό, αφελή, εξαπατημένο» Γιάλμαρ Έκνταλ (Θυμέλη) ερμηνεύοντάς τον με «εσωτερικότητα» και «χαμηλούς τόνους» (Καγγελάρη). «Καταδύθηκε στο ρόλο του, τον κατέκτησε και δίνει με χιούμορ –μέγα προσόν– τον καλύτερο, νομίζω, ρόλο του», γράφει ο Σαρηγιάννης. Η «πλούσια σε συναισθηματικές και ψυχικές μεταπτώσεις» απόδοση του Γιάλμαρ «αποτέλεσε ένα από τα μεγάλα ατού της παράστασης», πιστεύει και η Καλτάκη. Η Ράνια Οικονομίδου πλάθει την Γκίνα «με γνήσια υλικά», γράφει ο Γεωργουσόπουλος. Και προσθέτει: «Ένας μαγικός, φανταστικός ρεαλισμός. Η καθημερινή γυναίκα και η έγνοια της μέσα σε μιαν ιδεολογικά φορτισμένη άλω». «Μια εκθαμβωτική στην απλότητα και την αυτονοησία της» Ράνια Οικονομίδου κατά τον Παγιατάκη. Η «απλή, αφοσιωμένη σύζυγος και μητέρα με την πρακτική λογική και την ελαστική συνείδηση» βρίσκει για την Καγγελάρη «την ιδανική ερμηνεύτρια». Ο Γιώργος Μοσχίδης δίνει «στο γερο-Έκνταλ ένα καταστάλαγμα συμφιλίωσης που έρχεται μετά τον πόνο. Μια βαθιά ανθρώπινη μορφή» (Καγγελάρη). Ο ηθοποιός «συνθέτει έξοχα από το αστείο και το σοβαρό την έννοια του γκροτέσκου» (Παγιατάκης), πλάθει τον ρόλο με «καίρια και με βαθιά αίσθηση του μέτρου» (Καλτάκη). Ο Άρης Λεμπεσόπουλος «επιβάλλει ένα πολυδιάστατο βάθος» στον Γκρέγκερς Βέρλε, σημειώνει ο Παγκουρέλης. Ενθουσιώδη είναι τα σχόλια των Γεωργουσόπουλου και Παγιατάκη για τον Λεμπεσόπουλο, θεωρούν πως είναι από τις κορυφαίες ερμηνείες της παράστασης¹³³⁹. Η Νινή Βοσνιάκου στον σύντομο ρόλο της κυρίας Σέρμπι ξεχωρίζει και πάλι για τον «αέρα και αυτοπεποίθηση» με τα οποία χειρίζεται τον ρόλο της οικονόμου (Καγγελάρη). «Εξαιρετικής ευστοχίας ήταν η ερμηνεία» της, γράφει η Καλτάκη. Είναι «έξοχη στην ωριμότητα της, ακριβέστατη και γοητευτική» η Βοσνιάκου για τον Σαρηγιάννη, «λάμπει ως κυρία Σέρμπι», σημειώνει ο Πολενάκης. Η σπουδάστρια ακόμα στην Δραματική Σχολή των «Μορφών», Ιωάννα Παγιατάκη (Έντβιγκ), εντυπωσιάζει για την «πρωτοφανή ερμηνευτική ωριμότητα δίπλα στην -προφανή- παιδικότητά της» (Παγκουρέλης). Η νεαρή ηθοποιός κάνει μια «σημαντική ερμηνευτική δουλειά, με εσωτερικότητα και έλεγχο των μέσων», συμφωνεί και η Θυμέλη. «Αποκάλυψη» αποτελεί η πρωτοεμφανιζόμενη ηθοποιός για την Καγγελάρη, «παίζει με μοναδικό

¹³³⁹ Αντιρρήσεις έχουν κάποιοι άλλοι κριτικοί για τον Λεμπεσόπουλο, επισημαίνοντας τη χρήση μιας υποκριτικής μαντέρας που έχει διαμορφώσει ο ηθοποιός: «Προσωπικά έχω αντιρρήσεις για μια τόσο ειδική μαντέρα εσωτερικού παιξίματος [...] δεν με έπεισε ούτε εδώ – τουλάχιστον απόλυτα» (Νικολετάτος). «θα πρέπει ιδιαίτερα να προσέξει τον κίνδυνο της τυποποίησης» (Πολενάκης). Ο Σαρηγιάννης αντίθετα θεωρεί ότι «αποσκοράκισε τη μαντέρα που, κατά τη γνώμη μου, τον έπνιγε στους τελευταίους του ρόλους και που δεν την είχε ανάγκη», με αποτέλεσμα να «δίνει λιτά και μεστά» τον Γκρέγκερς.

αυθορμητισμό και ευαισθησία». Για τον Σαρηγιάννη καταφέρνει «ένα επίτευγμα: να μη μιμηθεί τη δεκατετράχρονη. Και συγκινεί με τη φρεσκάδα και την ελικρίνεια της».

Οι ερμηνείες των Στάθη Κακαβά (Ρέλινγκ) και Ηλία Πετροπουλέα (Βέρλε) δεν είναι στο ίδιο ύψος για τους κριτικούς. Ο Κακαβάς διαθέτει «στιβαρότητα» (Παγιατάκης) αλλά έμεινε «ένας επιφανειακός» γιατρός Ρέλινγκ κατά την Καγγελάρη, την ίδια εκτίμηση κάνει και ο Γεωργουσόπουλος: «τόνισε την επιφάνεια» του ρόλου του. Ο Ηλίας Πετροπουλέας δίνει «ένα σχήμα αναγνωρίσιμο» (Πολενάκης), προβάλλοντας την «επιβλητική βαρύτητα του μεγαλέμπορου Βέρλε» (Νικολετάτος), όμως παρά το «κύρος» και την «άνεση» τον βρίσκει «άχρωμο» ο Σαρηγιάννης (το ίδιο επίθετο χρησιμοποιεί και η Καλτάκη). Από τους άλλους μικρούς ρόλους οι κριτικοί (Σαρηγιάννης και Πολενάκης) επισημαίνουν την παρουσία του Κυριάκου Βελισσάρη στον Παχύ και Χλωμό Κύριο.

Μπορεί ο υπόλοιπος θίασος να μην φτάνει τα υψηλά υποκριτικά επιτεύγματα των άλλων ηθοποιών, οι ερμηνείες τους όμως είναι συντονισμένες σε ένα κοινό ύφος, η σκηνοθεσία παρέχει, όπως παρατηρεί ο Παγκουρέλης, την «απόλυτη 'κάλυψη' ακόμη και των ηθοποιών εκείνων, που δεν φαίνεται να φτάνουν το ρόλο τους στα -ερμηνευτικά- άκρα του».

Οι δυο παραστάσεις των Μορφών επιτυγχάνουν υψηλά καλλιτεχνικά επιτεύγματα, με την *Αγριόπαπια* να είναι πολύ πιο ώριμη από τον *Έγιολφ*. Οι παραστάσεις έχουν κοινά χαρακτηριστικά: χαμηλοί τόνοι, λιτός υποκριτικός κώδικας, άχρονο εικαστικό πλαίσιο, μεταγραφή των έργων στο σήμερα χωρίς "βίαιες" εκσυγχρονιστικές παρεμβάσεις. Στο σύνολο κυριαρχεί ένας ώριμος ποιητικός ρεαλισμός που αναδεικνύει τον υπαρξιακό πυρήνα των έργων.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Μικρός Έγιολφ, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», Αθήνα, 1991

1. Αθηναίος, Περσέας: «Ο Μικρός Έγιολφ του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ημερησία*, 3/3/1992.
2. Αθηναίος, Περσέας: «Ο Μικρός Έγιολφ του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 25/2/1992.
3. Βαρβέρης, Γιάννης: «Η επώδυνη λύτρωση», εφ. *Η Καθημερινή*, 16/2/1992.
4. Βαροπούλου, Ελένη: «Ίψενικά πειράματα», εφ. *Το Βήμα*, 8/3/1992.
5. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Αποστειρωμένος Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 21/1/1992, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 1999, σελ. 398-400.
6. Θεοδοσοπούλου, Μ[ίρκα]: «Πετράδι εκατό χρόνων», περ. *Αντί*, τχ. 488, 6/3/1992.
7. Θυμέλη: «Ασκήσεις ιψενικού ήθους», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/2/1992.
8. Καγγελάρη, Δηώ: «Δεκανίκια τύψεων», εφ. *Έθνος*, 25/2/1992.
9. Κρητικός, Θόδωρος: «Μουσική δωματίου», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 9/2/1992.
10. Λογοθέτης, Ηρακλής: «Ο Μικρός Έγιολφ», περ. *Αθηνόραμα*, τχ. 799, 31/1/1992.
11. Ντάνου, Ελευθερία: «Περίθαλψη υποκρισίας», εφ. *Ελεύθερος*, 4/3/1992.
12. Παγκουρέλης, Βάιος: «Η πραγματικότητα και η υπέρβαση...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 3/2/1992.

13. Πολενάκης, Λέανδρος: «Ρόσμερσχολμ, Έγιολφ. Ύψεν και παραστάσεις του», εφ. *Η Αυγή*, 27/2/1992.
14. Σώκου, Ροζίτα: «Τύπωσαν μια... καλή παράσταση», εφ. *Η Απογευματινή*, 11/2/1992.
15. Τακόπουλος, Πάρις: «Ο Μικρός Έγιολφ και το Ρόσμερσχολμ», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 6/3/1992, σελ. 35-36.

Η αγριόπαπια, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», Αθήνα, 1994

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Η αγριόπαπια*», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 31/1/1995.
2. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Λυτρωτική υποκριτική», εφ. *Τα Νέα*, 3/4/95, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ύψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, ό.π., σελ. 401-403.
3. Διαμαντοπούλου, Αλκμήνη: «*Η αγριόπαπια*», περ. *Επτάλοφος*, 6/1995.
4. Θυμέλη: «*Η Αγριόπαπια στο Εμπρός*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 28/2/1995.
5. Καγγελάρη, Δηώ: «Πώς παίζεται ο Ύψεν στην Ελλάδα;», περ. *Αντί*, 17/3/1995, σελ. 54-55.
6. Καλτάκη, Ματίνα: «Μια αξιοπρεπής *Αγριόπαπια*», εφ. *Επενδυτής*, 14-15/1/1995.
7. Λογοθέτης, Ηρακλής: «*Η αγριόπαπια. Μα ποια πάπια;*», περ. *Αθηνόραμα*, τχ. 956, 3/2/1995.
8. Ματζίρη, Σωτηρία: «*Η γοητεία του θανάτου στον Ύψεν*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 28/3/1995.
9. Μικελίδης, Ν. Φενέκ: «*Μοναδική Αγριόπαπια στο παλιό τυπογραφείο*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 4/2/1995.
10. Νικολετάτος, Σπύρος: «*Αγριόπαπια*», εφ. *Αυριανή*, 5/2/1995.
11. Ντάνου, Ελευθερία: «*Η αγριόπαπια*», εφ. *Ελεύθερος*, 20/1/1995.
12. Παγιατάκης, Σπύρος: «*Ο Ύψεν μάγεψε τους θεατρανθρώπους*», εφ. *Η Καθημερινή*, 25-26/3/1995.
13. Παγκουρέλης, Βάιος: «*Παράσταση ισχυρότερη του έργου...*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, ένθετο περ. *Θεαθήναι*, τχ. 9, 10/2/1995.
14. Παναγουλόπουλος, Γιώργος: «*Χένρικ Ύψεν: Η αγριόπαπια*», περ. *Έρευνα*, τχ. 52, 5/1995, σελ. 43.
15. Παπαγιάννη, Μαρία: «*Το στοίχημα του Εμπρός*», περ. *Elle*, τχ. 77, 2/1995.
16. Πολενάκης, Λέανδρος: «*Φωτογράφος θανάτου*», εφ. *Η Αυγή*, 5/1/1995.
17. Σ.Φ.Μ.: «*Η Αγριόπαπια του Ερρίκου Ύψεν*», περ. *Το Τέταρτο*, 22/2/1995.
18. Σαρηγιάννης, Γιώργος: «*Καινούργιες ματιές*», περ. *Marie Claire*, 3/1995.

7.4.3. Το Ρόσμερσχολμ από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό «Φάσμα» σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντόπα (1991)

Ο Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» (ιδρύεται το 1990), με καλλιτεχνικό διευθυντή και μόνιμο σκηνοθέτη τον Αντώνη Αντόπα και έδρα του σχήματος το Απλό Θέατρο στην Καλλιθέα, καθιερώνεται από τη δεκαετία του '90 ως μια εστία σοβαρού θεάτρου¹³⁴⁰.

¹³⁴⁰ Για τα είκοσι χρόνια του Απλού Θεάτρου εκδόθηκε πρόσφατα λεύκωμα με πολύ χρήσιμες πληροφορίες για τη δραστηριότητα του θιάσου (1990-2010/20 Χρόνια Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα. *Απλό Θέατρο*, εκδ. Μικρή Άρκτος, Αθήνα, 2010). Ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει επίσης στην ιστοσελίδα του θεάτρου όπου υπάρχει το ιστορικό του (<http://www.aplotheatro.gr/>). Το Απλό Θέατρο διαθέτει δύο σκηνές: την Κεντρική (στο ισόγειο του κτηρίου) και τη Νέα Σκηνή (στον επάνω

Για τον πρώτο Ίψεν του Απλού Θεάτρου, ο Αντόπας μετακαλεί την ηθοποιό και σκηνοθέτη Ρούλα Πατεράκη για να ερμηνεύσει τη Ρεβέκκα, τον κεντρικό γυναικείο ρόλο του έργου¹³⁴¹. Τον ρόλο του σύζυγό της, Ρόσμερ, αναθέτει στον φέρελπι –και άρτι αφιχθέντα από τις σπουδές του στην Ρωσία– Στάθη Λιβαθινό (που κατοπινά θα αφιερωθεί στη σκηνοθεσία). Την αρχική μετάφραση από τα νορβηγικά κάνει η Μαρία Αδάμ, το τελικό κείμενο της παράστασης συνυπογράφει η μεταφράστρια μαζί με τον σκηνοθέτη¹³⁴². Τα σκηνικά και τα κοστούμια υπογράφει ο Γιώργος Πάτσας και την πρωτότυπη μουσική γράφει η Ελένη Καραϊνδρου, μόνιμοι συνεργάτες του σκηνοθέτη. Στους φωτισμούς ο Ανδρέας Σινάνος. Η υπόλοιπη διανομή: Κρολλ: Κώστας Μεσάρης, Μπρέντελ: Γιώργος Μωρόγιαννης, Μόρτενσγκωρ: Χρήστος Νίνης, Κυρία Χέλσετ: Κατερίνα Καραγιάννη. Η πρώτη παράσταση του *Ρόσμερσχολμ* δίνεται στην Κεντρική Σκηνή του Απλού ανήμερα των Χριστουγέννων του 1991 και η τελευταία στις 19 Απριλίου του 1992.

Πρόθεση του σκηνοθέτη είναι «να βγει η ποίηση του λόγου πάνω στη σκηνή», προσδοκά «με πολύ λιτά μέσα» να αποδώσει «την τεράστια ένταση που υπάρχει κάτω από την ήρεμη επιφάνεια» του έργου. «Όχι πολλές λεπτομέρειες, όχι πολλές κινήσεις, ώστε να αναδειχθεί το αρχετυπικό των προσώπων. Γιατί πιστεύω ότι όλα τα πρόσωπα του έργου είναι πρόσωπα-σύμβολα του κοινωνικού πλέγματος. Κατά τα άλλα, καμιά σκηνοθετική ‘άποψη’. Μόνο σκύψιμο με ταπεινότητα πάνω στο κείμενο, για να αφουγκρασθείς όσο μπορείς τον παλμό του», δηλώνει ο Αντόπας¹³⁴³. Με την ίδια προσοχή έχουν αντιμετωπίσει οι δύο μεταφραστές (Αδάμ και Αντόπας) τη μετάφραση: «Με ευλάβεια ακολουθήσαμε την τόσο ιδιότυπη στίξη του, προσπαθώντας να μεταφέρουμε στα καθ’ ημάς το αντίστοιχο ρυθμικό αποτέλεσμα», αναζητώντας μια γλώσσα που να μην είναι ούτε «προσποιητά σύγχρονη ούτε όμως και πεπαλαιωμένη», γράφει ο Αντόπας στο σημείωμά του στο πρόγραμμα¹³⁴⁴.

Τη σοβαρότητα της προσπάθειας του Απλού Θεάτρου στο *Ρόσμερσχολμ* αναγνωρίζει το σύνολο της κριτικής. Ήδη από τη μετάφραση, που επαινείται για τον σεβασμό της στην προσέγγιση του κειμένου. Η μετάφραση «δήλωσε το μόχθο της», γράφει ο Βαρβέρης, είναι «ομαλώς ομιλούμενη» και «διέκρινε τους

όροφο). Αρχικά λειτούργησε η Κεντρική Σκηνή το 1982 (όταν πρωτοφτιάχτηκε το θέατρο από τον Αντώνη Αντόπα και Χρήστο Πολίτη), ενώ το 1994 εγκαινιάζεται και η Νέα Σκηνή.

¹³⁴¹ Είναι η πρώτη εμφάνιση της Πατεράκη ως ηθοποιού σε παράσταση που δεν σκηνοθετεί η ίδια. Ο Αντόπας, σε συνέντευξη του στην Έλενα Χατζηιωάννου, δηλώνει ότι στο πρόσωπο της Πατεράκη έχει βρει την «ιδανική» ερμηνεύτρια του ρόλου («Η άβυσσος του Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 16/12/1991).

¹³⁴² Η μετάφραση δημοσιεύεται στο πρόγραμμα-βιβλίο (σελ. 18-119) που εκδίδει ο θίασος.

¹³⁴³ Βασίλης Αγγελικόπουλος: «Η κοινωνική πρόοδος δεν επιβάλλεται», εφ. *Το Βήμα*, 15/12/1991. Ο Αντόπας δηλώνει ακόμα στον Αγγελικόπουλο ότι «το έργο αυτό, πέρα από τα άλλα επίπεδα του, είναι κυρίως η ιστορία ενός ανέφικτου έρωτα».

¹³⁴⁴ «Αναζητώντας το λόγο του *Ρόσμερσχολμ*», σελ. 120-121.

χαρακτήρες απ' αλλήλων»¹³⁴⁵. Συμφωνεί και η Καγγελάρη ότι πρόκειται για μια «εξαιρετικά προσεγμένη» μετάφραση που «ανασύρει το πολυεπίπεδο του ψενικού λόγου». Για μια «λιτή, εύγλωττη νοηματικά και δραματικά» μετάφραση μιλάει και η Θυμέλη.

Την ίδια λιτότητα διακρίνει η κριτική και στη σκηνοθετική εργασία του Αντόπα: η «δωρικής αυστηρότητας» σκηνοθεσία «εξυπηρετεί το κείμενο [...] φέρνοντάς το ταυτόχρονα πλησιέστερα σε μια διαχρονική διάσταση», αποφαίνεται ο Παγιατάκης. Μια «επιβλητική, 'κλασική'» παράσταση, σημειώνει η Καγγελάρη¹³⁴⁶. Θετικά αποτιμά η κριτική τις σκηνοθετικές επιλογές του Αντόπα: η σκηνοθετική ανάγνωση καταφέρει «να εντοπίσει μέσα σ' ένα κλίμα υποβλητικής ποιητικής υγρασίας, τόσο τις κοινωνικές όσο και τις μεταφυσικές παραμέτρους που φιλοξενεί το σύνθετο αυτό έργο» (Βαρβέρης). Η παράσταση κινείται «ανάμεσα στο ρεαλισμό και στο συμβολισμό» (Καγγελάρη), διαβάζει «καθαρά το υπερβατικό στοιχείο» του έργου, γράφει ο Πολενάκης, ο οποίος συνοψίζει τη γενική εντύπωση «η σκηνοθεσία του Αντώνη Αντόπα διεκδικεί το τεκμήριο μιας σαφούς και σοβαρής άποψης, η οποία διατυπώθηκε σκηνικά με τρόπο άμεσο, διαυγή, πυκνό».

Οι καλλιτεχνικοί συντελεστές υπηρετούν δημιουργικά τη σκηνοθετική γραμμή. Ο Πάτσας συνθέτει ένα «υποβλητικά αφαιρετικό και ταυτόχρονα συμβολικό» σκηνικό (Θυμέλη): «έναν λειτουργικό μικρολαβύρινθο φαιού εγκλεισμού» (Βαρβέρης). Ο σκηνογράφος συμπύσσει τους τρεις χώρους του έργου σε έναν ενιαίο σκηνικό χώρο. Το σκηνικό του σηματοδοτεί αφαιρετικά το αστικό σαλόνι, με λιγοστά έπιπλα. Το λευκό χρώμα κυριαρχεί στον χώρο, αντιστικτικές σκούρες πινελιές δίνουν τα αντικείμενα, τα έπιπλα και τα κοστούμια του που κρατούν το χρώμα της εποχής του έργου. Οι λευκές κουρτίνες που κατακλύζουν τον χώρο και τα λευκά καλύμματα που καλύπτουν τους διάσπαρτους πολυελαίους «υποβάλλουν την ιδέα του πένθους» (Καγγελάρη). Οι άδειες κορνίζες στην πλάτη του σκηνικού και ένα μεγάλων διαστάσεων φωτογραφικό πορτρέτο των προγόνων-φαντασμάτων που αιωρείται απειλητικά από το ταβάνι υπενθυμίζουν την προσπάθεια του Ρόσμερ «να υπερβεί το αβάσταχτο βάρος» του παρελθόντος (Καγγελάρη). Δεσπίζουσα θέση κατέχει και «το μεγάλο κάδρο-παράθυρο, με τη θέα στη φύση των δεισιδαιμονιών και των συμβόλων και στο μοιραίο γεφύρι» (Καγγελάρη). Πολύ θετικά αποτιμούν οι κριτικοί τη συμβολή του Γιώργου Πάτσα στην παράσταση: «δημιούργησε έναν έξοχο» χώρο «απροσδιόριστο αλλά παγιδευμένο», γράφει ο Γεωργουσόπουλος.

¹³⁴⁵ Ο Βαρβέρης διακρίνει κάποια γλωσσικά αποπήματα, που όμως θεωρεί ότι δεν αδυνατίζουν τη γενική εντύπωση: «δεν λέμε 'οργανώνω μια οργάνωση' ούτε 'επωμιζομαι με κάτι' αλλά 'επωμιζομαι κάτι' - αυτά και ορισμένα άλλα ππαισματίδια, επειδή κανείς δεν είναι τέλειος». Σε αυτά μάλλον αναφέρεται και ο Πολενάκης όταν γράφει για τη μετάφραση πως είναι «θεατρική, με κάποιες αδόκιμες επιλογές».

¹³⁴⁶ Την εκτίμηση αυτή διατυπώνει η Καγγελάρη σε κριτικό σημείωμα απολογισμού του χειμώνα 1991-92 («Πρώτα τα κλασσικά», περ. *Εικόνες*, 15/4/1992, σελ. 43).

Ο Ανδρέας Σινάνος φωτίζει τον χώρο «υποβλητικά» (Παγιατάκης), οι φωτισμοί του «υπέβαλαν την ιδέα ενός κόσμου μετέωρου, τοποθετημένου ‘κάθετα’ και διεκδικούμενου εξίσου από ουρανό και γη» (Πολενάκης). Καθοριστική είναι και η συμβολή της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου συμφωνούν όλοι οι κριτικοί, το «μεταφυσικής αίσθησης λάιτ-μοτίβ» (Βαροπούλου) της μουσικού «εισάγει το όραμα και κάθε τόσο επανέρχεται, ‘επιχρωματίζοντας’ τις εντάσεις» και υπογραμμίζοντας τη «συνειδησιακή δίνη» των δυο κεντρικών ηρώων, Ρεβέκκας και Ρόσμερ (Καγγελάρη). Η Καραϊνδρου με μινιμαλιστικά μέσα «συνέλαβε και συμπύκνωσε την ψυχική ατμόσφαιρα» (Γεωργουσόπουλος) του έργου («βρήκε το ‘ψαχνό’», κατά τον Πολενάκη)¹³⁴⁷.

Η παράσταση του *Ρόσμεροχολμ* προσφέρει υψηλά καλλιτεχνικά αποτελέσματα από τους συντελεστές της. Ο σκηνοθέτης επιτυγχάνει τον συντονισμό των συνεργατών του στη δημιουργία ενός υποβλητικού μεταφυσικού κλίματος, δεν ευτυχεί όμως το ίδιο στην εναρμόνιση των ηθοποιών του με το κλίμα αυτό. Ο Αντόπας επιδιώκει την ανάδειξη του συμβολικού χαρακτήρα των προσώπων. Κινεί τα πρόσωπα του έργου με μια αυστηρή γεωμετρία· με αποτέλεσμα να απουσιάζει η «σωματικότητα» των σχέσεων μεταξύ τους και οι συγκρούσεις να κρατούνται «σε αποστάσεις ελέγχου», αφού ο σκηνοθέτης «μνημείωσε τις σχέσεις» τους, παρατηρεί ο Γεωργουσόπουλος. Ο Αντόπας, γράφει ο Παγιατάκης, «ψυχοεικονογράφησε τους χαρακτήρες σαν ‘δεδομένους’ από την αρχή μέχρι το τέλος. Οι ήρωες αποκαλύπτουν τα χαρτιά τους επί τη εμφανίσει τους, δίχως να διαφοροποιηθούν σημαντικά στην πορεία του έργου». Οι ηθοποιοί «ψυχροί, ως επί το πλείστον, με λιγοστές κινήσεις, προβάλλουν το συνειδησιακό δράμα, αλλά και προβάλλονται ως αντιπροσωπευτικοί εκπρόσωποι του κοινωνικού ιστού», όμως μ’ αυτό τον τρόπο «κάθε τόσο караδοκεί η παγίδα της σχηματοποίησης και της μίμησης ενός παγιωμένου συστήματος. Και αυτή η αίσθηση, ότι οι ηθοποιοί ‘ξέρουν’ τι μέλλει γενέσθαι πριν από μας» (Καγγελάρη). Με αποτέλεσμα η παράσταση να δίνει «την εντύπωση μιας εγκεφαλικής προσέγγισης» (Παγιατάκης). Κι αυτό παρά τις προθέσεις του σκηνοθέτη να αναδείξει «την τεράστια ένταση που υπάρχει κάτω από την ήρεμη επιφάνεια» στις σχέσεις μεταξύ των προσώπων (βλ. τις δηλώσεις του Αντόπα παραπάνω). Ο Αντόπας «τόνισε με δύναμη και ευαισθησία τις αδρές πινελιές των συγκρούσεων και τη διχοστασία των ηθικών προκαταλήψεων», χωρίς «να εκμιαεύσει ωστόσο τα μυστικά αυτών των καταιγισμένων ψυχών που συντρίβονται από το βάρος τους» (Λογοθέτης).

Αρκετοί κριτικοί διακρίνουν και ανομοιογένεια στο υποκριτικό ύφος. Η προσπάθεια της σκηνοθεσίας για «μια αντινατουραλιστική, αντιμιμητική προσέγγιση των ρόλων» (Πολενάκης) δεν πραγματώνεται από τους ηθοποιούς με

¹³⁴⁷ Στον απολογισμό του χειμώνα 1991-92 ο Γεωργουσόπουλος ξεχωρίζει τη μουσική της Καραϊνδρου ως ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της θεατρικής περιόδου («Καμπύλες μιας περιόδου», στο ετήσιο χρονικό: *Επιλογος* 92, σελ. 91).

κοινό τρόπο. Για τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο οι ρόλοι «δεν μπορούν να υπηρετηθούν κατά τον ίδιο τρόπο, αφού οι ηθοποιοί προέρχονται από διαφορετικές παραδόσεις ή έχουν ιδιότυπους και ενδεχομένους πολύ ενδιαφέροντες, αλλά διαφορετικούς μεταξύ τους, κώδικες»¹³⁴⁸. Για τον Βαρβέρη την ευθύνη φέρει ο σκηνοθέτης, καθώς «δεν υπέταξε» τους ηθοποιούς του «στο πολυεπίπεδο διαλεκτικό τους παιχνίδι. Περιπλανήθηκαν στα προσωπικά τους ερμηνευτικά στίγματα και έδρασαν ο καθένας για το δικό του λογαριασμό, για τις καλοπροαίρετες 'εμμονές' του». Έτσι, το «βάθος» των ψενικών ηρώων υπηρετείται «διαφορετικά από τους ανομοιογενείς ηθοποιούς της παράστασης» (Βαροπούλου)¹³⁴⁹.

Οι ερμηνείες της Ρούλας Πατεράκη (Ρεβέκκα) και της Κατερίνας Καραγιάννη (Κυρία Χέλσετ) κρατούν τις ισορροπίες ανάμεσα στον ρεαλισμό και τον συμβολισμό των ρόλων τους και είναι οι πιο αποτελεσματικές της παράστασης. Η Ρούλα Πατεράκη συνθέτει μια «υπερβατική» Ρεβέκκα Βεστ με «συγκεκριμένη εσωτερική ταραχή» (Βαροπούλου). Η ηθοποιός πλάθει «έναν πειστικό χαρακτήρα σκοτεινό, αποφασιστικό, συγκρατημένα παθιασμένο, απροσδιόριστο και απροσδόκητο» (Γεωργουσόπουλος). Η Πατεράκη έχει «σπάνια προσωπικότητα και μοναδικό σκηνικό εκτόπισμα», γράφει η Καγγελάρη. «Μ' έναν λανθάνοντα αισθησιασμό και μια υποβόσκουσα επικινδυνότητα στο παίξιμο της ήταν ίσως ο μόνος κεντρικός ρόλος που προσέφερε ισχυρές και ειλικρινείς εντάσεις», αφού «η μαγική παρουσία αυτής της ιδιότυπης ηθοποιού κατόρθωσε να υποτάξει μια εγγενή ακαμψία και μια σεσημασμένη φωνητική ιδιαιτερότητα στην αλήθεια του αισθήματος της, στην υποβολή του εσωτερικού μυστηρίου, στο φορτίο της βεβαιωμένης πνευματικότητας την οποία κομίζει ως απειλή και ως υπόσχεση», εκτιμά ο Βαρβέρης¹³⁵⁰.

¹³⁴⁸ Η παρατήρηση αυτή του Μαυρομούστακου προέρχεται από τον απολογισμό του χειμώνα 1991-92 που κάνει ο θεατρολόγος στο ετήσιο χρονικό *Επίλογος 92* («Η επιστροφή των κλασικών και η ανάμνηση», σελ. 115).

¹³⁴⁹ Σε πολύ οξείς τόνους οι παρατηρήσεις του Κρητικού: βρίσκει ότι είναι «μια ακόμη άσκηση παπαγαλίας και πόζας», «η αυθεντικότητα του αισθήματος, η βασισμένη στη βαθιά κατανόηση του ανθρώπινου ψυχισμού ειλικρίνεια της χειρονομίας και του λόγου, απουσιάζουν απ' την ερμηνεία του *Ρόσμερσχολμ*. Συμβατικές συγκινήσεις, τυποποιημένες σχέσεις, ποζάτη συμπεριφορά κι αποστηθισμένος λόγος, συνθέτουν ένα σύνολο μελοδραματικό και κίβδηλο».

¹³⁵⁰ Η ιδιότυπη υποκριτική φόρμα της ηθοποιού προκαλεί, όπως είναι επόμενο, αντιφατικά σχόλια. Για τον Παγιατάκη: «Η τόσο ενδιαφέρουσα φόρμα που παρουσιάζει αυτή η ικανή ηθοποιός, συχνά παίρνει το πάνω χέρι καταπνίγοντας οποιοδήποτε κείμενο», και αυτό θεωρεί ότι συμβαίνει και στην περίπτωση του *Ρόσμερσχολμ*. Ο Κρητικός δεν πείθεται καθόλου από την ερμηνεία της: «με εξεζητημένα εκφραστικά σχήματα, με εμβληματικές στάσεις και αφύσικη απαγγελία, η Ρούλα Πατεράκη, πασχίζοντας με τα καμώματά της να δώσει εξω-ρεαλιστικές προεκτάσεις στον απαιτητικό ρόλο της Ρεβέκκας Βεστ». Ο Γεωργουσόπουλος, παρόλο που βρίσκει «δυσάρεστο» τον τρόπο εκφοράς του λόγου από την Πατεράκη, εκτιμά ότι η «ενδιαφέρουσα παρουσία της» υπερβαίνει την αδυναμία της. Ενώ για τον Πολενάκη πρόκειται για «ένα ρεσιτάλ 'εσωτερικής' μίμησης και 'ανορθόδοξης' υποκριτικής, ένα μάθημα του πώς, μέσα από ποιους κρυφούς μηχανισμούς βιωμάτων, ένα όραμα συγγραφέα γίνεται σαρξ και αίμα».

Πολύ θετικά αποτιμά η κριτική τη συμβολή της Κατερίνας Καραγιάννη. «Με ατμοσφαιρικές εντάσεις και ωραίες φορτίσεις» η Καραγιάννη πλάθει μια κυρία Χέλσετ «προαναγγελτική του κινδύνου σαν σε προθάλαμο θανάτου» (Βαροπούλου). Για τη Θυμέλη είναι «η καλύτερη και πολύτιμη για την παράσταση και ιδιαίτερα για την κορύφωση του δραματικού κλίματος, μεγεθύνοντας με την ευαισθησία και την αλήθεια της υποκριτικής της το μικρό ρόλο της». Για τον Βαρβέρη επίσης είναι η πιο αποτελεσματική της διανομής: «η στάση, η λεπτομέρεια, η διεισδυτική σιωπή και η υπαινικτική ανησυχία» της Καραγιάννη συναντιούνται πλήρως με «το επίδοξο –και ευκταίο– ύφος της παράστασης» και δίνουν «ένα δυσχερέστατο όσο και αδαμάντινο, συνοπτικό φινάλε σχεδόν βουβής τραγικής αναγγελίας».

Ο Στάθης Λιβαθινός είναι ένας «αισθαντικός, ήπιος, ευάλωτος» Ρόσμερ (Θυμέλη). Χρησιμοποιεί «χαμηλούς τόνους και μαλακές αποχρώσεις μέσα σε ένα συναισθηματικό κέλυφος» (Βαροπούλου), προσεγγίζοντας τον ρόλο περισσότερο ψυχολογικά. «Η λαμπρή του παιδεία στη Ρωσία φέρνει έναν άλλο τρόπο προσέγγισης του ρόλου», γράφει ο Γεωργουσόπουλος. Δεν πείθονται από την ερμηνεία του Βαρβέρη και Κρητικός: «Διεκπεραίωσε με ευγενική αφηγηματικότητα αναλογίου, με ευπρέπεια τεΐου-πινάκλ έναν ρητά θεατρικό και δονούμενο ρόλο, φλερτάροντας μεταξύ γλυκερότητας και υπνηλίας», σαρκάζει ο Βαρβέρη, ο Λιβαθινός προκρίνει μια «βαρύγδουπη σοβαροφάνεια» κατά τον Κρητικό.

Σε σχηματικά μονοπάτια οι άλλοι τρεις άντρες της διανομής. Ο Μωρόγιαννης είναι ένας «συμπαθής, γραφικός» Μπρέντελ, γράφει η Καγγελάρη. Κατά τον Βαρβέρη ο ηθοποιός επέλεξε μια «γκροτέσκα υπόθεση εργασίας και της άλλαξε φωτισμό και ολίγον και τα φώτα. Η κωμικοτραγική φιγούρα γελοιοποιήθηκε επειδή έχασε το μέτρο». Ο Χρήστος Νίνης σχεδιάζει «μια σαφή εικόνα του υπολογιστικού προσγειωμένου» Μόρτενσγκωρ (Γεωργουσόπουλος), χωρίς όμως να αποφύγει κι αυτός τη «γραφικότητα» (Καγγελάρη). Με «βέκιό», σθεναρό παίξιμο ερμηνεύει τον συντηρητικό, φανατικό καθηγητή Κρολ» ο Κώστας Μεσάρης (Καγγελάρη). Η ερμηνεία του μπορεί να αποδίδει «τον κυνισμό, την επικινδυνότητα, τη δύναμη της καθεστωτικής τάξης», όπως παρατηρεί η Θυμέλη, όμως παραμένει εγκλωβισμένος κι αυτός «σε εξωτερικό όχημα» (Βαροπούλου). «Την στερεότητα» της ερμηνείας του Μεσάρη, γράφει ο Βαρβέρη, «διέκοπταν συχνά κάποιες παραληρηματικές κορώνες οι οποίες μετατρέπονταν σε υστερικές και έχαναν το παιχνίδι της ίδιας τους της πειστικότητας».

Παρά τις αδυναμίες της, η παράσταση του Απλού Θεάτρου κατορθώνει να αναδείξει το μεταφυσικό στοιχείο του *Ρόσμερσχολμ* και να παραστήσει με ευκρίνεια τις βασικές προβληματικές του έργου. Η συμβολική οδός που ακολουθεί ο Αντύπας αποκαλύπτει την ποίηση του έργου, που δεν είχε καταφέρει να ανασύρει η

τελευταία ελληνική παράστασή του από το Εθνικό το 1962, η οποία ήταν προσκολλημένη στον ρεαλισμό¹³⁵¹.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ρόσμερσχολμ, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», Αθήνα, 1991

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Ρόσμερσχολμ* στο Απλό Θέατρο», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 16/1/1992.
2. Αθηναίος, Περσεύς: «*Ρόσμερσχολμ* στο Απλό Θέατρο», εφ. *Ημερησία*, 1/2/1992.
3. Βαρβέρης, Γιάννης: «*Ρόσμερσχολμ*», περ. *Η Λέξη*, τχ. 107, 1-2/1992, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Γ'. Κείμενα θεατρικής κριτικής (1989-1994)*, εκδ. Σοκόλη», Αθήνα, 1995, σελ. 167-169.
4. Βαροπούλου, Ελένη: «*Ιψενικά πειράματα*», εφ. *Το Βήμα*, 8/3/1992.
5. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «*Είναι και γίνεσθαι*», εφ. *Τα Νέα*, 10/1/1992, αναδ. στο: *Από τον Μέλανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, ό.π., σελ. 377-382.
6. Δέμου, Βίκυ: «*Το αίνιγμα του Ρόσμερσχολμ*», περ. *Ένα*, 26/2/1992.
7. Θυμέλη: «*Ασκήσεις ιψενικού ήθους*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/2/1992.
8. Καγγελάρη, Δηώ: «*Η δίνη της ενοχής*», εφ. *Έθνος*, 3/3/1992.
9. Κρητικός, Θόδωρος: «*Δάσκαλε που δίδασκες*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 23/2/1992.
10. Λογοθέτης, Ηρακλής: «*Ρόσμερσχολμ*», περ. *Αθηνόραμα*, 10/4/1992.
11. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «*Απλό Θέατρο*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1561, 15/7/1992, σελ. 988-990.
12. Ντάνου, Ελευθερία: «*Ερρίκου Ίψεν Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Ελεύθερος*, 15/1/1992.
13. Παγιατάκης, Σπύρος: «*Ο Ρόσμερσχολμ του Ίψεν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/3/1992.
14. Παγκουρέλης, Βάιος: «*Κλειστή οδός*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 13/1/1992.
15. Πολενάκης, Λέανδρος: «*Ρόσμερσχολμ, Έγιολφ. Ίψεν και παραστάσεις του*», εφ. *Η Αυγή*, 27/2/1992.
16. Τακόπουλος, Πάρις: «*Ο Μικρός Έγιολφ και το Ρόσμερσχολμ*», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 6/3/1992.

7.4.4. Η Έντα Γκάμπλερ στο Θέατρο του Νότου σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά (1994)

Το Θέατρο του Νότου, από την ίδρυση του το 1991 έως το 2008 που σταμάτησε τη δραστηριότητά του, υπήρξε ένας πολυσυλλεκτικός, καλλιτεχνικά ανήσυχος οργανισμός. Έδρα του θιάσου το Θέατρο Αμόρε στο Πολύγωνο που διέθετε δυο σκηνές: την Κεντρική και τον Εξώστη¹³⁵². Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Γιάννης Χουβαρδάς¹³⁵³ (συνκαλλιτεχνικός διευθυντής αναλαμβάνει, από το

¹³⁵¹ Το Απλό Θέατρο θα επιστρέψει στον Ίψεν το 2004 ανεβάζοντας τους *Βρυκόλακες* (βλ. παραστασιογραφικές λεπτομέρειες στον Β' τόμο).

¹³⁵² Το θέατρο βρισκόταν στην Πριγκηπονήσων 10.

¹³⁵³ Ο σκηνοθέτης Γιάννης Χουβαρδάς (γενν. 1950) ξεκίνησε την πορεία του με σπουδές υποκριτικής στο Θέατρο Τέχνης και στη Royal Academy of Dramatic Art του Λονδίνου, ακολούθησαν σπουδές δραματολογίας στο Κρατικό Θέατρο της Βυρτεμβέργης. Υπήρξε συνιδρυτής, σκηνοθέτης και ηθοποιός στη Θεατρική Συντεχνία (1977-1980). Τη δεκαετία του '80 συνεργάστηκε στενά με το Κ.Θ.Β.Ε. και το Εθνικό Θέατρο. Από το 1991 έως το 2007 σκηνοθετεί μόνο για το Θέατρο του Νότου στην Ελλάδα, ενώ παράλληλα συνεχίζει την ευρωπαϊκή καριέρα του συνεργαζόμενος κυρίως με θέατρα της Σκανδιναβίας. Το 2007 αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση του Εθνικού, θέση

2000 και μετά, ο σκηνοθέτης Θωμάς Μοσχόπουλος) δημιούργησε ένα μικρής κλίμακας ιδιωτικό "εθνικό" θέατρο (με ιδιωτικούς πόρους αρχικά, σύντομα επιχορηγήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού) –στα πρότυπα των Staatstheater της Γερμανίας– με πολλές παραγωγές κάθε χειμώνα, με παράλληλη λειτουργία δυο σκηνών και μ' ένα σφιχτό μοντέλο διοίκησης. Το πλούσιο ρεπερτόριο του (πάνω από 120 παραγωγές) υπηρέτησαν πολλοί καλλιτεχνικοί συντελεστές, καταξιωμένοι αλλά και ανερχόμενοι¹³⁵⁴.

Το Θέατρο του Νότου συμπεριέλαβε στο ρεπερτόριο του για πρώτη και μοναδική φορά τον Ίψεν το 1994, όταν ο Γιάννης Χουβαρδάς σκηνοθετεί την *Έντα Γκάμπλερ*, αφιερώνοντας την παράσταση στη μνήμη της Μελίνας Μερκούρη¹³⁵⁵. Το έργο ανεβαίνει σε νέα μετάφραση από τα νορβηγικά της Μαργαρίτας Μέλμπεργκ¹³⁵⁶, με σκηνικά και κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου, μουσική του Γιώργου Κουμεντάκη και φωτισμούς του σκηνοθέτη σε συνεργασία με τον Παύλο Χατζηπαύλου. Πρεμιέρα στις 16 Μαρτίου 1994 στην Κεντρική Σκηνή του Θεάτρου Αμόρε (τελευταία παράσταση στις 24 Απριλίου). Η διανομή: Γιόργκεν Τέσμαν: Λάζαρος Γεωργακόπουλος, Έντα Γκάμπλερ: Μαρία Κατσιαδάκη, Θεία Γιούλε: Μιράντα Οικονομίδου, Τέα Έλβστεντ: Χρύσα Σπηλιώτη, Δικαστής Μπρακ: Ακύλας Καραζήσης, Έϊλερτ Λέβμποργκ: Άρης Λεμπεσόπουλος, Μπέρτα: Ναταλία Καποδίστρια. Λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα το Θέατρο του Νότου διοργανώνει Διεθνή Συνάντηση Ερμηνευτών της *Έντας Γκάμπλερ* (20 και 21 Μαρτίου), με τη συμμετοχή ελλήνων και ξένων σκηνοθετών και ηθοποιών που ασχολήθηκαν με το έργο¹³⁵⁷.

στην οποία βρίσκεται ως σήμερα. Η ανάληψη του Εθνικού οδηγεί στην απόφασή του να κλείσει το Θέατρο του Νότου ένα χρόνο αργότερα. Οι πληροφορίες για το βιογραφικό του σκηνοθέτη από τον ιστότοπο www.news.in.gr (Ανυπόγραφο: «Ο Γιάννης Χουβαρδάς νέος διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου», 20/2/2007).

¹³⁵⁴ Το Θέατρο του Νότου ήταν προσανατολισμένο σε ριζοσπαστικές μοντέρνες αναγνώσεις των κλασικών και στην ανάδειξη νέων άγνωστων φωνών της σύγχρονης παγκόσμιας δραματουργίας. Πολλές οι καινοτομίες του Θεάτρου του Νότου: διοργάνωση ενός ετήσιου Φεστιβάλ ανάδειξης νέων καλλιτεχνών με τον τίτλο Δοκιμές, συμπαραγωγές με ξένους θεατρικούς οργανισμούς (Θέατρο La Mama Νέας Υόρκης και Theater Mahagoni Γερμανίας), μετακλήσεις ξένων σκηνοθετών (Nikita Milivojević, Albrecht Hirsch, Marc von Henning), σύμπραξη με χοροθεατρική ομάδα (Χοροθέατρο Griffon), ίδρυση εργαστηρίου νέων ελλήνων συγγραφέων κ.ά.

¹³⁵⁵ Η Μελίνα Μερκούρη πεθαίνει λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα (6 Μαρτίου). Η ηθοποιός και υπουργός πολιτισμού υπήρξε προσωπική φίλη του σκηνοθέτη. Η Μερκούρη για τον Γιάννη Χουβαρδά «διέθετε πολλά από τα βασικά στοιχεία της Έντας Γκάμπλερ και κυρίως ανωτερότητα πνεύματος και ψυχής» (Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ για τη Μελίνα», εφ. Έθνος, 16/3/1994. Άλλες αναφορές στο θέμα υπάρχουν στα άρθρα: Έλενα Χατζηγιάννου: «Ο Γιάννης Χουβαρδάς για την Έντα Γκάμπλερ: Ένα έργο ρεαλιστικό», συνέντευξη με τον Γιάννη Χουβαρδά, εφ. Τα Νέα, 11/3/1994. Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ στο Αμόρε», εφ. Αυριανή, 16/3/1994. Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ αφιερωμένη στη Μελίνα», εφ. Αυγή, 16/3/1994).

¹³⁵⁶ Το κείμενο της Μέλμπεργκ εκδίδεται το 1994 από τον Κέδρο. Η κριτική δεν ασχολείται με τη μετάφραση. Μόνο ο Πολενάκης αναφέρεται στην εργασία της Μέλμπεργκ: «με γνώση του πρωτότυπου, σε σύγχρονη, ρέουσα νεοελληνική γλώσσα, θα την ήθελα ίσως πιο 'ηθογραφημένη' στους επί μέρους ρόλους».

¹³⁵⁷ Για λεπτομέρειες βλ. στον Β' τόμο της διατριβής, υποκεφ. «Εκδηλώσεις για τον Ίψεν». Πλούσια η

Για τον σκηνοθέτη η *Γκάμπλερ* είναι «η τραγικωμωδία μιας γυναίκας που φαντασιώνεται την ανωτερότητα της σε τέτοιο σημείο, ώστε η πραγματικότητα να αποτελεί γι' αυτήν ένα κακό όνειρο. Και γι' αυτό την βλέπω να κυκλοφορεί σ' όλο το έργο, πάνω και πίσω απ' τη σκηνή σαν υπνοβάτης». Καθώς «εξελίσσεται η υπόθεση, τόσο και δυναμώνει στον θεατή η εντύπωση ότι ο χώρος και τα πλάσματα που κινούνται μέσα σε αυτόν είναι δημιουργήματα ενός ταραγμένου ποιητικού νου». Στην παράστασή του η ηρωίδα είναι: «μια μικρόσωμη, σατανική Έντα που έγινε διάβολος γιατί δεν μπόρεσε να ζήσει σαν άγγελος, όπως είχε ονειρευτεί». Η συμπεριφορά της τη φέρνει «πολύ κοντά στη διαταραγμένη ψυχοσύνθεση ενός παιδιού». Είναι «ένας έφηβος 13 ετών μέσα σ' ένα κορμί γυναίκας 29 ετών. Η ψυχική της ανάπτυξη έχει σταματήσει στην εφηβεία, ενώ σωματικά και πνευματικά είναι μια ώριμη γυναίκα». Η αυτοκτονία της στο τέλος του έργου είναι «μια πράξη τρομοκρατίας, σύμφωνη με τον παιδισμό της. Είναι το 'κακό αστέιο' ενός παιδιού εις βάρος του εαυτού του και των άλλων». Έτσι, η αισθητική της παράστασης διαποτίζεται «από τη ματιά ενός παιδιού με διαταραγμένη ψυχοσύνθεση: ένα κράμα ρομαντισμού, σκληρότητας και ανατρεπτικής διάθεσης, τελικά ένα παιχνίδι με τη φωτιά».

Ο Χουβαρδάς δεν επιχειρεί μια αμιγώς ψυχαναλυτική προσέγγιση: «Ψάχναμε σ' ένα κρυμμένο βάθος του έργου, που έχει σχέση με το ασυνείδητο. Όλοι οι ρόλοι προβάλλουν μια άλφα εξωτερική συμπεριφορά και προσπαθούν να κρύψουν επιμελώς μια άλλη εσωτερική πραγματικότητα. Η παράσταση μας επιχειρεί να φανερώσει αυτή τη δεύτερη. Γι' αυτό ξεκινάει σαν φυσιολογικό ρεαλιστικό έργο, σχεδόν μπουλμπάρ, περνάει μέσα από τη φάρσα και τη σκοτεινή της πλευρά, για να καταλήξει σε μια σύγχρονη αστική τραγωδία»¹³⁵⁸.

Το παραστασιακό αποτέλεσμα αποτυπώνει με καθαρότητα τις θέσεις της σκηνοθεσίας, ο Γιάννης Χουβαρδάς παραδίδει «μια απόλυτα πειθαρχημένη παράσταση, με μια 'σχολαστική' ερμηνευτική ενότητα», παρατηρεί ο Μαργαρίτης. Η *Έντα Γκάμπλερ* του Θεάτρου του Νότου είναι μια παράσταση «σκοτεινή, κάποτε βίαιη, με παχιές μαύρες πινελιές εξπρεσιονιστικού ύφους» (Καλτάκη). Η παράσταση «αναδεικνύει τον Ίψεν σε ό,τι συμβολιστικό, εξπρεσιονιστικό,

αρθρογραφία για το θέμα: Ανοπόγραφο: «*Εφηβος και Έντα Γκάμπλερ*. Ντοστογιέφσκι σε διασκευή Τ. Λιγνάδη από το Εθνικό, Ίψεν στο Θέατρο του Νότου», εφ. *Η Καθημερινή*, 16/3/1994. Ανοπόγραφο: «Συνάντηση ερμηνευτών για την *Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Αυγή*, 16/3/1994. Ανοπόγραφο: «Ανοιξιάτικη φιλική συνάντηση με πολλές Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 23/3/1994. Μανώλης Πολέντας: «*Hedda Gabler from stage to analysis*», εφ. *Athens News*, 24/3/1994. Μυρτώ Παπαδοπούλου: «Ο Ίψεν; Και Νορβηγός και παγκόσμιος», συνέντευξη με τον Σβέρε Ρένταλ, εφ. *Το Βήμα*, 10/4/1994. Μαριάννα Πολυχρονιάδου: «Χίλιες και μια *Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30/4/1994.

¹³⁵⁸ Τα αποσπάσματα των δηλώσεων του σκηνοθέτη προέρχονται από συνεντεύξεις του στην Έλενα Χατζηιωάννου («Ο Γιάννης Χουβαρδάς για την *Έντα Γκάμπλερ*. Ένα έργο ρεαλιστικό», εφ. *Τα Νέα*, 11/3/1994) και στην Τατιάνα Στεφανίδου («Η μεγάλη πρόκληση της *Έντας Γκάμπλερ*», εφ. *Απογευματινή*, 26/2/1994), καθώς και από δυο ανταποκρίσεις δημοσιογράφων από τη συνέντευξη Τύπου (Ανοπόγραφο: «*Έντα Γκάμπλερ* για τη Μελίνα», εφ. *Έθνος*, 16/3/1994 και Ανοπόγραφο: «Θύμα και θύτης η *Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Μεσημβρινή*, 16/3/1994).

τραγωδιακό, αρχετυπικό περιέλαβε στα μεγάλα κοινωνικά του δράματα», γράφει η Βαροπούλου. Η *Γκάμπλερ*, συνεχίζει η κριτικός, γίνεται «μια 'τραγωδία δωματίου' με το εξπρεσιονιστικό πορτρέτο και τις αντιθέσεις, τα κοντράστα του ψυχισμού της Έντα να καταδυναστεύουν τον πνιγηρό, ταφικό χώρο του μοιραίου σπιτιού. Στην παράσταση του Γιάννη Χουβαρδά κυριαρχεί ένα είδος επίκλησης του πεπρωμένου».

Ο σκηνικός χώρος του Διονύση Φωτόπουλου είναι εμποτισμένος από την ιδέα του θανάτου: «Τριαντάφυλλα. Παντού τριαντάφυλλα. Αγκαλιές τριαντάφυλλα. [...] Ένα βαρύ ανάκλιτρο ντυμένο με σκούρο βελούδο, ένα μαύρο πιάνο, δάπεδο στιλπνό, όλο το φόντο ντυμένο με καθρέφτες, βιβλία, πολλά βιβλία δεμένα και σκόρπια, βαλίτσες... Κι όλα αυτά βυθισμένα στο ημίφωτο που έσπαγε πότε-πότε από σκληρούς φωτισμούς», περιγράφει ο Γιώργος Σαρηγιάννης στο ρεπορτάζ του για την πρεμιέρα του έργου¹³⁵⁹. Τα άχρονα -βουτηγμένα σε σκούρα χρώματα- σκηνικά και κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου υπηρετούν με υψηλή αισθητική τη σκηνοθετική ανάγνωση, για «ιδιοφυή αίσθηση των κλιμάτων, των αρωμάτων και σφυγμών της παράστασης», μιλάει η Βαροπούλου. Ο Φωτόπουλος «έκανε μια εξαιρετική σκηνική διαμόρφωση του χώρου και έντυσε τους ηθοποιούς με μοναδικό γούστο και λεπτομερειακή ακρίβεια», συμφωνεί ο Χρησιδής (*Ελευθεροτυπία*).

Η σκηνοθεσία -επικουρούμενη και από τη σκηνογραφία του Φωτόπουλου- υποβάλλει «εξαρχής την ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα της επερχόμενης συμφοράς» (Καλτάκη). Το στίγμα της παράστασης δηλώνεται από την πρώτη ήδη εικόνα, πριν από την έναρξη του κυρίως έργου: η Έντα μόνη της στη σκηνή «μέσα σ' ένα απελπιστικό μισοσκόταδο», κάνει ένα «νευρικό, διακοπόμενο πέρασμα» (Χρησιδής, *Ελευθεροτυπία*). Οι "μαύρες" πινελιές της σκηνοθεσίας είναι διάστικτες στην παράσταση: με την Έντα «να ζυπνά το πρωί και να ντύνεται με βραδινό φόρεμα από μαύρο βελούδο. Έντονα βαμμένη να χτενίζει με νευρικότητα, σχεδόν με μανία, τα χυτά μαλλιά της» (Καλτάκη)· με τη Μπέρτα, την καλοκάγαθη υπηρέτρια του έργου, να είναι μια «απροσδιόριστη και απειλητική υπηρέτρια» όντας «σε κάθε σκηνή ένας οϊωνός του επερχόμενου τέλους» (Βαροπούλου)· με τις «υπαινικτικές της υπαρξιακής σύγχυσης της ηρωίδας [...] κινήσεις ομοφυλόφιλης ερωτικής γλώσσας» προς την παλιά της συμμαθήτρια Τέα Έλβστεντ (Καλτάκη).

Παράλληλα, ο Χουβαρδάς διαποτίζει την *Γκάμπλερ* με μαύρο χιούμορ, «μια έκδηλη ειρωνεία» είναι ορατή, σημειώνει ο Σαρηγιάννης¹³⁶⁰. Με κορωνίδα το ειρωνικό σχόλιο του τέλους που μας περιγράφει ο δημοσιογράφος: «η κουρτίνα που σκεπάζει το πιάνο αποτραβιέται για να αποκαλύψει την «αυτοπυροβολημένη Έντα πάνω στο πιάνο. 'Αυτά δεν γίνονται', ήταν η καταληκτήρια ατάκα του δικαστή Μπρακ. Και οι τρεις λιπόθυμοι από το σοκ -σύζυγος, φίλη και επίδοξος

¹³⁵⁹ «Έντα, πνιγμένη στα τριαντάφυλλα», εφ. *Τα Νέα*, 18/3/1994.

¹³⁶⁰ Ο.π.

εραστής- σηκώθηκαν και συνέχισαν τις δουλειές τους, ενώ από το στόμα της Έντα ακούστηκε ένα ειρωνικό γελάκι».

Οι "τολμηρές" για τα ελληνικά δεδομένα επιλογές της σκηνοθεσίας ξενίζουν κάποιους κριτικούς. Η Σώκου ενοχλείται από την επιλογή του σκηνοθέτη «να αγνοήσει τη σεμνοτυφία της εποχής και να σκηνοθετήσει το έργο με μεγάλη δόση 'επαφής'», θεωρεί ότι ο Χουβαρδάς «το παραξήλωσε στην 'καινούργια άποψη'». Ο Μαργαρίτης επικρίνει τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία της παράστασης πιστεύει ότι «υπερτονίσθηκαν»: «Υπερβολική υπήρξε η κινητικότητα. Υπερβολικό το σκότος». Από την εξπρεσιονιστική φόρμα της παράστασης ενοχλείται και ο Πολενάκης, οι επιλογές της σκηνοθεσίας εξυπηρετούν κατά την εκτίμησή του μια «προσωπική οπτική» και αφήνουν «στο περιθώριο τον Ίψεν».

Οι επιθέσεις που δέχεται η παράσταση οφείλονται τόσο στα συντηρητικά ανακλαστικά κάποιων κριτικών, όσο και στην προκατάληψη που υπάρχει ακόμα για τις σκηνοθεσίες του Γιάννη Χουβαρδά. Οι τολμηροί πειραματισμοί του σκηνοθέτη -ιδιαίτερα στο αρχαίο δράμα- στις κρατικές σκηνές τη δεκαετία του '80 είχαν πυροδοτήσει θύελλα αντιδράσεων. Η υποδοχή που επιφυλάσσουν κάποιοι κριτικοί στην *Γκάμπλερ* είναι "χρωματισμένη" από την καχυποψία που ακόμα επικρατεί για τον Χουβαρδά¹³⁶¹.

Ο Χρησιτίδης -που ανήκει μάλλον στις συντηρητικές φωνές και είχε εκφράσει επίσης ισχυρές αντιρρήσεις για παλαιότερες σκηνοθεσίες του Χουβαρδά¹³⁶²- αποτιμά το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της *Γκάμπλερ* χωρίς παρωπίδες. Αν και διατυπώνει κάποιες αντιρρήσεις για τη σκηνοθεσία (θεωρεί ότι φορτίζεται το έργο αδικαιολόγητα εξαρχής «με δραματικότητα» και ότι δεν καταφέρνει «να αποφύγει εντελώς την 'υποβολή' και την 'ατμόσφαιρα' δια εξωτερικών, τεχνικών μέσων») κρίνει ότι είναι «η καλύτερη, σχετικά, απ' όσες έχω δει και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό» (*Ελευθεροτυπία*). Προς έκπληξή του διαπιστώνει ότι έχουν υποχωρήσει οι παλαιότερες «σκηνοθετικές παραξενιές» του Χουβαρδά (*Τηλέραμα*): τη σκηνοθεσία του στην *Γκάμπλερ* διακρίνει η «συνέπεια», στο σύνολο της η παράσταση «δουλεύεται χωρίς ιδιαίτερα 'κόλπα', αλλά με προσοχή, με σεμνότητα και με προσπάθεια να αποκαλυφθούν οι ήρωες βήμα βήμα» (*Ελευθεροτυπία*).

¹³⁶¹ Ενδεικτική είναι η στάση του Κώστα Γεωργουσόπουλου, ο οποίος πρωτοστατούσε στον πόλεμο εναντίον του Χουβαρδά τη δεκαετία του '80 (βλ. τα κριτικά σημειώματα του Γεωργουσόπουλου για σκηνοθεσίες του Χουβαρδά: «Παραναγνώσεις», εφ. *Το Βήμα*, 31/3/1982. «Η επιστροφή στο μέτρο του Μπαρόκ», εφ. *Τα Νέα*, 19/9/1984. «Ο σκηνοβάτης», εφ. *Τα Νέα*, 14/4/1986. «Φαντάσματα στη φτήνια!», εφ. *Τα Νέα*, 12/05/1986. «*Ιππόλυτος*. Το ρόμπρον του Χατζηαβάτη», εφ. *Τα Νέα*, 18/7/1989). Ο Γεωργουσόπουλος δεν γράφει κριτική για την *Γκάμπλερ*, κατά πάσα πιθανότητα γιατί δεν είχε δει την παράσταση. Στον απολογισμό της χειμερινής θεατρικής περιόδου 1993-94 είναι εμφανής η διάθεσή του να υποτιμήσει το αποτέλεσμα, γράφει: «Ο Χουβαρδάς πειραματίστηκε τολμηρά με την *Έντα Γκάμπλερ*. Ο πειραματισμός του ούτε ερέθισε τα πνεύματα ούτε συζητήθηκε ούτε καν κρίθηκε» («Ριπίδιο επιδόσεων», στο ετήσιο χρονικό: *Επίλογος 94*, εκδ. Γαλαίος, Αθήνα, 1994, σελ. 131).

¹³⁶² Βλ. τα κριτικά σημειώματα του Χρησιτίδη: «Τα φαντάσματα και η πόλη», εφ. *Έθνος*, 21/4/1986. «*Ηρώες και οι θεατές. Φοίνισσες* Ευριπίδη, *Μιμίამβοι* Ηρώνδα στο Εθνικό», περ. *Εικόνες*, 4/5/1987. «Ένας *Δον Χουάν* για ύπνο», περ. *Εικόνες*, 29/3/1989.

Ο Χουβαρδός παραδίδει μια γερά συγκροτημένη νέα οπτική πάνω στην *Γκάμπλερ*, εκσυγχρονίζοντας επί της ουσίας το έργο (βλ. Βαροπούλου και Καλτάκη). Πρόκειται για μια «εξαιρετική παράσταση», γράφει ο Τίγκλις, που κομίζει «αρκετά νέα στοιχεία στην ανάλυση του χαρακτήρα της ηρώιδας» και που «οφείλει πολλά στη ‘χημεία’ των ηθοποιών». Την ευστοχία της διανομής επισημαίνει η Καλτάκη: οι ηθοποιοί «παρουσιάζουν εντυπωσιακές αναλογίες στην ηλικία και στα χαρακτηριστικά με τα πρόσωπα που περιγράφει ο Ίψεν στις σκηνικές περιγραφές» και υπηρετούν «επιτυχώς» τη σκηνοθετική άποψη. Τη διανομή στελεχώνει μια νέα γενιά πρωταγωνιστών που ανέδειξε το Θέατρο του Νότου.

Η Μαρία Κατσιαδάκη παρουσιάζει μια «αναπάντεχα αγριμική» Έντα (Τίγκλις), «με εκρηκτικές αποσπασματικότητες, με φανατικότητες και εμμονές, με πάθη που όχι απλώς εξωτερικεύονται αλλά και σωματοποιούνται, η Έντα ως μαύρη αμαζόνα και επιθετική Βαλκυρία του Βορρά στο ηρωικό κόκνειο άσμα της» (Βαροπούλου). Μια Γκάμπλερ «παιδί, κακομαθημένη, ανήσυχη, νευρωτική, σκληρή, λίγο σαδίστρια» (Σαρηγιάννης¹³⁶³), ένα «κακομαθημένο παιδί που μεταμορφώνεται, από τη μια στιγμή στην άλλη, σε άγριο θηλυκό και το αντίστροφο», που παρουσιάζεται «από τον σκηνοθέτη με αρκετή δόση ειρωνείας και μαύρου χιούμορ, πότε σατανική και πότε ‘αθώα’» (Αντιγόνη Καράλη¹³⁶⁴). Η Κατσιαδάκη στον πρώτο της μεγάλο πρωταγωνιστικό ρόλο εντυπωσιάζει για τα «ουσιαστικά υποκριτικά προσόντα» της (Χρησιδης, *Ελευθεροτυπία*), υπηρετώντας γόνιμα τη σκηνοθετική ανάγνωση του ρόλου.

Για τον Τέσμαν του Λάζαρου Γεωργακόπουλου γράφει η Βαροπούλου ότι κίνησε τον ρόλο «κυρίως μέσα στους δαίδαλους του ιψενικού ‘θέλω και μπορώ’, των συμβιβασμών, της κρυψίνιας και υπεκφυγής, του ψέματος, ακόμη και απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό». Για τον Χρησιδίδη (*Ελευθεροτυπία*) ο Γεωργακόπουλος έκανε «την καλύτερη [...] υποκριτική δουλειά της παράστασης (και σωστή ερμηνευτικά)»: μια «συνθετική δουλειά προσεκτικής λεπτομέρειας, χωρίς παράσιτα και υπερβολές. Ο Τέσμαν του (ένας ρόλος χωρίς εύκολα και εντυπωσιακά ‘πιασίματα’) είχε ακρίβεια, λιτότητα και αποτελεσματικότητα. Ένα σπουδαίο προχώρημα ενός ηθοποιού που ωριμάζει μέσα από τους ρόλους και πάνω στη σκηνή». «Εικονογράφησε πειστικότερα την όλη σύλληψη του Χουβαρδά», κατά τον Λογοθέτη. Ερμηνεύει με «αλήθεια» τον ρόλο, πιστεύει ο Τίγκλις, δεν πείθεται το ίδιο η Καλτάκη: «μας έπεισε για την τεχνική του στη διαχείριση ενός ρόλου, αλλά τον ήρωα δεν τον ένιωσε».

¹³⁶³ «Έντα, πνιγμένη στα τριαντάφυλλα», ό.π.

¹³⁶⁴ Από το άρθρο της δημοσιογράφου για την πρεμιέρα («Ανθοσμένη πρεμιέρα της Έντας Γκάμπλερ», εφ. *Έθνος*, 22/3/1994). Στο «θανατερό» μαύρο χιούμορ της ηρώιδας αναφέρεται και η ηθοποιός σε συνέντευξή της στη Μυρτώ Παπαδοπούλου, λέγοντας ότι η Έντα «σαρκάζει και αυτοσαρκάζεται». Στην ίδια συνέντευξη δηλώνει η Κατσιαδάκη για την Γκάμπλερ : «Η Έντα δεν είναι ένα πλάσμα ‘νορμάλ’. Είναι παράξενη μέσα στην ψυχή της αλλά αυτή η παραξενιά βγαίνει και εξωτερικά: κάνει χειρονομίες, συμπεριφέρεται όπως κανείς άλλος δεν θα συμπεριφερόταν. Είναι σκοτεινή μορφή» («Σε τι με αφορά η Έντα Γκάμπλερ», συνέντευξη με τη Μαρία Κατσιαδάκη, εφ. *Το Βήμα*, 6/4/1994).

Ο Ακύλας Καραζήσης πλάθει «έναν άπληστο, εκβιαστικό Μπρακ με μια μονομερή ζωτικότητα που παραπέμπει στο καθάραιμο εξπρεσιονιστικό θέατρο» (Βαροπούλου), δίνει «εωσφορική λάμψη» στον ρόλο (Καλτάκη). Ο Χρησιτίδης (*Ελευθεροτυπία*) έχει αντιρρήσεις που περισσότερο αναφέρονται στη σκηνοθετική κατεύθυνση παρά στην ερμηνεία του ηθοποιού: «μονοκόμματος, χωρίς αποχρώσεις και χωρίς χιούμορ που ο συγγραφέας έδωσε στο δικαστή Μπρακ». Η Σώκου τον ξεχωρίζει για τη λιτότητα της υποκριτικής του: «μιλούσε απλά και λογικά χωρίς καμιά 'θεατρική' προσποίηση». Ο Άρης Λεμπεσόπουλος προτείνει «έναν εξιδανικευμένο Λέβμποργκ μέσα από την καταραμένη ανημπόρια του καταραμένου δημιουργού» (Βαροπούλου). Ενθουσιώδη τα σχόλια της Καλτάκη: «ήταν συγκλονιστικός. Δεν υπάρχει λόγος που να μπορεί να δώσει το στίγμα της ερμηνείας του. Μόνο το σανίδι μπορεί να σηκώσει τη μορφή του έξοχου Λέβμποργκ που έπλασε». Το επίτευγμα του Λεμπεσόπουλου για τη Σώκου είναι ότι «κατορθώνει και να υπακούει στον σκηνοθέτη του και να αναπτύσσει τη δική του, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, ερμηνευτική δύναμη». Πολύ θετικά αποτιμά η κριτική και τη συμβολή της Χρύσας Σπηλιώτη στην Τέα Έλβοτεντ. Η ερμηνεία της αναδεικνύει «τις θηλυκές όψεις στη λειτουργία και τη συμπεριφορά» του ρόλου (Βαροπούλου), «πολύ καλή» για τον Χρησιτίδη (*Ελευθεροτυπία*), «έξοχη στην αφέλειά της» συμφωνεί ο Τίγκιλης.

Αποτελεσματικά χειρίζονται τους ρόλους τους και οι άλλες δύο γυναίκες ηθοποιοί. Η Θεία Γιούλε της έμπειρης Μιράντας Οικονομίδου είναι «ακινητοποιημένη σε μια μοιρολατρική θέση», γράφει η Βαροπούλου. Η ερμηνεία της έχει μια «ανακουφιστική φυσικότητα» για την Σώκου, είναι μια «καλή» εμφάνιση, γράφει ο Χρησιτίδης (*Ελευθεροτυπία*). Για τη γριά υπηρέτρια του σπιτιού ο σκηνοθέτης επιλέγει τη νεαρή Ναταλία Καποδίστρια που παρουσιάζεται «σαν κακό πνεύμα, σαν προάγγελος κακών στο σπίτι των νεόνυμφων». Η Καποδίστρια είναι «αγνώριστη στη μεταμφίεσή της», γράφει Καλτάκη, «υποδόθηκε έξοχα» τον ρόλο. «Έξοχη» την βρίσκει και ο Μαργαρίτης.

Ο Γιάννης Χουβαρδάς παραδίδει μια εκσυγχρονισμένη, εξπρεσιονιστικών αποχρώσεων εκδοχή της *Έντας Γκάμπλερ*, με γερά συγκροτημένη σκηνοθετική ματιά, που ευτυχεί στην εκτέλεσή της χάρη στη δημιουργική συμβολή όλων των συνεργατών του.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο του Νότου, Αθήνα, 1994

1. Βαροπούλου, Ελένη: «*Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν στο θέατρο Αμόρε», εφ. *Το Βήμα*, 27/3/1994.
2. Καλτάκη, Ματίνα: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Επενδυτής*, 9/4/1994.
3. Λογοθέτης, Ηρακλής: «*Έντα Γκάμπλερ*. Τραγωδιακή παραφροσύνη», περ. *Αθηνόραμα*, 15/3/1994.
4. Μαργαρίτης, Αλκ[ιβιάδης]: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1607, 15/6/1994, σελ. 827.

5. Πολενάκης, Λέανδρος: «Καράβι χωρίς φώτα», εφ. *Η Αυγή*, 17/4/1994.
6. Πολέντας, Μανώλης: «Tragedy of a poetic soul», εφ. *Athens News*, 3/4/1994.
7. Σώκου, Ροζίτα: «Υπερβολική η Έντα», εφ. *Η Απογευματινή*, 20/4/1994.
8. Τίγκιλης, Μηνάς: «Άγριο θηλυκό», περ. *Ένα*, 13/4/1994.
9. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Τα όπλα του στρατηγού», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 10/4/1994.
10. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Ο πυροβολισμός της Γκάμπλερ», περ. *Τηλέραμα*, 21/4/1994.

7.4.5. Η Κυρία από τη θάλασσα από τη Θεατρική Εταιρία «Πράξη» (1994) σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη

Η Θεατρική Εταιρία «Πράξη» ξεκινάει τη δραστηριότητά της το 1987 στο Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας, στην Κοψέλη· ιδρυτές της η ηθοποιός Μπέττυ Αρβανίτη και ο θεατρικός παραγωγός Βασίλης Πουλιαντζάς. Η γνωστή πρωταγωνίστρια του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου με τη δημιουργία της «Πράξης» κάνει στροφή στην καριέρα της, με επιτυχή αποτελέσματα. Γρήγορα το θέατρο αυτό καταξιώθηκε ως μια σοβαρή καλλιτεχνική εστία της αθηναϊκής θεατρικής ζωής και περιλήφθηκε στους επιχορηγούμενους από την Πολιτεία θιάσους¹³⁶⁵.

Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του θεάτρου σταθερός συνεργάτης του υπήρξε ο Μίνως Βολανάκης. Ο σημαντικός σκηνοθέτης βρήκε γόνιμο έδαφος στην «Πράξη» στα τελευταία χρόνια της καριέρας του (από το 1991 έως τον θάνατό του το 1999). Η συνεργασία υπήρξε ευτυχής, ο Βολανάκης πραγματοποίησε με την «Πράξη» μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες σκηνοθεσίες του της δεκαετίας του '90¹³⁶⁶.

Στα 1994 ο Βολανάκης μεταφράζει και σκηνοθετεί την *Κυρία από τη θάλασσα*, αλλάζοντας τον τίτλο με τον οποίο έχει καθιερωθεί στην Ελλάδα (*Κυρά της θάλασσας*). Τα σκηνικά και κοστούμια επιμελείται ο Γιώργος Πάτσας, σταθερός συνεργάτης της «Πράξης», και τους φωτισμούς υπογράφει ο Αλέκος Αναστασίου, μόνιμος συνεργάτης του σχήματος. Η Αρβανίτη ερμηνεύει βέβαια την Ελλίντα. Η διανομή: Γιατρός Βάγκελ: Γιάννης Βόγλης, Μπολέττα: Χρύσα Σπηλιώτη, Χίλντα: Χριστίνα Παπαμίχου, Μπάλεστεντ: Διονύσης Μανουσάκης, Λύγκοτραντ: Δημήτρης Σίνης, Άρνχολμ: Σοφοκλής Πέππας, Ο ξένος: Κίμων Ρηγόπουλος.

¹³⁶⁵ Στις δυο σκηνές του Θεάτρου της Οδού Κεφαλληνίας (Α' και Β' Σκηνή) παρουσιάστηκαν πάνω από εξήντα έργα του κλασικού και σύγχρονου δραματολογίου. Για τη δραστηριότητα της Πράξης μπορεί κανείς να αναζητήσει πληροφορίες στο λεύκωμα που εξέδωσε για τον εορτασμό των δέκα χρόνων λειτουργίας της (*10 Χρόνια «Πράξη»*, Αθήνα, χ.χ.), καθώς και στην ιστοσελίδα του θεάτρου, όπου υπάρχει διαθέσιμη πλήρης παραστασιογραφία του θιάσου (<http://www.theatrokefallinias.gr>).

¹³⁶⁶ Ο Βολανάκης σκηνοθέτησε για την «Πράξη» τα έργα: *Διπλή απιστία* του Μαριβώ (16/11/1991), *Ο Φερνάντο Κραπ μου έγραψε ένα γράμμα* του Tankred Dorst (6/11/1992), *Η κυρία από τη θάλασσα* του Ίμεν (4/11/1994), *Ο χρόνος και το δωμάτιο* του Μπόττο Στράους (6/1/1996), *Το παιχνίδι των ρόλων* του Πιραντέλλο (22/10/1998).

Το έργο ανεβαίνει στην Α΄ Σκηνή του Θεάτρου της Οδού Κεφαλληνίας στις 4 Νοεμβρίου του 1994. Η μεγάλη εμπορική επιτυχία που θα γνωρίσει η παράσταση, ματαιώνει τα σχέδια των Βολανάκη και Αρβανίτη να ανεβάσουν εκ παραλλήλου με την *Κυρία από τη θάλασσα* το τελευταίο –άπαιχτο στην Ελλάδα– έργο του Ίψεν, *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* (με τίτλο *Εκ νεκρών* στη μεταφραστική εκδοχή του Βολανάκη)¹³⁶⁷. Το σχέδιο μετατίθεται για την επόμενη θεατρική περίοδο αλλά δεν πραγματοποιείται τελικά. Η *Κυρία από τη θάλασσα* τερματίζει τις παραστάσεις της στο τέλος της σεζόν, στις 16 Απριλίου του 1995, και επαναλαμβάνεται για δεύτερη χρονιά στις αρχές της θεατρικής περιόδου 1995-96 (πρώτη στις 14 Νοεμβρίου και τελευταία στις 10 Δεκεμβρίου 1995). Με την ίδια διανομή πλην της Χριστίνας Παπαμίχου στον ρόλο της Χίλντας, που αντικαθιστά η Βάσω Γουλιελμάκη.

Ο Βολανάκης προσέρχεται ξανά στον Ίψεν φωτίζοντας και πάλι το χιούμορ του συγγραφέα, μια όψη του που συχνά μένει αθέατη στις ελληνικές παραστάσεις του. Η *Κυρία από τη θάλασσα* είναι για τον Βολανάκη «μια ιλαροτραγικωμωδία»¹³⁶⁸, ένα «γλυκόπικρο έργο, πλούσιο, κεφάτο, ευφορικό, ακριβές, με ευτυχές τέλος»¹³⁶⁹. Το κωμικό στοιχείο είναι έντονο για τον σκηνοθέτη και είναι «τοεχωφικών» αποχρώσεων, ο Βολανάκης βρίσκει πολύ συγγενή την ατμόσφαιρα του έργου με αυτήν του Τσέχοφ: «καλοκαίρι, εξοχή, σχέσεις εύθραυστης ευτυχίας και νοσταλγίας, χιούμορ καθημερινό». Πυρήνας του έργου είναι «η αιώνια τραγωδία του έρωτά μας για το άπειρο και το άγνωστο και η καθημερινή κωμωδία της προσαρμογής μας στη ζωή». Όλα τα πρόσωπα του έργου βασανίζονται από «ανεκπλήρωτες επιθυμίες»¹³⁷⁰. Η *Κυρία* είναι για τον Βολανάκη «ένας βαθύτατος ύμνος προς τον ρομαντισμό και την φαντασία, αλλά και η αγριότερη και πιο αμείλικτη δίκη του ρομαντισμού που έχει γίνει ποτέ»¹³⁷¹.

Οι προθέσεις του σκηνοθέτη είναι έκδηλες ήδη από τις μεταφραστικές επιλογές: ξεκινώντας από τον εκσυγχρονισμό του τίτλου, το παλαιότερο και "ποιητικό" *Κυρά* του τίτλου γίνεται *Κυρία*, η επιλογή αυτή «δηλώνει ήδη την απόσταση» του Βολανάκη «από τα ονειρικά στοιχεία του έργου και τις ρομαντικές εικόνες», όπως παρατηρεί η Καγγελάρη. Αποτυπώνει «εξαρχής τον αμείλικτο ρεαλισμό της ματιάς του συγγραφέα» (Καλτάκη) που θέλει να αναδείξει ο

¹³⁶⁷ Την εισπρακτική επιτυχία της παράστασης μαρτυρούν δημοσιεύματα της εποχής (βλ.: Μυρτώ Παπαδοπούλου: «Η επιστροφή συνεχίζεται», εφ. *Το Βήμα*, 28/5/1995, Γιώργος Σαρηγιάννης: «Πλούσια τα ελέη», περ. *Marie Claire*, 4/1995, Σοφία Αδαμίδου: «Χρυσή χρονιά για το θέατρο», εφ. *Ριζοσπάστης*, 2/4/1995). Το *Εκ Νεκρών* ήταν προγραμματισμένο να ανεβεί τον Ιανουάριο του 1995 σε ενιαίο σκηνικό με την *Κυρία από την θάλασσα* και τα δύο έργα θα παίζονταν σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Το πλημμυρισμένο από νερό σκηνικό του Πάτσα για την *Κυρία* θα γινόταν πάγος στο *Εκ νεκρών* (μαρτυρία της Μπέττυς Αρβανίτης σε συνέντευξη της στην Ελένη Γκίκα, «Ο κύριος Ίψεν έκανε κατάληψη στα θέατρα», συνεντεύξεις με τους Τάσο Μπαντή, Τάκη Βουτέρη, Μαριέττα Ριάλδη και Μπέττυ Αρβανίτη, περ. *Εικόνες*, τχ. 526, 29/11/1994, σελ. 107). Οι μεταφράσεις του Βολανάκη για τα δυο έργα σώζονται σε δακτυλόγραφα αντίτυπα στο Εντευκτήριο Φίλων Μίνου Βολανάκη.

¹³⁶⁸ Ανυπόγραφο: «Αύριο 'σαλπάρει' η Κυρία του Ίψεν στο Κεφαλληνίας», εφ. *Νίκη*, 3/11/1994.

¹³⁶⁹ Ανυπόγραφο: «Βολανάκης. Βλέπει το έργο 'γλυκόπικρη κωμωδία'», εφ. *Τα Νέα*, 3/11/1994.

¹³⁷⁰ Ανυπόγραφο: «Ρομαντισμός και αισιοδοξία», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 3/11/1994.

¹³⁷¹ Ανυπόγραφο: «Βολανάκης. Βλέπει το έργο 'γλυκόπικρη κωμωδία'», ό.π.

σκηνοθέτης και μεταφραστής. Το *Κυρία* που επιλέγει για τον τίτλο έχει εξάλλου μια ειρωνική χροιά που αντανακλά καθαρότερα τις αντιλήψεις του για το έργο¹³⁷².

Η νέα μετάφραση του έργου από τον Βολανάκη δεν έχει «ρήτορειές' και 'ρομαντισμούς', που αδικώς είχαν χρεωθεί στον Ίψεν», ο σκηνοθέτης και μεταφραστής παραδίδει ένα κείμενο που μπορούσε «να μιληθεί φυσικά από τους ηθοποιούς», σε «ελληνικά καθαρά, χωρίς εκζητήσεις και χωρίς μεταφραστικές εξυπνάδες» (Χρησιτίδης). Η μεταφραστική του πρόταση διαποτίζει το έργο «με μια υπέροχη υγρασία, μια οργιώδη βλάστηση χρωμάτων, ήχων και διαθέσεων. Μια μετάφραση χυμώδης και υδαρής· όπως το κεντρικό πρόσωπο του έργου που έρχεται από τη θάλασσα» (Γεωργουσόπουλος)¹³⁷³.

Η εργασία του Βολανάκη στην *Κυρία από τη θάλασσα* ευτυχεί τόσο μεταφραστικά όσο και σκηνοθετικά. Πολύ θετικά την αποτιμούν οι περισσότεροι κριτικοί¹³⁷⁴: «με τη θερμή και τη θεατρική 'γλυκύτητα' της μετάφρασης του, με τη ρεαλιστική και ταυτόχρονα ποιητικά ατμοσφαιρική σκηνοθετική 'ανάγνωσή' του, με τη λεπτομερειακή δουλειά του στην υποκριτική των ηθοποιών, απέδωσε όλη τη μυθοπλαστική, ψυχογραφική και κοινωνιολογική ακτινοβολία του -αδικημένου ερμηνευτικά κατά το παρελθόν- ιψενικού αυτού έργου», γράφει η Θυμέλη. «Τόσο η μετάφραση του Βολανάκη όσο και η σκηνοθεσία του, σαν κλίμα, ρυθμός, ατμόσφαιρα, ύφος, πραγματοποιούν αυτό το ίσως απλό να το πεις κι όμως τόσο δύσκολο να το εφαρμόσεις, τη δημιουργική σύνθεση-εξισορρόπηση ανάμεσα στις δύο εκφραστικές ανάγκες του ιψενικού κειμένου, στην ουσία ενός ποιήματος

¹³⁷² Ο Χρησιτίδης βρίσκει την αλλαγή του τίτλου «πιο σωστή». Μπορεί το *Κυρία* να έχει μια ειρωνική σημασία που «δεν υπάρχει καθόλου στις προθέσεις του συγγραφέα», όμως το *Κυρά* είναι «παλαιών καιρών λέξη» που «παραπλανεί τους σημερινούς θεατές». Συμφωνεί και ο Παγιατάκης πως το *Κυρά* του τίτλου έχει πια ένα ύφος «ρουστικό». Δεν συμφωνεί ο Λογοθέτης, βρίσκει «νεοπλουτιστική» τη νέα εκδοχή του τίτλου.

¹³⁷³ «Πολύ καλή» η μετάφραση και για τον Μικελίδη, «γλαφυρή» κατά τον Παγκουρέλη. Η Καλτάκη έχει αντιρρήσεις για τις μεταφραστικές επιλογές: «θέλει ξανακοίταγμα. Τι ήταν αυτά τα 'Σας ευχαριστώ απείρωσ' και 'Τα κορίτσια μας περιμένουν όλους ανυπερθέτως'; Ή τα 'Έσεις ένας λογοκρατούμενος άνθρωπος' και 'Απόθμενο μυστήριο';». Επιλογές που απηχούν ένα υπαινικτικό γλωσσικό χιούμορ του Βολανάκη, το οποίο δεν αφουγκράζεται η κριτικός.

¹³⁷⁴ Κάποιες αντιρρήσεις εκφράζουν η Καγγελάρη και η Κολτσιδοπούλου. Για την Καγγελάρη η παράσταση γλιστράει στην κωμωδία περισσότερο από ότι προσδοκά ο σκηνοθέτης, βρίσκει ότι χάνονται «οι 'προτοσεχωφικές' αποχρώσεις» του έργου, αναγνωρίζει όμως ότι «η παράσταση έχει ρυθμό και ζωντάνια και υποστηρίζεται θερμά από τους ηθοποιούς». Για την Κολτσιδοπούλου τον σωστό τόνο δίνουν οι «αριστοτεχνικά» δουλεμένες σκηνές των Μπολέττας και Άρνχολμ, που αποκαλύπτουν ένα «μοντέρνο, δυνατό, τολμηρό» θέατρο, ενώ οι υπόλοιπες σκηνές πέφτουν στην παγίδα του ναρκισσισμού. Οι περισσότεροι κριτικοί ξεχωρίζουν την παράσταση ως μία από τις καλύτερες του χειμώνα 1994-95. Η Βαροπούλου, ο Λογοθέτης και ο Πολενάκης την κατατάσσουν στις δέκα καλύτερες στο *Αθηνόγραμμα* (Ανυπόγραφο: «Το ΤΟΠ-10 των κριτικών», 19/5/1995). Ο Μηνάς Χρησιτίδης και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, στους απολογισμούς τους, επίσης την διακρίνουν ως μια από τις σημαντικότερες του χειμώνα (Μηνάς Χρησιτίδης: «Ο καλός χειμώνας του θεάτρου», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 8/5/1995 και Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Πόσο 'ευ εν τω πολλώ';», στο ετήσιο χρονικό: *Επίλογος 95*, εκδ. Γαλαίος, Αθήνα, 1995, σελ. 100). Ο Παγκουρέλης γράφει στην κριτική του ότι το αποτέλεσμα στο σύνολό του αποτελεί «ολόπλευρα μια από τις εξέχουσες ποιοτικά φετινές παραστάσεις. Και μια από τις πιο απολαυστικές συγχρόνως...».

(μπαλάντας) που γίνεται θέατρο, μέσα από μια διαδικασία σχεδόν 'φυσική', θέατρο μάλιστα με μια γερή πραγματιστική, ρεαλιστική βάση και με χαρακτήρες αληθινούς, πολύ συγκεκριμένους στη χρονικότητά τους [...]· χωρίς όμως και ν' αποδιώχνει εντελώς το φανταστικό, το ποιητικό στοιχείο, 'μπόλιασε' μ' αυτό τους χαρακτήρες, τις καταστάσεις, τόσο, όσο να προβάλλει μόλις σαν περίγραμμά τους», παρατηρεί ο Πολενάκης. Η παράσταση, καταλήγει ο κριτικός, εκμαιεύει «αυτό το 'μέσα' τοπίο των προσώπων, των πραγμάτων».

Η ερμηνευτική ισορροπία στην απόδοση των ρόλων είναι το μεγάλο επίτευγμα του Βολανάκη, συμφωνεί και ο Παγκουρέλης, τονίζοντας ότι ο σκηνοθέτης επιτυγχάνει «να υπάρχουν στο έπακρο οι εσωτερικές εντάσεις στη παρουσίαση των ηρώων», χωρίς «να 'γλιστρήσει' το όλο κλίμα σε υπερβάλλουσα δραματική βαρύτητα και ενδεχόμενο ζόφο». Η σκηνοθεσία, συνεχίζει, ισορροπεί επιδέξια «εκμαιεύοντας από τους ηθοποιούς όχι πια μια 'νατουραλιστική' ή περιγραφική, μα μια μάλλον αφαιρετική και σημειολογική ερμηνεία. Η οποία δίνει και ένα επιπλέον 'βάθος' στο όλο θέαμα, καθώς παραπέμπει σε νοήματα και όχι σε απλές εικόνες. Στη σύγκρουση του ενστικτού με τη σκέψη, στην ελευθερία και την επιλογή, και στη δυνατότητα επιβολής της πάνω στη δύναμη της 'ανεξερευνητής' πλευράς της ανθρώπινης φύσης. Έτσι, ολόκληρο το έργο αποκτά την ουσία που του αξίζει, χωρίς να υποβαθμίζεται και η μορφή του, ενώ παράλληλα γίνεται πραγματικά ελκυστικό για το κοινό – τόσο όσο και η σκηνική του πραγμάτωση».

Αντίστοιχη είναι και η εκτίμηση του Γεωργουσόπουλου: «Οι χαρακτήρες έχουν βάρος και ταυτόχρονα υπερίπτανται, σαν τους γλάρους πάνω από τη θάλασσα με τα βαριά τους φτερά». Ο Βολανάκης παραδίδει για τον Γεωργουσόπουλο «μια έξοχη παράσταση, μια υποδειγματική ιψενική ανάγνωση που αποκαθιστά το έργο ως ιλαρή μεταφυσική 'φάρσα'». Η οπτική του σκηνοθέτη αποκαλύπτει για τον Χρηστίδη «ένα νέο, ζωντανό και τρομερά ενδιαφέρον έργο. Ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι παρουσιαζόταν σε παλαιότερες παραστάσεις στην Ελλάδα».

Οι συνεργάτες του Βολανάκη υπηρετούν πολύ δημιουργικά τις σκηνοθετικές του αντιλήψεις. Ο Γιώργος Πάτσας στήνει στη μικρή σκηνή του Θεάτρου της Οδού Κεφαλληνίας έναν ενιαίο σκηνικό χώρο για όλες τις πράξεις του έργου. Ο Πάτσας «σκηνογραφεί με εμπνευσμένο τρόπο την περιοριστική σκηνή» (Τίγκιλης), δίνοντας «μια πολύ ευφυή λύση» (Πολενάκης): φτιάχνει ένα σκηνικό πλημμυρισμένο από νερό που παραπέμπει στα φιόρδ. Οι ηθοποιοί κινούνται στις "νησίδες γης", με κεντρικό σημείο συνάντησης τους ένα κιόσκι. Έτσι, ο σκηνικός χώρος έχει «μια αξιομνημόνευτη ενότητα με τη σκιά της ανιάτης και υφέρπουσας κατάθλιψης που πλανιέται πάνω από το έργο, αλλά χωρίς να κυριαρχεί στην εξέλιξη του» (Λογοθέτης). Ο σκηνογράφος παραδίδει «έναν χώρο ποιητικά εξάισιο και λειτουργικά πειστικό. Ξεπέρασε τον εαυτό του», γράφει ο Γεωργουσόπουλος. Υμνητικά είναι τα σχόλια όλων των κριτικών για την τσεχωφικής ατμόσφαιρας

εργασία αυτή. Ο Πάτσας υπήρξε «πολύτιμος συμπαραστάτης» του Βολανάκη «στην υψηλή αισθητική της παράστασης [...] με το ευφρές (από λειτουργική άποψη) και υποβλητικό (από εικαστική) σκηνικό και τα καλαισθητα κοστούμια του» (Θυμέλη). Οι «ατμοσφαιρικοί» φωτισμοί του Αλέκου Αναστασίου (Σώκου), συμπληρώνουν «εύστοχα» (Πολενάκης) την όψη της παράστασης.

Η *Κυρία από τη θάλασσα* της Πράξης ευτυχεί και στη συγκρότηση ενός ομοιογενούς υποκριτικού συνόλου. «Κερδίζει τον τίτλο της δουλειάς συνόλου», σημειώνει ο Τίγκιλης, «όλοι οι ηθοποιοί μαζί [...] συνθέτουν έναν δεμένο θίασο συνόλου», τονίζει και η Καγγελάρη. Με τους έμπειρους Γιάννη Βόγλη, Σοφοκλή Πέππα και Χρύσα Σπηλιώτη να πραγματοποιούν υψηλά υποκριτικά επιτεύγματα, προσφέροντας «άπειρα δείγματα υποκριτικής ευφορίας» (Τίγκιλης).

Ο Γιάννης Βόγλης ενσαρκώνει τον γιατρό Βάγκελ «με παθιασμένη και πληγωμένη αξιοπρέπεια» (Λογοθέτης). Ο ηθοποιός «εντυπωσιάζει με την όλη 'οικοδόμησή'» του ρόλου του (Παγκουρέλης). Ο ώριμος υποκριτικά Βόγλης δείχνει για τον Γεωργουσόπουλο «τη στέρεη στόφα του, τον εκπληκτικό τρόπο που αναπτύσσει ολίγο κατ' ολίγο τον χαρακτήρα. Ένα αριστούργημα υποκριτικής αυτοσυγκράτησης». «Σε κερδίζει το εκ βαθέων, λιτό και καίριο παίξιμο του. Στο γιατρό Βάγκελ κάνει επίδειξη (χωρίς επιδεικτικότητα) της ωριμότητας του», γράφει ο Χρησιτίδης. Είναι «έξοχα λιτός και ανθρώπινος», πιστεύει και η Θυμέλη.

Η Χρύσα Σπηλιώτη στη Μπολέττα πλάθει επίσης «έναν βαθύ και μεστό ρόλο» (Λογοθέτης). «Εξαιρετική» η δουλειά της Σπηλιώτη για τον Χρησιτίδη: «Προσέξτε τις λεπτομέρειες στο χτίσιμο του ρόλου της, τις επιλογές της, το μέτρο και την ισορροπία της». «Επαιζε με την πολυσύνθετη προσωπικότητα της Μπολέτας, με την αγαθή φύση της, τις συσσωρευμένες νευρώσεις της [...] και με την απελπισία του ανθρώπου που ποθεί αλλά από τις συνθήκες εμποδίζεται να ανοίξει τα φτερά του στον κόσμο», σημειώνει η Καλλάκη. Την «ξεχωριστή ευαισθησία» της ερμηνείας της επισημαίνει η Καγγελάρη, «ακτινοβολεί με την αισθαντικότητα και αλήθεια της», συμφωνεί η Θυμέλη.

Ο Σοφοκλής Πέππας δίνει στον Άρνχολμ «βάθος και ακρίβεια» (Καγγελάρη). Σχεδιάζει «έναν θαυμάσιο 'κλόουν' μεταξύ σοβαρού και γελοίου» (Γεωργουσόπουλος), «'κεντά' με πικρό χιούμορ την αμφιβολία, αλλά και ελπίδα ν' αγαπηθεί» (Θυμέλη). Ο Πέππας επαινείται από το σύνολο της κριτικής για την «ελικρίνεια» (Πολενάκης) της ερμηνείας του και τη «θαυμαστή» δεξιοτεχνία του (Παγκουρέλης).

Η Μπέττυ Αρβανίτη στον κομβικής σημασίας ρόλο της Ελλίντας υποστηρίζει αποτελεσματικά την παράσταση, αλλά η ερμηνεία της προκαλεί κάποιες επιφυλάξεις. Η παρουσία της επί σκηνής κομίζει «το αίσθημα και την ατμόσφαιρα που μεταφέρει μια *femme fatale*», σημειώνει ο Τίγκιλης. Η Ελλίντα της είναι «μία 'σωστή Σκανδιναβή', δηλαδή πανέμορφη, όλο γωνίες, απόλυτη, δροσερή, απόμακρη και με ελάχιστο χιούμορ» (Παγιατάκης). Η Μπέττυ Αρβανίτη

«πειθεί με την παρουσία της ως Ελλίντα όχι όμως και με την υποκριτική της δεινότητα» (Καγγελάρη). Κατορθώνει μεν «να μη συντριβεί κάτω από το βάρος» του ρόλου, συμφωνεί ο Παγκουρέλης, αλλά «δεν εκπέμπει τη ‘μαγεία’ της –σχεδόν νεράιδας– ηρωίδας του έργου». Την ίδια διαπίστωση κάνουν και άλλοι κριτικοί (βλ. και Ματζίρη και Μικελίδη). Είναι «γειωμένη ως Ελίντα Βάγκελ» η Αρβανίτη, γράφει η Καλλάκη, «δεν πέρασε αυτή την αλλοπαρμένη διάσταση της ηρωίδας».

Οι νέοι ηθοποιοί της διανομής υποστηρίζουν επίσης αποτελεσματικά την παράσταση. «Έκπληξη» είναι για αρκετούς κριτικούς η εμφάνιση του Δημήτρη Σίνη στον Λύγκοτραντ¹³⁷⁵: δίνει «με τρόπο πολύ πειστικό έναν άρρωστο, που ζει στο δικό του κόσμο» (Μικελίδης) και εντυπωσιάζει «με τον αυθορμητισμό» του (Καγγελάρη). «Ενδιαφέρουσα» είναι η Χίλντα της Χριστίνας Παπαμίχου, «με το δαιμόνιο και δαιμονικό στοιχείο που προέβαλε και την ανθρώπινη πλευρά της μητρικής απουσίας που υπέκρυπτε» (Κολτσιδοπούλου). Η Παπαμίχου δίνει μια «χαριτωμένη, ατίθαση» Χίλντα, αλλά «δεν αποφεύγει κάποτε την υπερβολή» (Καγγελάρη). Ο Μπάλεστεντ του Διονύση Μανουσάκη είναι «καλά σχεδιασμένος ως τραγικός τζουτζές» (Γεωργουσόπουλος), είναι «μια καλή παρουσία-κωμική αντίστιξη» μέσα στην παράσταση (Πολενάκης). Λιγότερο ικανοποιεί η ερμηνεία του Κίμωνα Ρηγόπουλου στον συμβολικών προεκτάσεων ρόλο του Ξένου: «έκανε ό,τι μπορούσε για να επιβεβαιώσει το μυστηριώδες και μοιραίο του μύθου του, αλλά πολύ φανερά», γράφει η Κολτσιδοπούλου· είχε μεν «μια σαγηνευτική απειλή ως φιγούρα» που όμως «ο λόγος του ηθοποιού την υποσιτιζε» (Γεωργουσόπουλος).

Στην Θεατρική Εταιρία «Πράξη» –σε αντίθεση με την προ δεκαετίας συνεργασία του με το θιασαρχικό ζεύγος Καρέζη-Καζάκου στην *Έντα Γκάμπλερ*– ο Μίνως Βολανάκης μπορεί να ορίσει ελεύθερα τους καλλιτεχνικούς όρους της δουλειάς του. Ο τρίτος και τελευταίος Ίψεν του σκηνοθέτη στην Ελλάδα χαρακτηρίζεται από δημιουργική πνοή· ο Βολανάκης επιτυγχάνει να συντονίσει ευφύως τους συνεργάτες και τους ηθοποιούς του παράγοντας ένα υψηλού επιπέδου καλλιτεχνικό αποτέλεσμα συνόλου.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η κυρία από τη θάλασσα, Θεατρική Εταιρία «Πράξη», Αθήνα, 1994

1. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Η έξοδος από τον κύκλο», εφ. *Τα Νέα*, 9/1/1995.
2. Θυμέλη: «*Η κυρία από τη θάλασσα* στο Θέατρο οδού Κεφαλληνίας», εφ. *Ριζοσπάστης*, 17/1/1995.
3. Καγγελάρη, Δηώ: «Πώς παίζεται ο Ίψεν στην Ελλάδα;», περ. *Αντί*, 17/3/1995, σελ. 54-55.
4. Καλλάκη, Ματίνα: «Ένα έργο φυγής και σάτιρα μαζί από τον Ίψεν», εφ. *Επενδυτής*, 17/12/1994.
5. Κολτσιδοπούλου, Άννυ: «Από τα βάθη των φιόρδ στα ύψη των καμπαναριών», εφ. *Νέα Μεσημβρινή*, 30/11/1994.

¹³⁷⁵Βλ. Καγγελάρη, Παγκουρέλης, Μικελίδης, Χρησιδής, Πολενάκης, Καλλάκη.

6. Λογοθέτης, Ηρακλής: «*Η κυρία από τη θάλασσα, επιβίωση σκιών*», περ. *Αθηνόγραμμα*, 23/12/1994.
7. Ματζίρη, Σωτηρία: «*Η γοητεία του θανάτου στον Ίψεν*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 28/3/1995.
8. Μικελίδης, Νίνος Φενέκ: «*Ελίντα ή η λαχτάρα της θάλασσας*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 7/1/1995.
9. Νικολετάτος, Σπύρος: «*Κυρία από τη θάλασσα*», εφ. *Αυριανή*, 5/2/1995.
10. Παγιατάκης, Σπύρος: «*Ο Ίψεν μάγεψε τους θεατρανθρώπους*», εφ. *Η Καθημερινή*, 25-26/3/1995.
11. Παγκουρέλης, Βάιος: «*Γοητεία στο 'κλασσικό...'. Η κυρία από τη θάλασσα στο θέατρο της οδού Κεφαλληνίας*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, ένθετο περ. *Θεαθήναι*, τχ. 8, 3/2/1995.
12. Πολενάκης, Λέανδρος: «*Η γυναίκα που ήρθε από τη θάλασσα*», εφ. *Η Αυγή*, 27/11/1994.
13. Σώκου, Ροζίτα: «*Όταν θέλει ο Βολανάκης δεν πάνεται!*», εφ. *Η Απογευματινή*, 14/2/1995.
14. Τ., Ο.: «*Θάλασσα, γοητεία του αγνώστου και τρόμος...*», περ. *Εφοπλιστής*, 12/1995.
15. Τίγκλης, Μηνάς: «*Ο Αθηναίος Ίψεν κατά τα 2/4 του*», περ. *Πριν*, 12/2/1995.
16. Χρησιτίδης, Μηνάς: «*Ένας νέος 'καινούργιος' Ίψεν*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 4/3/1995.

7.5. Ένα πανόραμα διαφόρων προσπαθειών

7.5.1. "Προσεγγμένες" παραστάσεις δύο θιάσων

Το σπίτι της κόκκλας (Νόρα) (1990) από τη Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή της Κατερίνας Μαραγκού και *Ο αρχιμάστορας Σόλνες* (1994) και η *Έντα Γκάμπλερ* (1998) από το Θέατρο Εξαρχείων

Με το *Σπίτι της κόκκλας (Νόρα)*, το 1990, η Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή κάνει την πρώτη της εμφάνιση. Ο θίασος ιδρύεται από την ηθοποιό Κατερίνα Μαραγκού και τον -σύζυγό της- θεατρικό παραγωγό Βίλλυ Ανδρέου. Ο θιασαρχικός θίασος της Κατερίνας Μαραγκού υπηρετεί το αστικό "ποιοτικό-εμπορικό" θέατρο, ακολουθώντας τα πρότυπα του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη¹³⁷⁶. Ο νέος θίασος ξεκινά τη δραστηριότητά του συνεργαζόμενος με ένα έμπειρο επιτελείο καλλιτεχνικών συνεργατών και ηθοποιών. Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει η Ρούλα Πατεράκη, που κάνει και τη θεατρική προσαρμογή της νέας μετάφρασης του έργου από τη Μαρία Αδάμ¹³⁷⁷, τα σκηνικά και τα κοστούμια επιμελείται η Λιλή Κεντάκα, την πρωτότυπη μουσική γράφει ο Πάνος Καλατζόπουλος, τη χορογραφία υπογράφει η Σοφία Σπυράτου και τους φωτισμούς ο Παναγιώτης Κούρμπας. Η διανομή: Νόρα: Κατερίνα Μαραγκού, Χέλμερ: Στέφανος Κυριακίδης, Ρανκ: Σοφοκλής Πέππας, Λίντε: Κατερίνα Καραγιάννη, Κρόγκσταντ: Τάσος Χαλκιάς, Άννα-Μαρία: Μελίνα Βαμβακά, Ελένη: Αναστασία Σοφινίδου, Παιδί και Δάσκαλος πιάνου: Μάνος Σταλλάκης. Η πρώτη παράσταση του έργου δίνεται στο άρτι ανακαινισμένο Θέατρο Αθηνών στις 10 Νοεμβρίου του 1990, οι παραστάσεις διαρκούν ως τις 31 Μαρτίου 1991.

Η δεύτερη αυτή σκηνοθεσία της Ρούλα Πατεράκη στον Ίψεν είναι πολύ διαφορετικού ύφους από την πειραματική *Έντα Γκάμπλερ* του 1984. Αποδεχόμενη την πρόταση της πρωταγωνίστριας Κατερίνα Μαραγκού, η σκηνοθέτης αποδέχεται και τους "περιορισμούς" που της θέτει το αστικό κεντρικό θέατρο για το οποίο προορίζεται η παράσταση¹³⁷⁸. Το δηλώνει άλλωστε απερίφραστα και η ίδια η

¹³⁷⁶ Αρχικά έδρα του θιάσου υπήρξε το θέατρο Αθηνών της οδού Βουκουρεστίου (1990-1998), για πολλά χρόνια στέγη του θιάσου Ζουμπουλάκη-Μυράτ. Ο θίασος θα σταματήσει τη δραστηριότητά του για κάποια χρόνια αναμένοντας την ολοκλήρωση ενός νέου θεάτρου που χτίζεται για να στεγάσει τη δραστηριότητά του. Το νέο θέατρο, με την επωνυμία Άλμα, θα αποπερατωθεί το 2004 και λειτουργεί έως σήμερα ως έδρα του θιάσου.

¹³⁷⁷ Η μετάφραση δεν εκδίδεται, σώζεται όμως δακτυλόγραφο αντίγραφο της στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου. Αντιφατικές είναι οι αποτιμήσεις της κριτικής για το μεταφραστικό αποτέλεσμα. Για τη Θυμέλη είναι μια «στρωτή» μετάφραση του έργου, «βατή» τη χαρακτηρίζει και ο Γεωργουσόπουλος. «Στα πλην» της παράστασης τη συγκαταλέγει η Καγγελάρη (*Εθνος*), τη βρίσκει «πεπαλαιωμένη». Ούτε η Βαροπούλου ικανοποιείται από το αποτέλεσμα της, είναι ένα «ασαφές και απροσδιόριστο εγχείρημα» κατά την άποψή της.

¹³⁷⁸ Η Πατεράκη μετά τη διάλυση της Επιθεώρησης Δραματικής Τέχνης στην Θεσσαλονίκη (1985) ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Η πρώτη της σκηνοθετική εργασία στην Αθήνα γίνεται με τη Θεατρική

Πατεράκη σε συνέντευξή της: «Άλλο οι προσωπικές μου δουλειές στο θέατρο, άλλο οι παραστάσεις όπου καλούμαι να σκηνοθετήσω σε κάποιον θίασο»¹³⁷⁹. Η σκηνοθεσία της για τον θίασο της Μαραγκού είναι στον αντίποδα της αποδομημένης πειραματικής φόρμας του πρώτου της Ίψεν. Πρόθεση της Πατεράκη είναι τώρα «ένα ανέβασμα που αποσκοπεί στην κατανόηση του κειμένου» χωρίς «κάποιο ιδιαίτερο ξάφνιασμα»¹³⁸⁰. Η Πατεράκη ακολουθεί «ένα πολύ πιο κλασικό δρόμο» τώρα, όπως παρατηρεί η Καγγελάρη (*Εθνος*). Η σκηνοθεσία της στο *Σπίτι της κούκλας* δεν αρνείται τον ρεαλισμό του έργου, αντίθετα τον υπηρετεί, αναδεικνύοντας τη δραματική τεχνική του συγγραφέα. Τοποθετεί το έργο στο εποχικό του πλαίσιο και αφηγείται «ισορροπημένα» την ιστορία της Νόρας (Βαροπούλου). Η Πατεράκη, γράφει ο Γεωργουσόπουλος, «φρόντισε κυρίως την όψη, τη δομή και τη θεατρικότητα» του έργου και «τόνισε τη μαστοριά του Ίψεν».

Η ανάγνωση της Πατεράκη, παρά τη "συμβατικότητα" των βασικών σκηνοθετικών επιλογών της, κομίζει νέα ενδιαφέροντα στοιχεία για το έργο. Ο Παγκουρέλης διαβάσει στην παράσταση μια συνειδητή πρόθεση της σκηνοθεσίας για «'ευθυγραμμοποίησή' όλων των χαρακτήρων, εκτός από εκείνον της πρωταγωνίστριας του δράματος, ακριβώς για να φανεί η δική της ζώσα προδιάθεση και εξέλιξη»: όλα τα πρόσωπα «μοιάζουν με κατά βάθος νεκρούς (μέσα σε ένα πεθαμένο εξ αρτηριοσκλήρωσης κοινωνικό πλαίσιο)» και έρχονται σε αντίστιξη με τη «σφύζουσα από παλμούς ηρωίδα, η οποία προσπαθεί να βρει τον εαυτό της, να ωριμάσει, να αποτινάξει τα δεσμά της κατεστημένης κοινωνίας». Έτσι, η ηρωίδα κινείται στην παράσταση «σε ένα ρυθμό πυρετού», όπως παρατηρεί ο Ανδρεάδης. Η Νόρα που προτείνει η Πατεράκη δεν ακολουθεί τον παραδεδομένο τρόπο προσέγγισης της ηρωίδας. Δεν είναι το κορίτσι-κούκλα που συνειδητοποιεί στην πορεία του έργου τις πλάνες του εγκλεισμού της, αλλά μια γυναίκα ανήσυχη που αισθάνεται από την αρχή εγκλωβισμένη¹³⁸¹.

Εταιρία «Πράξη» της Μπέττυς Αρβανίτη, γνωρίζει μεγάλη καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία (*Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα Φον Καντ* του Φασμπίντερ, 4/12/1987) και την κάνει περιζήτητη στο αθηναϊκό θέατρο τη δεκαετία του '90. Παράλληλα με τη *Νόρα* για τον θίασο της Μαραγκού, η σκηνοθέτης κάνει πρόβες και για την *Εβριάννα* του Λαρς Νορέν που ανεβαίνει λίγες μέρες μετά στο Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας (Θεατρική Εταιρία «Πράξη», 21/11/1990).

¹³⁷⁹ Βασίλης Αγγελικόπουλος: «Σκηνοθέτης δυο ταχυτήτων», συνέντευξη με τη Ρούλα Πατεράκη, εφ. *Το Βήμα*, 18/11/1990.

¹³⁸⁰ Ο.π. Την έκπληξή του για τη "συντηρητική" σκηνοθεσία της Πατεράκη εκφράζει ο Παγιατάκης: «Έχοντας δει τις περισσότερες από τις προηγούμενες –ελάχιστα ορθόδοξες ως επί το πλείστον– σκηνικές διδασκαλίες της Ρούλας Πατεράκη, ομολογώ ότι περίμενα αν όχι μια γυμνή Νόρα, τουλάχιστον μια νέα εκδοχή αυτού του τόσο πολυπαιγμένου έργου. Οι προσδοκίες μου διαψεύστηκαν. Η Πατεράκη σκηνοθέτησε τον Ίψεν, σαν να είχε φορέσει ένα συντηρητικό ταγιέρ, με γάντια και καπέλο για να πάει να κάνει επίσκεψη σε μια παλαιών αρχών ηλικιωμένη θεία της». Δηλαδή δείχνει «να αυτοκαταπιέζεται σαν να της έχουν παραγγείλει να σκηνοθετήσει νατουραλιστικά, ενώ για το νατουραλισμό τρέφει ελάχιστη εκτίμηση».

¹³⁸¹ Η Μαραγκού δηλώνει σε συνέντευξή της: «Το έργο μέχρι στιγμής παιζόταν με την αντίληψη ότι η Νόρα ήταν η κουκλίτσα, το ανυποψίαστο πλάσμα που ζούσε αμέριμνη στο κουκλόσπιτό της. Αντίθετα στη δική μας παράσταση είναι η υποψιασμένη γυναίκα που ορθώνει το ανάστημά της και αποφασίζει να εγκαταλείψει τον άντρα της, όταν καταλαβαίνει ότι εκείνος δεν ήταν αυτός που

Δυο άλλες καινοτόμες επιλογές της σκηνοθεσίας επισημαίνει η Καγγελάρη (*Έθνος*): την τοποθέτηση επί σκηνής του γραμματοκιβωτίου, που παίζει κομβικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου, το οποίο «επιφορτίζει με δραματικότητα» η Πατεράκη, καθώς και την προέκταση της σκηνικής δράσης και πίσω από το αστικό σαλόνι του έργου, όπου αχνοφαίνονται μέσα από τις τζαμαρίες του σκηνικού της Κεντάκα «οι καθημερινές εικόνες, σε δεύτερο πλάνο» της οικογένειας Χέλμερ, θυμίζοντας «την ποιητικότητα των πινάκων του Βέρμεερ».

Η σκηνοθέτις παραδίδει μια «καλοφτιαγμένη» παράσταση του έργου (Βαροπούλου), που προβάλλει μεν «με καθαρότητα την εσωτερική διαδρομή της ηρωίδας, τη λογική συνοχή της διαδοχικής εξέλιξης των γεγονότων που χαρακτηρίζει το έργο», αλλά που «μένει ανολοκλήρωτη, αφού δεν υποστηρίζεται από μεγάλες ερμηνείες» (Καγγελάρη, *Έθνος*)¹³⁸². Έτσι, η βασισμένη στις ερμηνείες παράσταση αφήνει «παράμερα κάπως τους βαθύτερους τόνους» του έργου και δεν καταφέρνει να αναδείξει «τον ποιητικό του πυρήνα» (Γεωργουσόπουλος).

Κομβικό πρόβλημα της παράστασης είναι, για όλους σχεδόν τους κριτικούς, η ερμηνεία της Κατερίνας Μαραγκού στη Νόρα. Η «φιλότιμη προσπάθεια» που καταβάλλει η ηθοποιός «δεν αρκεί», σημειώνει η Καγγελάρη (*Έθνος*), η Μαραγκού «δεν καταφέρνει τελικά να σηκώσει το βάρος του ρόλου» (*Εποχή*). Η ηθοποιός είναι «λιτή και αισθαντική, αλλά τη χωρίζει απόσταση από μια εις βάθος ερμηνεία του ρόλου» (Θυμέλη). Παρακολουθεί «με ευσυνειδησία, βήμα προς βήμα, την εσωτερική διαδρομή της Νόρας» και «επισημαίνει τα δραματικά συστατικά του, χωρίς όμως να πλάθει μια πειστική Νόρα στο Κουκλόσπιτο της» (Βαροπούλου). Η ηθοποιός χρειάζεται «ακόμη την πείρα που θα της αξιοποιήσει την εσωτερική τεχνική», σημειώνει ο Γεωργουσόπουλος. Η «εύθραυστη και παράδοξα δυναμική» όψη της ηρωίδας (Λογοθέτης), την οποία φωτίζει η ερμηνεία της Μαραγκού, δεν πείθει σκηνικά για την αλήθεια της, η ηθοποιός μένει στην «κάπως αδρή απεικόνιση» της ηρωίδας (Παγιατάκης).

φανταζόταν» (Ρίτα Βελόνη: «Η ιφενική Κατερίνα Μαραγκού με καινούργια οπτική», συνέντευξη με την Κατερίνα Μαραγκού, περ. *Εικόνες*, 20/3/1991). Η περιγραφή της Ελένης Σπανοπούλου από την πρεμιέρα επιβεβαιώνει τις δηλώσεις της ηθοποιού: «Η Νόρα της Μαραγκού, νευρική, στο πρώτο μέρος καθόλου αφελής, όπως την έχουμε μέχρι τώρα συνηθίσει. Μια γυναίκα που προσπαθεί να πείσει τον εαυτό της για την οικογενειακή της ευτυχία» («Η Νόρα του χθες στο θέατρο του σήμερα», εφ. *Τα Νέα*, 12/11/1990).

¹³⁸² Οι αποτιμήσεις για την αποτελεσματικότητα της σκηνοθεσίας της Πατεράκη είναι αντιφατικές. Για τον Παγκουρέλη η παράσταση «ενώ κρατά όλο το 'τυπικό' του 'κλασικού' έργου (και της 'κλασικής' παράστασης), συγχρόνως δείχνει να εμπεριέχει κι ένα πλήθος στοιχείων εξαιρετικά προκλητικών καλλιτεχνικά», επομένως την αποτιμά ως «μία από τις πιο ενδιαφέρουσες καλλιτεχνικά παραστάσεις του φετινού χειμώνα». Στον αντίποδα οι εκτιμήσεις του Κρητικού στην *Ελευθεροτυπία*: η συμβολή της Πατεράκη «δεν είναι ορατή, ούτε με μεγεθυντικό φακό! Περιορίζεται, όπως φαίνεται, στο να στέλνει, κάθε λίγο και λιγάκι, τους ηθοποιούς στο παράθυρο, για ν' ανοίξουν ή να κλείσουν, χωρίς λόγο, τις κουρτίνες. [...] Ψυχρή, αργή και επιφανειακή η παράσταση τονίζει τις αδυναμίες του έργου, καθώς αναδειχνει απλώς και μόνο την άψογη, αλλά τόσο παλιοκαιρινή, τεχνική της πλοκής του».

Η υπόλοιπη διανομή είναι στελεχωμένη με «ταλαντούχους και έμπειρους» ηθοποιούς (Θυμέλη), δοκιμασμένους στο κλασικό ρεπερτόριο, που προσφέρουν ένα «καλό υποκριτικό επίπεδο» στην παράσταση (Βαροπούλου). Οι ηθοποιοί στηρίζουν μεν αποτελεσματικά την παράσταση ως έμπειροι επαγγελματίες, χωρίς όμως να «προχωρήσουν πέρα από την πρώτη, εύκολη και κάπως επιπόλαια ανάγνωση» των ρόλων τους (Χρησιτίδης) και χωρίς να καταφέρουν «να συναρθρωθούν στο σχήμα μιας παράστασης συνόλου», αφού ο καθένας «λειτουργεί ερήμην των υπόλοιπων ηθοποιών, μια και δεν δημιουργήθηκαν κανάλια επικοινωνίας ανάμεσα στα μέλη του θιάσου» (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία*).

Ο Στέφανος Κυριακίδης πλάθει «με άρτια τεχνική» έναν «τυπικό, πουριτανό» Χέλμερ (Γεωργουσόπουλος), χωρίς να αναζητήσει «ιδιαίτερα το δραματικό πρόσωπο» που υποδύεται (Καγγελάρη, *Έθνος*). «Δεν διαθέτει», όπως παρατηρεί ο Παγιατάκης, «καμιά από τις φουσκωμένες γραφικότητες με τις οποίες στολίζουν συνήθως το ρόλο», αλλά δεν καταφέρνει και να αποφύγει τα "κλισέ", παίζοντας τον Χέλμερ «με λανθασμένη και ατσαλάκωτη ιδέα περί 'συντηρητικού', 'αριβίστα' και 'μικρόνοος' ατόμου» (Χρησιτίδης). Οι Τάσος Χαλκιάς (Κρόγκοταντ) και Σοφοκλής Πέππας (Ρανκ) εμποτίζουν τις ερμηνείες τους «με μια βαριά, γενική, μελαγχολία», συνθέτουν τους ρόλους τους «χωρίς αποχρώσεις, χωρίς λεπτομέρειες, χωρίς υποκριτικό ψάξιμο» (Χρησιτίδης). Ο Τάσος Χαλκιάς αποφεύγει την παγίδα να παίξει τον Κρόγκοταντ ως «κακό εκβιαστή» (Παγιατάκης), αλλά το αποτέλεσμα του είναι «αρκετά μονόχορδο» (Ανδρεάδης). Ο Σοφοκλής Πέππας είναι ένας «ευαίσθητος» Ρανκ (Καγγελάρη, *Έθνος*), δίνει «ένα απρόσμενο τσεχωφικό βάθος» στον ρόλο (Γεωργουσόπουλος). Η Κατερίνα Καραγιάννη κάνει για τον Χρησιτίδη την «πιο αξιοπρόσεκτη υποκριτική δουλειά στην παράσταση. Τη λιγότερο συμβατική». Η Καραγιάννη σκιαγραφεί μια «δυναμική» Λίντε (Βαροπούλου), δίνοντας μια «λιτή» και «αληθινή» ερμηνεία (Θυμέλη). Η Μελίνα Βαμβακά, στον μικρό ρόλο της Άννας Μαρίας, «παίζει με κύρος» (Καγγελάρη, *Έθνος*), συμβάλλοντας «θετικά» στην παράσταση (Γεωργουσόπουλος).

Θετικές είναι οι κρίσεις για τη συμβολή των συνεργατών της σκηνοθέτη. Τα ρεαλιστικά σκηνικά και κοστούμια εποχής της Λιλής Κεντάκα «υπηρέτησαν με ευαισθησία τους στόχους της παράστασης», γράφει ο Ανδρεάδης¹³⁸³. Η εργασία της είναι «έξοχη» για τον Μαργαρίτη. Τα «καλαίσθητα» σκηνικά και κοστούμια της επαινεί και ο Παγκουρέλης. Η «σχολαστική δουλειά» της σκηνογράφου «πάνω στην λεπτομέρεια» και η «αίσθηση στο συνταιριασμό των χρωμάτων» χαρίζει «στην

¹³⁸³ Το ρεπορτάζ της Σπανοπούλου από την πρεμιέρα μας δίνει λεπτομέρειες για την εργασία της Κεντάκα: «Το μοναδικό σκηνικό του έργου [...] σχεδίασε με ακρίβεια εποχής και πιστότητα πρώιμου ρεαλισμού η Λιλή Κεντάκα. Η μεγάλη ξύλινη πόρτα και τα θολωμένα από την πάχνη της ομίχλης παράθυρα, αναφορά στο παγωμένο νορβηγικό τοπίο. Ο μεγάλος χρυσοποίκιλτος καθρέφτης σε ύψος που να κατοπιρίζει το κενό της συζυγικής ζωής. Βελούδινα τραπεζομάντηλα, βαριές κουρτίνες, καντηλιέρα μ' αναμμένα κεριά και ένα πιάνο στην άκρη της κάμαρας. Κοστούμια με ταφτάδες που θροϊζουν και ζεστές μάλλινες πελερίνες. Ένα Χθες τονισμένο όσο για να το θυμάσαι, αλλά χωρίς να τραβά την προσοχή σου» («Η *Nóra* του χθες στο θέατρο του σήμερα», ό.π.).

παράσταση ένα από τα καλύτερα της στοιχεία», πιστεύει ο Παγιατάκης. Η «διακριτική» μουσική του Πάνου Καλατζόπουλου (Θυμέλη) είναι ένα «ευχάριστο άκουσμα» (Μαργαρίτης) που υπηρετεί κι αυτή σωστά την παράσταση.

Το Θέατρο Εξαρχείων ιδρύθηκε από τον σκηνοθέτη και ηθοποιό Τάκης Βουτέρης και τη σύζυγό του, ηθοποιό και μεταφράστρια, Αννίτα Δεκαβάλλα. Ο θίασος του έχει υπηρετήσει από το 1989 έως σήμερα ένα θέατρο ρεπερτορίου¹³⁸⁴. Μόνιμος σκηνοθέτης των παραστάσεων του θεάτρου είναι ο Τάκης Βουτέρης, ο οποίος συνήθως και πρωταγωνιστεί, με την Αννίτα Δεκαβάλλα να ερμηνεύει τους κεντρικούς γυναικείους ρόλους του ρεπερτορίου τους. Οι επιλογές των έργων από τη δραματουργία του Ίψεν σταθμίζονται από την επιθυμία των δύο ηθοποιών να αναμετρηθούν με σημαντικούς ιψενικούς ρόλους, ο Βουτέρης με τον Σόλνες και η Δεκαβάλλα με την Γκάμπλερ¹³⁸⁵.

Πρώτα ανεβαίνει ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* στις 20 Οκτωβρίου του 1994 (τελευταία παράσταση στις 16 Απριλίου 1995). Τέσσερα χρόνια αργότερα ακολουθεί η *Έντα Γκάμπλερ*, στις 13 Νοεμβρίου του 1988 (τελευταία στις 11 Απριλίου 1999¹³⁸⁶). Και τις δύο παραστάσεις σκηνοθετεί ο Τάκης Βουτέρης, και για τις δύο γράφει τη μουσική ο Πλάτων Ανδριτσάκης¹³⁸⁷. Για τον *Σόλνες* ο Βουτέρης χρησιμοποιεί τη γνωστή μετάφραση του Μάριου Πλωρίτη¹³⁸⁸, ενώ συνεργάζεται με τον Φαίδωνα Πατρικαλάκη για τα σκηνικά και τα κοστούμια. Η Αννίτα Δεκαβάλλα παίζει τη σύζυγο του Σόλνες, Αλίνα. Στους υπόλοιπους ρόλους: Χίλντα

¹³⁸⁴ Η επωνυμία του θιάσου και της αίθουσας που στεγάζει τη δραστηριότητά του είναι ίδια. Το Θέατρο Εξαρχείων είναι η συνέχεια του Θεάτρου του Πειραιά που ιδρύθηκε το 1976 από τον Τάκη Βουτέρη και στεγάστηκε έως και το 1989 σε ένα νεοκλασικό κτίριο στον Πειραιά (Αλκιβιάδους 104). Ο θίασος μεταστεγάζεται το 1989 σε ένα άλλο νεοκλασικό κτίριο που διαμορφώνεται σε θέατρο, στο κέντρο της Αθήνας, στα Εξάρχεια, στην οδό Θεμιστοκλέους. Ο Βουτέρης στην πρώτη φάση της δραστηριότητάς του στον Πειραιά έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το σύγχρονο ελληνικό έργο, ενώ μετά τη μεταστέγαση στο νέο θέατρο προσανατολίστηκε προς το κλασικό και σύγχρονο ξένο ρεπερτόριο. Βλ. το ιστορικό του θιάσου στο πρόγραμμα της *Έντας Γκάμπλερ* («Το θέατρο Εξαρχείων», σελ. 6-8).

¹³⁸⁵ Ο ίδιος ο Βουτέρης δηλώνει σε συνέντευξή του: «Βασικός παράγοντας στην επιλογή του *Σόλνες* αλλά και κάθε έργου, είναι ο ρόλος» (Μυρτώ Παπαδοπούλου: «Ο Αρχιμάστορας των Εξαρχείων», συνέντευξη με τον Τάκη Βουτέρη, εφ. *Το Βήμα*, 16/10/1994). Την προσωπική του εμπλοκή με τον ρόλο ομολογεί σε άλλη συνέντευξή του: «Έχω και εγώ μια συγγένεια με τον Αρχιμάστορα Σόλνες. Αισθάνομαι, ότι αυτή την περίοδο περνάω από τη μια όχθη στην άλλη. Δεν είναι βέβαια από τη ζωή στον θάνατο, αλλά από έναν τρόπο ζωής σε έναν άλλο, που φυσικά δεν ξέρω πώς θα είναι...» (Ελένη Πετάση: «Στροφή στον Ίψεν και επιστροφή στον Μίλερ», συνέντευξη με τον Τάκη Βουτέρη, εφ. *Η Καθημερινή*, 12/10/1994).

¹³⁸⁶ Ένα μήνα πριν από την λήξη των παραστάσεων το Θέατρο Εξαρχείων διοργανώνει μια βραδιά αφιερωμένη στον Ίψεν (10/3/1999). Πριν από την παράσταση της *Γκάμπλερ* μιλούν οι Κώστας Γεωργουσόπουλος και Erik Østerud, Νορβηγός καθηγητής Σκανδιναβικών Σπουδών. (Βλ.: Ανυπόγραφο: «Βραδιά Ίψεν από το Θέατρο των Εξαρχείων», εφ. *Η Αυγή*, 3/3/1999 και Ανυπόγραφο: «Βραδιά με Ίψεν», εφ. *Η Βραδυνή*, 13/3/1999).

¹³⁸⁷ Στην *Γκάμπλερ* τη μουσική του Ανδριτσάκη ερμήνευε ζωντανά στο πιάνο η Θάλεια Αθανίτη.

¹³⁸⁸ Η προ δεκαετίας μετάφραση του Πλωρίτη για λογαριασμό του θιάσου του Δημήτρη Χορν (1983) παραμένει «αγέραστη» για τον Λογοθέτη. Θετικά και τα άλλα λιγοστά σχόλια της κριτικής: «άνετη για το αυτί του θεατή», γράφει ο Παγιατάκης, «καλή» ο Πολενάκης.

Βάγκελ: Αλεξάνδρα Μπατσαλιά, Δόκτωρ Χέρνταλ: Μπάμπης Γιωτόπουλος, Κνουτ Μπρόβικ: Κωστής Παπαϊωάννου, Ράγκναρ Μπρόβικ: Άκης Βλουτής, Κάγια Φόσλι: Αλίνα Κοτσοβούλου. Στη *Γκάμπλερ* τη μετάφραση του έργου υπογράφει η πρωταγωνίστρια της παράστασης Αννίτα Δεκαβάλλα, τα σκηνικά και τα κοστούμια ο Γιώργος Βαφιάς και τους φωτισμούς η Μάρω Αβράμπου. Ο Βουτέρης ερμηνεύει τον δικαστή Μπρακ και τους άλλους ρόλους οι: Κώστας Φλωκατούλας (Γιόργκεν Τέσμαν), Αλεξάνδρα Παντελάκη (Θεία Γιούλε), Νίκη Παλληκαράκη (Τέα Έλβστεντ), Μάνος Βακούσης (Εϊλερτ Λέβμποργκ), Ελπίδα Μπραουδάκη (Μπέρτα).

Ο *Σόλνες* του Βουτέρη χαρακτηρίζεται από την προσπάθειά του για ένα αφαιρετικό ρεαλισμό, τόσο στο εικαστικό πλαίσιο όσο και στον ερμηνευτικό κώδικα των ηθοποιών. Το υποκριτικό ύφος, παρατηρεί ο Πολενάκης, έχει «ένα ελαφρό, ελαφρότατο στυλιζάρισμα ‘στην κόψη του ξυραφιού’, όπου ισορροπούν νατουραλιστικά και συμβολικά στοιχεία». Η σκηνοθεσία του Βουτέρη επιβάλλει «μετρημένες κινήσεις, χαμηλότονες συμπεριφορές» (Ματζιρη), προβάλλοντας την «αρχιτεκτονική κατασκευή» του έργου (Μαργαρίτης) και «τονίζοντας το ψυχολογικό υπόβαθρο εις βάρος του ιδεολογικού καμβά» (Γεωργουσόπουλος¹³⁸⁹).

Ο Βουτέρης παραδίδει μια «ευπρεπέστατη, χαμηλών έως μέσων τόνων» παράσταση, χωρίς σκηνοθετικούς εντοπισμούς, που καταφέρνει να «φθάνει» ο λόγος του Ίψεν «καθαρός και αντιληπτός στο κοινό», κατά τον Παγιατάκη. Λείπει όμως μια σαφής σκηνοθετική ανάγνωση του έργου, επισημαίνει η Καγγελάρη: η σκηνοθεσία του Βουτέρη είναι «ρυθμιστική», ακολουθεί «την αόριστη αρχή: να ακουσθεί ο λόγος». Η παράσταση μένει για την Καγγελάρη σε «μια ‘οριζόντια’ ανάγνωση» που εστιάζει το ενδιαφέρον της στο νήμα της πλοκής ενώ της διαφεύγουν οι «διακυμάνσεις του διαφορούμενου διαλόγου» του έργου. Αντίστοιχη είναι και η εκτίμηση της Κολτσιδοπούλου: η παράσταση είναι «ψυχρή, τακτική, τακτοποιημένη δεν είχε αυτό ακριβώς για το οποίο μιλούσε: Δαιμόνια, troll, τελώνια να οδηγούν τους ηθοποιούς και στα δικά τους όρια, στα χάρτινα παλάτια της τόλμης, πέρα από τις εμμονές των ασπρόμαυρων συμβολισμών, ψηλά, στα καμπαναριά των ίλιγγων». Μπορεί να «προσγειώνει ομαλά και διαφωτιστικά» τον θεατή «σε μια ενδιαφέρουσα όψη του ιψενικού αριστουργήματος», παρατηρεί η Βαροπούλου, αλλά «δεν προκαλεί [...] τον ίλιγγο που ταιριάζει στο δράμα»¹³⁹⁰.

¹³⁸⁹ Την παρατήρηση αυτή κάνει ο Γεωργουσόπουλος στον απολογισμό της θεατρικής περιόδου 1994-95 στο ετήσιο χρονικό *Επίλογος 95* («Πόσο ‘εν εν τω πολλώ’;», ό.π., σελ. 100).

¹³⁹⁰ Οι καλλιτεχνικοί συνεργάτες του Βουτέρη υπηρετούν σωστά το σκηνοθετικό ζητούμενο για ένα αφαιρετικό ρεαλισμό, χωρίς όμως ιδιαίτερη δημιουργική έμπνευση. Ο Πατρικαλάκης μεταθέτει ελαφρώς χρονικά το έργο στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, όπως ζητάει η σκηνοθεσία (βλ. τις δηλώσεις του σκηνοθέτη στη συνέντευξη του Μυρτώ Παπαδοπούλου, ό.π.), φτιάχνοντας ένα «φωτεινό και ψυχρό» αστικό σαλόνι (Γεωργουσόπουλος) που δηλώνεται με λίγα έπιπλα. «Αδιάφορα ‘λιτό’» βρίσκει το σκηνικό η Καγγελάρη, λείπει «κάποιο άνοιγμα ‘προς τα επάνω’», σημειώνει ο Πολενάκης. Αρνητική είναι η εκτίμηση του Παγιατάκη: «Μπορεί ο αρχιτέκτονας Σόλνες [...] να υπήρξε μεγάλος και πρωτοποριακός καλλιτέχνης για την εποχή του, όμως αποκλείεται να έχτιζε σπίτια στο στυλ του Bauhaus, όπως υπαινίσσεται ο Φαίδων Πατρικαλάκης που σχεδίασε ένα αποστειρωμένο σκηνικό». Η «υπαινετική» μουσική (Καλλάκη) του Πλάτωνα Ανδριτσάκη είναι «πρέπουσα» για τον

Για τη Βαροπούλου το πιο ενδιαφέρον σημείο της παράστασης είναι η ερμηνευτική προσέγγιση του Σόλνες από τον Τάκη Βουτέρη: είναι «ένας Αρχιμάστορας αδύναμος. Σε μια κρίση ζωής και ηλικίας, σε ένα μοιραίο ξέσπασμα ανασφάλειας και αβεβαιότητας μπροστά στα νιάτα, τους ανταγωνιστές του, τους άλλους, τον εαυτό του, το παρελθόν. Εκθέτοντας ως ηθοποιός τις ψυχολογικές διακυμάνσεις, την άρρωστη συνείδηση, τις ανικανότητες και μικρότητες, την αυτοενοχοποίηση του προσώπου, ο Τάκης Βουτέρης-σκηνοθέτης πριμοδότησε την ιδέα ενός Αρχιμάστορα που αυτοπαραδίδεται στη Δίκη· που έλκεται από τη Νέμεση· που επιδιώκει αυτοκαταστροφικά το θανατηφόρο ως ηρωικό προσωπείο μιας αντιηρωικής κατάστασης». Η ερμηνεία του Βουτέρη επαινείται από αρκετούς κριτικούς. Για τον Γεωργουσόπουλο «δημιουργεί τον καλύτερο ρόλο της καριέρας του», καθώς κατορθώνει «να συμπυκνώσει τον υποκριτικό ρεαλισμό με την μουσικότητα του συμβολισμού». «Έξοχος» είναι για την Καλτάκη και τον Τίγκιλη. Ενώ για τον Παγιατάκη η ερμηνεία του είναι άνιση: «αποκαλύπτει μερικές σπαρακτικές στιγμές που συγκλονίζουν τον θεατή. Άλλες πάλι φορές είναι όμως έκδηλη μία επικίνδυνη συγκινησιακή χαλαρότητα». Δεν πείθεται ούτε η Καγγελάρη από την ερμηνεία του Βουτέρη: «έχοντας να αντιμετωπίσει ένα ρόλο έξω από την ιδιοσυγκρασία του, υιοθέτησε ένα προσωπείο εγωκεντρικού και αδίστακτου Σόλνες, με μανιέρα στη φωνή και στο ύφος».

Η Αννίτα Δεκαβάλλα, στην Αλίνα Σόλνες, στηρίζει σθεναρά την παράσταση. Παρουσιάζει «μια ολοκληρωμένη σπουδή της εμμονής στο καθήκον και της καταφυγής στον μελαγχολικό κόσμο του μόνιμου πένθους», γράφει η Βαροπούλου. Η Δεκαβάλλα «καταδύεται στον πόνο, στο πένθος» και «διαπρέπει σ' ένα ρεσιτάλ χαμηλών τόνων» κατά την εκτίμηση του Πολενάκη. «Συνταρακτική» είναι για τον Γεωργουσόπουλο η ερμηνεία της. Κάποιες αντιρρήσεις εκφράζει η Καγγελάρη για την ερμηνευτική γραμμή του ρόλου, καθώς βρίσκει πως η ηθοποιός «τονίζει κυρίως την πλευρά της χαροκαμένης μητέρας, αφήνοντας κατά μέρος τον εγωισμό που διακρίνει και την κυρία Σόλνες».

Η παράσταση του Βουτέρη «επιτυγχάνει να κινητοποιήσει το πλούσιο υποκριτικό φορτίο» των δύο πρωταγωνιστών, αλλά «δεν καταφέρνει όμως να συστρατεύσει με την ίδια ένταση» τις ερμηνείες των υπόλοιπων ηθοποιών, παρατηρεί ο Τίγκιλης. Η πρωτοεμφανιζόμενη Αγγελική Μπατσαλιά ξεχωρίζει από τον υπόλοιπο θίασο για τα «σκηνικά προσόντα» της, που είναι όμως «ανεπεξέργαστα» (Καγγελάρη). Την ίδια διαπίστωση κάνει και ο Πολενάκης: «έχει ταλέντο, είναι όμως ακόμα ανώριμη για τέτοιους ρόλους με διπλότητα ήθους και αντιφατικούς μέσα στην πληρότητα τους. Εδώ, δόθηκε η χυμώδης χάρις, η γυναικεία υπόσταση του ρόλου αλλά διέφυγε η άλλη πλευρά της άπιαστης

Μαργαρίτη, συμφωνεί και ο Πολενάκης πως «υπηρέτησε το λόγο». Ο Παγιατάκης βρίσκει εύκολες τις επιλογές του μουσικού: «Το ξέρουν και οι γάτες πως όταν θέλεις να δημιουργείς 'υποβλητική ατμόσφαιρα' βάζεις ένα βιολοντσέλο να γουργουρίζει. Προφανώς το γνωρίζει και ο Πλάτων Ανδριτσάκης».

νεφέλης». Οι ερμηνείες των άλλων ηθοποιών είναι «διεκπεραιωτικής τάξεως» (Καγγελάρη). Ο Μπάμπης Γιωτόπουλος δίνει «έναν τυπικό Ιψενικό γιατρό» (Πολενάκης). Ο Άκης Βλουτής «έγειρε τον Ράγκναρ προς μια συγγνωστή αμήχανη παρουσία» (Γεωργουσόπουλος). Ο Κωστής Παπαϊωάννου ως Κνουτ Μπρόβικ «φάνηκε ότι προσπαθούσε να πείσει ότι ήταν ηλικιωμένος και ετοιμοθάνατος» (Καλτάκη).

Η σκηνοθεσία του Βουτέρη στην *Έντα Γκάμπλερ*, το 1998, έχει περισσότερο ανανεωτική διάθεση. Ο Βουτέρης μετατοπίζει τον άξονα του έργου «εστιάζοντας στον κυνικό δικαστή Μπρακ ο οποίος κινεί τα νήματα της δράσης» (Πετάση). Ο σκηνοθέτης και ερμηνευτής του ρόλου διαβάσει τον Μπρακ ως «έναν οιονεί σκηνοθέτη, καθοδηγητή, παρατηρητή, ταυτοχρόνως παρόντα μέσα και έξω από τη δράση», σημειώνει ο Γεωργουσόπουλος. Ο Βουτέρης σπάει «τον σκληρό ρεαλιστικό πυρήνα» του έργου, συνεχίζει ο Γεωργουσόπουλος, βάζοντας τον Μπρακ να είναι συνεχώς παρών καθοδηγώντας τις δράσεις των προσώπων ως σκηνοθέτης και μαέστρος τους. Η μουσική που ερμηνεύει ζωντανά στο πιάνο η Θάλεια Αθανίτη, συνοδεύει «τις θεμελιώδεις σκηνές, κάτω όμως από τις φανερές οδηγίες (με νεύματα 'Έεκινά να παίζεις', 'Σταμάτα') του Μπρακ»¹³⁹¹.

Ο Βουτέρης παίζει με τη θεατρική σύμβαση, σχολιάζει «την ίδια τη θεατρικότητα» (Ανδριανού). Αλλά κυρίως πρόκειται για ένα σχόλιο πάνω σ' έναν ασφυκτικό κοινωνικό κλοιό, τον οποίο προσωποποιεί στον Μπρακ, που επιβάλλει τους κανόνες του ερήμην των επιθυμιών των ανθρώπων. Η αυτοκτονία της Γκάμπλερ στο τέλος του έργου είναι η μόνη πράξη που δεν υποβάλλει ο Μπρακ. Ο αιφνιδιασμός του από την αυτοκτονία γίνεται η «έκπληξη του σκηνοθέτη όταν κάποιος ηθοποιός αυτοσχεδιάζει ερήμην του» (Ανδριανού). Η Γκάμπλερ στην παράσταση του Θεάτρου των Εξαρχείων ξεφεύγει από τα δεσμά της "επαναστατώντας" απέναντι στις κοινωνικές επιταγές.

Για τον Βουτέρη το νόημα του έργου είναι «η αλλαγή της κοινωνίας», όπως δηλώνει σε συνέντευξή του¹³⁹². Ο σκηνοθέτης παίρνει θέση σαφώς υπέρ της ηρωίδας: «Το πρόσωπο της Έντας είναι πρόσωπο αγαπημένο, που δεν έχει καμία σχέση με την αυταρχική και άγρια ηρωίδα που έχει παρουσιαστεί μέχρι σήμερα. Είναι πνευματικός άνθρωπος, ευαίσθητος, που τυχαίνει να είναι γυναίκα. Ζει μέσα σ' ένα αρνητικό περιβάλλον». Η αυτοκτονία της Γκάμπλερ, διευκρινίζει ο σκηνοθέτης σε άλλη του συνέντευξη, δηλώνει τη «δύναμη» ενός ανθρώπου που «προτίμησε να αρνηθεί τη ζωή από το να ζήσει μέσα στο συμβιβασμό»¹³⁹³.

¹³⁹¹ Ο Βουτέρης δηλώνει για τη χρήση της μουσικής: «Η μουσική δεν θα είναι απλώς μια μουσική υπόκρουση. Είναι ένας κανονικός ρόλος που προκαλεί και ερεθίζει τα πρόσωπα του έργου να προχωρήσουν παρακάτω» (Σταύρος Ξητάρας: «Όταν οι γυναίκες αισθάνονται παγιδευμένες», εφ. *Η Απογευματινή*, 25/10/1998).

¹³⁹² Γιώργος Σκίντσας: «Έντα στα Εξάρχεια δια χειρός Βουτέρη», συνέντευξη με τον Τάκη Βουτέρη, εφ. *Ελεύθερος Τόπος*, 26/10/1998.

¹³⁹³ Ανυπόγραφο: «Λίγοι κάνουμε τέχνη», συνέντευξη με τον Τάκη Βουτέρη, περ. *Τηλέραμα*, 12/12/1998.

Ο Βουτέρης, θέλοντας να καταδείξει την πνευματική "ανωτερότητα" της Γκάμπλερ, σκιαγραφεί αδρά τα περιγράμματα των άλλων προσώπων, υπογραμμίζοντας τη φαιδρότητά τους. Ο Τέσμαν είναι «κάτι μεταξύ καρτούν και καρικατούρας με την έντονα γαμψή μύτη του, το μηχανικό περπάτημα και την αστεία φωνή του» (Λοϊζου). Στην ίδια κατεύθυνση είναι και η Τέα που παρουσιάζεται ως «αφελές θηλυκό» (Πετάση), σαν «μια ζωντανή πορσελάνινη κούκλα με τσιριχτή φωνή, παιχνιδιάρικες βλεφαρίδες και υπέρογκα μαλλιά χρώματος καραμελί» (Λοϊζου). Ο Μπρακ του ίδιου του Βουτέρη δεν είναι τόσο καρικατούρα όσο οι άλλοι δύο ήρωες, αλλά είναι κι αυτός αδρά διαγεγραμμένος: φέρει μια «προφανή πανουργία» (Λογοθέτης).

Υφολογικά η σκηνοθεσία του Βουτέρη ακολουθεί ένα διπλό δρόμο: «Περνώντας εξπρεσιονιστικά, με γοργότητα και σχεδόν με 'χάρη' σε βουλεβαρδιέρικα ανάερη ανάγνωση του πρώτου μέρους, διολίσθησε βαθμηδόν σε υφέρπουσα, φοβόγνο αλλά και προδιαγεγραμμένη τελετή σταυρικών σχημάτων» (Παγιατάκης)¹³⁹⁴.

Η ανάγνωση του Βουτέρη προσπαθεί να συνδυάσει την «κλασική ματιά» με την «αποναφθαλινοποίηση» του έργου, όπως σημειώνει ο Παγιατάκης. Κατά την εκτίμηση του κριτικού αυτή είναι η «μεγαλύτερη αρετή» της παράστασης. Δεν συμφωνούν όμως άλλοι κριτικοί για την αποτελεσματικότητα της προσπάθειας του Βουτέρη: «Θεωρώντας την κλασική ανάγνωση του κειμένου ξεπερασμένη και ακαδημαϊκή, σπεύδει να εκμοντερνίσει το έργο ή μάλλον να το εκλαϊκεύσει στα νεοελληνικά», γράφει ο Λογοθέτης: «προσπαθώντας να αποφύγουν την ακαδημαϊκή σκύλα, έπεσαν στη λαϊκή χάρυβδη». Ο Βουτέρης δεν προτείνει μια ριζοσπαστική φόρμα για την παράσταση, πατάει κατά βάση στον ρεαλισμό τόσο σκηνοθετικά όσο και υποκριτικά, με αποτέλεσμα να μοιάζουν παράταιρες και σχηματικές οι ανανεωτικές επιλογές του στην κατεύθυνση των ρόλων. Η επιλογή να δοθεί ο Τέσμαν και η Τέας σαν καρικατούρες μένει αδικαιώτη, καθώς το συνολικό ερμηνευτικό ύφος των ηθοποιών παραμένει προσκολλημένο στον ρεαλισμό. Δικαίως ενίσταται η κριτική: «η σκηνοθεσία του άγγιξε, και μερικές φορές ξεπέρασε, τα όρια της υπερβολής – γιατί η γελοιότητα των μικροαστών δεν έχει ανάγκη από περιγραφικές αποδόσεις για να καταδειχτεί», παρατηρεί η Πετάση. Για «εξευτελισμό της Τέας» και «γελοιοποίηση του Τέσμαν» μιλάει ο Λογοθέτης¹³⁹⁵.

Η σκηνοθεσία του Βουτέρη οδηγεί εν τέλει σε απλουστευτικά σχήματα τους ρόλους, διαχωρίζει σε "καλούς" και "κακούς" τους ήρωες. Από την μια πλευρά οι

¹³⁹⁴ Για το ύφος του έργου δηλώνει η Δεκαβάλλα: «Δεν νομίζω ότι [...] είναι ένα σκοτεινό έργο! Έχει πάρα πολύ πάθος, πολύ γρήγορους ρυθμούς, στο πρώτο μέρος έχει πολύ χιούμορ και σασπένς» (Ανυπόγραφο: «Έντα Γκάμπλερ έως το Πάσχα στα Εξάρχεια», συνέντευξη με την Αννίτα Δεκαβάλλα, εφ. *Η Βραδυνή*, 24/2/1999).

¹³⁹⁵ Για τη Λοϊζου οι καρικατούρες των δύο ηθοποιών είναι τα πιο ζωγόνα στοιχεία της παράστασης καθώς ξεφεύγουν από τον "συντηρητισμό" που τη χαρακτηρίζει, «η ιδιαιτερότητα των δύο αυτών ηθοποιών απαλύνει» τουλάχιστον, γράφει η Λοϊζου, «τη συνολική αίσθηση στασιμότητας».

"καλοί" Γκάμπλερ και Λέβμποργκ και από την άλλη οι "κακοί" Τέσμαν, Τέα, Μπρακ και Θεία Γιούλε. Η Γκάμπλερ της Δεκαβάλλα είναι μια θετική ηρωίδα, θύμα των κοινωνικών συνθηκών. Η Δεκαβάλλα, όμως, παρά τις εξαγγελίες του σκηνοθέτη για νέα διαφορετική Γκάμπλερ, δίνει μια «από τις πιο συνηθισμένες εκδοχές της υφενικής ηρωίδας», όπως παρατηρεί η Λοϊζου: μια Έντα «ακατάδεχτη, απόμακρη, έτοιμη να σαρκάσει τους πάντες και τα πάντα. Μια Έντα η οποία πλήττει αφόρητα με τους αφελείς μικροαστούς που την περιτριγυρίζουν και νιώθει ολοένα επιτακτικότερη την ανάγκη για έναν 'όμορφο θάνατο', που θα καταργήσει τη γελοιότητα της ζωής της. [...] Μια Έντα τόσο προβλέψιμη που κουράζει». Λείπουν τα αντιφατικά στοιχεία της υφενικής ηρωίδας, η ηθοποιός τονίζει «την ταπεινωμένη αμαζόνα και την πεισματωμένη γυναίκα» (Γεωργουσόπουλος). Έτσι χάνεται «η αινιγματική διάσταση του χαρακτήρα της, εκείνο το εσωτερικό άδειασμα, η υποψία μιας απόλυτης απόγνωσης που δεν μπορεί να οδηγήσει παρά μόνο στον θάνατο» (Πετάση).

Ο Λέβμποργκ –ως καλλιτέχνης που είναι– κατατάσσεται από τη σκηνοθεσία επίσης στα θύματα των κοινωνικών καταπίεσεων. Ο Βακούσης δεν χρωματίζει όμως μόνο θετικά τον ήρωα του, συνθέτει ένα πιο αντιφατικό πρόσωπο, τονίζει «τη βυρωνική πλευρά» του χαρακτήρα και προσφέρει την «πιο ολοκληρωμένη ερμηνεία» της παράστασης, όπως παρατηρεί η Πετάση. Ο Βακούσης «κίνησε τον Λέβμποργκ με ένδον 'μανιά'», γράφει ο Παγιατάκης, «υπήρξε 'χαλασμένος', νοσογόνος, επίφοβος». Ο ηθοποιός ερμηνεύει έναν Λέβμποργκ «με λεπτομερώς διαγεγραμμένη ψυχική οντότητα, που στο βάθος γνώριζε ότι είναι χαμένος» (Ανδριανού).

Οι άλλοι ηθοποιοί οδηγούνται από τον Βουτέρη να σκιαγραφήσουν ως πασιφανώς αρνητικούς τους ήρωές τους. Για τους εμφανώς γελοιογραφικούς τόνους των Κώστα Φλωκατούλα και Νίκης Παλληκαράκη η κριτική επιρρίπτει την ευθύνη αποκλειστικά στη σκηνοθεσία. Η «υπερκωμικοποίηση» του Τέσμαν είναι το «σοβαρότερο σκηνοθετικό απόπημα» για τον Παγιατάκη «και όχι ευθύνη του ευάγωγου στην οδηγία ηθοποιού». Δεν ευθύνεται η Παλληκαράκη, πιστεύει ο Λογοθέτης, που «καταδικάστηκε να παίξει μια περίπου ηλίθια Τέα». Η Αλεξάνδρα Παντελάκη οδηγείται κι αυτή σε ένα αδρό περίγραμμα του ρόλου της, δίνει μια «στεγνή και σαφή στη θυσιαστική της εθελοντική αποστολή» Θεία Γιούλε, άποψη που υπηρετεί «σωστά» η ηθοποιός (Μικελίδης). Ο Βουτέρης στον Μπρακ δίνει μια μόνο όψη του ήρωα, είναι ένας «κυνικός, ψυχρός, υστερόβουλος, είρων» Μπρακ, ο οποίος «υπερέβαλε, με άνεση είναι η αλήθεια, σε προφανή πανουργία ένα χαρακτήρα περισσότερο υπαινικτικό απ' ό,τι διαγράφηκε εδώ», σημειώνει ο Λογοθέτης. Για την Πετάση, ο Βουτέρης «καταφέρνει να κρατήσει με δεξιοτεχνία την ποθητή ισορροπία ανάμεσα στο καθημερινό και τη διόγκωσή του», ενώ ο Μικελίδης βρίσκει ότι είναι «κάπως υπερβολικός».

Στα θετικά της παράστασης προσμετρούνται η μετάφραση της Αννίτας Δεκαβάλλα από τα νορβηγικά¹³⁹⁶ και η μουσική του Πλάτωνα Ανδριτσάκη. Η Δεκαβάλλα παραδίδει μια «εξαισία» μετάφραση για τον Γεωργουσόπουλο, καθώς καταφέρνει και «διασώζει την υφολογική ποικιλία της γλώσσας του Ίψεν, το ταξικό χιούμορ της προτεσταντικής μεσοαστικής τάξης και τον ζωτικό ρυθμό της Βόρειας ζωής. Ένα κατόρθωμα σκηνικού γλωσσικού κώδικα». Πολύ θετικά είναι και τα σχόλια του Παγιατάκη: «ο ευέλικτος σε ύφη και ευαίσθητος σε ήθη ρόλων λόγος της Α. Δεκαβάλλα [...] χάρισε κινητικότητα στην εξωτερική δράση και ένταση, ουσία στις έννοιες, στα αισθήματα, στους υπαινιγμούς». Η δουλειά του Ανδριτσάκη «με τα έμμονα μουσικά μοτίβα» είναι «πολύ ενδιαφέρουσα» για την Ανδριανού. Η «θαυμάσια έμμονη μουσική ιδέα» υποστηρίζει γόνιμα τη σκηνοθετική άποψη επιβεβαιώνει ο Γεωργουσόπουλος¹³⁹⁷.

Οι προσπάθειες της Σύγχρονης Θεατρικής Σκηνής και του Θεάτρου των Εξαρχείων πάνω στον Ίψεν βάδισαν σε ρεαλιστικά μονοπάτια, ενσωματώνοντας ενδιαφέροντα ανανεωτικά στοιχεία, χωρίς όμως να κατορθώσουν να ολοκληρωθούν σκηνικά. Δεν έφτασαν σε υψηλά καλλιτεχνικά αποτελέσματα, αλλά δεν πρόδωσαν τη δραματουργία των έργων.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Το σπίτι της κούκλας (Νόρα), Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή Κατερίνας Μαραγκού, Αθήνα, 1990

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Το σπίτι της κούκλας-Νόρα*, στο θέατρο Αθηνών», εφ. *Ημερησία*, 18/11/1990.
2. Αθηναίος, Περσεύς: «*Το σπίτι της κούκλας-Νόρα* – Στο Θέατρο Αθηνών», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 16/11/1990.
3. Ανδρεάδης, Γιάγκος: «*Νόρα-Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Μεσημβρινή*, 10/12/1990.
4. Βαροπούλου, Ελένη: «*Η Νόρα, η Ελίντα και η Έντα*», εφ. *Το Βήμα*, 10/2/1991.
5. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «*Οίκος αμοιβαίας ανοχής*», εφ. *Τα Νέα*, 18/12/1990, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, ό.π., σελ. 391-394.
6. Θυμέλη: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 18/12/1990.
7. Καγγελάρη, Δηώ: «*Ίψεν, Ντάγκερμαν, Νορέν. Οι σκανδιναβοί και η σκηνική τους τύχη*», εφ. *Εποχή*, 13/1/1991.
8. Καγγελάρη, Δηώ: «*Διαδρομή χωρίς τέλος...*», εφ. *Έθνος*, 11/3/1991.
9. Κρητικός, Θόδωρος: «*Απόστολος του ατομικισμού*», περ. *Ταχυδρόμος*, 3/1/1991.
10. Κρητικός, Θόδωρος: «*Πέρα από τη γυναικεία χειραφέτηση*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 16/12/1990.

¹³⁹⁶ Η Δεκαβάλλα έμαθε νορβηγικά προκειμένου να μεταφράσει το έργο από το πρωτότυπο. Βλ. τις δηλώσεις της στον Τύπο: Γιώργος Βιδάλης: «*Η ζωή δεν σε αφήνει να πλήξεις*», συνέντευξη με την Αννίτα Δεκαβάλλα, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 11/1/1999 και Ανυπόγραφο: «*Έντα Γκάμπλερ* έως το Πάσχα στα Εξάρχεια», συνέντευξη με την Αννίτα Δεκαβάλλα, εφ. *Βραδυνή*, 24/2/1999.

¹³⁹⁷ Το σκηνικό αντίθετα προσμετράται στα αρνητικά της παράστασης. Ο Γιώργος Βαφιάς αποτυγχάνει «στη δημιουργία ατμόσφαιρας με το άστοχα αφαιρετικό σκηνικό» του, γράφει η Πετάση. «*Απλοϊκά αφαιρετικό*» βρίσκει το σκηνικό η Λοϊζου, «*μια αίθουσα με τοίχους από κουρτίνες και μερικά 'μίνιμαλ' έπιπλα εποχής δεν αποτελεί απαραίτητως τη μετεξέλιξη του μικροαστικού καθιστικού που φιλοξένησε την πρώτη Έντα Γκάμπλερ πριν από έναν περίπου αιώνα*».

11. Λογοθέτης, Ηρακλής: «Νόρα», περ. *Αθηνόραμα*, 15/2/1991.
12. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «'Θέατρο Αθηνών' - 'Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή': Ίψεν, *Νόρα*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1533, 15/5/1991, σελ. 699-670.
13. Μάτσας, Νέστορας: «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Εστία*, 2/1/1991.
14. Ντάνου, Ελευθερία: «Θέατρο Αθηνών Ερρίκου Ίψεν *Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Ελεύθερος*, 3/12/1990.
15. Παγιατάκης, Σπύρος: «Χωρίς εξάρσεις...», εφ. *Η Καθημερινή*, 3/3/1991.
16. Παγκουρέλης, Βάιος: «Με οριοθέτη την ερμηνεία...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 26/11/1990.
17. Παπαϊωάννου, Λίνα: «Από το Βορρά με τη ζεστασιά του καλού έργου», περ. *Marie Claire*, 2/1991.
18. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Αστοχίες επιλογών», εφ. *Επικαιρότητα*, 5/2/1991.

Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα, 1994

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Ο Αρχιμάστορας Σόλνες*», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 15/4/1995.
2. Βαροπούλου Ελένη: «*Αρχιμάστορας Σόλνες*», εφ. *Το Βήμα*, 6/11/1994.
3. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Καλά δομικά υλικά», εφ. *Τα Νέα*, 31/10/1994.
4. Καγγελάρη, Δηώ: «Πώς παίζεται ο Ίψεν στην Ελλάδα;», περ. *Αντί*, 17/3/1995, σελ. 54-55.
5. Καλλάκη, Ματίνα: «Μια παράσταση που πρόσφερε αληθινές συγκινήσεις», εφ. *Επενδυτής*, 4/2/1995.
6. Κολτσιδοπούλου, Άννυ: «Αντιπαράθεση ζωής και θανάτου», εφ. *Μεσημβρινή*, 30/11/1994.
7. Λογοθέτης, Ηρακλής: «*Ο αρχιμάστορας Σόλνες. Δεσμώτες του ιλιγγού*», περ. *Αθηνόραμα*, 4/11/1994.
8. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «'Θέατρο Εξαρχείων': Ερρίκου Ίψεν: *Αρχιμάστορας Σόλνες*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1629, 15/5/1995, σελ. 687-688.
9. Ματζίρη, Σωτηρία: «Η γοητεία του θανάτου στον Ίψεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 28/3/1995.
10. Μάτσας, Νέστορας: «Ο επίκαιρος Ίψεν», εφ. *Εστία*, 3/11/1994.
11. Ντάνου, Ελευθερία: «Θέατρο 'Εξαρχείων' Ερρίκου Ίψεν *Αρχιμάστορας Σόλνες*», εφ. *Ελεύθερος*, 11/11/1994.
12. Παγιατάκης, Σπύρος: «*Αρχιμάστορας Σόλνες χωρίς φαντασμαγορία*», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/1/1995.
13. Πολενάκης, Λέανδρος: «Η δική μας τραγωδία», εφ. *Η Αυγή*, 31/11/1994.
14. Τίγκλης, Μηνάς: «Ο Αθηναίος Ίψεν κατά τα 2/4 του», περ. *Πριν*, 12/2/1995.
15. Χρησιτίδης, Μηνάς: «Άγονος αγώνας», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 6/11/1994.

Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα, 1998

1. Ανδριανού, Έλσα: «Δειλοί γενναίοι αυτόχειρες», εφ. *Ακρόπολις*, 2/12/1998.
2. Βαρβέρης, Γιάννης: «Ίψενική αναπαλαιώση», εφ. *Η Καθημερινή*, 20/12/1998, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Δ'. Κείμενα θεατρικής κριτικής. 1994-2003*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2003.
3. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Η πειθώ μιας ερμηνείας», εφ. *Τα Νέα*, 21/12/1998.
4. Λογοθέτης, Ηρακλής: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Αθηνόραμα*, 8/1/1999.
5. Λοϊζου, Στέλλα: «Η ανία της οικειότητας», εφ. *Το Βήμα*, 29/11/1998.
6. Μικελίδης, Νίνος Φενέκ: «Η ατομία της Γκάμπλερ», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 7/2/1999.
7. Πετάση, Ελένη: «Τον πρόδωσαν οι υπερβολές», περ. *Δίφωνο*, τχ. 42, 3/1999.
8. Τσιρόπουλος, Κ[ώστας] Ε.: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Ευθόνη*, τχ. 327, 3/1999.

7.5.2. Άγονοι πειραματισμοί

Έντα Γκάμπλερ από το Αντιθέατρο της Μαρίας Ξενουδάκη (1990) – *Βροκόλακες* (1994) και *Έντα Γκάμπλερ* (1995) από το Πειραματικό Θέατρο της Πόλης της Μαριέττας Ριάλδη

Δύο ιδιότυπες γυναίκες δημιουργοί θα ασχοληθούν με τον Ίψεν τη δεκαετία του '90: η Μαριέττα Ριάλδη και η Μαρία Ξενουδάκη¹³⁹⁸. Και οι δύο σκηνοθετούσαν και πρωταγωνιστούσαν στις παραστάσεις των θιάσων τους ακολουθώντας "λοξούς" προσωπικούς ερμηνευτικούς κώδικες. Μολονότι διαφορετικές μεταξύ τους, συναντιούνται στην άρνηση του συμβατικού θεάτρου και στη χρήση αδρών στοιχείων εξπρεσιονισμού στις παραστάσεις τους. Οι θίασοί τους θεωρήθηκαν πειραματικοί, μάλλον από αμηχανία προσδιορισμού τους.

Η *Έντα Γκάμπλερ* ανεβαίνει στο Αντιθέατρο στις 8 Νοεμβρίου του 1990 (τελευταία στις 31 Μαρτίου 1991), με τη Μαρία Ξενουδάκη να σκηνοθετεί και να πρωταγωνιστεί. Η σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την κλασική μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη. Τα σκηνικά και κοστούμια υπογράφει ο Κώστας Βελινόπουλος και τη μουσική ο Άρης Τασούλης. Την υπόλοιπη διανομή στελεχώνουν οι: Περικλής Λιανός (Γιόργκεν Τέσμαν), Κατερίνα Πολυχρονοπούλου (Τέα Έλβστεντ), Γιώργος Βούτος (Δικαστής Μπρακ), Πάνος Κρανιδιώτης (Έϊλερτ Λέβμποργκ)¹³⁹⁹. Ο θίασος ταξιδεύει τον Σεπτέμβριο στο Όσλο δίνοντας δύο παραστάσεις (9 και 10 του μηνός) στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Ίψεν που διοργανώνει το Εθνικό Θέατρο της Νορβηγίας κάθε δύο χρόνια από το 1990 κι έπειτα.

Η Ξενουδάκη δίνει στην *Έντα Γκάμπλερ* τον υπότιτλο *Μεσαιώνας*, που απηχεί την κύρια επιλογή της για το ανέβασμα του έργου. Πράγματι, η σκηνοθεσία της μεταθέτει το έργο στον Μεσαιώνα, γιατί κατά την εκτίμησή της «η εποχή μας δεν διαφέρει από την εποχή του 1300 ή 1400 [...] Ζούμε την τραγωδία, το σκοτάδι, τη ραδιουργία, την προδοσία, το φόνο, το θάνατο... Ζούμε έναν τεχνολογικό

¹³⁹⁸ Η Μαριέττα Ριάλδη (γενν. 1941) ιδρύει τον θίασο της το 1963 με την επωνυμία Πειραματικό Θέατρο Τσέπης που μετονομάζεται αργότερα σε Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη. Ο θίασος στεγάζεται σε διάφορα μικρά θέατρα των Αθηνών μέχρι το 1989 που αποκτά μόνιμη στέγη στο κτήριο του Μετοχικού Ταμείου Στρατού (Σταδίου 4), οπότε και μετονομάζεται σε Πειραματικό Θέατρο της Πόλης. Το θέατρο λειτούργησε ως το 2003, οπότε διαλύθηκε ο θίασος και αποχώρησε από την ενεργό δράση η Ριάλδη. Η Μαρία Ξενουδάκη (γενν. 1949) ξεκινά την καριέρα της ως ηθοποιός το 1972. Στα πρώτα χρόνια συνεργάστηκε μάλιστα ως ηθοποιός για κάποιο διάστημα με τον θίασο της Ριάλδη (1976 και 1977). Ιδρύει το Αντιθέατρο το 1978 και αφοσιώνεται σε αυτό έως σήμερα. Αποκτά δικό της θεατρικό χώρο με την ίδια επωνυμία στην Κυψέλη στις αρχές της δεκαετίας του '90 (Μοσχονησίων 36). Ο θίασος είχε συνεχή παρουσία έως το 2008, οπότε και διέκοψε τη λειτουργία του, αλλά πρόσφατα επαναδραστηριοποιήθηκε. Για περισσότερες λεπτομέρειες για την πορεία των δυο γυναικών ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στα βιογραφικά σημειώματα τους που έχει συντάξει για το λεξικό του ο Θεόδωρος Έξαρχος (*Έλληνες ηθοποιοί. Έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950*, τ. Β', ό.π., σελ. 474-475 και 570-571).

¹³⁹⁹ Οι ρόλοι της Θείας Γιούλε και της υπηρέτριας Μπέρτας μάλλον κόπηκαν από τη σκηνοθέτη. Το πρόγραμμα της παράστασης δεν σώζεται για να μας επιβεβαιώσει την υπόθεση. Πάντως, σε κανένα από τα δημοσιεύματα και τις κριτικές που βρέθηκαν για την παράσταση δεν υπάρχει αναφορά σε άλλους ηθοποιούς.

μεσαιώνα»¹⁴⁰⁰. Η Ξενουδάκη δηλώνει ότι ανεβάζει την *Γκάμπλερ*: «όχι γιατί μου αρέσει σαν ηρωίδα, αλλά γιατί δεν μου αρέσει καθόλου... μου προσξενεί μόνο ενδιαφέρον η τοποθέτηση της μακιαβελλικής αυτής γυναίκας στον μεσαιώνα! Γι' αυτό ανεβάζω, αυτό το έργο του Ίψεν και όχι κανένα άλλο, που δύσκολα θα μπορούσε να μεταφερθεί σ' εκείνη την εποχή. Για μένα η Γκάμπλερ είναι ένα τέρας, ένα άρρωστο ον»¹⁴⁰¹. Πιστεύει ότι «αντιπροσωπεύει το αιώνιο θλιβερό ον, που οδεύει στην καταστροφή του συμπαρασύροντας μαζί του και τους άλλους. Είναι εντέλει ο σημερινός 'μεσαιωνικός' άνθρωπος».

Η σκηνοθέτης δεν βλέπει μόνο την Έντα Γκάμπλερ ως «αρνητικό ον», αλλά όλα τα πρόσωπα όλων των έργων: «αρχή μου είναι», λέει, «ότι οι ήρωες είναι αρνητικά όντα»(!). Βλέπει «άσχημα τα όντα» και θέλει να παρουσιάσει όλα τα πρόσωπα των έργων που ανεβάζει «έτσι ώστε να δείχνουν όλη τη ζοφερότητα, που πιστεύω ότι έχει μέσα του ο άνθρωπος». Δηλώνει ευθαρσώς η σκηνοθέτης: «Παίρνω το πρόσωπο από τον συγγραφέα, όταν δεν έχει τις ίδιες απόψεις με μένα, το καταστρέφω, φτάνω στον πυρήνα του, και στη συνέχεια το ξαναδημιουργώ με το δικό μου τρόπο δίνοντας του τη δική μου αγνότητα και ποιότητα – τότε είναι ένας άλλος ήρωας που αφορά τη δημιουργό Μαρία Ξενουδάκη»¹⁴⁰².

Έτσι, η *Έντα Γκάμπλερ* στην παράσταση της Ξενουδάκη γίνεται ένα «ντεκουπαρισμένο σχήμα, φιγούρα ενός μακάβριου θεάτρου σκιών που μιλάει για μάγισσες και ικριώματα, για συνωμοσίες και εκτελέσεις» (Βαροπούλου). Η σκηνοθέτης παραβλέπει «την ανθρώπινη υπόσταση» των ψενικών ηρώων, που γίνονται «μηχανικές κούκλες» για να εξυπηρετήσουν τις απόψεις της (Πολενάκης). Τα πρόσωπα του έργου είναι ιδωμένα «μέσα από γκροτέσκες φόρμες που παραπέμπουν σε έναν σκοταδιστικό Μεσαιώνα και σε μια τερατώδη κοινωνία προκαταλήψεων, αναστολών, υποκρισίας και θανάσιμων ανταγωνισμών», σημειώνει η Βαροπούλου. Οι ηθοποιοί, διευκρινίζει η κριτικός, «υποστηρίζουν φανατικά» τη σκηνοθετική άποψη «σκιτοάροντας με χοντρά περιγράμματα, με μορφασμούς και παραμορφώσεις του σώματος, τα δραματικά πρόσωπα». Η Βαροπούλου αναγνωρίζει ότι «υπηρετείται με συνέπεια η έμμονη και μονομερής ιδέα της σκηνοθεσίας», αλλά αυτό βέβαια δεν δικαιώνει και το αποτέλεσμα: «Το πείραμα αυτό καθεαυτό έχει την αυτόνομη αξία του, τα αποτελέσματα όμως της δοκιμής είναι, από νοηματική και εκφραστική πλευρά, πολύ πενιχρά». Το έργο του Ίψεν είναι για την Ξενουδάκη απλώς μια αφορμή για να επαναλάβει την προσωπική της εμμονική αντίληψη του θεάτρου ως ζοφερού τερατικού κόσμου που υπογραμμίζεται με αδρές εξπρεσιονιστικές υποκριτικές γραμμές.

¹⁴⁰⁰ Μαρία Αδαμοπούλου: «Ζούμε έναν τεχνολογικό μεσαιώνα...», συνέντευξη με τη Μαρία Ξενουδάκη, εφ. *Αυγή*, 14/10/1990.

¹⁴⁰¹ Ανυπόγραφο: «Πρεμιέρες, πρεμιέρες, πρεμιέρες...», εφ. *Ελεύθερος*, 7/11/1990.

¹⁴⁰² Μαρία Δημητρούκα: «Όχι στον τεχνολογικό μεσαιώνα», συνέντευξη με τη Μαρία Ξενουδάκη, εφ. *Έθνος*, 11/2/1991.

Στις δύο απόπειρες της Ριάλδη στον Ίψεν δεσπόζει επίσης η πάγια σκηνοθετική αντίληψη που επιβάλλει η σκηνοθέτης στα έργα που ανεβάζει. Τις σκηνοθεσίες της Ριάλδη χαρακτηρίζει «κατά κανόνα» ένα «σκηνοθετικό 'σύνδρομο φωτοφοβίας', μια αίσθηση ασφυκτικά κλειστού χώρου, πνιγηρής ατμόσφαιρας», παρατηρεί ο Πολενάκης στην κριτική του για τους *Βρυκόλακες*. Είναι εμφανής, συμπληρώνει ο Λογοθέτης (στην κριτική του για την *Γκάμπλερ*) η προτίμησή της «στο κλίμα ενός άκρως στυλιζαρισμένου εξπρεσιονισμού και στις αθέατες ψυχρές και σκοτεινές επιφάνειες των ανθρωπίνων παθών [...] σ' ολόκληρο το εύρος της κλασικής αλλά και της νεότερης θεατρικής δημιουργίας», μια «μανιέρα» που χρησιμοποιεί η Ριάλδη «είτε τη σηκώνει είτε δεν τη σηκώνει το έργο».

Η μανιέρα αυτή είναι έκδηλη και στους δύο Ίψεν που ανεβάζει η Ριάλδη με διαφορά ενός χρόνου. Οι *Βρυκόλακες* ανεβαίνουν στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης στις 9 Δεκεμβρίου 1994 (τελευταία στις 16 Απριλίου 1995), και ένα χρόνο μετά, στις 14 Δεκεμβρίου 1995, ανεβαίνει η *Έντα Γκάμπλερ* (τελευταία 7 Απριλίου 1996). Και στα δύο έργα η σκηνοθέτης κρατά τον κεντρικό γυναικείο ρόλο. Η Ριάλδη επιλέγει τις κλασικές δοκιμασμένες μεταφράσεις των Γ. Ν. Πολίτη (*Βρυκόλακες*) και Λέοντος Κουκούλα (*Γκάμπλερ*). Κοινοί οι συνεργάτες της για τις δύο παραστάσεις: ο εικαστικός Κώστας Πανιάρας επιμελείται τον σκηνικό χώρο, ο Γιώργος Πηλιχός κάνει τη μουσική επιμέλεια, ο Γιώργος Φεσσόπουλος συνοπογράφει τους φωτισμούς (μαζί με τον Παναγιώτη Κουρμπά στους *Βρυκόλακες* και με τον Βασίλη Παπακωνσταντίνου στην *Γκάμπλερ*), η Λουκία σχεδιάζει τα κοστούμια της Ριάλδη για τους *Βρυκόλακες* (η Μανόν Πανά-Καϊρη επιμελείται τα κοστούμια των υπολοίπων) και όλα τα κοστούμια για την *Γκάμπλερ*. Οι διανομές των δυο έργων: *Βρυκόλακες*: Όσβαλντ: Θεόφιλος Βανδώρος, Πάστωρ Μάντερς: Ρένος Μάντης, Έγκστραντ: Μιχάλης Αγγελιδάκης, Ρεγκίνε: Βερόνικα Αργέντζη. *Έντα Γκάμπλερ*¹⁴⁰³: Γιόργκεν Τέσμαν: Δημήτρης Παπαγιάννης, Θεία Γιούλε: Θάλεια Καλλιγά, Τέα Έλβοτεντ: Ματίνα Καρρά, Δικαστής Μπρακ: Γιώργος Τσιτσόπουλος, Έϊλερτ Λέβμποργκ: Κώστας Καστανάς.

Στους *Βρυκόλακες* η συνήθης "φωτοφοβική" ατμόσφαιρα που επιβάλλει η Ριάλδη στα έργα είναι πανταχού παρούσα. Ο Πανιάρας κάνει μια πληθωρική εικαστική παρέμβαση, σχεδιάζει έναν «σχεδόν κατάμαυρο» σκηνικό χώρο (Σώκου), πλημμυρισμένο από «'ριντώ' σε διάφορους τόνους του μαύρου», «καθρέφτες βενετσιάνικους» και «παλιά πολύτιμα έπιπλα εποχής» (Ω.). Στο βάθος της μεγάλης σκηνής του Πειραματικού Θεάτρου της Πόλης τοποθετεί μια «ηδονική σέρα με απειλητικά φουντωμένα πολύχρωμα λουλούδια, μια αυθάδη, προκλητική ζούγκλα με όλη τη χαρά της ζωής» (Σώκου). Είναι ένας «βαριάς» όψης σκηνικός χώρος (Πολενάκης). Οι σκοτεινοί "σκληροί" φωτισμοί απομονώνουν τα πρόσωπα και

¹⁴⁰³ Ο ρόλος της Μπέρτας έχει κοπεί.

επιτείνουν το κλίμα ζοφερότητας της όψης¹⁴⁰⁴. Το ίδιο κλίμα επικρατεί και υποκριτικά, η Ριάλδη εγκαθιστά ένα «στιλιζάρισμα στο παίξιμο» (Μικελίδης) και επιβάλλει «από την πρώτη στιγμή μια πολύ μεγάλη ένταση», με την Άλβινγκ και τον Όσβαλντ να «πάλλονται σαν παρατεντωμένες χορδές» (Σώκου).

Είναι μια παράσταση σκηνοθετημένη «εξπρεσιονιστικά πάνω στα χνάρια ενός ζοφερού βισκοντισμού» (Παγιατάκης). Μια σκηνοθεσία «σαν φωτογράφιση 'κόντρα στον ήλιο', έτσι ώστε να διαγράφονται περισσότερο οι σκιές και λιγότερο τα πρόσωπα», όπως παρατηρεί ο Πολενάκης που όμως θεωρεί ότι η μανιέρα της Ριάλδη «ταιριάζει απόλυτα σ' αυτό το έντονα φωτοφοβικό έργο του Ίψεν». Δεν πείθονται καθόλου από την αποτελεσματικότητα του εγχειρήματος άλλοι κριτικοί¹⁴⁰⁵. Η παράσταση είναι «στιλιζαρισμένη σε βαθμό που να κινδυνεύει να μοιάζει άψυχη», διαπιστώνει η Ματζίρη. Η Ριάλδη «σερβίρει», γράφει ο Παγιατάκης, «τον συνήθη και άκρατο φορμαλισμό [...] σε χορταστικές μπουκιές». «Τι σχέση μπορεί να έχει η παράσταση αυτή με τον δραματουργικό πλούτο του κειμένου και τις αυξημένες ερμηνευτικές απαιτήσεις;», αναρωτιέται η Καγγελάρη. Οι *Βρυκόλακες* της Ριάλδη, αποφαινεται η κριτικός, «αποτελούν μια επιδερμική προσέγγιση του ιψενικού έργου», οι ηθοποιοί παίζουν «με προκλητική για ιψενικές υποδύσεις, ρηχότητα και σοβαροφάνεια», ενώ η Ριάλδη «εκφέρει το λόγο με τον ίδιο πάντα τυποποιημένο τρόπο». Η ηθοποιός «επέλεξε να 'τραγουδήσει' το ρόλο σαν σε μια μεγαλοπρεπή όπερα του *bel canto* [...] ακολουθώντας την ερμηνευτική μεγαλοστομία του λυρικού θεάτρου», παρατηρεί ο Παγιατάκης. Η Βερόνικα Αργέντζη, συνεχίζει η Καγγελάρη, «ξεχνάει ότι παίζει την υπηρέτρια στον οίκο των Άλβινγκ και όχι σε κάποια εύπεπτη τηλεοπτική σειρά. Και το γυμνό άλλωστε στην πρώτη πράξη που εισήγαγε άνευ λόγου η σκηνοθέτις μάλλον στα ήθη της ψηφιακής οθόνης αρμόζει¹⁴⁰⁶», ενώ «διακριτική σχετικά παρουσία» είναι ο Όσβαλντ του Θεόφιλου Βανδώρου.

¹⁴⁰⁴ Γράφει η Σώκου για τα φώτα: «Πότε πολλά, μικρά και μυστηριακά, πότε σκληρά και μονοκόμματα στραμμένα σε ένα πρόσωπο μόνον. Σπάνια έχω δει στην ελληνική σκηνή έργο τόσο αυστηρά καθοριζόμενο από τους φωτισμούς του. Αφαιρούν και προσθέτουν πρόσωπα, αντικείμενα, καθρέφτες, καθοδηγώντας το θεατή όχι από το χέρι, βέβαια, αλλά από τα μάτια με τις λάμπες τους».

¹⁴⁰⁵ Υπάρχουν, ως συνήθως, και κάποιοι κριτικοί που είναι ενθουσιώδεις με το αποτέλεσμα: «Οποιος θέλει να απολαύσει 'μεγάλο θέατρο' αξιώσεων να πάει να δει τους *Βρυκόλακες*, γράφει ο κριτικός της *Εστίας* (Ω). Για τη Σώκου, επίσης, πρόκειται για «μια μεγάλη θεατρική στιγμή για όλους μας, σε μια παράσταση με πολλές σπάνιες, σπουδαίες ιδέες και ανάλογες πραγματοποιήσεις».

¹⁴⁰⁶ Την αδικαιολόγητη στιγμιαία γυμνική εμφάνιση της Αργέντζη σχολιάζουν αρκετοί κριτικοί, και όχι από σεμνοτυφία. Καυστικά είναι τα σχόλια του Γεωργουσόπουλου στον απολογισμό του της θεατρικής περιόδου 1994-95: «βούιξε η αγορά των εντύπων ότι σ' αυτήν την παράσταση μια στάρλετ των σίριαλ εμφανίστηκε γυμνή ως Ρεγγίνα. [...] Δυστυχώς την παράστασή της επισκίασε η έμπνευσή της να αναθέσει τη Ρεγγίνα στην κ. Αργέντζη που εμφανίστηκε γυμνή, για ιψενικούς λόγους ανεξήγητους, αλλά για εμπορικούς ευεξήγητους» («Πόσο 'εν εν τω πολλώ';», στο ετήσιο χρονικό: *Επίλογος* 95, ό.π., σελ. 96 και 100). Αλλά και οι Πολενάκης και Σώκου, που είναι θετικοί κατά τ' άλλα για την παράσταση, δεν παραλείπουν να σχολιάσουν τη σκηνοθετική επιλογή: δεν προσθέτει «τίποτα [...] βεβαίως το άνοιγμα της ρόμπας της Βερόνικας Αργέντζη» (Πολενάκης), «Μας έχει συνηθίσει η Βερόνικα Αργέντζη να βγάζει τα ρούχα της με το παραμικρό. Το ίδιο κάνει και στους *Βρυκόλακες*, όπου αλλάζει φόρεμα μπροστά στους θεατές» (Σώκου).

Η Έντα Γκάμπλερ της Ριάλδη είναι κι αυτή «αιχμάλωτη ενός βραδυπορούντος τελετουργικού βαμπρισμού» που επιβάλλει η σκηνοθεσία στο έργο, όπως παρατηρεί ο Πολενάκης. Είναι και πάλι έκδηλη η προσπάθεια της Ριάλδη για τη δημιουργία «κυρίως μιας ατμόσφαιρας κι ενός κλίματος κλειστού, ασφυκτικού χώρου, πίσω από βαριά παραπετάσματα που εμποδίζουν το φως του ήλιου να περάσει» (Πολενάκης). Η σκηνοθέτης επιστρατεύει τα ίδια μέσα όπως και στους *Βρυκόλακες*. Ο σκηνικός χώρος του Κώστα Πανιάρα έχει την ίδια πληθωριστική λογική, με μόνη διαφορά τη χρωματική γκάμα, τώρα χρησιμοποιεί περισσότερο ασπρόμαυρα σκηνικά κοντράστ (βλ. Λογοθέτης). Και πάλι ο χώρος είναι παραγεμισμένος από διάφορα στοιχεία: «πολλαπλασιαστικοί καθρέφτες» (Βαρβέρης), «έπιπλα εποχής» (Μάτσας), «άσπρες τούλινες κουρτίνες» (Ντάνου), «πέπλα, αυλαίες, βελούδα [...], μαραμένα λουλούδια, [...] σκόρπια αγάλματα» (Σώκου). Ένα «νεκροφιλικό» σκηνικό σημειώνει ο Λογοθέτης. Τα κοστούμια εποχής της Λουκίας έχουν μια «υποβλητική 'σκυθρωπότητα'» (Μαργαρίτης), με τα κοστούμια της Ριάλδη να είναι ιδιαίτερα «βαριά» (Μικελίδης)¹⁴⁰⁷ και να τα διακρίνει «μια υπερβολή» (Θωμαδάκη). Οι φωτισμοί και πάλι «υποβλητικοί» (Μάτσας και Σώκου).

Η επανάληψη της συνήθους ατμόσφαιρας που αγαπά η Ριάλδη δεν πείθει για την αναγκαιότητά της σε σχέση με τη δραματουργία: «επιτηδευμένη και πλήρης κενού φορμαλισμού υπήρξε η σκηνοθετική οπτική της [...] αλλά και ο τρόπος της ερμηνείας της Έντα, όπου όλα φαίνονται εξαρχής αποφασισμένα χωρίς στην ατμόσφαιρα να πλανάται κανένα δίλημμα», παρατηρεί ο Λογοθέτης. Απουσιάζει η «ουσία του έργου», διαπιστώνει ο Μάτσας, «ερήμην της Έντα Γκάμπλερ σχεδιάστηκε η σκηνική της αναβίωση. Ο θαυμάσιος ψενικός λόγος ακουγόταν, χωρίς όμως και να βιώνεται. Έμεινε απόμακρος, 'κλασσικό κείμενο προς ανάγνωσιν και μελέτην'». Ούτε και ο Πολενάκης πείθεται αυτή τη φορά από τη συμπίεση της προσωπικής οπτικής της Ριάλδη με την ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου¹⁴⁰⁸: ο τρόπος της Ριάλδη δεν είναι πρόσφορος για την *Γκάμπλερ*, «δεν αρκεί για να δώσει το πορτραίτο της ψενικής αυτής ηρωίδας που είναι γεμάτο φωτοσκιάσεις».

Η Ριάλδη δίνει και πάλι μια «τελετουργική» ερμηνεία (Μικελίδης) στον ρόλο της Γκάμπλερ. Μια μαυροντομένη Έντα που «πενθεί τη ζωή της» από την πρώτη στιγμή της παράστασης (Πολενάκης), που φέρει μια «εωφορική αινιγματικότητα» (Βαρβέρης). Η ηθοποιός επιστρατεύει και πάλι ένα στυλιζαρισμένο βερμπαλιστικό

¹⁴⁰⁷ «Τελείως αντιαισθητικά τα φορέματα της Μαριέττας Ριάλδη και σαν σχήμα και σαν κατασκευή», γράφει η Ντάνου. «Ατύχησε και ως ενδυματολογία και ως κόμμωση», πιστεύει και ο Βαρβέρης.

¹⁴⁰⁸ Δεν λείπουν και πάλι οι κριτικοί που πείθονται από τους εμμονικούς ακροβατισμούς της Ριάλδη. Πρωτοστατούσας και πάλι της Ροζίτας Σώκου: «μια συγκλονιστική παράσταση, μια παράσταση όπου για πρώτη φορά [...] επιτέλους καταλαβαίνεις πλήρως το έργο, χωρίς να χάνει καμιά από τις ποιητικές του χάρες!». Για μια «εντυπωσιακή» παράσταση γράφει ο Περσεύς Αθηναίος, «ωραία και ενδιαφέρουσα» τη βρίσκει και η Ντάνου, «οπωσδήποτε μια ενδιαφέρουσα» παράσταση, συμφωνεί ο Μαργαρίτης.

υποκριτικό ύφος. Το υπόλοιπο επιτελείο των ηθοποιών είναι σε άλλο ύφος: «την ατομική εμμονή» της Ριάλδη, παρατηρεί ο Βαρβέρης, πλαισίωσαν «καθαρώς ρεαλιστικές ερμηνείες». Τη διανομή της *Έντας Γκάμπλερ* στελεχώνουν έμπειροι ηθοποιοί, επιλογή που ανταποκρίνεται στην ανάγκη να μεγαλώσει ηλικιακά η διανομή, καθώς η Ριάλδη είναι σε κάπως μεγάλη ηλικία για τον ρόλο (54 ετών την εποχή)¹⁴⁰⁹. Οι ηθοποιοί που επιλέγει η Ριάλδη προέρχονται «προφανώς από άλλους θεατρικούς ορίζοντες», σημειώνει ο Λογοθέτης, και η επιλογή αυτή «επιδεινώνει» την «προβληματικότητα» της σκηνοθεσίας, καθώς ο ρεαλιστικός τόνος των ερμηνειών τους έρχεται σε αντίθεση με το στυλιζάρισμα της δικής της ερμηνείας. Θετικά αποτιμούν οι κριτικοί τις επί μέρους επιδόσεις αρκετών ηθοποιών του θιάσου. Ο Γιώργος Τσιτσόπουλος παίζει τον Μπρακ «με σκαϊή υποβλητικότητα» (Λογοθέτης), είναι «καλός» ερμηνευτικά (Μικελίδης). Ο Κώστας Καστανάς δίνει τον Λέβμποργκ με «λειπές πινελιές και φινετσάτο αέρα» (Λογοθέτης), μας «χάρισε έναν έξοχο διανοούμενο ρατέ», γράφει ο Βαρβέρης, αλλά έμεινε «ανεκμετάλλευτος ως γενικότερη εμπειρία». Η Ματίνα Καρρά «απέδωσε πειστικότερα την παθιασμένη φύση της Τέας» (Λογοθέτης), η Θάλεια Καλλιγά «απεγκλώβισε το ρόλο της θείας από την εύκολη ηθογραφία και τον ενδυνάμωσε με μεστή αίσθηση αρχοντιάς»¹⁴¹⁰, όμως οι προσπάθειες των ευσυνείδητων επαγγελματιών της διανομής δεν μπορούν να ευδοκιμήσουν, «αποδυναμώνονται από το όλο πλαίσιο της παράστασης», καταλήγει ο Λογοθέτης.

Οι απόπειρες της Μαριέττας Ριάλδη και της Μαρίας Ξενουδάκη στον Ίπεν χαρακτηρίζονται από την εμμονική επανάληψη της προσωπικής τους φόρμας, που λειτουργεί εν τέλει σαν οδοστρωτήρας για τη δραματουργία του συγγραφέα.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Έντα Γκάμπλερ, Αντιθέατρο Μαρίας Ξενουδάκη, Αθήνα, 1990

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Η *Έντα Γκάμπλερ* στο Αντιθέατρο», εφ. *Ελεύθερη Ωρα*, 5/3/1991.
2. Θωμαδάκη, Μαρίκα: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1530, 1/4/1991, σελ. 490-491.
3. Βαροπούλου, Ελένη: «Η Νόρα, η Ελίντα και η Έντα», εφ. *Το Βήμα*, 10/2/1991.
4. Πολενάκης, Λέανδρος: «Ο 'βασιλιάς', η 'πριγκίπισσα', ο 'καλόγερος' κι ο 'θάνατος'. Ίπεν στο Αντιθέατρο της Ξενουδάκη», εφ. *Η Αυγή*, 22/11/1990.

¹⁴⁰⁹ Το θέμα σχολιάζει στην κριτική του ο Νικολετάτος, που, αν και είναι σύμφωνος εν γένει με τις επιλογές της Ριάλδη, βρίσκει πως η απόφασή της να ερμηνεύσει την Γκάμπλερ προσκρούει στην ηλικιακή της εμφάνιση. Η Έντα, γράφει, χρειάζεται «και μια σχετικά νεανική εμφάνιση. Δεν αρκεί δηλαδή, η κορακίσια περούκα της Ριάλδη και τα θεϊκά φορέματα της Λουκίας για να πεισθώ ότι η Έντα πυρπολείται από ένα πάθος, που αναντίρρητα πηγάζει και από τα αναμφισβήτητα νιάτα της».

¹⁴¹⁰ Η ερμηνεία του Δημήτρη Παπαγιάννη δεν πείθει: «έστησε ένα μάλλον απλοϊκό και αβαθή Τέσμαν» (Λογοθέτης), παίζοντας με «μια μαντέρα επιδερμική και επίπεδη» (Βαρβέρης).

Βρυκόλακες, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης Μαριέττας Ριάλδη, Αθήνα, 1994

1. Καγγελάρη, Δηώ: «Πώς παίζεται ο Ίψεν στην Ελλάδα;», περ. *Αντί*, 17/3/1995, σελ. 54-55.
2. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Τα Νέα*, 31/12/1994.
3. Ματζίρη, Σωτηρία: «Η γοητεία του θανάτου στον Ίψεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 28/3/1995.
4. Μικελίδης, Νίνος Φενέκ: «Επίκαιρη μάνα κουράγιο», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 24/1/1995.
5. Παγιατάκης, Σπύρος: «Ο Ίψεν μάγεψε τους θεατρανθρώπους», εφ. *Η Καθημερινή*, 25-26/3/1995.
6. Πολενάκης, Λέανδρος: «*Βρυκόλακες* με τη Ριάλδη», εφ. *Η Αυγή*, 8/1/1995.
7. Σώκου, Ροζίτα: «Η Μαριέτα φώτισε τους *Βρυκόλακες*», εφ. *Η Απογευματινή*, 12/12/1994.
8. Ω.: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 16/12/1994.

Έντα Γκάμπλερ, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης Μαριέττας Ριάλδη, Αθήνα, 1995

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 20/12/1995.
2. Βαρβέρης, Γιάννης: «Συγκλονιστικό ντοκουμέντο και κλασικό ιψενικό δράμα», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/2/1996.
3. Θωμαδάκη, Μαρίκα: «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1651, 15/4/1996, σελ. 552.
4. Λογοθέτης, Ηρακλής: «*Έντα Γκάμπλερ*. Επιθανάτια διλήμματα», περ. *Αθηνόραμα*, 16/2/1996.
5. Μαργαρίτης, Αλκ.: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Τα Νέα*, 2/3/1996.
6. Μάτσας, Νέστορας: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Εστία*, 23/1/1996.
7. Μικελίδης, Νίνος Φενέκ: «Μια απροσάρμοστη γυναίκα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 3/4/1996.
8. Νικολετάτος, Σπύρος: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Αυριανή*, 11/2/1996.
9. Ντάνου, Ελευθερία: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ελεύθερος*, 14/1/1996.
10. Πολενάκης, Λέανδρος: «Ομαδική φωτογραφία», εφ. *Η Αυγή*, 7/1/1996.
11. Σώκου, Ροζίτα: «Μάθημα ερμηνείας», εφ. *Η Απογευματινή*, 18/12/1995.

7.5.3. Πρωταγωνιστικές φιλοδοξίες

Η κυρά της θάλασσας από το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο των Στέφανου Ληναίου-Ελλης Φωτίου (1990) και Ο εχθρός του λαού από το Μοντέρνο Θέατρο του Γιώργου Μεσσάλα (1994)

Το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο των Στέφανου Ληναίου και Έλλης Φωτίου επιλέγει την *Κυρά της θάλασσας* για να γιορτάσει τα είκοσι χρόνια του. Η επιλογή μοιάζει «κάπως περιέργη, καθώς βρίσκεται έξω απ' το πνεύμα του δραματολογίου» του θιάσου τις τελευταίες δυο δεκαετίες, σημειώνει ο Κρητικός (*Ταχυδρόμος*), ένα ρεπερτόριο δηλαδή «αφιερωμένο συστηματικά, θα έλεγε κανείς, στα πιο ευτελή και εφήμερα κατασκευάσματα της σύγχρονης παγκόσμιας παραγωγής», «ένα

δραματολόγιο ευκαιριακής ψευτοπολιτικής δημαγωγίας, που το κράτησε μακριά από τους μεγάλους συγγραφείς και τα σημαντικά έργα»¹⁴¹¹.

Η *Κυρά της θάλασσας* δίνει την ευκαιρία στην Έλλη Φωτίου να αναμετρηθεί με έναν μεγάλο κλασικό ρόλο. Η πρωταγωνίστρια ερμηνεύει την Ελλίντα, ενώ ο σύζυγος της και μόνιμος σκηνοθέτης των παραστάσεων του θιάσου, παίζει όχι τον "στωικό" σύζυγο της ηρωίδας γιατρό Βάγκελ, αλλά τον καθηγητή Άρνχολμ, τον παλιό "επίδοξο εραστή" της Ελλίντας και τώρα πολιορκητή της θετής της κόρης Μπολέττας (από φιλαρέσκεια;). Ο Ληναίος παίζει, σκηνοθετεί και υπογράφει και τη μετάφραση του έργου¹⁴¹². Τα σκηνικά είναι του Γιάννη Καρύδη, τα κοστούμια επιμελείται ο σχεδιαστής μόδας Rigas, τη μουσική γράφει ο Θεόδωρος Ξυδιάς, τους φωτισμούς σχεδιάζει ο Γιώργος Καλφαγιάννης. Τους θιασάρχες πλαισιώνουν οι: Γιώργος Κυρίτσης (Γιατρός Βάγκελ), Άννα Ανδριανού (Μπολέττα), Ειρήνη Κρέστα (Χίλντα), Νίκος Σόμπολας (Μπάλεστεντ), Δημήτρης Πετράτος (Λύγκοτραντ), Σπύρος Μαβίδης (Ο ξένος). Η παράσταση κάνει πρεμιέρα στο θέατρο Άλφα στις 20 Οκτωβρίου του 1990 (τελευταία στις 31 Μαρτίου 1991).

Ο Στέφανος Ληναίος, που είχε αναπτύξει έντονη πολιτική δράση¹⁴¹³, διαβάζει -αδικαιολόγητα- στην *Κυρά της θάλασσας* ένα πολιτικό περιεχόμενο. Επιλέγουν το έργο γιατί επιθυμούσαν «το φετινό έργο να έχει ένα μεγάλο μήνυμα, που να περάσει με σφραγίδα και όχι υπό αμφισβήτηση». Και η *Κυρά της θάλασσας* ανταποκρίνεται -κατά τον Ληναίο- στην πάγια πολιτική του θιάσου: «Ο στόχος μας όχι μόνο σοσιαλιστικά αλλά και από πλευράς τέχνης και πνεύματος είναι ένας και θα παραμείνει ένας. Ανήσυχος και ενημερωμένος πολίτης»¹⁴¹⁴. Στο σημείωμα, που συνυπογράφουν με την Έλλη Φωτίου στο πρόγραμμα της παράστασης,

¹⁴¹¹ Αναφέρουμε ενδεικτικά μερικά από τα έργα του ρεπερτορίου τους: *Καληνύχτα Μαργαρίτα* του Γεράσιμου Σταύρου, *Ένα τυχαίο ατύχημα* και *Δεν πληρώνω.. δεν πληρώνω* του Ντάριο Φο, *Ε, νοικοκυραίοι* του Βασίλη Ανδρεόπουλου, *Το θεριό του ταύρου* του Aziz Nesin, *Θανασάκης ο πολιτευόμενος* των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου, *Κλειδοκράτορες* του Μιλάν Κούντερα κ.ά. Ο θίασος των Στέφανου Ληναίου (γενν. 1928) και Έλλης Φωτίου (γενν. 1940) συγκροτείται το 1970. Το θιασαρχικό ζεύγος στέγασε τη δραστηριότητά του αρχικά στο θέατρο Όρβο και μετέπειτα για σειρά ετών στο Θέατρο Άλφα. Ο κοινός τους θίασος σταμάτησε τη δραστηριότητα του το 1992 και ξανασυγκροτήθηκε το 1998 και πάλι στο θέατρο Άλφα, όπου δραστηριοποιήθηκε σποραδικά έως σήμερα. Οι πληροφορίες μας από τον Έξαρχο (*Έλληνες ηθοποιοί. 'Η γενιά μας'. Έτος γέννησης από 1926 μέχρι 1940*, ό.π., τ. Α': 353-355 και τ. Β': 669-670).

¹⁴¹² Ο Ληναίος υπογράφει τη μετάφραση, χαρακτηρίζοντας την ως «απόδοση» στο πρόγραμμα της παράστασης, χωρίς να διευκρινίζει αν βασίστηκε σε μια υπάρχουσα μετάφραση. Την πρακτική αυτή καυτηριάζει, δικαίως, η Βαροπούλου, θεωρώντας ότι υπάρχει κάτι «παραπλανητικό ακόμη και υστερόβουλο», σ' αυτήν την ασάφεια.

¹⁴¹³ Με μεγάλη συνδικαλιστική και πολιτική δράση στον χώρο της Αριστεράς στα προδιδακτορικά χρόνια, ο Ληναίος στη Μεταπολίτευση πολιτεύτηκε με το ΠΑΣΟΚ και διετέλεσε Δημοτικός Σύμβουλος Αθηνών, Βουλευτής, Γραμματέας Πολιτισμού και μέλος της Κεντρικής Επιτροπής του κόμματος.

¹⁴¹⁴ Μανιώ Μάνεση: «Να αποφασίζουμε μόνοι μας...», συνέντευξη με τον Στέφανο Ληναίο, εφ. *Εξόρμηση*, 11/11/1990. Στο ίδιο μήκος κύματος είναι και οι δηλώσεις της Έλλης Φωτίου: «Όλα τα έργα που ανεβάσαμε μέχρι σήμερα δεν τα ανεβάσαμε για να παίξουμε ρόλους, αλλά για να δώσουμε κάποιο μήνυμα στον κόσμο» (Χρύσα Δότσιου: «Νιώθω σα να ξεκίνησα χθες», συνέντευξη με την Έλλη Φωτίου, εφ. *Έθνος*, 26/11/1990).

δηλώνουν οι δυο θιασάρχες: «Πιστεύουμε πως η Ελίντα είναι ο σύγχρονος άνθρωπος, ο σημερινός Έλληνας. Δέσμιος της πλύσης εγκεφάλου που υφίσταται από τα φανερά και κρυφά όργανα της καταναλωτικής και ψυχρής, τεχνοκρατικής κοινωνίας μας, που διαλέγουν για μας πριν από εμάς, ήρθε η ώρα να διαλέξει μόνος του. Με δική του γνώση, ενημέρωση, συνείδηση, άποψη, ευθύνη. Ανήσυχος ΠΟΛΙΤΗΣ και όχι άβουλος ΙΔΙΩΤΗΣ»¹⁴¹⁵.

Η Καγγελάρη στο *Έθνος* παραθέτει το παραπάνω απόσπασμα στην κριτική της, και σχολιάζει, δικαίως: «Υπεραπλουστεύσεις που δεν λαμβάνουν καθόλου υπ' όψιν τη δομή του έργου αλλά περιορίζουν το ενδιαφέρον πολύ γενικόλογα στην 'υπόθεσή' και συχνά θυμίζουν προεκλογική συνθηματολογία. Όλα αυτά μεταφράζονται σε μια συμβατική σκηνοθεσία, από εκείνες που προκαλούν μόνο την ανία μας». Αντίστοιχες είναι και οι εκτιμήσεις της Βαροπούλου: «Καμιά γοητεία δεν αποπνέει η αινιγματική μορφή της Έλιντας Βάγκελ και κανένα από τα πλούσια σημασιολογικά στρώματα της *Κυράς της θάλασσας* δεν αναδεικνύεται στην παράσταση». Πρόκειται, συνεχίζει η Βαροπούλου, για «ένα παραστασιακό δείγμα που εικονογραφεί πώς ο Ίψεν μπορεί να φαίνεται επί σκηνής παλιός, ξεπερασμένος, ακόμη και κίβδηλος», η παράσταση κρατάει από το έργο μόνο «τον σκελετό», που «τον περιέβαλε μάλιστα με ένα αμάλγαμα παράφωνων μελοδραματικών και κωμικών τόνων». Κόλαφος είναι και οι παρατηρήσεις του Κρητικού (*Ελευθεροτυπία*): κυριαρχεί στην παράσταση «ένας γνώριμος αέρας συγκινησιακής δημαγωγίας, που προσαρμόζει το έργο στα μέτρα βραζιλιάνικου σίριαλ. Το γυναικείο κοινό ενθαρρύνεται να αγωνιά για το αν η ηρωίδα θα διαλέξει τελικά το γεμάτο κατανόηση πληκτικό σύζυγο ή τον τυχοδιώκτη παλιό εραστή της. Και καλείται να χειροκροτήσει με ανακούφιση, στο φινάλε, τη φρόνιμη επιλογή της. Μέσα στο ενιαίο, για λόγους οικονομίας, σκηνικό του Γιάννη Καρύδη, που με το 'ρουστίκ' καγκελάκι του και τις πλαστικές φυλλωσιές του μοιάζει να ξεπετάχτηκε από κατάλογο εταιρείας που πουλά προκατασκευασμένες εξοχικές βιλίτσες, ο θίασος απλώνει την τυποποιημένη πραμάτια του»¹⁴¹⁶.

Οι ερμηνείες του θιάσου είναι φυσικά πολύ μακριά από τους ιψενικούς ήρωες. Η Ελίντα ερμηνεύεται από την Έλλη Φωτίου «με σωρεία μικρών, ασήμαντων χειρονομιών και σπασμωδικών εκφράσεων, φορτωμένη με μια έντονη δόση αισθηματολογίας» (Βαροπούλου). Η ηθοποιός «επιδίδεται στα γνωστά της προδιατεταγμένα γυμνάσια αισθαντικότητας και λυρικής διάθεσης, που, κατά κανόνα, συμπυκνώνονται στο ονειροπόλο ανασήκωμα των φρυδιών και στην άψυχη εκφορά του λόγου» (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία*). Ο Στέφανος Ληναίος είναι

¹⁴¹⁵ Στέφανος Ληναίος - Έλλη Φωτίου: «Ίψεν... για τα 20 χρόνια μας».

¹⁴¹⁶ Υπάρχουν και πάλι κριτικοί που αποθεώνουν το αποτέλεσμα όπως ο Περσεύς Αθηναίος που θεωρεί την παράσταση ως την «καλλίτερη της χρονιάς», ή όπως ο Σμυρναίος στην εφημερίδα *Δημοκρατικός Λόγος*: πρόκειται για «άριστη απόδοση» του έργου, αποφαινεται. Αποτιμήσεις που εγείρουν σοβαρά ερωτήματα για την ικανότητα κάποιων κριτικών να κρίνουν τα παραστασιακά αποτελέσματα.

ένας «άνετος (αλλά όχι πειστικός)» Άρνχολμ (Μάτσας), ο Γιώργος Κυρίτσης στον Βάγκελ «παίρνει πόζες ωριμότητας» (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία*), η Άννα Ανδριανού στην Μπολέτα «ακκίζεται» (Κρητικός, *Ελευθεροτυπία*), η Χίλντα της Ειρήνης Κρέστα είναι «ερασιτεχνική» και «αμήχανος» ο Νίκος Σόμπολας στον Μπάλεστσι (Καγγελάρη, *Έθνος*).

Ο *Εχθρός του Λαού* ανεβαίνει από το Μοντέρνο Θέατρο του Γιώργου Μεσσάλα¹⁴¹⁷ στο θέατρο Αλκυονίς στις 25 Δεκεμβρίου του 1993 και κατεβαίνει στις 24 Απριλίου 1994. Ο Μεσσάλας σκηνοθετεί και επωμίζεται τον κεντρικό ρόλο του Τόμας Στόκμαν, και η σύζυγός του Ντένη Θεμελή ερμηνεύει τη γυναίκα του Στόκμαν. Η μετάφραση είναι του Πέλου Κατσέλη¹⁴¹⁸, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Νίκου Πετρόπουλου. Η υπόλοιπη διανομή¹⁴¹⁹: Πέτρα: Νίνα Αλέξη, Δήμαρχος Στόκμαν: Δημήτρης Καλλιβωκάς, Μόρτεν Κιλλ: Θεόδωρος Μορίδης, Χόβσταντ: Σπύρος Μαβίδης, Μπίλλιγκ: Μιχάλης Κουκουλομάτης, Πλοίαρχος Χόρστερ: Παναγιώτης Σπηλιόπουλος, Άσλακσεν: Γιώργος Δάνης. Ο θίασος θα επαναλάβει για μια μόνο παράσταση το έργο το καλοκαίρι του 1994 (18 Αυγούστου), στο Φεστιβάλ του Δήμου Πειραιά (Πολιτιστικό Καλοκαίρι 1994) στο Κατράκειο (το ανοιχτό θέατρο της Νίκαιας), με κάποιες αλλαγές στη διανομή: Πέτρα: Κατερίνα Γούναρη, Μπίλλιγκ: Χρήστος Μάντακας, Πλοίαρχος Χόρστερ: Γρηγόρης Μελλάς, Άσλακσεν: Παναγιώτης Σπηλιόπουλος.

Για τον Μεσσάλα ο *Εχθρός* είναι έργο «βαθύτατα παιδευτικό», «ένα συγκλονιστικό λαϊκό έργο, χωρίς ψυχοσυνθετικά μηνύματα, αλλά με μηνύματα που βγαίνουν στο φως καθημερινά, απλά, όπως ένας πρωτοσέλιδος τίτλος σε εφημερίδα»¹⁴²⁰. Ο σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής αντιμετωπίζει τον *Εχθρό* ως έργο μπροσούρας και εκλαϊκεύει τον Ίψεν. Ερμηνεύει μάλιστα τον Στόκμαν απομιμούμενος στην όψη τον Ίψεν, προκειμένου να καταστήσει σαφές ότι

¹⁴¹⁷ Ο Γιώργος Μεσσάλας (γενν. 1942) θήτευσε αρχικά ως βοηθός σκηνοθέτη του Αλέξη Μινωτή. Ο προσωπικός του θίασος με την επωνυμία Μοντέρνο Θέατρο αποκτά συνεχή παρουσία στα θεατρικά πράγματα από το 1981 και έπειτα, με τον Μεσσάλα να πρωταγωνιστεί και να σκηνοθετεί όλες τις παραγωγές του θιάσου. Το 1992 ο θίασος στεγάζεται στο Θέατρο Αλκυονίς, που παραμένει ως τις μέρες μας η μόνιμη στέγη του. Η σύζυγος του Ντένη Θεμελή είναι σταθερή πρωταγωνίστρια του θιάσου. Ο Μεσσάλας έχει ανεβάσει πολλούς κλασικούς συγγραφείς: Σαίξπηρ, Μολιέρο, Αριστοφάνη, Στρίντμπεργκ, Ο Νηλ κ.ά. (βλ. Έξαρχος: *Έλληνες ηθοποιοί. Έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950*, τ. Β, ό.π., 384-386). Το 2001 ο Μεσσάλας ανεβάζει στο Θέατρο Αλκυονίς ακόμα έναν Ίψεν: τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν*, με τον ίδιο να σκηνοθετεί και να πρωταγωνιστεί, με τη Ντένη Θεμελή να παίζει την Έλλα και την Αφροδίτη Γρηγοριάδου την Γκούνχιλντ (για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. στον Β' τόμο, μέρος Α', Π.1.15.8.).

¹⁴¹⁸ Είναι η πρώτη εμφάνιση της μετάφρασης του Κατσέλη στη σκηνή. Η μετάφρασή του είχε εκδοθεί από τις εκδόσεις Δωδώνη ήδη από το 1977 και ανατυπώνεται το 1997. Η κριτική τη θεωρεί πια μια κλασική μετάφραση και δεν τη σχολιάζει, το μόνο σχόλιο από τη Θεμελή: τη χαρακτηρίζει «καλή».

¹⁴¹⁹ Έχουν κοπέι οι ρόλοι των γιών του ζεύγους Στόκμαν Άλιφ και Μόρτεν, καθώς και οι βοηθητικοί ρόλοι των πολιτών της συνέλευσης στην τελευταία πράξη του έργου, για ευνόητους λόγους οικονομίας.

¹⁴²⁰ Σμ[αράγδα] Μιχαλιτσιάνου: «Απαιτώ από τη Μελίνα», συνέντευξη με τον Γιώργο Μεσσάλα, εφ. *Έθνος*, ένθετο περ. *Τάιμ Άουτ*, 23/1/1994.

πρόκειται για ένα "κατηγορώ" του ίδιου του συγγραφέα¹⁴²¹. Η σκηνοθεσία του παραδίδει μια «ορθόδοξη παραδοσιακή» παράσταση εποχής (Μαργαρίτης): «τυπική αλλά ευάγωγη», κατά τον Γεωργουσόπουλο¹⁴²². Ο Μεσσάλας «ένιωσε και σεβάστηκε το ρομαντικό ήθος, αλλά και κριτικό πάθος του δράματος του Ίψεν» και «αναδειχνει το επίκαιρο μήνυμα» του έργου, χωρίς να αποφεύγει κάποια ρητορικότητα, όπως παρατηρεί η Θυμέλη. Η παράσταση αδυνατεί στην ερμηνεία των ρόλων, συνεχίζει η κριτικός, «που απαιτούν λεπτομερειακή, ψυχογραφική και χαρακτηριστική επεξεργασία. Ο Γ. Μεσσάλας στον πρωταγωνιστικό ρόλο, παρασυρμένος από το ρομαντισμό και το αγωνιστικό πάθος που το διακρίνει, δεν απέφυγε μια μελοδραματική ρητορικότητα στο λόγο και την κίνηση του, επηρεάζοντας και τους νεότερους ηθοποιούς-συμπαίκτες του, στον ένα ή τον άλλο βαθμό (Ντένη Θεμελή, Μιχάλης Κουκουλομάτης, Σπύρος Μαβίδης, Παναγιώτης Σπηλιόπουλος, Νίνα Αλέξη). Ο Δημήτρης Καλλιβόκας έκανε μια αξιόλογη, αλλά όχι ολότελα απαλλαγμένη από μια σχηματικότητα, ερμηνεία. Οι μόνες ερμηνείες που πλάθουν σε βάθος ανθρώπινα πλάσματα με τις δικές τους εκφραστικές λεπτομέρειες, με φυσικότητα και αμεσότητα, είναι των Θόδωρου Μορίδη και Γιώργου Δάνη». Τους δυο ηθοποιούς ξεχωρίζουν ως καλύτερους της παράστασης και οι άλλοι κριτικοί (Μαργαρίτης, Μάτσας, Σώκου)¹⁴²³.

Η παράσταση του *Εχθρού του λαού* στο Μοντέρνο Θέατρο του Γιώργου Μεσσάλα μένει στο πρώτο επίπεδο εξιστόρησης της πλοκής του έργου, όπως και η *Κυρά της θάλασσας* σε σκηνοθεσία Ληναίου. Αλλά –τουλάχιστον– δεν διαστρεβλώνει το περιεχόμενο της δραματουργίας, όπως συμβαίνει στην *Κυρά*. Οι πρωταγωνιστικές φιλοδοξίες των θιασαρχών και των δύο σχημάτων δεν δικαιώνονται, πενιχρά είναι τα αποτελέσματα των προσπαθειών τους.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Η κυρά της θάλασσας, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στ. Ληναίου-Ε. Φωτίου, Αθήνα, 1990

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Η κυρά της θάλασσας* στο Θέατρο Άλφα», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 8/1/1991.
2. Αθηναίος, Περσεύς: «*Η κυρά της θάλασσας* στο Θέατρο Άλφα», εφ. *Ημερησία*, 10/1/1991.
3. Βαροπούλου, Ελένη: «*Η Νόρα, η Ελίντα και η Έντα*», εφ. *Το Βήμα*, 10/2/1991.
4. Καγγελάρη, Δηώ: «*Συμβατικός Ίψεν*», εφ. *Έθνος*, 1/11/1990.
5. Καγγελάρη, Δηώ: «*Ίψεν, Ντάγκερμαν, Νορέν. Οι σκανδιναβοί και η σκηνική τους τύχη*», εφ. *Εποχή*, 13/1/1991.

¹⁴²¹ Την πληροφορία για την προσπάθεια απομίμησης της όψης του Ίψεν μας δίνει η Σώκου στην κριτική της.

¹⁴²² Τον χαρακτηρισμό αυτό δίνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος σε απολογισμό του για τον χειμώνα 1993-94 («Ριπίδιο επιδόσεων», στο ετήσιο χρονικό: *Επίλογος 94*, σελ. 131).

¹⁴²³ Ο συμβατικός τρόπος ανεβάσματος είναι υπεραρκετός και πάλι για κάποιους κριτικούς: «Η θαυμάσια παράσταση δικαιώνει το κήρυγμα του Ίψεν, πιστεύει ο Αθηναίος (*Ελεύθερη Ώρα*), είναι «υπέροχος» ο *Εχθρός* του Μοντέρνου Θεάτρου για την Σώκου, θεωρεί ότι οι καλλιτέχνες «τίμησαν» το έργο.

6. Κρητικός, Θόδωρος: «Πέρα από τη γυναικεία χειραφέτηση», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 16/12/1990.
7. Κρητικός, Θόδωρος: «Επετειακή αυτοκριτική;», περ. *Ταχυδρόμος*, 27/12/1990.
8. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «Θέατρο Άλφα – Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο: Ίψεν, *Η κορά της θάλασσας*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1533, 15/5/1991, σελ. 699-670.
9. Μάτσας, Νέστορας: «*Η κορά της θάλασσας*», εφ. *Εστία*, 16/11/1990.
10. Σμυρναίος: «*Η κορά της θάλασσας*», εφ. *Δημοκρατικός Λόγος*, 12/12/1991.

Ο εχθρός του λαού, Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, Αθήνα, 1994

1. Αθηναίος, Περσεύς: «*Ο εχθρός του λαού* στο θέατρο Αλκυονίδες», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 15/1/1994.
2. Αθηναίος, Περσεύς: «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Ημερησία*, 18/1/1994.
3. Θυμέλη: «*Ένας εχθρός του λαού* από το Μοντέρνο Θέατρο», εφ. *Ριζοσπάστης*, 8/2/1994.
4. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Τα Νέα*, 29/1/1994.
5. Μάτσας, Νέστορας: «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Εστία*, 5/9/1994.
6. Σώκου, Ροζίτα: «Είναι υπέροχος αυτός ο *Εχθρός του λαού*...», εφ. *Η Απογευματινή*, 14/2/1994.

7.5.4. Προσπάθειες μικρών περιφερειακών θεάτρων των Αθηνών

Νόρα (Κουκλόσπιτο) (1986) και Τα πρόσωπά μου είναι εδώ (1993) από το Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου, Βρυκόλακες (1988) από τον Πολιτιστικό Σύλλογο Αθηνών «Η Πύλη», Πρωτομάστορας Σόλνες (1989) από το Θέατρο Βικτώρια

Στην τελευταία δεκαπενταετία του αιώνα διάφορα μικρά θέατρα των Αθηνών έχουν την "ευγενή" φιλοδοξία να ασχοληθούν με τον Ίψεν.

Ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Νίκος Περέλης θα ασχοληθεί τέσσερις φορές με τον Ίψεν από το 1986 έως το 2001. Η πρώτη του απόπειρα στον Ίψεν γίνεται με τη *Νόρα (Κουκλόσπιτο)* για το Θέατρο της 3^{ης} Σεπτεμβρίου, τον θίασο που έχει ιδρύσει ο ίδιος τη δεκαετία του '80¹⁴²⁴. Η *Νόρα* ανεβαίνει στο ομώνυμο θέατρο στις 21 Νοεμβρίου του 1986 (τελευταία 12 Απριλίου 1987), σε καινούργια μετάφραση της Ρένας Κοντογιάννη¹⁴²⁵ και σε σκηνικά και κοστούμια της Αφροδίτης Κουτσουδάκη.

¹⁴²⁴ Ο Νίκος Περέλης (γενν. 1940) συνεργάστηκε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης με διάφορα ιδιωτικά και κρατικά θέατρα. Το 1983 ιδρύει το Θέατρο της 3^{ης} Σεπτεμβρίου το οποίο δραστηριοποιήθηκε έως το 1988 σε ένα μικρό θέατρο στην οδό 3^{ης} Σεπτεμβρίου, στον αριθμό 130. Ο θίασος παύει την λειτουργία του για κάποια χρόνια και επανακάμπτει το 1993, χωρίς μόνιμη πια στέγη. Ο Περέλης παύει ξανά τη δραστηριότητά του θιάσου το 1996, οπότε αναλαμβάνει Καλλιτεχνικός Διευθυντής της Πειραματικής Σκηνης του Εθνικού, θέση στην οποία παρέμεινε έως το 2001. Έχει ακόμα διατελέσει Καλλιτεχνικός Διευθυντής δύο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.: Πατρών (1985) και Ιωαννίνων (1988-1990) (βλ. Έξαρχος: *Έλληνες ηθοποιοί. «Η γενιά μας». Έτος γέννησης από 1926 μέχρι 1940*, τ. Β', ό.π., 732-733).

¹⁴²⁵ Η μετάφραση της Κοντογιάννη δεν εκδίδεται, σώζεται δακτυλόγραφο της μετάφρασης στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου. Τα λιγοστά σχόλια της κριτικής αποτιμούν θετικά το αποτέλεσμα: «ιδιαιτέρα προσεγμένη» είναι η μετάφραση γράφει ο Μαργαρίτης, «λειτουργική» τη χαρακτηρίζει ο Νικολετάτος.

Ο Περέλης εκτός από τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει να ερμηνεύσει και τον Κρόγκοταντ, σε διπλή διανομή με τον Θωμά Κινδύνη. Τη Νόρα ερμηνεύει η Κατερίνα Ραζέλου, τον Χέλμερ ο Τάκης Ασημακόπουλος, τον Ρανκ ο Χάρης Καστανιάς και την Λίντε η Μαρίνα Γαζέττα.

Ο Περέλης αντιλαμβάνεται τη *Νόρα* ως «μια κραυγή διαμαρτυρίας για την καταπίεση της γυναίκας στον γάμο»¹⁴²⁶. Η παράστασή του φιλοδοξεί να είναι «φεμινιστική χωρίς να παραβλέπει τη θέση του άντρα»¹⁴²⁷. Ο σκηνοθέτης δίνει πολιτικές προεκτάσεις στο έργο, το πρόβλημα της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία έχει τη ρίζα του, κατά τον Περέλη, «σε ένα από τα θεμέλια του καπιταλισμού, στην αστική οικογένεια»¹⁴²⁸. «Το πρόβλημα της *Νόρας* δεν είναι μόνο ατομικό ή ψυχολογικό. Είναι και πρόβλημα ταξικό. Το *Κουκλόσπιτο* είναι έργο της σκλαβιάς»¹⁴²⁹.

Ο Περέλης «ασφαλώς θα είχε διευκολυνθεί, αν απέφευγε τη χωρίς ουσιαστικό περιεχόμενο σήμερα μαρξιστική ‘ανασκαφή’ στο έργο», σχολιάζει ο Μαργαρίτης στην κριτική του. Στην παράσταση του ο Περέλης, παρά τις δηλώσεις του, δεν υιοθετεί οξείς καταγγελτικούς τόνους. Η σκηνοθεσία του άφησε το έργο «να μιλήσει μόνο του χωρίς καμιά σχολιαστική επέμβαση», σημειώνει ο Λιγνάδης, παραδίδοντας μια «συνετή και συνεσταλμένη» παράσταση που «διοχετεύει το έργο με ειλικρίνεια προσπάθειας και προσφοράς, κατά το μέτρο των δικών της δυνατοτήτων».

Τα υποκριτικά επιτεύγματα του θιάσου αποτιμώνται θετικά από τον Λιγνάδη, όχι για το αποτέλεσμα τους αλλά για την ειλικρινή προσπάθεια που καταβάλλουν οι ηθοποιοί «να προσεγγίσουν τους ρόλους τους». Η Κατερίνα Ραζέλου «αγωνίσθηκε, σύγκορμα θα έλεγα, να συνεννοηθεί με τον δεινό ρόλο» της Νόρας (Λιγνάδης), αλλά η προσπάθειά της έχει «άνιση αποτελεσματικότητα» (Νικολετάτος). Ο Τάκης Ασημακόπουλος στον Χέλμερ «περιέγραψε εξωτερικευτικά τον κοινωνικό τύπο του συζύγου», μια «επίμονη ιδιοτροπία των τονισμών στην εκφορά του λόγου» χαρακτηρίζει την ερμηνεία της Μαρίνας Γαζέττα στην Λίντε, «σωστός στο περίγραμμα» του Ρανκ είναι ο Χάρης Καστανιάς (Λιγνάδης). Την πιο ενδιαφέρουσα ερμηνεία μάλλον κάνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης στον Κρόγκοταντ, η υποκριτική του έχει «πειθώ κι εσωτερικούς ρυθμούς», γράφει ο Νικολετάτος.

Ο Περέλης θα ξανασκηνοθετήσει τη *Νόρα* το 1989 για λογαριασμό του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, με τους ίδιους συντελεστές αλλά με ριζικά διαφορετική διανομή. Η παράσταση περνάει απαρατήρητη (βλ. το αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο).

¹⁴²⁶ Ανυπόγραφο: «Η *Νόρα*, έργο σκλαβιάς και αποστροφής», εφ. *Το Βήμα*, 16/11/1986.

¹⁴²⁷ Ανυπόγραφο: «Η *Νόρα* διατηρεί την επικαιρότητά της», εφ. *Τα Νέα*, 20/11/1986.

¹⁴²⁸ Α.: «*Νόρα*, ένα έργο ενάντια στη σκλαβιά», συνέντευξη με τον Νίκο Περέλη, εφ. *Ριζοσπάστης*, 14/12/1986.

¹⁴²⁹ «Για τη *Νόρα*», από το σημείωμα του Νίκου Περέλη στο πρόγραμμα της παράστασης.

Το 1993 ο Περέλης θα επιχειρήσει με το Θέατρο της 3ης Σεπτεμβρίου μια σύνθεση από διάφορα έργα του Ίψεν με τίτλο *Τα πρόσωπά μου είναι εδώ*. Χρησιμοποιούνται αποσπάσματα από τα έργα: *Βρυκόλακες*, *Ένας εχθρός του λαού*, *Μπραντ*, *Νόρα*, *Ρόσμερσχολμ* και *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, καθώς και αποσπάσματα κειμένων του Ίψεν από συνεντεύξεις, διαλέξεις και ημερολόγια του, επίσης και ένα απόσπασμα από μια διάλεξη του Στρίντμπεργκ. Η παράσταση ανεβαίνει στο θέατρο Πανελλήνιο στην Αθήνα στις 31 Μαρτίου του 1993 (τελευταία στις 11 Απριλίου). Ο Περέλης είναι σε τετραπλό ρόλο: υπογράφει τη μετάφραση, τη δραματουργική επεξεργασία, τη σκηνοθεσία και ερμηνεύει τον Μπόρκμαν. Τα σκηνικά είναι της Λέας Κούση και η μουσική επιμέλεια της Αρτέμιδος Παπασκαρλάτου που παίζει ζωντανά πιάνο στην παράσταση. Οι ηθοποιοί της διανομής ερμηνεύουν οι περισσότεροι πολλαπλούς ρόλους: Αλμπέρτο Εσκενάζυ (Αφηγητής-Μπραντ -Χέλμερ-Ρόσμερ), Ματίνα Καρρά (Νόρα), Νίκος Κεφαλάς (Μάντερς-Γιατρός Στόκμαν-Φόλνταλ), Δημήτρης Κωνσταντίνου (Οσβαλντ-Στρίντμπεργκ-Ερχαρτ), Ηλέκτρα Κωνσταντίνου (Άλβινγκ-Λίντε-Γκούνχιλντ), Γιάννης Λιακάκος (Έπαρχος-Κρόγκστατ-Κρολ), Τατιάνα Λύγαρη (Ρεββέκα Βεστ-Έλλα Ρέντχαϊμ), Αρτεμης Παπασκαρλάτου (Φρίντα Φόλνταλ), Κατερίνα Ραζέλου (Νόρα).

Η ιδέα για τη σύνθεση, όπως μαρτυρεί ο Περέλης στο σημείωμα του στο πρόγραμμα¹⁴³⁰, προέκυψε «μέσα από ένα studio με θέμα τον Ίψεν» που έκανε με τους ηθοποιούς. Πρόθεση του Περέλη ήταν «να καταγραφεί, έστω αχνά, το στίγμα του κάθε έργου από το οποίο προέρχεται. Για αμυδρή υπόμνηση στους γνωρίζοντες και μικρή κατατόπιση σε όσους δεν έχουν εξοικείωση με το έργο του Ίψεν». Η σύνθεση του Περέλη παρουσιάζει ένα πανόραμα των ιψενικών ηρώων, παίρνοντας πρόσωπα από διαφορετικά συμφραζόμενα και χωρίς έναν σαφή άξονα. Η παράσταση δείχνει να έχει περισσότερο στόχο παιδευτικό (για ένα αμύητο κοινό στη δραματουργία του Ίψεν) και εκπαιδευτικό (για τους ίδιους τους ηθοποιούς), παρά καλλιτεχνικό. Τα πρόσωπά μου είναι εδώ περνούν κι αυτά απαρατήρητα. Η μοναδική κριτική που σώζεται είναι από τον Πάρι Τακόπουλο, και δεν μας παρέχει ασφαλείς εκτιμήσεις. Θετική είναι η αποτίμησή του τόσο για τη σύνθεση όσο και για το παραστασιακό αποτέλεσμα. Κρίνει πως «το μεγαλύτερο όφελος, από τα *Πρόσωπα* της συνθέσεως του Περέλη, είναι ότι οι νέοι θεατές θα ανατρέξουν στις πηγές και θα ζητήσουν αύριο να δουν οποιοδήποτε έργο του Ίψεν θα παίζεται», σχόλιο που μάλλον επιβεβαιώνει την υπόθεσή μας.

Ο Περέλης θα ξαναεπιχειρήσει ανάλογη σύνθεση με πρόσωπα από διάφορα έργα του Ίψεν στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, το 2001, με τίτλο *Οι εγκλωβισμένοι ή το τέλος των παιχνιδιών*¹⁴³¹, όπου και πάλι ο ίδιος υπογράφει τη

¹⁴³⁰ «Τα πρόσωπά μου είναι εδώ».

¹⁴³¹ Σκηνική σύνθεση στηριγμένη κυρίως σε τρία έργα του Ίψεν: *Νόρα*, *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, *Όταν εμείς οι νεκροί ξυπνήσουμε* και με σύντομες παρεμβολές από τα: *Μπραντ*, *Βρυκόλακες*, *Ένας εχθρός του λαού*, *Αγριόπαπια*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Ροσμερσχόλμ*, *Αρχιμάστορας Σόλνες*. Επίσης χρησιμοποιήθηκαν

μετάφραση, τη δραματουργική σύνθεση και τη σκηνοθεσία. Η νέα αυτή απόπειρα για ανασύνθεση του δραματουργικού υλικού του Ίψεν δεν πείθει καθόλου την κριτική ούτε για τη σκοπιμότητά της ούτε για την παραστασιακή αποτελεσματικότητά της¹⁴³².

Το 1988 παράλληλα με την παράσταση των *Βρυκολάκων* στο Εθνικό σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Έξαρχου, ακόμα ένας θίασος θα δοκιμάσει να αναμετρηθεί με το έργο. Ο Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη» ανεβάσει τους *Βρυκόλακες* στο μικρό θέατρο με την ίδια επωνυμία, στην Πλάκα όπου δραστηριοποιείται ο θίασος. Στυλοβάτης του εγχειρήματος η Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ, η οποία ίδρυσε τον θίασο το 1982. Η Αλίκη, σε ώριμη ηλικία, ερμηνεύει για πρώτη φορά έναν σημαντικό ιψενικό ρόλο (Κυρία Άλβινγκ) στην αθηναϊκή σκηνή¹⁴³³.

Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο Μιχάλης Παπανικολάου, τα σκηνικά και κοστούμια υπογράφει η Λίλη Λοράνδου, τη μουσική επιμελείται η Ηλέκτρα Παπακώστα. Η πρεμιέρα του έργου δίνεται στο Θέατρο Πύλη στις 8 Ιανουαρίου του 1988¹⁴³⁴, οι παραστάσεις θα διαρκέσουν έως τα μέσα της άνοιξης¹⁴³⁵. Ο θίασος χρησιμοποιεί την κλασική μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη¹⁴³⁶. Τους άλλους ρόλους του

αποσπάσματα από το έργο του Μπέκετ *Το τέλος του παιχνιδιού*, που δίνει και τον εναλλακτικό τίτλο της σύνθεσης. Για περισσότερες λεπτομέρειες μπορεί ο αναγνώστης να ανατρέξει στην παραστασιογραφία στον Β' τόμο της διατριβής.

¹⁴³² Ο Πολενάκης εκτιμά πως η σύνθεση που επιχειρεί ο Περέλης είναι «Ένας Φράνκεσταιν Τζούνιορ της θεατρικής γενετικής! Το αποτέλεσμα της παράστασης είναι ένας τραγέλαφος, με τους ηθοποιούς της να 'εκτίθενται'» («Εγκλωβισμένοι της Πειραματικής του Εθνικού και του θεάτρου Πολιτεία», εφ. *Η Αυγή*, 24/3/2001). Η παράσταση «δεν έδειχνε να έχει καμία σχέση με έρευνα και με Εργαστήριο», γράφει η Ελένη Παπασωτηρίου στη διαδικτυακή πύλη www.flash.gr στις 20 Μαρτίου του 2011 («Αναίτιοι Εγκλωβισμένοι»).

¹⁴³³ Η Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ (1907-1995) θυμίζουμε ότι έκανε την πρώτη της εμφάνιση σε έργο Ίψεν σε παιδική ηλικία, παίζοντας στις παραστάσεις της *Νόρας* της μητέρας της Κυβέλης ένα από τα παιδιά της οικογένειας Χέλμερ (1910-1916;). Θα ερμηνεύσει και η ίδια τη Νόρα σε περιοδεία του θιάσου του Αιμίλιου Βεάκη το 1929 στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Δεν είναι η πρώτη φορά που ερμηνεύει την Κυρία Άλβινγκ η Αλίκη, έχει παίξει τον ρόλο στα αγγλικά στη Νέα Υόρκη το 1961 με το Gallery Theatre (βλ. παραστασιογραφία Β' τόμου). Η πρωταγωνίστρια για σειρά ετών είχε ζήσει και σταδιοδρομήσει στην Αμερική (1939-1957 και 1959-1970). Επιστρέφει οριστικά στην Ελλάδα μετά τη Μεταπολίτευση και ιδρύει σε προχωρημένη ηλικία τον Πολιτιστικό Σύλλογο Αθηνών «Η Πύλη». Ο θίασος θα δραστηριοποιηθεί από το 1983 έως το 1991, οπότε και αποχωρεί η ηθοποιός οριστικά από την ενεργό δράση (βλ. το λήμμα του Έξαρχου για την Αλίκη: *Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925*, ό.π., σελ. 26-28).

¹⁴³⁴ Στην πρεμιέρα παρευρίσκεται, όπως και στην πρεμιέρα των *Βρυκολάκων* του Εθνικού, ο Tancred Ibsen, ο τρισέγγονος του συγγραφέα και πρεσβευτής της Νορβηγίας στην Ελλάδα τότε (Σμ[αράγδα] Μιχ[αλιτσιάνου]: «Διαφώνησε για το έργο του παππού του», εφ. *Έθνος*, 6/2/1988).

¹⁴³⁵ Οι παραστάσεις σταμάτησαν λόγω ζημιάς που υπέστη το θέατρο στις αρχές Μαρτίου του 1988. Πιθανώς συνεχίστηκαν μετά την αποκατάσταση των ζημιών τον Απρίλιο. Δεν κατέστη δυνατό να διευκρινιστεί αυτό, τα δημοσιεύματα της εποχής δίνουν αντικρουόμενες πληροφορίες.

¹⁴³⁶ Η παλιά μετάφραση του Πολίτη είναι «αρκετά ξεπερασμένου ύφους πια», σημειώνει ο Παγκουρέλης.

έργου ερμηνεύουν οι Κώστας Σιμενός (Οσβαλντ), Λάμπρος Κοτσιρης (Πάστωρ Μάντερς), Δημήτρης Λιάγκας (Έγκοτραντ), Μαίρη Βιδάλη (Ρεγκίνε).

Ο θιάσος της Πύλης εντάσσει τους *Βρυκόλακες* σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με το έργο *Στη σκιά της Εβίνας* των William Dinner και William Morum. Οι δυο παραστάσεις παίζονται εναλλάξ σε κοινό σκηνικό χώρο. Οι δηλώσεις του σκηνοθέτη των δυο έργων Μιχάλη Παπανικολάου για την απόφαση του θιάσου να εντάξει σε ενιαίο πρόγραμμα τους *Βρυκόλακες* με το ασήμαντο αστυνομικό έργο των Dinner και Morum είναι ενδεικτικές μεγάλης σύγχυσης και παρανόησης για τη δραματουργία του Ίψεν: «ταιριάζει απόλυτα το ύφος κι η οικονομική κατάσταση των ηρώων, η εποχή κι η γενικότερη ατμόσφαιρα των δυο έργων»¹⁴³⁷.

Η συμβατική, ρεαλιστικών προθέσεων, παράσταση του Παπανικολάου προσεγγίζει τους *Βρυκόλακες* «μόνο επιφανειακά», σημειώνει ο Παγκουρέλης. Αλλά, συνεχίζει ο κριτικός, «ακόμη και αυτή η συμβατική απόδοση των *Βρυκόλακων*» (που ασφυκτιά μέσα στα πλαίσια ενός –άσκοπου πα σήμερα για τον Ίψεν– ηθογραφικού ρεαλισμού), μοιάζει να ‘τρικλίζει’, καθώς δεν έχει ενιαίο πρόσωπο και σχήμα. Αφού οι ερμηνευτές δείχνουν να κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις ύφους και έντασης, χωρίς η σκηνοθεσία να μπορεί να τους ελέγξει και να τους οδηγήσει σε σύγκλιση», με εξαίρεση την Αλίκη που ερμηνεύει τον ρόλο «με χαμηλούς, ευαίσθητους και τρυφερούς τόνους». Οι υπόλοιποι ηθοποιοί της διανομής καταφεύγουν σε μια «αβασάνιστη [...] εξωτερική έξαρση ηθοποιίας» (Λιγνάδης), με κάθε ηθοποιό να ερμηνεύει τον ρόλο του «σύμφωνα με τις προσωπικές του ροπές» (Παγκουρέλης). Η υποκριτική των περισσότερων ρέπει στον στόμφο και τον μελοδραματισμό, ακολουθούν έναν παρωχημένο υποκριτικό τρόπο που φαίνεται ακόμα πιο “ψεύτικος” λόγω του μικρού μεγέθους του αμφιμέτρωπου θεάτρου¹⁴³⁸. Η παλαιμάχη Αλίκη παίζει πολύ πιο μοντέρνα απ’ ό,τι οι νεώτεροι συνάδελφοι της, η υποκριτική της χαρακτηρίζεται «από την απλότητα, την αμεσότητα και την ελικρίνεια, προϋπόθεση που ζωντανεύει τον όρο ‘ρεαλισμός’ στην ηθοποιία. Δεν είδαμε την κυρία Άλβινγκ σε μια τραγική εκδοχή αλλά απολαύσαμε έναν ταυτισμό ρόλου και ηθοποιού», γράφει ο Λιγνάδης. Η Αλίκη είναι η μόνη που διασώζεται του εγχειρήματος, η ερμηνεία της όμως δεν είναι αρκετή για να δικαιώσει το συνολικό αποτέλεσμα.

¹⁴³⁷ Σμαρ. Μιχαλιτσιάνου: «Ένα ιψενικό αριστούργημα στην ‘Πύλη’ και το πρόβλημα της πορνείας στο ‘Αθηνών’», εφ. *Έθνος*, 4/12/1987.

¹⁴³⁸ Ο Κώστας Σιμενός στον Όσβαλντ είχε «μια προσποίηση βαρύτητας, που φόρτιζε ρητορικά την συμπεριφορά ενός ρόλου» (Λιγνάδης): καταφεύγει στον «στόμφο», σημειώνει ο Παγκουρέλης. «Ανάλογο υπερβάλλον βάρος» είχε και ο Λάμπρος Κοτσιρης στον Μάντερς (Λιγνάδης), «χωρίς διαβαθμίσεις ‘βάθους’, υπογραμμίζει μονάχα ‘λεκτικά’» τον ρόλο (Παγκουρέλης). Στην «εκφραστική υπερβολή» καταφεύγει και ο Δημήτρης Λιάγκας στον Έγκοτραντ (Λιγνάδης) και «θυμίζει μάλλον κουτοπόνηρο ήρωα ελληνικού νατουραλιστικού έργου» (Παγκουρέλης). Η Μαίρη Βιδάλη προσδίδει «άδικα ελαφρότητα άλλου θεατρικού κλίματος» στο ρόλο της Ρεγκίνε (Παγκουρέλης).

Το Θέατρο Βικτώρια, που ιδρύει η ηθοποιός Μαίρη Γκότση, επιλέγει ως εναρκτήριο έργο του νεοπαγούς θιάσου τον *Πρωτομάστορα Σόλνες*. Η πρώτη παράσταση του έργου δίνεται στο ομώνυμο θέατρο στις 5 Απριλίου 1989. Ο *Σόλνες* θα επαναληφθεί δυο ακόμα χειμώνες (1989-90 και 1990-91)¹⁴³⁹. Ο θίασος χρησιμοποιεί την παλιά μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα, τη σκηνοθεσία συνυπογράφουν ο Γιάννης Γαβριήλ και ο Χρήστος Αγγέλου, ο οποίος ερμηνεύει μάλιστα δυο ρόλους του έργου (Δόκτωρ Χέρνταλ και Κνουτ Μπρόβικ), τα σκηνικά και τα κοστούμια επιμελείται ο Κωστής Παπαδόπουλος, τη μουσική επιμέλεια η Σοφία Γεωργιάδου. Η ιδρύτρια του θιάσου ερμηνεύει την Αλίνα Σόλνες, τον Σόλνες ο Γιάννης Θειακός, τη Χίλντα η Βάντα Χατζάκου, την Κάγια Φόσλι η Δέσποινα Πολυχρονίδου, ενώ τον Ράγκναρ Μπρόβικ ερμηνεύουν σε διπλή διανομή οι Γιάννης Κατσιμίχας και Χρήστος Χαϊκάλης.

Τα μέσα που διαθέτει ο θίασος δεν είναι «επαρκή για να καλύψει ένα τέτοιο εγχείρημα», σημειώνει ο Ανδρεάδης. «Το λάθος ξεκινά», γράφει ο Πολενάκης, «απ' την όψη, όπου τα υπερβολικά επεξηγηματικά κοστούμια και σκηνογραφία του κ. Κώστα Παπαδόπουλου επιχειρούν να 'προκαταλάβουν' το θεατή επιβάλλοντας του απ' τα πριν μια εντύπωση 'καμένου χώρου', πυρκαγιάς που προηγήθηκε της δράσης». Οι μελοδραματικές υπογραμμίσεις κυριαρχούν και στην υποκριτική του θιάσου, «η καλύτερη λύση θα ήταν ίσως να έριχνε το βάρος στην απλή και αστόλιστη εκφορά του σημαντικού κειμένου», γράφει ο Ανδρεάδης, λύση στην οποία δεν καταφεύγει ο θίασος. Στη «μέχρις υπερβολής κραυγαλέα, στομφώδη απαγγελία» των ρόλων τους καταφεύγουν οι Μαίρη Γκότση και ο Χρήστος Αγγέλου, γράφει ο Πολενάκης, έναν «'παλαιού τύπου' νατουραλισμό» χρησιμοποιεί ο Γιάννης Κατσιμίχας, στο πλαίσιο «μιας εξωτερικής τυπικότητας» παραμένει η Δέσποινα Πολυχρονίδου. Για τη Βάντα Χατζάκου ο Ανδρεάδης σημειώνει ότι «υπήρξε επαρκής όσο κρατήθηκε στα όρια της λιτότητας» και για τον Γιάννη Θειακό (Σόλνες) ότι «έπιασε στοιχεία του δυσκολότατου ρόλου». Ο Θειακός, συμφωνεί και ο Πολενάκης, είναι ο μόνος που είχε κάποιες καλές στιγμές¹⁴⁴⁰, οι οποίες δεν επαρκούν φυσικά για να διασώσουν τα πενιχρά καλλιτεχνικά αποτελέσματα του θιάσου.

Το Θέατρο της 3^{ης} Σεπτεμβρίου, ο Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη» και το Θέατρο Βικτώρια ασχολούνται με τον Ίψεν χωρίς να διαθέτουν τις απαραίτητες καλλιτεχνικές δυνάμεις για να αναμετρηθούν με την απαιτητική δραματουργία. Οι προσπάθειες τους μένουν στο επίπεδο των καλών προθέσεων.

¹⁴³⁹ Τον πρώτο χρόνο οι παραστάσεις του θιάσου θα διαρκέσουν έως τις 21 Μαΐου 1989. Τον χειμώνα 1989-90 οι παραστάσεις θα διαρκέσουν από τις 13 Ιανουαρίου έως τις 13 Μαΐου 1990, και τον χειμώνα 1990-91 από τις 9 Νοεμβρίου έως τις 30 Δεκεμβρίου 1990.

¹⁴⁴⁰ Γράφει ο Πολενάκης: «Στο βασικό ρόλο του Σόλνες ο κ. Γιάννης Θειακός, χωρίς να ολοκληρώνεται, είχε πάντως στιγμές, στους εξομολογητικούς κυρίως μονόλογους, όπου αποκαθιστούσε κάποια επικοινωνία με το 'έξω', το 'πέραν', το απόλυτο, που καθορίζει τελικά στον Ίψεν τα όρια του ανθρώπινου».

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Νόρα (Κουκλόσπιτο), Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου, Αθήνα, 1986

1. Λιγνάδης, Τάσος: «Η επανάσταση της κούκλας», εφ. *Η Καθημερινή*, 18/2/1987.
2. Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης: «*Νόρα*», εφ. *Τα Νέα*, 8/1/1987.
3. Νικόπουλος, Νάσος: «Αμφισβήτηση των συμβατικών σχέσεων», εφ. *Η Αυγή*, 15/12/1986.

Τα πρόσωπά μου είναι εδώ, Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου, Αθήνα, 1993

Τακόπουλος, Πάρις: «Ένα ιψενικό τετράγωνο», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 7/1993, αναδ. στο: *Τα αντικριτικά*, τ. Α', εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2005, σελ. 125-131.

Βρυκόλακες, Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη», Αθήνα, 1988

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Ημερησία*, 30/1/1988, αναδ. εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 20/3/1988.
2. Λιγνάδης, Τάσος: «Προλόγισμα για τους *Βρυκόλακες*» και «*Βρυκόλακες* στην Πύλη», εφ. *Η Καθημερινή*, 31/1 & 3/2/1988.
3. Παγκουρέλης, Βάιος: «*Συμβατικοί...*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 5/2/1988.

Πρωτομάστορας Σόλνες, Θέατρο Βικτώρια, Αθήνα, 1989

1. Αθηναίος, Περσεύς: «Ο *πρωτομάστορας Σόλνες* στο Βικτώρια», εφ. *Ημερησία*, 28/2 και 1/3/1990.
2. Αθηναίος, Περσεύς: «Ο *πρωτομάστορας Σόλνες* στο Θέατρο 'Βικτώρια'», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 4/3/1990.
3. Ανδρεάδης, Γιάγκος: «Η δεύτερη ζωή του κ. Ίψεν», εφ. *Μεσημβρινή*, 4/2/1991.
4. Βαλαβάνης, Κυριάκος: «*Πρωτομάστορας Σόλνες* του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 1/3/1990
5. Πολενάκης, Λεάνδρος: «Κλείνοντας το θεατρικό χειμώνα», εφ. *Η Αυγή*, 25/5/1989.

7.5.5. Ο Ίψεν στα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα

Νόρα (Κουκλόσπιτο) στα Ιωάννινα (1989), *Η αγριόπαλια* στην Καλαμάτα (1991), *Ένα κουκλόσπιτο* στην Βέροια (1995), *Ένας εχθρός του λαού* στην Πάτρα (1999)

Οι παραστάσεις Ίψεν των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. ακολουθούν τη συνήθη μοίρα των προσπαθειών των θεάτρων της περιφέρειας: περνούν απαρατήρητες. Ειδικά οι χειμερινές παραγωγές τους, που παίζονται για περιορισμένο αριθμό παραστάσεων στις τοπικές έδρες των σχημάτων, είναι καταδικασμένες στην αφάνεια. Τα μεγάλης κυκλοφορίας φύλλα των Αθηνών σπανίως ασχολούνται με τη δραστηριότητα των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., αν αυτά δεν εμφανιστούν στην Αθήνα. Οι πληροφορίες για τις παραστάσεις περιορίζονται στα δημοσιεύματα του τοπικού Τύπου και σε κάποιες οιονεί κριτικές τοπικών δημοσιογράφων (όταν γράφονται κι αυτές), από τις οποίες δεν μπορεί να έχει κανείς σαφή εικόνα. Η συνήθης πρακτική του τοπικού Τύπου είναι να ενθαρρύνει την όποια προσπάθεια των τοπικών θεάτρων ασχέτως καλλιτεχνικού αποτελέσματος, επομένως δεν μπορεί να συναγάγει κανείς ασφαλή συμπεράσματα.

Φυσικά δεν ευθύνεται μόνο η αδιαφορία των αθηναϊκών εφημερίδων για το γεγονός ότι οι περισσότερες παραστάσεις των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. δεν αφήνουν ίχνη. Η λειτουργία των δημοτικών θεάτρων μαστίζεται διαχρονικά από προβλήματα, με αποτέλεσμα να μην έχουν καταφέρει τα περισσότερα να εκπληρώσουν τις προγραμματικές τους στοχεύσεις για καλλιτεχνική άνθηση της περιφέρειας, αλλά αυτό δεν είναι το θέμα μας εδώ.

Ο πρώτος Ίψεν σε ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. εμφανίζεται το 1989 στα Ιωάννινα. Ο Νίκος Περέλης, που είναι πλέον καλλιτεχνικός διευθυντής του δημοτικού θεάτρου της πόλης, θα ξανανεβάσει τη *Νόρα* μόλις τρία χρόνια μετά την παράσταση του Θεάτρου της 3^{ης} Σεπτεμβρίου. Χρησιμοποιεί ξανά τη μετάφραση της Ρένας Κοντογιάννη και καλεί πάλι την Αφροδίτη Κουτσουδάκη να σκηνογραφήσει το έργο. Η χορογραφία είναι της Ντενίζ Φιδοπούλου. Η διανομή είναι τώρα διαφορετική: *Νόρα*: Ματίνα Καρρά, Χέλμερ: Βασίλης Κουρής, Ρανκ: Γιώργος Τζέρπος, Λίντε: Τζένη Σκαρλάτου, Κρόγκσταντ: Γιάννης Τάσης. Η πρεμιέρα του έργου δίνεται στο Θέατρο Καμπέριο των Ιωαννίνων στις 18 Μαρτίου του 1989, όπου και δοθεί ένας περιορισμένος αριθμός παραστάσεων.

Για τη δεύτερη αυτή απόπειρα του Περέλη στη *Νόρα* ελάχιστες πληροφορίες βρέθηκαν και δεν μπορούμε παρά να κάνουμε κάποιες υποθέσεις¹⁴⁴¹. Στο σκηνοθετικό του σημείωμα ο Περέλης στο πρόγραμμα της παράστασης επαναδιατυπώνει τις απόψεις που είχε για το έργο τρία χρόνια πριν: εξακολουθεί να θεωρεί τη *Νόρα* έργο κοινωνικής πολεμικής και του δίνει και πάλι μαρξιστικές αποχρώσεις. Οι άλλες σκηνοθετικές εργασίες του Περέλη στον Ίψεν, η διανομή της παράστασης και η συμβατική ρεαλιστική της όψη που αποτυπώνουν οι φωτογραφίες¹⁴⁴², μας υποψιάζουν για μια αξιοπρεπή επαγγελματική διεκπεραίωση του έργου.

Το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας ανεβάζει την *Αγριόλαπια* στο Δημοτικό θέατρο της πόλης στις 2 Μαρτίου του 1991. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του εκείνη την εποχή Γιάννης Κακλέας αναθέτει τη σκηνοθεσία στον νεαρό κινηματογραφιστή Πέτρο Σεβαστίκογλου στα πρώτα του βήματα στο θέατρο. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την παλιά μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη, την οποία αναθεωρεί ο ίδιος γλωσσικά. Στα σκηνικά και τα κοστούμια ο Αντώνης Δαγκλίδης και στους φωτισμούς ο Ηλίας Κωνσταντακόπουλος. Η διανομή: Βέρλε: Αντώνης Μπαμπούνης, Γκρέγκερς Βέρλε: Κώστας Φλωκατούλας, Ο γέρο-Έκνταλ: Γιώργος Μελισάρης, Γιάλμαρ Έκνταλ: Νίκος Λύτρας, Γκίνα Έκνταλ: Οδέττη Ιωάννου, Έντβιγκ: Ιφιγένεια Αστεριάδη, Κυρία Σέρμπι: Αδριανή Τουντοπούλου, Πέτερσεν: Περικλής Αλμπάνης, Γιένσεν:

¹⁴⁴¹ Η έρευνά μας στο αρχείο του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. απέβη άκαρπη. Τα δημοσιεύματα του τοπικού Τύπου που σώζονται αναπαράγουν απλώς το δελτίο Τύπου της παράστασης. Ούτε οι δηλώσεις της Ματίνας Καρρά σε αθηναϊκή εφημερίδα μας διαφωτίζουν για την ερμηνευτική προσέγγιση του ρόλου (Σ[άντρα] Μπακογιαννοπούλου: «Δυο ρόλοι για πέντε πρωταγωνίστριες», εφ. *Το Βήμα*, 19/2/1989).

¹⁴⁴² Βλ. αρχείο του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων.

Γιώργος Πασσάκος, Καλεσμένη¹⁴⁴³: Οδέττη Ιωάννου.

Δυστυχώς δεν βρέθηκαν καθόλου δημοσιεύματα και δεν μπορούμε να συναγάγουμε συμπεράσματα¹⁴⁴⁴. Η παρουσία του Σεβαστίκογλου και η συμμετοχή ικανών ηθοποιών του θεάτρου στη διανομή (Φλώκατούλας, Αστεριάδη, Λύτρας, Μελισσάρης) μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ίσως είναι η πιο "ανήσυχη" καλλιτεχνικά από τις παραστάσεις Ίψεν των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.

Το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας επί διευθύνσεως Γιάννη Καραχιοαρίδη συμπεριλαμβάνει στο ρεπερτόριο του το *Ένα κοκκλόπιτο* το 1995. Η πρεμιέρα δίνεται στο Δημοτικό Θέατρο της Έδεσσας στις 8 Ιανουαρίου 1995. Τέσσερις μέρες μετά, η παράσταση μεταφέρεται στην έδρα του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., στο Δημοτικό Θέατρο της Βέροιας, όπου παίζεται από τις 11 έως τις 29 Ιανουαρίου. Ακολουθεί περιοδεία του θιάσου σε διάφορες πόλεις και χωριά της Βόρειας Ελλάδας, που τερματίζεται στα τέλη Φεβρουαρίου 1995¹⁴⁴⁵. Το έργο παίζεται σε μετάφραση Γιάννη Νταλιάνη¹⁴⁴⁶. Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο Μιχάλης Παπαμιχάλης. Τα σκηνικά υπογράφει ο Αντώνης Στεφανόπουλος, τα κοστούμια η Όλγα Καραβαργύρη και την χορογραφία η Σοφία Αντωνιάδου. Η διανομή: Νόρα: Στέλλα Κρούσκα, Χέλμερ: Αντώνης Μομπαϊτζής, Ρανκ: Παναγιώτης Σταματόπουλος, Λίντε: Μαρία Καραδήμου, Κρόγκσταντ: Μιχάλης Ταμπούκας, Άννα-Μαρία: Βάσω Δημητρίου, Ελένη: Σοφία Γιαννιώτη.

Η μοναδική κριτική (υπογραφή: Δ. Ι. Καρασάββας) που διασώζεται στον τοπικό Τύπο είναι –ως συνήθως– ενθουσιώδης: ο σκηνοθέτης «έστησε μια άψογη παράσταση χρησιμοποιώντας με τον πλέον κατάλληλο τρόπο το έμπυχο υλικό που διέθετε». Η στα όρια της γραφικότητας όψη του θεάματος, που διαφαίνεται από τις φωτογραφίες της παράστασης¹⁴⁴⁷, δεν επιβεβαιώνει τον μάλλον αδικαιολόγητο ενθουσιασμό του αρθρογράφου. Από τη διανομή θα πρέπει να ξεχωρίσουμε τη νεαρή ηθοποιό Στέλλα Κρούσκα, που διέγραψε στη συνέχεια μια ενδιαφέρουσα πορεία¹⁴⁴⁸.

¹⁴⁴³ Δεν αναφέρονται στο πρόγραμμα οι ρόλοι: Ρέλινγκ, Μόλβικ, Γκρόμπεργκ, Ένας παχύς και χλωμός κύριος, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά και Ένας κύριος με μυωπία, που προφανώς κόπηκαν, ενώ αναφέρεται ο ρόλος της Καλεσμένης που δεν υπάρχει στο έργο. Προφανώς κάποια στοιχεία από τους παραπάνω ρόλους συνέθεσαν τον ρόλο αυτόν.

¹⁴⁴⁴ Δεν βρέθηκαν ούτε αυτή τη φορά "χρήσιμα" δημοσιεύματα στον τοπικό Τύπο. Το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας στάθηκε δυστυχώς απρόθυμο να βοηθήσει στην έρευνά μας και δεν μπορέσαμε να εξετάσουμε το αρχείο του. Ατυχής στάθηκε και η απόπειρά μας να αναζητήσουμε το αρχείο του Πέτρου Σεβαστίκογλου: η ευγενής προσφορά του να μας βοηθήσει δεν απέδωσε καρπούς, καθώς δεν μπόρεσε να εντοπίσει στο αρχείο του τον φάκελο τον σχετικό με την *Αγριόπαπια*.

¹⁴⁴⁵ Δεκατρείς σταθμούς περιελάμβανε η περιοδεία του θιάσου στο διάστημα ενός μόλις μήνα. Για τις λεπτομέρειες τις περιοδείας ο αναγνώστης ας ανατρέξει στον Β' τόμο της διατριβής.

¹⁴⁴⁶ Στο πρόγραμμα αναγράφεται μόνο το όνομα του Κώστα Νταλιάνη, όμως ουσιαστικά πρόκειται για τη συλλογική μετάφραση που είχαν κάνει οι Κώστας Νταλιάνης, Γιάννης Νταλιάνης και Εβίτα Παπασπύρου για τον θίασο των Μοντέρνων Καιρών το 1980.

¹⁴⁴⁷ Βλ. αρχείο του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας.

¹⁴⁴⁸ Η Στέλλα Κρούσκα μαζί με τον σκηνοθέτη Φώτη Μακρή συγκρότησαν το 1997 τον Θεατρικό Οργανισμό Νέος Λόγος που έχει έκτοτε συνεχή παρουσία στα θεατρικά πράγματα. Πρόσφατα ο

Ο *Εχθρός του λαού* του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, το 1999, υπακούει στη λογική προσέλκυσης των θεατών. Ο τότε καλλιτεχνικός διευθυντής του, ηθοποιός Γιώργος Κιμούλης, επιλέγει αναγνωρίσιμους ηθοποιούς προκειμένου να γίνει ελκυστική η παράσταση για το κοινό της Πάτρας. Ο Κώστας Καρράς καλείται να ερμηνεύσει τον γιατρό Στόκμαν και ο Σπύρος Καλογήρου τον Μόρτεν Κιλλ. Η τακτική αυτή είναι αποτελεσματική εμπορικά, το θέατρο γεμίζει ασφυκτικά¹⁴⁴⁹, αλλά, όπως θα δούμε, δεν είναι το ίδιο γόνιμη καλλιτεχνικά.

Η πρεμιέρα του έργου δίνεται στο θέατρο Απόλλων της Πάτρας στις 17 Μαρτίου του 1999. Μετά τη λήξη των παραστάσεων στην Πάτρα (4 Απριλίου) ο *Εχθρός* μεταφέρεται στη Θεσσαλονίκη, στο Δημοτικό Θέατρο Σταυρούπολης (5 έως 16 Μαΐου 1999). Ο Γιώργος Κιμούλης αναλαμβάνει τη μετάφραση του έργου και αναθέτει τη σκηνοθεσία στον Κωστή Τσώνο. Τα σκηνικά είναι του Γιώργου Ζιάκα, τα κοστούμια του Χρήστου Μπρούφα, οι φωτισμοί της Ελευθερίας Ντεκώ, η μουσική επιμέλεια των Δημήτρη Ιατρόπουλου και Σάκη Κουτσούκου. Η διανομή: Κυρία Στόκμαν: Τιτίκα Βλαχοπούλου, Πέτρα: Μαρία Αμανάκη, Άιλιφ: Κωνσταντίνος Τσουνής, Μόρτεν: Γιάννης Κουνέλης, Δήμαρχος Στόκμαν: Τάκης Βουλαλάς, Χόβσταντ: Δημήτρης Κοτζιάς, Μπίλλιγκ: Παναγιώτης Δορλής, Πλοίαρχος Χόρστερ: Βασίλης Νικολαΐδης, Άσλακσεν: Περικλής Βασιλόπουλος, Μεθυσμένος: Ιάκωβος Πατέλης, Ραντίν: Νικολίτσα Ντριζή, Πολίτες: Δημήτρης Ανυφαντής, Γεράσιμος Ντάβαρης, Νικολίτσα Ντριζή, Βασίλης Ροθμελιώτης, Πόπη Σταματελάτου, Νίκος Χαλκιαδάκης.

Το αποτέλεσμα της παράστασης δεν ικανοποιεί τους πατρινούς κριτικούς. Η παράσταση «δεν κατάφερε να σταθεί στο ύψος των απαιτήσεων» του έργου, γράφει ο συνεργάτης της *Εβδομάδας* (Γ.Μ.) και αποδίδει την αποτυχία του εγχειρήματος στη σκηνοθεσία και στην ερμηνεία του Κώστα Καρρά, που «δεν λειτούργησαν όπως αναμενόταν». Η σκηνοθεσία του Κωστή Τσώνου «υστερούσε φαντασίας, ήταν άνευρη και εγκλώβισε τους ηθοποιούς σε μια τυπική εναλλαγή επί σκηνής όπου χάνονταν οι δραματικές κορυφώσεις του κειμένου». Ο σκηνοθέτης αδυνατεί να συντονίσει τον «από προέλευση, ανομοιογενή θίασο, συμπληρώνει στην κριτική του ο Πράτσικας, «τα πάντα κατέληξαν σε ένα ρητορισμό μεσογειακού χαρακτήρα και σε μια αντίστιξη θεατρικής υποκριτικής που δεν έπειθε»¹⁴⁵⁰.

θίασος στέγασε τη δραστηριότητά του σε ένα νέο μικρό θέατρο με την επωνυμία Studio Μαυρομιχάλη (2008).

¹⁴⁴⁹ «Γεράσια η επιτυχία του *Εχθρού του λαού*. Δεν έπεφτε ούτε... καρφίτσα ακόμα και στην τελευταία χθεσινή παράσταση», είναι ο τίτλος του δημοσιεύματος του *Εθνικού Κήρυκα* Πατρών στις 5 Απριλίου 1999: «Για πρώτη ίσως φορά τα τελευταία χρόνια, το ταμείο του Δημοτικού Θεάτρου γέμισε με χρήματα», γράφει το ανυπόγραφο άρθρο της εφημερίδας.

¹⁴⁵⁰ Ούτε η λύση που δίνει ο Τσώνος για τη συνέλευση των πολιτών στην τέταρτη πράξη πείθει για την ευρηματικότητα και την αποτελεσματικότητά της. Ο Τσώνος αναπαράγει ένα ήδη χρησιμοποιημένο ερμητισμό: σκορπίζει τους ηθοποιούς που παίζουν τους πολίτες μέσα στην πλατεία του θεάτρου. Η εκτέλεση της σκηνής «διαφοροποίησε και αποκωδικοποίησε σκηνικά την υπόλοιπη συνέχεια της παράστασης», είναι το ακατανόητο σχόλιο του Πράτσικα. Η τρίτη κριτική που εμφανίζεται για την παράσταση στον Τύπο της Πάτρας, της Χριστίνας Κόκκοτα-Παναγοπούλου,

Σημαντική αδυναμία της παράστασης είναι η ερμηνεία του Κώστα Καρρά, ο οποίος δεν μπορεί να αντεπεξέλθει στο φορτίο του ρόλου. Ερμηνεύει τον Στόκμαν «αφαιρώντας το δραματικό υπόβαθρο του ρόλου και υιοθετώντας μια επίπεδη ερμηνευτική γραμμή» (Γ.Μ.). «δεν κατόρθωσε να σταθεί και να επιλέξει σκηνικά και ισόρροπα τις θεατρικές θέσεις του ρόλου του», σημειώνει και ο Πράτσικας. Ο Καρράς είναι επιπλέον «απροετοίμαστος στη μελέτη του κειμένου», σημειώνει έκπληκτος ο σχολιογράφος της *Εβδομάδας* (Γ.Μ.).

Από τη διανομή οι δημοσιογράφοι της Πάτρας ξεχωρίζουν τους Τάκη Βουλαλά, Τιτίκα Στασινοπούλου και Σπύρου Καλογήρου, που είχαν «ισορροπημένη θεατρική άρθρωση και αξιοσημείωτη αμεσότητα» (Γ.Μ.). Ιδιαίτερη μνεία κάνει ο Πράτσικας στην Τιτίκα Βλαχοπούλου: «έπαιξε καθαρά και με γνησιότητα τον διακεκριμένο ρόλο της συμπαράστασης και της συντροφικότητας». Στα θετικά της παράστασης αποτιμά ο κριτικός της *Εβδομάδας* (Γ. Μ.) τα επιτεύγματα των καλλιτεχνικών συντελεστών: «Εξαιρετικά λειτούργησαν και τα κλασσικά αλλά όχι παραφορτωμένα σκηνικά του Γιώργου Ζιάκα, που ανέδειξαν το κλίμα της εποχής, καθώς και οι διακριτικοί φωτισμοί της Ελευθερίας Ντεκώ». Θετικά στοιχεία που δεν αρκούν βέβαια για να εξασφαλίσουν τη συνολική αποτελεσματικότητα του εγχειρήματος.

Οι καλλιτεχνικοί συντελεστές, των τεσσάρων αυτών παραστάσεων Ίψεν των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., που δοκιμάζουν τις δυνάμεις τους στην απαιτητική δραματουργία δεν είναι –ως επί το πλείστον– οι πλέον κατάλληλοι για να ανταπεξέλθουν στο δυσανάλογο φορτίο.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ένα κουκλόσπιτο, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας, Βέροια, 1995

1. Καρασάββας, Δ. Ι.: «Ένα πανέμορφο *Κουκλόσπιτο*», εφ. *Καιροί* Βεροίας, 13/1/1995.

Ένας εχθρός του λαού, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών, Πάτρα, 1999

1. Κόκκοτα-Παναγοπούλου, Χριστίνα: «Η μοναξιά ενός ασυμβίβαστου», εφ. *Πελοπόννησος* Πατρών, 24/3/1999.
2. Μ., Γ.: «Θεατρική εβδομάδα από τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.», εφ. *Εβδομάδα* Πατρών, 22/3/1999.
3. Πράτσικας, Μανώλης: «Δημοτικό περιφερειακό θέατρο», εφ. *Ημερήσιος Κήρυκας* Πατρών, 28/3/1999.
4. Ραπανάκη, Καλλιόπη: «Ο εχθρός του λαού», εφ. *Νίκη*, 24/6/1999.

είναι στο γνωστό επαινετικό κλίμα για όλους και όλα: μια «άρτια» εκτέλεση του έργου, μια σκηνοθεσία που «επέτρεψε να αναδειχθεί η κορύφωση της δραματικής πλοκής και να αναδυθεί η εξελισσιμότητα των Ίψενικών χαρακτήρων». Η μόνη κριτική που εντοπίστηκε σε αθηναϊκό φύλλο είναι της Ραπανάκη στη *Νίκη*, η οποία όμως περιορίζεται σε ανάλυση του έργου και δεν αποτιμά καθόλου την παράσταση.

7.5.6. Ο Ίψεν για παιδιά

Πέερ Γκοντ από την Παιδική Αυλαία του Γιάννη Καλατζόπουλου (1991)

Ο Γιάννης Καλατζόπουλος (γενν. 1949) είναι κυρίως γνωστός για την ενασχόλησή του με το παιδικό θέατρο, ένα θέατρο εν πολλοίς υποτιμημένο και παρεξηγημένο στην Ελλάδα. Ο ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας παιδικών έργων ιδρύει την Παιδική Αυλαία το 1988, επαναχρησιμοποιώντας την επωνυμία του παιδικού θιάσου που είχαν ιδρύσει το 1961 ο ηθοποιός Γεώργιος Δήμος μαζί με την ηθοποιό-συγγραφέα Μαρούλα Ρώτα¹⁴⁵¹. Κύριο γνώρισμα του θιάσου του Καλατζόπουλου είναι η προσπάθεια γνωριμίας των παιδιών με σπουδαίους κλασικούς συγγραφείς, μέσω της προσαρμογής και διασκευής για παιδιά των έργων τους¹⁴⁵².

Ο Καλατζόπουλος επιλέγει από το δραματολόγιο του Ίψεν το παραμυθόδραμα του *Πέερ Γκοντ*, ένα έργο με παραμυθιακά στοιχεία και περιπέτειες, επομένως πρόσφορο για το παιδικό κοινό. Ο ίδιος μεταφράζει, διασκευάζει και σκηνοθετεί το έργο¹⁴⁵³, ενώ αναλαμβάνει να ερμηνεύσει και τον ομώνυμο ήρωα, σε διπλή διανομή με τον Βασίλη Καΐλα. Η πρεμιέρα δίνεται στο θέατρο Διάνα των Αθηνών στις 21 Οκτωβρίου του 1991, οι παραστάσεις του θιάσου θα τερματίσουν στις 16 Απριλίου 1992. Τα σκηνικά επιμελείται ο Θανάσης Τζάτσος και τα κοστούμια ο Νίκος Αδειλίνης. Ο Δημήτρης Λέκκας διασκευάζει τη μουσική του Γκρηγκ για το έργο, την οποία ερμηνεύει ζωντανά η Μαρία Ρεμππούτσικα (βιολί και κιθάρα), τα τραγούδια ερμηνεύει η Ελένη Κουλουριώτη, που μετέχει και στη διανομή. Τη χορογραφία αναλαμβάνει η Σοφία Σπυράτου. Οι ηθοποιοί της διανομής ερμηνεύουν πολλούς ρόλους: Λίλα Μουτσοπούλου (Ωζε-Ιγγριτ-Κορ-Ανίτρα), Ελένη Κουλουριώτη (Άγνωστος-Κοπέλα-Πρασινοφορεμένη-Μπαλόν), Κώστας Δαρλάσης (Ασλάκ-Μπροζέ-Καπετάνιος-Τρουμπέτεστρωλεν), Σωτήρης Τζιμόπουλος (Νέος-Τρον-Μίστερ Κότον-Ναύτης), Χρυσούλα Παπαδοπούλου (Σολβέϊγ-Μπορ), Φωτεινή Γεωργακοπούλου (Χωριάτισσα-Κοπέλα).

Με τις παραστάσεις του παιδικού θεάτρου η κριτική στην Ελλάδα σπανίως ασχολείται. Η περίπτωση του *Πέερ Γκοντ* της Παιδικής Αυλαίας δεν ξεφεύγει από τον κανόνα. Το μοναδικό σχόλιο που εντοπίσαμε στην εφημερίδα *Τα Νέα*, από τον Γιώργο Σαρηγιάννη, είναι θετικό για το εγχείρημα. Ο *Γκοντ* της Παιδικής Αυλαίας

¹⁴⁵¹ Ο θιάσος σταμάτησε τη δραστηριότητά του το 1967. Ήταν η πρώτη σοβαρή προσπάθεια στην Ελλάδα για έναν θιάσο αποκλειστικά προσανατολισμένο στο παιδικό θέατρο. Στον θιάσο μετείχε ως ηθοποιός και ο Γιάννης Καλατζόπουλος, παιδί ακόμα. Οι πληροφορίες μας από τον Έξαρχο (*Έλληνες ηθοποιοί. Έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950*, τ. Β', ό.π., σελ. 234-236).

¹⁴⁵² Αναφέρουμε ενδεικτικά μερικά από τα έργα του δραματολογίου του θιάσου: *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Μπρεχτ, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ, *Όρνιθες* και *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, *Αρχοντοχωριάτης* του Μολιέρου.

¹⁴⁵³ Δεν εκδόθηκε η διασκευή του Καλατζόπουλου, ούτε σώζεται σε κάποια βιβλιοθήκη. Πρόκειται άραγε για πρωτότυπη μετάφραση; Ή για διασκευή της μετάφρασης του Όμηρου Μπεκέ;

είναι «με γούστο 'μετασχηματισμένος' για παιδιά, κινημένος σε ένα λειτουργικό σκηνικό-χοάνη και 'ντυμένος' με ωραία, ζωντανά όχι 'πλεί μπακ' τραγούδια του Δημήτρη Λέκκα, που έδεναν αρμονικά με τη μουσική του Γκριγκ, κατέβαζε μια πρωτογενή μαγεία στην πλατεία όπου ούτε 'κιχ' δεν ακουγόταν». Αν και, απ' ότι σημειώνει ο αρθογράφος, η διασκευή «καταφεύγει κάποιες στιγμές σ' έναν στείρο [...] διδακτισμό», ο συνολικός απολογισμός της παράστασης είναι θετικός¹⁴⁵⁴.

¹⁴⁵⁴ Το σχόλιο («Ένας Πέερ τόσοσ δα», εφ. *Τα Νέα*, 24/1/1992) δημοσιεύεται ανυπόγραφο, όμως σε τηλεφωνική μας επικοινωνία με τον Γιώργο Σαρηγιάννη (Ιανουάριος 2012) ο δημοσιογράφος και κριτικός μας επιβεβαίωσε την υποψία πως πρόκειται όντως για δικό του σχόλιο.

7.5.7. Επισκέψεις δύο αλλοδαπών σχημάτων

Peer Gynt από τον Θίασο Kimbri (1987) και *The master builder* από το The Peter Hall Company (1995)

Την εμφάνιση του *John Gabriel Borkman* το 1985 σε σκηνοθεσία Ίνγκμαρ Μπέργκμαν θα ακολουθήσουν άλλες δύο επισκέψεις αλλοδαπών σχημάτων. Το καλοκαίρι του 1987 ο δανέζικος θίασος Kimbri¹⁴⁵⁵ θα παρουσιάσει τον *Γκοντ* για δύο παραστάσεις (6 και 7 Ιουλίου) στο ανοιχτό θέατρο Ρεματίας, στο πλαίσιο του καλοκαιρινού φεστιβάλ του Αετοπούλειου Πολιτιστικού Κέντρου του Δήμου Χαλανδρίου. Την παράσταση σκηνοθετεί ο πολωνός Ryszard Cieslak, μαθητής του Γκροτόβσκι και συνεργάτης του Πήτερ Μπρουκ. Η σκηνοθετική εργασία του Cieslak έχει εμφανείς επιρροές από τις δυο αυτές σημαντικές μορφές του ευρωπαϊκού θεάτρου. Η παράσταση του *Γκοντ* είναι πλήρως απογυμνωμένη, υπακούει στη λογική του "φτωχού" θεάτρου που υπηρέτησαν με διαφορετική οπτική ο Γκροτόβσκι και ο Μπρουκ.

Οι επτά ηθοποιοί του θιάσου Kimbri¹⁴⁵⁶ ερμηνεύουν τους πάνω από πενήντα ρόλους σε μια γυμνή σκηνή, με "όπλο" τους ένα μασούλο και μερικά στοιχειώδη σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται με διάφορους τρόπους. Ο ίδιος ο Cieslak δηλώνει στον ελληνικό Τύπο: «έδωσα πρωταρχική έμφαση στους ηθοποιούς και ασχολήθηκα πολύ λιγότερο με τη γενικότερη οπτική ή αισθητική πλευρά της παράστασης»¹⁴⁵⁷. Οι ντυμένοι με σύγχρονα κοστούμια ηθοποιοί παίζουν ζωντανά τη μουσική: ένα μίγμα από τη μουσική του Έντβαρντ Γκρηγκ για τον *Πέερ Γκοντ* και από παραδοσιακές νορβηγικές μπαλάντες, ινδιάνικα και ρώσικα τραγούδια, γιουγκοσλαβική λαϊκή μουσική και δικές τους συνθέσεις, όπως μας πληροφορεί το πρόγραμμα¹⁴⁵⁸.

Αντιφατικές είναι οι αποτιμήσεις των δύο κριτικών που παρακολουθούν την παράσταση. Το αποτέλεσμα της προσπάθειας του θιάσου είναι ευτυχές για τον Λιγνάδη: «μια αυθεντική στην λιτότητά της σκηνοθεσία και μια άρτια εκγυμνασμένη (άσκηση του κορμιού) και ειδικά προβληματισμένη (διείσδυση στο πνεύμα, στο ήθος και στα τοπία του έργου) ηθοποιία, ακραιφνώς μιμηκότατη, επέτυχαν να μας ταξιδέψουν στον ονειρικό χρόνο και χώρο του παραμυθοδράματος και μ' έναν εύγλωττο κώδικα υποκριτικής στενογραφίας να μας προσφέρουν σε μια λάμπουσα θεατρική μορφή την ουσία ενός σπουδαίου έργου». Δεν πείθεται από την παράσταση ο Βαρβέρης: «έναν μέτριο επταμελές

¹⁴⁵⁵ Έδρα του θιάσου η πόλη Arhus της Δανίας. Έτος ίδρυσης θιάσου το 1982, μας πληροφορεί το πρόγραμμα.

¹⁴⁵⁶ Βλ. παραστασιογραφικές λεπτομέρειες στον Β' τόμο, μέρος Α', Π.3.3.1.

¹⁴⁵⁷ Ελένη Πετάση: «Η οικειοποίηση του *Πέερ Γκοντ*», συνέντευξη με τον Ryszard Cieslak, εφ. *Το Βήμα*, 28/6/1987. Το δημοσίευμα μας πληροφορεί ότι ο σκηνοθέτης έχει συμπύξει σε δίωρη διάρκεια το μακροσκελές έργο.

¹⁴⁵⁸ Εκδίδεται πρόγραμμα της παράστασης στα ελληνικά, όπου δημοσιεύεται κείμενο που συνοπογράφει όλος ο θίασος («Σημειώσεις του θιάσου για το έργο και την παράσταση»).

θίασος που αποπειράθηκε να εξεικονίσει το μέγιστο ταξίδι της ψυχής και του πνεύματος μέσω της τεχνικής του σώματος, χωρίς να προεξασφαλίσει ακριβώς και τουλάχιστον την τεχνική της ψυχής και του πνεύματος». Η παράσταση του δανέζικου θιάσου έχει «τόσο τις σκηνογραφικές όσο και τις αναμενόμενες με βάση τη δεδομένη τεχνική αρετές, χωρίς όμως να απαντά [...] στο καθαρά θεατρικό-ύπαρξιακό ερώτημα που λέγεται *Πέερ Γκυντ*».

Στα 1995 ακολουθεί η επίσκεψη του θιάσου του σημαντικού άγγλου σκηνοθέτη Πήτερ Χωλ¹⁴⁵⁹. Ο *Σόλνες* του Χωλ κάνει την πανευρωπαϊκή του πρεμιέρα στις 6 Οκτωβρίου του 1995 στην κεντρική σκηνή της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών στη Θεσσαλονίκη¹⁴⁶⁰. Λίγες μέρες αργότερα η παράσταση ανεβαίνει στο Λονδίνο στο θέατρο Royal Haymarket (13 Οκτωβρίου). Η επίσκεψη του θιάσου είναι ενταγμένη στα πλαίσια του ετήσιου φεστιβάλ του Δήμου Θεσσαλονίκης Δημήτρια (Α'), αλλά και των προδρομικών εκδηλώσεων της Θεσσαλονίκης Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης (1997).

Τον *Σόλνες* ερμηνεύει ο σημαντικός άγγλος πρωταγωνιστής Άλαν Μπέιτς¹⁴⁶¹. Η εμφάνιση του γνωστού από τον κινηματογράφο ηθοποιού στην Ελλάδα προκαλεί όπως είναι αναμενόμενο το ενδιαφέρον του Τύπου¹⁴⁶². Παρ' όλη την παρουσία δυο "ηχηρών" ονομάτων του αγγλικού θεάτρου, η ελληνική κριτική αφήνει ασχολίαστη την παράσταση, ο *Σόλνες* από τον θίασο του Χωλ ακολουθεί την μοίρα των παραστάσεων που παίζονται εκτός Αθηνών.

Οι επισκέψεις ξένων θιάσων με έργα Ίψεν πληθαίνουν μετά το 2006, κυρίως χάρη στο αναγεννημένο Φεστιβάλ Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Γιώργου Λούκου. Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών θα παρουσιαστούν: *Nora* (2006) και *John Gabriel Borkman* (2010) από τη Schaubühne am Lehniner Platz του Βερολίνου σε σκηνοθεσία Τόμας Όστερμαϊερ, *Dollhouse* από το Mabou Mines Theatre Company της Νέας Υόρκης το 2008 σε σκηνοθεσία Λι Μπρόιερ. Ακόμα το 2007 θα παρουσιαστεί στη Θεσσαλονίκη ο *Peer Gynt* σε σκηνοθεσία του Πέτερ Ζάντεκ από το βερολινέζικο Berliner Ensemble, στα πλαίσια των Ευρωπαϊκών Βραβείων

¹⁴⁵⁹ Ο Πήτερ Χωλ (γενν. 1930) είναι μια από τις σημαντικότερες μορφές του αγγλικού θεάτρου. Υπήρξε διευθυντής του National Theatre για πολλά χρόνια. Ιδρύει δικό του θίασο το 1988. Από το 1953 έως σήμερα έχει σκηνοθετήσει πλήθος έργων του κλασικού και σύγχρονου δραματολογίου. Ο Χωλ έχει ασχοληθεί αρκετές φορές στην καριέρα του με τον Ίψεν: *John Gabriel Borkman* (1975, National Theatre), *The wild duck* (1990, The Peter Hall Company), *A doll' house* (2008, The Peter Hall Company). Οι πληροφορίες μας για την πορεία του Peter Hall από την έκδοση *Peter Hall's Diaries. The story of a dramatic battle* (επιμ. John Goodwin, εκδ. Oberon Books, Λονδίνο, 2000 [1983]) και από τον ιστότοπο www.ibsen.net.

¹⁴⁶⁰ Ο θίασος δίνει συνολικά τρεις παραστάσεις: 6,7 και 8 Οκτωβρίου.

¹⁴⁶¹ Για παραστασιογραφικές λεπτομέρειες βλ. στον Β' τόμο, μέρος Α', ΙΙ.3.1.1.

¹⁴⁶² Τα πιο ενδιαφέροντα δημοσιεύματα του ελληνικού Τύπου είναι δύο συνεντεύξεις που δίνουν σε ελληνικά έντυπα ο Χωλ και ο Μπέιτς: Βένα Γεωργακοπούλου: «Με συναρπάζει ο τρόπος που τυραννιέται», συνέντευξη με τον Πήτερ Χωλ, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 2/10/1995 και Μαρία Κατσουνάκη: «Ο Αρχιμάστορας Άλαν Μπέιτς», συνέντευξη με τον Άλαν Μπέιτς, εφ. *Η Καθημερινή*, 15/10/1995.

Θεάτρου που φιλοξενεί το Κ.Θ.Β.Ε.¹⁴⁶³. Οι αντικομφορμιστικές σκηνοθεσίες που προτείνουν οι ξένοι σκηνοθέτες αποκαλύπτουν ενδιαφέρουσες νέες όψεις της ιψενικής δραματουργίας. Αλλά τις επιδράσεις που άσκησαν στο ελληνικό θέατρο θα κληθεί πλέον να τις αποτιμήσει ο ερευνητής του μέλλοντος.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Peer Gynt, Θίασος Kimbri, Αθήνα, 1987

1. Βαρβέρης, Γιάννης: «Ρεματιά Χαλανδρίου. Πέερ Γκοντ», περ. *Η Λέξη*, τχ. 66, 7-8/1987, σελ. 649-650, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Β'.* Κείμενα θεατρικής κριτικής. 1984-1989, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1991, σελ. 208-210 (Θίασος Kimbri 1987).
2. Λιγνάδης, Τάσος: «Το παραμυθόδραμα του Πέερ Γκοντ», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/7/1987.

¹⁴⁶³ Περισσότερες πληροφορίες για τις επισκέψεις των ξένων αυτών σχημάτων μπορεί να αναζητήσει ο αναγνώστης στον Β' τόμο της διατριβής (μέρος Α', Π.3.).

7.6. Συμπεράσματα 1985-1999

Για την ανανέωση του ενδιαφέροντος για τον Ίψεν στην Ελλάδα την τελευταία δεκαπενταετία του 20^{ου} αιώνα καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισε η επίσκεψη του γερμανικού θιάσου Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, με τον *John Gabriel Borkman*, σε σκηνοθεσία του Ίγκμαρ Μπέργκμαν. Η παράσταση είναι κυριολεκτικά αποκαλυπτική για το πόση σύγχρονη και ουσιαστική μπορεί να είναι η ιψενική δραματουργία.

Η σκηνοθεσία του Ίγκμαρ Μπέργκμαν απογυμνώνει τον Ίψεν από όλα τα περιττά σε όλους τους τομείς: επεξεργάζεται δραματουργικά το έργο με τολμηρό τρόπο, φωτίζει τα πρόσωπα του έργου πέρα από τα προφανή χαρακτηριστικά τους και τις συμβατικές αναγνώσεις τους, αποκαλύπτοντας πολυσύνθετους και πολυδιάστατους ήρωες, και καθοδηγεί τους ηθοποιούς σε μια λιτή, έντονης εσωτερικότητας και παλμών υποκριτική, χωρίς μελοδραματικά ξεσπάσματα και εύκολους εντυπωσιασμούς. Τέλος, σκηνογραφικά απαλλάσσει τον συγγραφέα από τον νατουραλιστικό φόρτο, σημαίνοντας λιτά το πλαίσιο της εποχής.

Η σκηνοθεσία του Μπέργκμαν υποστηρίζεται καίρια από τους συνεργάτες του. Σκηνογράφος και φωτιστής παραδίδουν μια υψηλής αισθητικής όψη, ενώ οι σπουδαιότεροι γερμανοί ηθοποιοί του –από τον μικρό ως τον πιο μεγάλο ρόλο– συναρπάζουν με τις "θηριώδεις" εσωτερικές ερμηνείες τους, συντονισμένοι αρμονικά σε ένα θαυμαστό υποκριτικό σύνολο. Η άκρας λιτότητας και ουσιαστικής αφαίρεσης παράσταση του έργου αποκαλύπτει γυμνό τον πυρήνα της υπαρξιακής ιψενικής τραγωδίας, καθηλώνοντας το κοινό και την ελληνική θεατρική κοινότητα.

Ο *Μπόρκμαν* του Μπέργκμαν είναι ένα πολυσήμαντο "μάθημα" για το ελληνικό θέατρο και ειδικότερα για την ανάγνωση του Ίψεν. Καταρχάς ανακινεί το ενδιαφέρον σημαντικών ελλήνων δημιουργών να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους με τον συγγραφέα· ο "νέος" αυτός Ίψεν που αποκαλύπτει η οπτική Μπέργκμαν δεν έχει καμία σχέση με τον "γερασμένο", "παλαιομοδίτικο" συγγραφέα των παραστάσεων των κρατικών σκηνών και των πρωταγωνιστικών θιάσων. Έτσι, ενώ από τη Δικτατορία και μετά τα εναλλακτικά θεατρικά σχήματα της χώρας είχαν στρέψει την πλάτη τους στη δραματουργία του Ίψεν επειδή είχε γίνει συνώνυμος του συντηρητισμού, στη μετά Μπέργκμαν εποχή πολλά από τα ήδη υπάρχοντα και από τα νεοσύστατα επιχορηγούμενα σχήματα σπεύδουν να συμπεριλάβουν τον Ίψεν στο πεδίο των θεατρικών τους αναζητήσεων.

Οι μετά το 1985 παραστάσεις Ίψεν στην Ελλάδα προσπαθούν να βαδίσουν στα ίδια μονοπάτια αφαίρεσης και λιτότητας με την παράσταση του Μπέργκμαν. Εμφανείς είναι οι επιρροές τόσο στην όψη, με τον απεγκλωβισμό των σκηνογραφιών από τη λεπτομερή περιγραφή του αστικού σαλονιού, όσο και στη γεωμετρική σκηνοθετική *mise en place*, αλλά και στην καθοδήγηση των

ηθοποιών με στόχο μια "εσωτερική" υποκριτική και την επίτευξη ενός συνόλου. Οι απόπειρες δεν είναι πάντα επιτυχείς, διαμορφώνεται όμως πια μια νέα τάση.

Θα χρειαστεί βέβαια κάποιος χρόνος για να αφομοιωθούν δημιουργικά οι νέες τάσεις. Οι παραστάσεις των κρατικών σκηνών περιορίζονται σε έναν "εξωτερικό" εκσυγχρονισμό της όψης τους αλλά όχι της ουσίας τους· παραμένουν κατ' ουσίαν συμβατικές και "γερασμένες". Η ουσιαστική αλλαγή θα έρθει από το 1988 και μετά, από τα επιχορηγούμενα θέατρα. Από θιάσους δηλαδή που υπηρετούν ένα θέατρο συνόλου, που συγκεντρώνουν τις ικανότερες δυνάμεις του ελληνικού θεάτρου σε επίπεδο καλλιτεχνικών συντελεστών και ηθοποιών, που επιδίδονται σε προσεκτική και λεπτομερή προεργασία των παραστάσεων τους, θιάσους επομένως που προσφέρουν γόνιμο έδαφος για σύγχρονες ουσιαστικές αναγνώσεις του Ίψεν.

Ένα άλλο κοινό στοιχείο που χαρακτηρίζει τις παραστάσεις Ίψεν των επιχορηγούμενων θιάσων είναι το είδος των θεατρικών χώρων στους οποίους δραστηριοποιούνται. Πρόκειται συνήθως για νέους, "αντισυμβατικούς" θεατρικούς χώρους· ο Ίψεν φεύγει από τις μεγάλες "ιταλικές" σκηνές των κρατικών θεάτρων και των κεντρικών αθηναϊκών αιθουσών και μετακομίζει σε μικρούς χώρους που καταργούν την αυλαία της "ιταλικής" σκηνής. Αυτά τα νέου τύπου αυτά θέατρα επιβάλλουν έτσι κι αλλιώς στους δημιουργούς μια άλλου είδους υποκριτική, πολιτική και "εσωτερική", καθώς και μια πιο "αντισυμβατική", λιγότερο ρεαλιστική, σκηνοθετική γραμμή. Στη μικρή απόσταση που χωρίζει πια θεατές και ηθοποιούς αναδεικνύονται οι λεπτές πινελιές της ιψενικής δραματουργίας. Οι νέοι χώροι συμβαδίζουν με την ανάγκη, δημιουργών και θεατών, στο τέλος του αιώνα, για ενδοσκόπηση και για παρατήρηση "με μικροσκόπιο" της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Την τάση αυτή ακολουθούν και οι δυο κρατικές σκηνές, που έχουν αποκτήσει εντωμεταξύ μικρότερες σκηνές. Από τις επτά παραγωγές Ίψεν των κρατικών θεάτρων την περίοδο 1985-1999, οι τρεις φιλοξενούνται στις μικρές τους σκηνές. Γιατί το Εθνικό και το Κ.Θ.Β.Ε. δοκιμάζουν κι αυτά να ανανεώσουν τον τρόπο ανάγνωσης του συγγραφέα.

Το Εθνικό αναθέτει στην Κούλα Αντωνιάδη τη σκηνοθεσία της *Αγριόλαπιας* (1985) που προορίζεται για το κλιμάκιο της Κινητής Μονάδας του θεάτρου. Η Αντωνιάδη θεωρείται "αντισυμβατική" σκηνοθέτης, το ακαδημαϊκό Εθνικό του 1985 ευελπιστεί σε μια πιο "μοντέρνα" αντιμετώπιση του Ίψεν. Η παράσταση προορίζεται για περιοδεία στην επαρχία, το "ρίσκο" του Εθνικού είναι μικρότερο. Οι προθέσεις της σκηνοθεσίας είναι όντως ανανεωτικές, η Αντωνιάδη αποβλέπει σε μια υπερρεαλιστική ανάγνωση του έργου, που όμως δεν πραγματώνεται αποτελεσματικά. Μόνο σκηνογραφικά αποτυπώνονται εν τέλει οι προθέσεις της σκηνοθεσίας. Το γυάλινο "θερμοκήπιο" που σχεδιάζει ο Αντώνης Σαραντόπουλος στη θέση του τυπικού αστικού σαλονιού φιλοξενεί μια κατά τ' άλλα συμβατική

ερμηνεία του έργου. Τη σκηνοθέτη δεν βοηθά το υποκριτικό δυναμικό που της διαθέτει το Εθνικό. Οι έμπειροι επαγγελματίες της διανομής αντιμετωπίζουν συμβατικά τους σύνθετους ρόλους του έργου.

Οι *Βρυκόλακες* του Κ.Θ.Β.Ε., σε σκηνοθεσία Γιάννη Βεάκη, εξαντλούν κι αυτοί το ενδιαφέρον τους στη σκηνογραφία της παράστασης, που είναι αντίστοιχης λογικής με εκείνη της *Αγριόπαπιας*: η Έλενα Πατρασκάνου-Βεάκη ανοίγει κι αυτή τον κλειστό ιδιωτικό χώρο στη θέαση του δημόσιου. Η σκηνοθεσία έχει καταγγελτικές διαθέσεις για την κοινωνική υποκρισία, χρωματίζει με αδρές γραμμές τους "κακούς" του έργου και δικαιώνει τα αθώα θύματα Όσβαλντ και Κυρία Άλβινγκ. Ο Βεάκης σμικρώνει τα περιεχόμενα του έργου και παραδίδει μια πρώτου επιπέδου ανάγνωση των *Βρυκόλακων*, με τους πρωταγωνιστές του Κ.Θ.Β.Ε. να μην κατορθώνουν να διασωθούν του ναυαγίου.

Οι δυο επόμενες απόπειρες των κρατικών σκηνών στον Ίψεν έχουν επίσης ανανεωτικές προθέσεις: το Εθνικό και το Κ.Θ.Β.Ε. επιλέγουν "νεαρούς" θεατρικά σκηνοθέτες και τους διαθέτουν τις μικρές τους σκηνές, οι οποίες σηματοδοτούν έναν πιο ερευνητικό χαρακτήρα. Στο Εθνικό, η προσπάθεια του Δημήτρη Έξαρχου στη Νέα Σκηνή με τους *Βρυκόλακες* (1988) είναι υπό την σκιά του "μύθου" των ερμηνειών των Μινωτή και Παξινού και ο σκηνοθέτης, θέλοντας να διαφοροποιηθεί από τον ρεαλιστικό τόνο της παλιάς παράστασης, καταφεύγει σε έναν συμβολικό φορμαλισμό που ατυχεί στην εκτέλεσή του. Το έργο παίρνει μελανά χρώματα από την πρώτη στιγμή και η παράσταση φορτώνεται με ζοηρές υπογραμμίσεις. Το πομπώδες ύφος κυριαρχεί στο σκηνικό του Γιώργου Πάτσα, στις μουσικές επιλογές, στην υποκριτική. Ιδιαίτερα ενοχλεί ο στόμφος των ηθοποιών, από τον οποίο δεν καταφέρνει να ξεφύγει ούτε και η Βέρα Ζαβιτσιάνου στον ρόλο της Άλβινγκ. Η Ζαβιτσιάνου, έχοντας κι αυτή να αντιπαλέψει τον μύθο της Παξινού, προτείνει μια Άλβινγκ που είναι πρωτίστως γυναίκα και όχι μάννα όπως η Παξινού. Η λεπτών αποχρώσεων ηθοποιός δεν καταφέρνει να συνθέσει αποτελεσματικά τον ρόλο, παγιδευμένη σε μια -εν τέλει- παλαιότροπη παράσταση.

Το Κ.Θ.Β.Ε. (1989) αναθέτει τη σκηνοθεσία του *Ιωάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν* στον, γνωστό κυρίως ως κινηματογραφιστή, Βασίλη Βαφέα. Η σκηνοθεσία του είναι εμφανώς επηρεασμένη από τον Μπέργκμαν. Στη μικρή σκηνή του Υπερώου, ο Βαφέας επιχειρεί μια αφαιρετική λιτή προσέγγιση του έργου, θέλοντας να αναδείξει τον τραγικό πυρήνα του. Το ύφος της παράστασης κινείται μεταξύ συμβολισμού και ψυχογραφικού ρεαλισμού, χωρίς όμως να επιτυγχάνει να βρει τις σωστές ισορροπίες. Η υιοθέτηση διαφορετικών υποκριτικών υφών για τους ρόλους, σε όλη τη γκάμα, από την εξπρεσιονιστική αφαίρεση έως τον ψυχολογικό ρεαλισμό, δεν πείθει για την αποτελεσματικότητά της. Στη διανομή σημαντικά στελέχη του Κ.Θ.Β.Ε.: Δημήτρης Καρέλλης (Μπόρκμαν), Λίνα Λαμπράκη (Γκούνχιλντ), Κώστας Ματσοκάς (Φόλνταλ) και Εύα Κοταμανίδου (Ελλα). Οι τρεις κεντρικοί ρόλοι κινούνται μέσα στο εξπρεσιονιστικό πλαίσιο που ζητά η σκηνοθεσία, χωρίς οι

ικανοί ηθοποιοί να καταφέρνουν να συναντηθούν πάντα με την εσωτερική αλήθεια των προσώπων. Ξεχωρίζει ο Ματσακάς για την ιλαροτραγική σκιαγράφηση του Φόλνταλ: πλάθει μια γνήσια τσεχωφική φιγούρα, υπηρετώντας δημιουργικά τη σκηνοθετική άποψη που επιζητά ένα ρεαλιστικό ύφος για τον συγκεκριμένο ήρωα.

Στο Εθνικό, ο *Μπέργκμαν* του 1993, σε σκηνοθεσία του Γιάννη Βεάκη, κινείται σε πιο συμβατικά μονοπάτια. Η παράσταση φιλοδοξεί κι αυτή να αναδείξει τον τραγικό πυρήνα του έργου με λιτά μέσα. Ο Βεάκης είναι κι αυτός επηρεασμένος από την οπτική του Μπέργκμαν, αλλά μόνον επιδερμικά. Και η δεύτερη αυτή προσπάθεια του σκηνοθέτη στον Ίψεν εξαντλεί την ανανεωτική της πρόθεση στη σκηνογραφία, που υπογράφει ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Το γυμνό λευκό σκηνικό αποκαλύπτει εν τέλει και τη γύμνια της σκηνοθεσίας που στέκεται αμήχανη απέναντι στο έργο. Οι ηθοποιοί παλεύουν αβοήθητοι με τους ρόλους ογκόλιθους, από τους τρεις πρωταγωνιστές (Αγγελος Αντωνόπουλος, Μαρία Σκούντζου, Βέρα Ζαβιτσιάνου) μόνο η Ζαβιτσιάνου στην Έλλα καταφέρνει κάπως να διασωθεί.

Στο Κ.Θ.Β.Ε. ο Διαγόρας Χρονόπουλος παραδίδει το 1992 μια ρεαλιστική παράσταση της *Αγριόλαπιας*, με πρόθεση να προβάλει τον κωμικοτραγικό χαρακτήρα του έργου. Η ισορροπία μεταξύ κωμωδίας και δράματος δεν επιτυγχάνεται πάντα, η παράσταση ολισθαίνει σε υπογραμμίσεις της κωμικής πλευράς του έργου. Η σκηνοθεσία δεν καταφέρνει να συντονίσει καλά τα υλικά της, το αποτέλεσμα δεν απογοητεύει αλλά ούτε και ικανοποιεί.

Η νέα παραστασιακή εκδοχή των *Βρυκολάκων* από το Εθνικό το 1997 (Νέα Σκηνή), σε σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου, ακολουθεί πιο κλασικά μονοπάτια από αυτή του Δημήτρη Έξαρχου. Ο έμπειρος, αλλά όχι παριζοσπαστικός, Ευαγγελάτος παραδίδει μια αξιοπρεπή ρεαλιστική παράσταση του έργου. Με μια πιο μοντέρνα βέβαια όψη, βρισκόμαστε πια στο 1997. Το σκηνικό του Γιώργου Πάτσα για τη νέα εκδοχή των *Βρυκολάκων* είναι ένα πορφυρό πατάρι σταυροειδούς σχήματος, με τους θεατές να ενσωματώνονται στον σκηνικό χώρο. Αυτό είναι μάλλον και το πιο ενδιαφέρον και ανανεωτικό στοιχείο της παράστασης. Αξιοσημείωτη πάντως είναι η Ελένη Χατζηαργύρη στην Άλβινγκ με τη χρήση χαμηλών τόνων και μια "φυσική" υποκριτική, ενώ ο Δημήτρης Λιγνάδης στον Όσβαλντ παραδίδει την πιο "εσωτερική" ερμηνεία της παράστασης.

Ο ανανεωτικός άνεμος στη σκηνική αντιμετώπιση του Ίψεν θα έρθει, όπως είπαμε, από τις προσπάθειες των επιχορηγούμενων σχημάτων. Η πρώτη ώριμη προσέγγιση του Ίψεν γίνεται από τον Νίκο Χουρμουζιάδη με την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη. Ο Χουρμουζιάδης ανεβάζει τη *Νόρα* και την *Έντα Γκάμπλερ* σε διπτυχο πρόγραμμα, ανιχνεύοντας τις ομοιότητες και τις διαφορές των εμβληματικών ιψενικών ηρωίδων. Τα δύο έργα παίζονται στη Θεσσαλονίκη τον χειμώνα του 1988-89 σε ενιαίο σκηνικό χώρο. Οι σκηνοθεσίες του Χουρμουζιάδη δεν ακολουθούν "ανατρεπτικούς" δρόμους, είναι παραστάσεις ώριμου ψυχογραφικού ρεαλισμού. Ο νεανικός θίασος της Πειραματικής υπηρετεί

σωστά τη σκηνοθετική γραμμή και συντονίζεται σε μια κοινή ερμηνευτική γραμμή. Αν και δεν έχουν όλοι οι ηθοποιοί είτε την εμπειρία είτε την ικανότητα να φτάσουν σε βάθος τους ρόλους τους, η δύναμη του συνόλου υπερκερνά τις όποιες αδυναμίες. Από τον θίασο ξεχωρίζουν οι τέσσερις νεαρές πρωταγωνίστριες που ερμηνεύουν σε διπλή διανομή τις κεντρικές ιψενικές ηρωίδες (Εφη Σταμούλη και Λένα Σαββίδου στην Έντα, Θάλεια Σκαρλάτου και Δώρα Σκαρλάτου στη Νόρα). Είναι το πρώτο ώριμο δείγμα μιας σύγχρονης, στοχαστικής, αν και κλασικής, ανάγνωσης των έργων του Ίψεν και προέρχεται βέβαια από έναν θίασο που υπηρετεί ένα θέατρο συνόλου.

Στην Αθήνα, το 1991, εμφανίζονται παράλληλα δύο Ίψεν από δυο νέα σημαντικά επιχορηγούμενα σχήματα: ο *Μικρός Έγιολφ* από τον Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές» (Θέατρο Εμπρός) και το *Ρόσμερσχαλμ* από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό «Φάσμα». Οι δυο παραστάσεις δεν ολοκληρώνουν τις προθέσεις τους, αλλά έχουν πολύ θετικά στοιχεία.

Στις «Μορφές» ο Τάσος Μπαντής παραδίδει έναν άχρονο *Έγιολφ*, μια αφαιρετική παράσταση ποιητικού ρεαλισμού. Ο θίασος ακολουθεί μια χαμηλόφωνη λιτή υποκριτική στοχεύοντας στην ουσία του έργου. Το αποτέλεσμα ευτυχεί χάρη στα υψηλά καλλιτεχνικά επιτεύγματα των συντελεστών της: στην παλλόμενη από εσωτερικό κραδασμό ερμηνεία της Άννας Μακράκη στη Ρίτα Άλμερς, στη γεμάτη αινιγματικότητα απόδοση της Νινής Βοσνιάκου στην Ποντικοκυρά, στον εντυπωσιακό σκηνικό χώρο-εγκατάσταση του Νίκου Αλεξίου, στην υποβλητική μουσική του Νίκου Κυπουργού. Και φυσικά χάρη στη - διακριτικά παρούσα- σκηνοθεσία του Τάσου Μπαντή. Αποτελεσματικά υποστηρίζουν το συνολικό αποτέλεσμα και οι Ράνια Οικονομίδου (Άστα Άλμερς) και Δημήτρης Καταλειφός (Άλφρεντ Άλμερς). Παρά τα πολύ καλά της υλικά, η παράσταση δεν κατορθώνει τον πλήρη συντονισμό των στοιχείων της, της λείπει ο κοινός εσωτερικός κραδασμός, μολονότι διαθέτει ομοιογενές υποκριτικό ύφος.

Στον Καλλιτεχνικό Οργανισμό «Φάσμα» ο Αντώνης Αντύπας διαβάζει το *Ρόσμερσχαλμ* με δωρική λιτότητα κινούμενος ανάμεσα στον ρεαλισμό και στον συμβολισμό. Η ανάγνωσή του ανιχνεύει σωστά το μεταφυσικό στοιχείο του έργου και υποστηρίζεται καίρια από τη σκηνογραφία του Γιώργου Πάτσα, τους φωτισμούς του Ανδρέα Σινάνου, τη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου, την ιδιάζουσα αντι-ρεαλιστική ερμηνευτική προσέγγιση της Ρούλας Πατεράκη στον κεντρικό ρόλο της Ρεβέκκας, την "απειλητική" Κυρία Χέλσεν της Κατερίνας Καραγιάννη. Ο Αντύπας όμως δεν κατορθώνει να συντονίσει όλους τους ηθοποιούς σε ένα ενιαίο υποκριτικό ύφος. Το ανάμεσα στον ρεαλισμό και τον συμβολισμό ζητούμενο υποκριτικό ύφος υποστηρίζεται με διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με τη манιέρα κάθε ηθοποιού.

Η δεύτερη προσπάθεια του Τάσου Μπαντή με τις «Μορφές», το 1994, είναι πολύ πιο ώριμη. Ο Μπαντής εκσυγχρονίζει επί της ουσίας την *Αγριόπλατι*, τόσο με

τις μεταφραστικές του επιλογές όσο και με τις σκηνοθετικές. Κρατώντας το χρώμα της εποχής, χωρίς νατουραλιστικές απομιμήσεις, αναδεικνύει με λεπτούς χειρισμούς το χιούμορ του έργου και καθοδηγεί μαεστρικά τους ηθοποιούς σε μια λιτή, ουσιαστική ρεαλιστική υποκριτική. Η παράσταση ευτυχεί από όλες τις απόψεις: από τα υψηλής αισθητικής σκηνικά και κοστούμια της Λιλής Κεντάκα, την υπαινικτική μουσική του Νίκου Κυπουργού, τους ατμοσφαιρικούς φωτισμούς του Ανδρέα Σινάνου, τις γεμάτες χυμούς ερμηνείες των Δημήτρη Καταλειφού (Γιάλμαρ Έκνταλ), Άρη Λεμπεσόπουλου (Γκρέγκερς Βέρλε), Γιώργου Μοσχίδη (Ο γέρο-Έκνταλ), Ράνιας Οικονομίδου (Γκίνα Έκνταλ), Νινής Βοσνιάκου (Κυρία Σέρμπι), Ιωάννας Παγιατάκη (Έντβιγκ). Όλοι οι συντελεστές συντονίζονται σε ένα εύφορο παραστασιακό αποτέλεσμα.

Και οι άλλοι δύο Ίψεν που θα εμφανιστούν μέσα στο 1994 από δύο άλλα σημαντικά επιχορηγούμενα σχήματα θα επιτύχουν υψηλά καλλιτεχνικά επιτεύγματα. Η σκηνοθεσία του Γιάννη Χουβαρδά για το Θέατρο του Νότου αποκαλύπτει μια "σκοτεινή" εξπρεσιονιστική όψη της *Έντας Γκάμπλερ*. Μέσα στον άχρονο "ταφικό" σκηνικό χώρο του Διονύση Φωτόπουλου θα κινηθεί μια Έντα αγριμική, μια γυναίκα ταυτόχρονα "διάβολος" και παιδί. Οι ζωηρές εξπρεσιονιστικές πινελιές και κάποιες εκσυγχρονιστικές, "τολμηρές" για το ακόμα συντηρητικό ελληνικό θέατρο, επιλογές της σκηνοθεσίας προκαλούν αντιδράσεις. Ο Χουβαρδάς καταθέτει μια γερά συγκροτημένη σκηνοθετική άποψη που ευτυχεί στην εκτέλεσή της από τους συνεργάτες του. Η εξαιρετική "πνιγηρή" σκηνογραφία του Φωτόπουλου και οι πειστικές ερμηνείες των καλών ηθοποιών της διανομής (Μαρία Κατσιαδάκη: Έντα, Άρης Λεμπεσόπουλος: Λέβμποργκ, Ακύλλας Καραζήσης: Μπρακ, Λάζαρος Γεωργακόπουλος: Τέσμαν, Χρύσα Σπηλιώτη: Τέα) στηρίζουν αποτελεσματικότερα τη σκηνοθεσία του Χουβαρδά.

Ο Μίνως Βολανάκης μεταφράζει και σκηνοθετεί, το 1994 επίσης, την *Κυρία από την θάλασσα* για λογαριασμό της Θεατρικής Εταιρίας «Πράξη» της Μπέττυς Αρβανίτη. Ο Βολανάκης επιστρέφει στον Ίψεν φωτίζοντας και πάλι την κωμική όψη του συγγραφέα, διαβάζει το έργο ως ιλαροτραγικωμωδία και το διαποτίζει με μια τσεφωχική ατμόσφαιρα. Παραδίδει μια παράσταση λεπτών ισορροπιών που, ενώ πατά γερά σε έναν αφαιρετικό ρεαλισμό, αναδεικνύει όλη την ποίηση του έργου. Η παράστασή του ευτυχεί από την καλή διανομή και τη δεξιοτεχνική καθοδήγηση των ηθοποιών του. Από το ομοιογενές υποκριτικό σύνολο ξεχωρίζουν οι επιδέξιες ερμηνείες των Γιάννη Βόγλη (Γιατρός Βάγκελ), Σοφοκλή Πέππα (Άρνχολμ), Χρύσας Σπηλιώτη (Μπολέττα). Υψηλά είναι και τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της σκηνογραφικής εργασίας του Γιώργου Πάτσα.

Ένα άλλο επιχορηγούμενο θέατρο, το Θέατρο Εξαρχείων, θα ασχοληθεί δύο φορές με τον Ίψεν τη δεκαετία του '90. Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός Τάκης Βουτέρης ανεβάζει το 1994 τον *Αρχιμάστορα Σόλνες* και το 1998 την *Έντα Γκάμπλερ*. Οι προσεγγίσεις του στον Ίψεν γίνονται με σοβαρότητα και έχουν αρκετά θετικά

στοιχεία, αν και δεν ολοκληρώνονται. Ο Βουτέρης αντιμετωπίζει τον Σόλνες με έναν αφαιρετικό ρεαλισμό και στηρίζει τη σκηνοθεσία του στις ερμηνείες των ηθοποιών του. Στον επώνυμο ρόλο που ερμηνεύει ο ίδιος, ο Βουτέρης φωτίζει επιδέξια έναν αδύναμο Σόλνες· ενδιαφέρουσα είναι και η ερμηνεία της Αννίτας Δεκαβάλλα στην κυρία Σόλνες. Το αποτέλεσμα πάσχει από την έλλειψη μιας σαφούς σκηνοθετικής θέσης και από τις ερμηνείες των υπόλοιπων ηθοποιών που μένουν στην αξιοπρεπή σκιαγράφηση των ρόλων τους. Πιο ανατρεπτική διάθεση έχει ο Βουτέρης στην *Έντα Γκάμπλερ*: "σπάει" τον ρεαλισμό του έργου, με τον ίδιο να ερμηνεύει τον Μπρακ ως "σκηνοθέτη" της μοίρας της Γκάμπλερ και των άλλων προσώπων. Η παράστασή του παίρνει σαφώς θέση υπέρ της Γκάμπλερ, την αντιμετωπίζει ως ένα ανώτερο πνευματικό ον που συντρίβεται από την απογοητευτική πραγματικότητα μέσα στην οποία ζει. Η σκηνοθεσία τονίζει τη φαιδρότητα των προσώπων του περιγύρου και οδηγεί σε απλουστευτικά περιγράμματα τους ρόλους. Η Αννίτα Δεκαβάλλα στην Γκάμπλερ φωτίζει μόνο κάποιες όψεις της ηρωίδας της. Την πιο σύνθετη ερμηνεία της παράστασης κάνει ο Μάνος Βακούσης στον ρόλο του Λέβμποργκ.

Στον Ίψεν θα επιστρέψει ως σκηνοθέτης και η Ρούλα Πατεράκη το 1990, με το *Σπίτι της κούκλας (Νόρα)* στη Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή της Κατερίνας Μαραγκού. Η δεύτερη αυτή σκηνοθετική της εργασία στον συγγραφέα είναι τελείως διαφορετικού ύφους από την πειραματική *Γκάμπλερ* του 1984. Η Πατεράκη καλείται αυτή τη φορά να σκηνοθετήσει το έργο για λογαριασμό ενός κεντρικού θεάτρου των Αθηνών και αποδέχεται τους όρους που της θέτει η συνθήκη στην οποία βρίσκεται. Η σκηνοθέτης κάνει μια ευσυνείδητη επαγγελματική διεκπεραίωση του έργου σεβόμενη τη δομή του έργου. Η σκηνοθεσία της έχει κάποια ενδιαφέροντα ανανεωτικά στοιχεία, αλλά κατά βάση ακολουθεί κλασικά ρεαλιστικά μονοπάτια. Οι καλοί ηθοποιοί της διανομής υποστηρίζουν σωστά τους ρόλους τους, χωρίς όμως να εισχωρούν στο βάθος τους και χωρίς να συγκροτούν ένα σύνολο. Η Κατερίνα Μαραγκού δίνει μια δυναμική Νόρα, μια Νόρα "υποψιασμένη" από την αρχή του έργου, καθόλου το συνηθισμένο κορίτσι-κούκλα. Ερμηνευτικά, όμως, δεν καταφέρνει να υποστηρίξει αποτελεσματικά την εσωτερική διαδρομή της ηρωίδας.

Σε άλλο κεντρικό θέατρο των Αθηνών, η απόπειρα του θιάσου των Στέφανου Ληναίου και Έλλης Φωτίου με την *Κυρά της θάλασσας* (1990) είναι εξαιρετικά ατυχής. Η παράσταση εικονογραφεί περιγραφικά το πρώτο επίπεδο εξιστόρησης του μύθου του έργου και μένει στα ρηχά του δράματος.

Οι ρεαλιστικές προσεγγίσεις του σκηνοθέτη και ηθοποιού Νίκου Περέλη δεν αφήνουν αποτυπώματα. Με το δικό του σχήμα, το Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου, θα ανεβάσει το 1986 το *Σπίτι της κούκλας* και το 1993 μια σύνθεση από έργα του Ίψεν με τίτλο *Τα πρόσωπά μου είναι εδώ*. Επίσης το 1989 θα σκηνοθετήσει ξανά το *Σπίτι της κούκλας*, αυτή τη φορά στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων.

Οι παραστάσεις Ίψεν στα άλλα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. επίσης περνούν απαρατήρητες. Στα περιφερειακά θέατρα της χώρας θα παιχτούν η *Αγριόπαπια* στην Καλαμάτα το 1991 (σκηνοθεσία Πέτρου Σεβαστίκογλου), το *Ένα κουκλόσπιτο* στην Βέροια το 1985 (σκηνοθεσία Μιχάλη Παπαμιχάλη) και το *Ένας εχθρός του λαού* στην Πάτρα το 1999 (σκηνοθεσία Κωστή Τσώνου).

Ατυχείς είναι και οι προσπάθειες κάποιων άλλων περιφερειακών θεάτρων της πρωτεύουσας. Οι απόπειρες της Μαρίας Ξενουδάκη στο Αντιθέατρο (*Έντα Γκάμπλερ*, 1990) και της Μαριέττας Ριάλδη στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης (*Βρυκόλακες*, 1994 και *Έντα Γκάμπλερ*, 1995) είναι προσκολλημένες στην ιδιότυπη σκηνοθετική μανιέρα της καθεμιάς, η οποία λειτουργεί ισοπεδωτικά για τη δραματουργία του συγγραφέα. Ο Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Πύλη» (*Βρυκόλακες*, 1988) και το Θέατρο Βικτώρια (*Αρχιμάστορας Σόλνες*, 1989) δεν μετρούν σωστά τις καλλιτεχνικές τους δυνάμεις και τα αποτελέσματά τους μένουν στο επίπεδο των καλών προθέσεων. Στην «Πύλη», η μόνη που διασώζεται είναι η παλαιάμαχη πρωταγωνίστρια Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ. Καλύτερα αποτελέσματα έχει η προσπάθεια του Γιώργου Μεσσάλα στον *Εχθρό του λαού* που ανεβάζει με το Μοντέρνο Θέατρο του το 1993, η ρεαλιστική παράσταση του τουλάχιστον δεν τραυματίζει βάνουσα το έργο, κινείται στα όρια της "αξιοπρέπειας".

Το 1991 θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά και μια διασκευή ιψενικού έργου για παιδιά: η Παιδική Αυλαία του Γιάννη Καλατζόπουλου ανεβάζει τον *Πέερ Γκοντ*, με μάλλον θετικά αποτελέσματα. Δεν είναι τυχαίο ότι η απόπειρα αυτή γίνεται με το κατεξοχήν "παραμυθιακό" έργο του Ίψεν. Η παιδευτική αυτή προσπάθεια δεν θα έχει συνέχεια. Έως σήμερα κανείς άλλος θίασος δεν θα αποπειραθεί κάτι ανάλογο.

Οι επισκέψεις των άλλων δύο ξένων σχημάτων που παρουσιάζουν Ίψεν στην Ελλάδα δεν θα αφήσουν ισχυρά αποτυπώματα. Ο *Πέερ Γκοντ* σε σκηνοθεσία του πολωνού Ryszard Cieslak (θίασος Kimbri, 1987) είναι μια απογυμνωμένη εκδοχή του έργου, με τους επτά ηθοποιούς του θιάσου να εναλλάσσονται στους κοντά πενήντα ρόλους του έργου πάνω σε μια άδεια σκηνή και με ελάχιστα σκηνικά μέσα. Ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* από τον θίασο του άγγλου σκηνοθέτη Πήτερ Χωλ (1995), με τον Άλαν Μπέιτς στον ομώνυμο ρόλο, περνάει απαρατήρητος από την ελληνική κριτική.

Η περίοδος 1985-1999 σφραγίζεται λοιπόν από την καταλυτική επίδραση που άσκησε η ανάγνωση του Μπέργκμαν στον *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, και την οποία κατάφεραν να αξιοποιήσουν πραγματικά γόνιμα κάποια επιχορηγούμενα σχήματα. Η ωρίμανση στην αντιμετώπιση του Ίψεν είναι εμφανής στα σχήματα αυτά.

Μόλις στο τέλος του εικοστού αιώνα μπορεί το ελληνικό θεατρικό σύστημα να προσφέρει το γόνιμο έδαφος για τη συνάντηση των ικανότερων δυνάμεων του θεάτρου, και δίνει τη δυνατότητα για ταυτόχρονη εμφάνιση εύφορων παραστασιακών αποτελεσμάτων και στον Ίψεν.

ΕΠΙΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ



Στις σελίδες που προηγήθηκαν έχουν ήδη επιχειρηθεί συμπεράσματα για τη σκηνική αντιμετώπιση του Ίψεν στην Ελλάδα, που αφορούν συγκεκριμένες χρονικές περιόδους. Στο τελευταίο αυτό επιλογικό κεφάλαιο θα αποπειραθούμε να συνοψίσουμε τις διαπιστώσεις μας, δίνοντας συγκεντρωτικά στατιστικά στοιχεία και εξάγοντας κάποια γενικά συμπεράσματα για την παρουσία του συγγραφέα στη χώρα μας από την πρώτη εμφάνιση του έως το τέλος του 20^{ου} αιώνα.

1. Η ευρεία διάδοση του Ίψεν στην Ελλάδα

Αδιάψευστος μάρτυρας της γοητείας που άσκησε ο Ερρίκος Ίψεν στην Ελλάδα είναι η συνεχής παρουσία του στη σκηνή, από την ιστορική πρώτη παράσταση των *Βρυκολάκων* το 1894 έως και το 1999. Οι αριθμοί μιλούν από μόνοι τους: 139 παραστάσεις έργων του από ελληνικούς θιάσους και αν προσθέσουμε σε αυτές και τις 114 επαναλήψεις, ο αριθμός τους φτάνει τις 253, χωρίς να υπολογίζουμε τις επαναλήψεις που γίνονται χωρίς αλλαγές στις διανομές ή τους συντελεστές. Ακόμα, παρουσιάζονται 1 σκηνική σύνθεση από αποσπάσματα έργων του (*Τα πρόσωπά μου είναι εδώ*), 2 ανεβάσματα της μεταγραφής των *Βρυκολάκων* από τον Καμπανέλλη (*Στη χώρα Ίψεν*), 4 κυπριακές παραγωγές Ίψεν, καθώς και 6 παραστάσεις έργων του από ξένους θιάσους. Ελάχιστες είναι οι θεατρικές περίοδοι, στα 106 αυτά χρόνια, όπου δεν παρουσιάστηκε κάποιο έργο του Ίψεν στον ελληνικό χώρο¹⁴⁶⁴. Στην ελληνική παραγωγή συγκαταλέγονται ακόμα 37 ραδιοφωνικές και 7 τηλεοπτικές παραγωγές θεατρικών του.

Το ενδιαφέρον για τον νορβηγό δραματουργό δεν εξαντλείται μόνο στην παραγωγή των έργων του· η έρευνά μας εντοπίζει 32 ομιλίες με θέμα τον Ίψεν, 1 συνάντηση ελλήνων και ξένων δημιουργών με αντικείμενο την *Έντα Γκάμπλερ*, 67 δημοσιεύσεις έργων του στα ελληνικά (σε χωριστούς τόμους, περιοδικά, προγράμματα), 17 μεταφράσεις ποιημάτων του Ίψεν στα ελληνικά, 7 ποιήματα ελλήνων αφιερωμένα στον Ίψεν και έναν μεγάλο όγκο αρθρογραφίας και μελετών για τον συγγραφέα: εντοπίσαμε 255 άρθρα και μελέτες ελλήνων συγγραφέων και 29 ξένων με αποκλειστικό τους θέμα τον Ίψεν, 3 αφιερώματα περιοδικών (που περιλαμβάνουν άλλα 32 άρθρα), 888 κριτικά σημειώματα για τις παραστάσεις των έργων του. Χωρίς να συγκαταλέγουμε σε αυτά ούτε τα δεκάδες κείμενα που δημοσιεύονται στα προγράμματα των παραστάσεων, ούτε τα εκατοντάδες αρθρίδια, ρεπορτάζ και συνεντεύξεις που δημοσιεύονται με αφορμή τα ανεβάσματα των έργων του. Οι αναφορές στο όνομα του στον Τύπο είναι κυριολεκτικά χιλιάδες, σε κείμενα θεατρολογικού και μη ενδιαφέροντος. Η ελληνική θεατρική βιβλιογραφία βρίθκει κι αυτή από αναφορές στον Ίψεν.

¹⁴⁶⁴ Βλ. στον Β' τόμο, Μέρος Α', IV.1.

Ποιοι είναι οι λόγοι για την τόσο μεγάλη διάδοσή του στην Ελλάδα; Φυσικά η πρώτη απάντηση αφορά τη μεγάλη δραματουργική αξία του, χάρη στην οποία γνώρισε παγκόσμια αναγνώριση και παίχτηκε σε όλο τον κόσμο. Ο Ίψεν, όπως όλοι οι μεγάλοι κλασικοί, προσπερνά περιορισμούς του χρόνου και του τόπου. Αν και γράφει για την κοινωνία και τα προβλήματα της Νορβηγίας του 19^{ου} αιώνα, η ποιητική του δύναμη ανάγει τους μύθους των έργων του και τους ήρωές του στη σφαίρα του καθολικού. Στον πυρήνα της δραματουργίας του βρίσκεται η αιώνια πάλη του ανθρώπου να κατανοήσει τον εαυτό του και τον κόσμο. Οι ιψενικοί ήρωες σε όλο το φάσμα της δραματουργίας του συγγραφέα, από τα πρώιμα ρομαντικά του δράματα έως το κύκνειο άσμα του, βρίσκονται αντιμέτωποι με οριακές καταστάσεις και οντολογικά διλήμματα, καλούνται να επαναπροσδιορίσουν τον εαυτό τους και τη θέση τους απέναντι στην κοινωνία, τους απασχολούν ζητήματα παλιά όσο και ο κόσμος. Η άρτια δομή των έργων του, η γεμάτη ανατροπές, εξέλιξη της μυθοπλασίας τους, η ψυχογραφική δεινότητα στην οικοδόμηση των χαρακτήρων, η ποίηση της γραφής του, ακόμα και στους φαινομενικά απολύτως ρεαλιστικούς διαλόγους του, είναι μεγάλες αρετές της ιψενικής δραματουργίας που διατηρούν πάντα επίκαιρα και ζωντανά τα έργα του.

Την ευρεία διάδοση της δραματουργίας του Ίψεν στην Ελλάδα βοηθά και μια σειρά άλλων λόγων. Στα χρόνια της πρώτης γνωριμίας, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οι κοινωνικές ιδέες του Ίψεν είναι κυριολεκτικά "σκανδαλώδεις" για τα ήθη της Ελλάδας, ο "θόρυβος" που προκαλούν τα έργα του διεγείρει την περιέργεια του κοινού και των δημιουργών. Στις δυο πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα οι επαναστατικές κοινωνικές του ιδέες εξακολουθούν να απασχολούν έντονα τη χώρα, η Ελλάδα άργησε να αφομοιώσει τις κοινωνικές αλλαγές και τις αλλαγές νοοτροπιών που με γοργότερους ρυθμούς επήλθαν σε άλλες χώρες. Στην ταχεία εξάπλωση του συγγραφέα τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα συνετέλεσε και η μυθολογία η οποία σύντομα αναπτύχθηκε –για κοινό και δημιουργούς– γύρω από κάποιους εμβληματικούς ιψενικούς ήρωες, όπως η Νόρα, ο Όσβαλντ και η Έντα Γκάμπλερ.

Υπάρχουν ακόμα απολύτως "πρακτικοί" λόγοι που εξηγούν το μεγάλο ενδιαφέρον του ελληνικού θεάτρου για τον Ίψεν. Τα ρεαλιστικά του δράματα έχουν μικρό αριθμό προσώπων (από πέντε έως οκτώ) και, συνήθως, την ανάγκη ενός μόνο σκηνικού χώρου, με αποτέλεσμα να προτιμώνται έναντι πολυπρόσωπων και πολυδάπανων κλασικών έργων άλλων συγγραφέων. Ένας άλλος "πρακτικός" λόγος είναι η απήχησή του στο κοινό, ο Ίψεν θεωρείται μία σχετικά ασφαλής επιλογή για τους θιάσους, αφού το όχι ιδιαίτερα θεατρόφιλο ελληνικό κοινό έδειξε διαχρονικά ζωντανό ενδιαφέρον για τα έργα του, στα οποία πολλοί αναγνωρίζουν μια σύγχρονη εκδοχή του τραγικού.

Φυσικά βοήθησε στην ευρεία διάδοσή του και το ζωντανό ενδιαφέρον των ελλήνων δημιουργών, ο Ίψεν υπήρξε ιδιαίτερα προσφιλής σε όλη τη γκάμα των

καλλιτεχνών της χώρας, από τους πλέον "συντηρητικούς" έως τους τολμηρά πειραματιζόμενους, καθώς η δραματουργία του είναι "ανοιχτή" σε ποικίλες αναγνώσεις. Οι πρωτοπόροι σκηνοθέτες, από τις αρχές του αιώνα έως τις μέρες μας, βρήκαν στον Ίψεν πρόσφορο πεδίο για αναζήτηση νέων τρόπων θεατρικής έκφρασης. Για τους ηθοποιούς οι σύνθετοι ιψενικοί ρόλοι ήταν ανέκαθεν λαμπρό πεδίο άσκησης της τέχνης τους. Τα εναλλακτικά σχήματα της χώρας βρήκαν στον συγγραφέα έναν "σύμμαχο" στην προσπάθειά τους για καλλιτεχνική ανάταση του ελληνικού θεάτρου, ενώ για τους θιάσους των πρωταγωνιστών προσέφερε μεγάλους δραματικούς ρόλους για να επιδείξουν οι θιασάρχες τις υποκριτικές τους ικανότητές. Μπορεί οι λόγοι για την ενασχόληση των ελλήνων καλλιτεχνών με τον Ίψεν να είναι πολύ διαφορετικοί, γεγονός όμως παραμένει πως όλοι τους συνέβαλαν, με τον τρόπο τους, στην ευρεία διάδοση του στην Ελλάδα.

2. Η ελληνική σκηνή και οι προτιμήσεις της

Το φως της ελληνικής σκηνής είδαν τα 15 από τα 26 έργα της συνολικής θεατρικής παραγωγής του Ίψεν. Εμφανίζονται κατά χρονολογική σειρά τα έργα: *Βρυκόλακες* (1894), *Το σπίτι της κούκλας* 1899, *Η αγριόπαπια* (1901), *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* (1902), *Ένας Εχθρός του λαού* (1902), *Ρόσμερσκολμ* (1902), *Έντα Γκάμπλερ* (1903), *Η κυρά της θάλασσας* (1906), *Μικρός Έγιολφ* (1918), *Ο αρχιμάστορας Σόλνες* (1925), *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1928), *Πέερ Γκυντ* (1935), *Οι μνηστήρες του θρόνου* (1945), *Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ* (1945) και *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ* (1971). Παρουσιάζονται, δηλαδή, τα περισσότερα έργα της ωριμότητάς του, ενώ απουσιάζουν τα ρομαντικά έργα της νιότης: *Κατιλίνας*, *Ο τάφος του πολεμιστή*, *Νόρμα*, *Νύχτα του Αγίου Ιωάννη*, *Γιορτή στο Σόλχουγκ*, *Όλαφ Λίλιεκρανς*, *Κωμωδία του έρωτα*. Τα επτά αυτά έργα θεωρούνται πρωτόλεια, σπανίως παίζονται παγκοσμίως, η απουσία τους από τη σκηνή είναι ευεξήγητη. Απαιχτος παραμένει και ο *Σύνδεσμος των νέων* που σήμανε τη μεταστροφή του συγγραφέα στη σύγχρονη κοινωνική θεματολογία, όπου ακόμα ο Ίψεν δοκιμάζει τα νέα εργαλεία γραφής και δεν έχει την ωριμότητα των μετέπειτα κοινωνικών του δραμάτων. Από την ελληνική σκηνή, όμως, απουσιάζουν και τρία σημαντικά έργα του, τα δύο της μεταβατικής περιόδου του –ανάμεσα στη λεγομένη "ποιητική" και "κοινωνική" περίοδο του– ο *Μπραντ* και ο *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*, καθώς και το κύκνειο άσμα του *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*.

Το ανέβασμα του ιστορικού του έργου *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος* δεν αποτολμήθηκε ποτέ, παρόλο που έχει ένα ελληνικού ενδιαφέροντος θέμα, καθώς εγείρει τεράστιες δυσκολίες παραγωγής, πρόκειται για ένα έργο-ποταμό που έχει δει σπάνια το φως της σκηνής παγκοσμίως. Αραιά παιζόμενος είναι διεθνώς και ο ποιητικός *Μπραντ*, ένα πολυπρόσωπο έργο, που παρουσιάζει επίσης μεγάλες

δυσκολίες στη σκηνική του πραγμάτωση, αλλά μάλλον και ο "ασεβής" θεολογικός του προβληματισμός απέτρεψε τους θιάσους από το να παρουσιάσουν ένα έργο με αμφίβολη έτσι κι αλλιώς εμπορική επιτυχία και απρόβλεπτες αντιδράσεις από τους πιστούς. Το *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, παρόλο που είναι το πρώτο έργο του Ίψεν που δημοσιεύεται στα ελληνικά (1901, περιοδικό *Διώνυσος*) και έχει γνωρίσει αρκετές μεταφράσεις στη συνέχεια, δεν θα βρει τον δρόμο του για τη σκηνή. Και δεν συντρέχουν λόγοι παραγωγής, είναι ένα ολιγοπρόσωπο έργο που θα μπορούσε εύκολα να επωμιστεί ένας θιάσος. Αλλά στο αινιγματικό, γεμάτο συμβολισμούς, κύκνειο άσμα του συγγραφέα δεν αναγνωρίζουν οι άνθρωποι του θεάτρου, αλλά και το κοινό, τον Ίψεν που έχει συνηθίσει¹⁴⁶⁵.

Πράγματι, το όνομα του Ίψεν έχει συνυφανθεί στην Ελλάδα με την κατά βάση ρεαλιστική του δραματουργία, έχει καθιερωθεί στην κοινή συνείδηση ως ένας ανατόμος της ανθρώπινης ψυχής, ως ένας δραματουργός που φωτίζει τις ανθρώπινες σχέσεις ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύει τις κοινωνικές προκαταλήψεις που υπονομεύουν την ελευθερία και την ευτυχία, τέλος ως ένας μάστορας των ατομικών δραμάτων "κλειστού χώρου". Οι αριθμοί των ανεβασμάτων των έργων του από ελληνικούς θιάσους από το 1894 έως και το 1999 είναι διαφωτιστικοί για τις προτιμήσεις καλλιτεχνών και κοινού, αφού υπερέχουν με συντριπτική διαφορά τα έργα που κατά τον Νικηφόρο Παπανδρέου συγκροτούν την «τριλογία του αποτυχημένου γάμου»:

A/A	ΕΡΓΟ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	<i>Βρυκόλακες</i>	35
2.	<i>Το σπίτι της κούκλας</i>	33
3.	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	16
4.	<i>Η αγριόπαπια</i>	10
5.	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	9
6.	<i>Η κορά της θάλασσας</i>	8
7.	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	7
8.	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	6
9.	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	5
10.	<i>Πέερ Γκοντ</i>	3
11.	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	3
12.	<i>Οι μνηστήρες του θρόνου</i>	1
13.	<i>Τα στηρίγματα της κοινωνίας</i>	1
14.	<i>Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ</i>	1
15.	<i>Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ</i>	1

Στον παραπάνω πίνακα είναι εμφανής η ανισομέρεια στον αριθμό των ανεβασμάτων που γνώρισαν τα δεκαπέντε παιγμένα έργα του. Συντριπτική είναι η

¹⁴⁶⁵ Καθώς γινόντουσαν οι τελικές διορθώσεις της εργασίας μας, το έργο ανέβηκε, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, στις 22 Απριλίου 2012 από τη Θεατρική Εταιρεία «Συν-Επί», σε σκηνοθεσία Ρούλας Πατεράκη, με τίτλο (στη μεταφραστική εκδοχή της Πατεράκη) *Το ξύπνημα των νεκρών*.

προτίμηση των ελληνικών θιάσων για τους *Βρυκόλακες* και το *Σπίτι της κούκλας*, σχεδόν οι μισές παραγωγές Ίψεν της ελληνικής σκηνής αφορούν τα δύο αυτά έργα (οι 68 από τις συνολικά 139). Τρίτη σε προτίμηση η *Έντα Γκάμπλερ* με ένα μεγάλο αριθμό παραστάσεων. Ακολουθούν με αρκετά ανεβάσματα η *Αγριόπαπια* και ο *Εχθρός του λαού*. Τα πέντε περισσότερο δημοφιλή έργα του είναι τα ρεαλιστικά δράματα "κλειστού χώρου", έργα με χαρακτήρες, ισχυρούς μύθους, δυνατές συγκρούσεις και κορυφώσεις. Αυτά ασκούν ιδιαίτερη γοητεία στους Έλληνες δημιουργούς και θεατές. Δεν είναι ακόμα τυχαίο ότι από τα λιγότερο παιγμένα έργα, τα *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, *Αρχιμάστορα Σόλνες*, *Κυράς της θάλασσας*, *Ρόσμερσχολμ*, έργα οριακών καταστάσεων και διλημάτων που πατούν στον ρεαλισμό, αριθμούν πολύ περισσότερα ανεβάσματα από το ποιητικό παραμυθόδραμα *Πέερ Γκοντ* και το δράμα ημιτονίων *Έγιολφ*. Τέλος, τα ιστορικά του δράματα αφορούν ελάχιστα την ελληνική σκηνή. Κι αν η *Κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ* και τα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ* ανήκουν στα πρωτόλεια του συγγραφέα, δεν ισχύει το ίδιο και για τους *Μνηστήρες του θρόνου*.

Η σύγκριση με τις τάσεις της παγκόσμιας σκηνής, μας επιβεβαιώνει τη σαφή προτίμηση της ελληνικής σκηνής για τον Ίψεν ρεαλιστή, τον ανατόμο της σύγχρονης κοινωνικής συμπεριφοράς και όχι για τον Ίψεν ποιητή. Οι προτιμήσεις της ελληνικής σκηνής μπορεί να ακολουθούν εν γένει τις τάσεις της παγκόσμιας σκηνής, αλλά οι αριθμοί των ανεβασμάτων των έργων του Ίψεν διεθνώς αποκαλύπτουν μια σημαντική παρέκκλιση: τον μεγάλο αριθμό ανεβασμάτων του ποιητικού αριστουργήματος *Πέερ Γκοντ* διεθνώς, σε αντίθεση με την Ελλάδα· τα ανεβάσματα του *Γκοντ* στην παγκόσμια σκηνή είναι περίπου ίδια με αυτά των *Βρυκολάκων* και της *Έντας Γκάμπλερ*¹⁴⁶⁶.

Συνολικά 84 θιάσοι παρουσίασαν Ίψεν στα 106 αυτά χρόνια παρουσίας του στην ελληνική σκηνή. Με τον Ίψεν ασχολήθηκε όλη η γκάμα των ελληνικών θιάσων: οι δυο μεγάλες κρατικές σκηνές, ευκαιριακοί θιάσοι περιοδείας, πειραματικές ομάδες, "μπουλούκια", νεανικοί θιάσοι, ιστορικά θέατρα ρεπερτορίου, γνωστοί θιάσοι πρωταγωνιστών, δημοτικά περιφερειακά θέατρα. Και βέβαια η συντριπτική πλειονότητα των 139 ιψενικών παραγωγών της ελληνικής σκηνής προέρχεται από αθηναϊκούς θιάσους, οι 75 από τους 84 θιάσους είχαν βάση τους την Αθήνα, είτε πρόκειται για θιάσους που δραστηριοποιούνται αμιγώς στην

¹⁴⁶⁶ Στον ιστότοπο www.ibsen.net υπάρχει διαθέσιμη βάση δεδομένων με πολλές από τις παραστάσεις Ίψεν που έγιναν παγκοσμίως, από την πρώτη του εμφάνιση στην σκηνή το 1850 με τον *Τάφο του πολεμιστή* στη Νορβηγία. Τα στατιστικά στοιχεία, με τελευταία ενημέρωση στις 9 Ιανουαρίου 2012, μας δίνουν συνολικό αριθμό ανεβασμάτων στον κόσμο: 8122. Τα ανεβάσματα ανά έργο: *Το σπίτι της κούκλας* (Νόρα): 1389, *Βρυκόλακες*: 1025, *Έντα Γκάμπλερ*: 994, *Πέερ Γκοντ*: 921, *Ένας εχθρός του λαού*: 614, *Η αγριόπαπια*: 547, *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*: 367, *Ρόσμερσχολμ*: 336, *Η κυρά της θάλασσας*: 314, *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*: 305, *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*: 286, *Μικρός Έγιολφ*: 187, *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*: 148, *Μπραντ*: 138, *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*: 108, *Σύνδεσμος των νέων*: 89, *Οι μνηστήρες του θρόνου*: 80, *Κωμωδία του έρωτα*: 66, *Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ*: 55, *Γιορτή στο Σόλχαουγκ*: 36, *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*: 23, *Κατιλίνας*: 13, *Νύχτα του Αγίου Ιωάννη*: 7, *Όλαφ Λίλιεκρανς*: 6, *Ο τάφος του πολεμιστή*: 6, *Νόρμα*: 1.

πρωτεύουσα, είτε πρόκειται για θιάσους περιοδείας. Η θεατρική ζωή της χώρας ήταν, και παρέμεινε, αθηνοκεντρική. Από τα 9 σχήματα της περιφέρειας που ανέβασαν Ίψεν, τα 4 προέρχονται από τη δεύτερη μεγάλη θεατρική εστία της χώρας, τη Θεσσαλονίκη, ενώ οι υπόλοιποι 5 θίασοι εμφανίζονται μετά τη δεκαετία του '80 με την ίδρυση των Ημικρατικών Θεάτρων της περιφέρειας και τη μετεξέλιξη τους σε Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα¹⁴⁶⁷.

Η πλειονότητα των θιάσων ασχολήθηκε περιστασιακά με τον συγγραφέα, αλλά μερικά σχήματα ασχολήθηκαν συστηματικά μαζί του. Στα ανεβάσματα του Ίψεν πρωτοστατούν βέβαια οι δύο μεγάλες κρατικές σκηνές. Το Εθνικό Θέατρο κατέχει τα πρωτεία με διαφορά: 14 παραγωγές 8 έργων του βλέπουν το φως της σκηνής από το 1932 έως το 1999¹⁴⁶⁸. Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος ακολουθεί με 7 παραγωγές 6 έργων του· η κρατική σκηνή της Θεσσαλονίκης έχει βέβαια πολύ λιγότερα χρόνια παρουσίας, ιδρύεται τριάντα χρόνια μετά¹⁴⁶⁹.

Το Εθνικό πρωτοστατεί στη γνωριμία με άγνωστες όψεις του συγγραφέα στην Ελλάδα, αφού ανεβάζει για πρώτη φορά τον ποιητικό *Πέερ Γκοντ* το 1935, στο Εθνικό χρωστάμε ακόμα τη μοναδική εμφάνιση του ιστορικού δράματος *Μνηστήρες του θρόνου* το 1945. Οι επιλογές του Εθνικού από το 1945 και μετά δεν χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία, επιστρέφουν στα δημοφιλή αριστουργήματα του συγγραφέα. Για τις επιλογές αυτές ευθύνεται εν πολλοίς ο πρωταγωνιστισμός που κυριάρχησε και στην πρώτη κρατική σκηνή της χώρας στο δεύτερο μισό του αιώνα, οι επιλογές των έργων από το δραματολόγιο του Ίψεν υπαγορεύονταν, σε μεγάλο βαθμό, από τη φιλοδοξία των πρωταγωνιστών να αναμετρηθούν με μεγάλους ιψενικούς ρόλους.

Στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος παρουσιάστηκαν τα ήδη γνωστά έργα της ωριμότητας του συγγραφέα. Η δεύτερη κρατική σκηνή της χώρας επιλέγει τα εμβληματικά ρεαλιστικά έργα του συγγραφέα με τα οποία δεν έχει έρθει συχνά σε επαφή το κοινό της πόλης. Αλλά αν αυτό εξηγεί τις επιλογές στα πρώτα χρόνια δραστηριότητας του θεάτρου, οι μετέπειτα επιλογές του είναι ίσως επιλογές "νωθρότητας", προτίμηση για τη σιγουριά της πεπατημένης.

Ο τρίτος σταθερός θεατρικός πόλος της χώρας, το Θέατρο Τέχνης,

¹⁴⁶⁷ Οι θίασοι με έδρα την Θεσσαλονίκη: Κ.Θ.Β.Ε., Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης Ρούλας Πατεράκη, Θίασος Νίκου Μωραΐτη. Τα άλλα σχήματα της περιφέρειας που ανέβασαν Ίψεν: Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδας με έδρα τη Λαμία, και τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, Ιωαννίνων, Καλαμάτας και Βέροιας.

¹⁴⁶⁸ Το Εθνικό έδειξε ιδιαίτερη προτίμηση σε δύο έργα του δραματουργού: τους *Βρυκόλακες* με τέσσερα ανεβάσματα –και πολλές επαναλήψεις– και τον *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* με τρία ανεβάσματα μέσα στον εικοστό αιώνα. Εμφανίζονται στο Εθνικό, κατά χρονολογικά σειρά, τα έργα: *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1933, 1976, 1993), *Βρυκόλακες* (1934, 1950, 1988, 1997), *Πέερ Γκοντ* (1935), *Το σπίτι της κούκλας* (1944, 1964), *Οι μνηστήρες του θρόνου* (1945), *Έντα Γκάμπλερ* (1957), *Ρόσμερσχολμ* (1962), *Η αγριόπαπια* (1985).

¹⁴⁶⁹ Από την ίδρυση του Κ.Θ.Β.Ε. το 1961 έως το 1999 εμφανίζονται στο ρεπερτόριο του θεάτρου τα έργα: *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1962 και 1989), *Ένας εχθρός του λαού* (1965), *Το σπίτι της κούκλας* (1975), *Έντα Γκάμπλερ* (1978), *Βρυκόλακες* (1985), *Η αγριόπαπια* (1992).

διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διάδοση του συγγραφέα. Το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει 5 φορές έργα του Ίψεν από την ίδρυσή του το 1942 έως το 1956. Τον Κουν ενδιαφέρει, στην πρώτη αυτή περίοδο λειτουργίας, ο ψυχολογικός ρεαλισμός, οι επιλογές του από το δραματολόγιο του Ίψεν σταθμίζονται από τις αναζητήσεις του την εποχή¹⁴⁷⁰. Η σχέση του Τέχνης με τον Ίψεν διακόπτεται από το 1956 κι έπειτα, ο Κουν προσανατολίζεται σε άλλους θεατρικούς δρόμους. Ούτε οι επίγονοι του Κουν, από τον θάνατό του το 1987 έως σήμερα, συμπεριέλαβαν τον Ίψεν στο ρεπερτόριο του θεάτρου.

Ο Ίψεν στάθηκε διαχρονικά σύμμαχος των θιάσων που αποσκοπούσαν στην αλλαγή των θεατρικών πρακτικών, πολλά από τα σημαντικά εναλλακτικά σχήματα που εμφανίστηκαν μέσα στον εικοστό αιώνα θα τον συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριο τους. Ο συγγραφέας συνδέθηκε στενά με τη θεατρική πρωτοπορία ήδη από τις αρχές του αιώνα: η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου παρουσίασε σε πανελλήνια πρώτη 3 έργα του συγγραφέα από το 1901 έως το 1903 (*Αγριόπαπια* το 1901, *Ένας εχθρός του λαού* το 1902, *Έντα Γκάμπλερ* το 1903), ο θίασος του Θωμά Οικονόμου επίσης παρουσίασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα 3 έργα του (*Η κορά της θάλασσας* το 1906, *Ρόσμερσχολμ* το 1908, *Ο αρχιμάστορας Σόλνες* το 1925) και ανέβασε άλλα 3 ήδη γνωστά (*Βρυκόλακες* το 1909, *Η αγριόπαπια* το 1912, *Το σπίτι της κούκλας* το 1912). στον Οικονόμου οφείλεται, ακόμα, η πρώτη γνωριμία με τον *Μικρό Έγιολφ* το 1919.

Τη σκυτάλη παίρνουν βραχύβιοι καλλιτεχνικοί θίασοι που αναδύθηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '20 επιχειρώντας να ανανεώσουν το, σε βαθιά πια κρίση, ελληνικό θεατρικό σύστημα. Η Επαγγελματική Δραματική Σχολή με πρωτοστάτη τον Φώτο Πολίτη ανεβάζει για πρώτη φορά τον *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* το 1928. Την ίδια χρονιά ο θίασος της Ελένης Χαλκούση, η μετεξέλιξη του Θιάσου των Νέων, σχήμα καλλιτεχνικού χαρακτήρα, ανεβάζει τον *Σόλνες* με τη συμμετοχή και πάλι του Πολίτη. Ακολουθεί η ανανεωτικών προθέσεων, αλλά ατυχούς καλλιτεχνικής αποτελεσματικότητας, προσπάθεια του Βασίλη Ρώτα με το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, το οποίο συμπεριλαμβάνει 4 έργα του Ίψεν στο ρεπερτόριο του κατά την μόλις τετράχρονη λειτουργία του (*Βρυκόλακες* και *Έντα Γκάμπλερ* το 1930, *Ένας εχθρός του λαού* το 1931, *Το σπίτι της κούκλας* το 1933).

Τη δεκαετία του '40 ο Ίψεν γίνεται συνώνυμος της θεατρικής πρωτοπορίας του Κάρολου Κουν. Το κλίμα αλλάζει από τη δεκαετία του '50 έως και τις αρχές του '80, τα διάφορα εναλλακτικά θεατρικά σχήματα που θα αναδυθούν στην πορεία των τριάντα αυτών χρόνων, θα αγνοήσουν εν πολλοίς τον συγγραφέα: ο Ίψεν ταυτίζεται για κοντά τρεις δεκαετίες με τον συντηρητικό ακαδημαϊκό χαρακτήρα του Εθνικού. Η λαμπρή εξαίρεση του Προσκηνίου του Αλέξη Σολομού το 1967 με τον *Πέερ Γκοντ* δεν θα αλλάξει τη γενική αντίληψη των ανήσυχων καλλιτεχνών: ο

¹⁴⁷⁰ Ο Κουν ανεβάζει στο Τέχνης την *Αγριόπαπια* (δύο φορές: 1942 και 1956), το *Ρόσμερσχολμ* (1943), τους *Βρυκόλακες* (1943) και τον *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1949).

Ίψεν έχει γίνει τώρα συνώνυμος της συντήρησης.

Στα νεότερα χρόνια θα υπάρξει σημαντική μεταστροφή, τα επιχορηγούμενα σχήματα θα προσανατολιστούν στο ξαναδιάβασμα των κλασικών, και ο Ίψεν δεν θα λείπει βέβαια από τις αναζητήσεις τους. Το πρώτο σημαντικό εναλλακτικό σχήμα που θα δοκιμάσει μια νέα ανάγνωση του Ίψεν είναι η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης της Ρούλας Πατεράκη το 1984, πειραματιζόμενη τολμηρά με την *Έντα Γκάμπλερ*. Από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και μετά, τα σημαντικότερα νέα επιχορηγούμενα σχήματα θα συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριο τους έργα του συγγραφέα: η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» (*Νόρα* το 1988 και *Έντα Γκάμπλερ* το 1989), ο Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» (*Μικρός Έγιολφ* το 1991 και *Αγριόπαπια* το 1994), ο Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» (*Ρόσμερσχολμ* το 1991), το Θέατρο του Νότου (*Έντα Γκάμπλερ* το 1994), το Θέατρο Εξαρχείων (*Ο αρχιμάστορας Σόλνες* το 1994 και *Έντα Γκάμπλερ* το 1998), η Θεατρική Εταιρία «Πράξη» (*Η κυρά της θάλασσας* το 1994). Κοντά σε αυτά διάφορα άλλα περιφερειακά σχήματα των Αθηνών και της επικράτειας (Ημικρατικά Θέατρα και ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.) θα δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους στον συγγραφέα. Ο Ίψεν έχει ξαναταυτιστεί στο τέλος του εικοστού αιώνα με το νέο, τις νέες προτάσεις πάνω στην "ανακαίνιση" των κλασικών.

Οι επιλογές που κάνουν οι θίασοι από το δραματολόγιο του συγγραφέα εξαρτώνται άμεσα από τον καλλιτεχνικό τους προσανατολισμό και διαφοροποιούνται ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε εποχής. Στις αρχές του αιώνα, για τον Χρηστομάνο και τον Οικονόμου ο Ίψεν είναι ο εκπρόσωπος του νέων κοινωνικών ιδεών, γι' αυτό και οι δύο σκηνοθέτες είναι προσανατολισμένοι στην παρουσίαση των άγνωστων ακόμα ρεαλιστικών κοινωνικών του δραμάτων. Για τον Πολίτη, στα τέλη της δεκαετίας του '20, προέχει η παρουσίαση δυο σημαντικών, άγνωστων έως τότε, έργων της δραματουργίας του (*Μπόρκμαν* και *Σόλνες*¹⁴⁷¹). Για τον Κουν της δεκαετίας του '40 ο συγγραφέας είναι συνώνυμος της ανανέωσης της θεατρικής πράξης και της εφαρμογής των ιδεών του Στανισλάβσκι και του Βαχτάνγκοφ. Για τον Σολομό της δεκαετίας του '60 ο Ίψεν είναι ένας πρόδρομος του θεάτρου του παραλόγου, ο *Πέερ Γκοντ* είναι ο πλέον κατάλληλος για την εφαρμογή των πιστεύω του. Τα επιχορηγούμενα σχήματα, στα τέλη του εικοστού αιώνα, επιλέγουν πολυπαιγμένα έργα για να φωτίσουν νέες όψεις τους, καθώς και έργα συνόλου που δεν προτιμούν οι θιασαρχικοί θίασοι (*Έγιολφ*, *Αγριόπαπια*, *Ρόσμερσχολμ*).

Στους θιασαρχικούς θιάσους οι επιλογές σταθμίζονται από τη φιλοδοξία των θιασαρχών να αναμετρηθούν με εμβληματικούς ιψενικούς ρόλους. Κατά κανόνα επιλέγουν τα έργα που έχουν απολύτως πρωταγωνιστικούς ρόλους, και μάλιστα προτιμούν ιδιαίτερος εκείνα των οποίων οι κεντρικοί ρόλοι "βαφτίζουν" και τον τίτλο τους. Οι θίασοι γυναικών δείχνουν σταθερή προτίμηση στο *Σπίτι της κούκλας*,

¹⁴⁷¹ Ο *Σόλνες* είχε πρωτοανεβεί το 1925 από τον θίασο του Οικονόμου, αλλά είχε περάσει απαρατήρητος.

που συχνά μετονομάζεται σε *Νόρα*, και στην *Έντα Γκάμπλερ*, και δευτερευόντως στην *Κυρά της θάλασσας*. Οι θίασοι των αντρών επιλέγουν τους *Βρυκόλακες*, για τους οποίους ριζώνεται η αντίληψη, έως και τη δεκαετία του '30, ότι ο Όσβαλντ είναι ο πρωταγωνιστικός ρόλος του έργου, ενώ από τη δεκαετία του '80 και μετά αρχίζουν να επιλέγουν τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*. Ο Ίψεν γίνεται διαχρονικά το "καθαρτήριο λουτρό" ποιότητας των θιασαρχικών σχημάτων, αντιστάθμισμα στις εμπορικές επιλογές του ρεπερτορίου τους.

Ιδιαίτερη προτίμηση στον Ίψεν δείχνουν δυο γυναικείοι θιασαρχικοί θίασοι: της Κυβέλης και της Κατερίνας Ανδρεάδη. Η Κυβέλη ανεβάζει με τον θίασο της τη *Νόρα* (1907), τους *Βρυκόλακες* (1910), την *Έντα Γκάμπλερ* (1915), την *Αγριόπαπια* (1915) και τον *Εχθρό του λαού* (1918). Οι επιλογές της δεν σταθμίζονται απαραίτητα από την ύπαρξη πρωταγωνιστικού γυναικείου ρόλου για την ίδια, επιλέγει και έργα για να ικανοποιήσει τους συνεργάτες της: τον Θωμά Οικονόμου (*Βρυκόλακες*), τον Αιμίλιο Βεάκη (*Εχθρός του λαού*, *Βρυκόλακες*) και τον Νίκο Παπαγεωργίου (*Εχθρός του λαού*, *Αγριόπαπια*). Ο Ίψεν στον θίασο της συνυφαινεται όμως ως επί το πλείστον με τη μεγάλη της προσωπική επιτυχία στη *Νόρα*, που θα επαναλάβει διαρκώς από το 1907 έως και το 1928.

Η Κατερίνα θα ασχοληθεί συχνά με τον Ίψεν από το 1939 έως και το 1956, ανεβάζοντας 4 έργα του. Οι τρεις επιλογές της είναι απολύτως αναμενόμενες: *Έντα Γκάμπλερ* (1939 και 1950), *Κυρά της θάλασσας* (1939 και 1952) και *Νόρα* (1942), αλλά ο τέταρτος Ίψεν στο δραματολόγιό της είναι μια ασυνήθιστη επιλογή για πρωταγωνιστικό θίασο: ανεβάζει τον σπάνια παιζόμενο *Μικρό Έγιολφ*, που έχει έναν καλό γυναικείο ρόλο (Ρίτα Άλμερς), αλλά όχι απολύτως πρωταγωνιστικό.

Η άλλη μεγάλη πρωταγωνίστρια των αρχών του αιώνα, η Μαρίκα Κοτοπούλη, δεν δείχνει την ίδια προτίμηση στον Ίψεν. Για τον εαυτό της θα επιλέξει μόνο δύο έργα του συγγραφέα, την *Έντα Γκάμπλερ* το 1921 και την άπαιχτη *Κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ* το 1945, μικρή σοδειά ανάμεσα στους δεκάδες πρωταγωνιστικούς ρόλους που ερμήνευσε με τον θίασο της. Στο ρεπερτόριο του θιάσου της θα εμφανιστούν ακόμα οι *Βρυκόλακες* το 1918, για μία και μοναδική παράσταση, τιμητική του πρώτου Όσβαλντ της ελληνικής σκηνής Ευτύχιου Βονασέρα, και η *Αγριόπαπια* το 1939, όταν ο θίασος της έχει πια αλλάξει ρότα, για να ικανοποιήσει την επιθυμία του Κάρολου Κουν τον οποίο έχει προσλάβει ως σκηνοθέτη του θιάσου της. Και οι δύο παραστάσεις γίνονται χωρίς τη συμμετοχή της ίδιας στη διανομή.

Τον Ίψεν θα συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριο τους και άλλοι πολλοί πρωταγωνιστικοί θίασοι από το τέλος του δεκάτου ενάτου έως το τέλος του εικοστού, όπως του Ευτύχιου Βονασέρα (*Βρυκόλακες*, 1894), των Αδελφών Ταβουλάρη (*Βρυκόλακες*, 1897), της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου (*Βρυκόλακες*, 1898), του Ευάγγελου Παντόπουλου (*Σπίτι της κούκλας*, 1903), της Ροζαλίας Νίκα (*Σπίτι της κούκλας*, 1910), του Αιμίλιου Βεάκη (*Σπίτι της κούκλας*, 1929), του Βασίλη

Αργυρόπουλου (*Εχθρός του λαού*, 1943), των Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παπιά-Δημήτρη Χορν (*Σπίτι της κούκλας*, 1953), της Αντιγόνης Βαλάκου (*Κυρά της θάλασσας*, 1964), της Έλσας Βεργή (*Έντα Γκάμπλερ*, 1967 και *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, 1971), των Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινοπού (*Βρυκόλακες*, 1968), του Γιάννη Φέρτη (*Βρυκόλακες*, 1979), του Δημήτρη Χορν (*Αρχιμάστορας Σόλνες*, 1983), των Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου (*Έντα Γκάμπλερ*, 1984), των Έλλης Φωτίου-Στέφανου Ληναίου (*Κυρά της θάλασσας*, 1990) και της Κατερίνας Μαραγκού (*Σπίτι της κούκλας*, 1990).

Η επιλογή του Ίψεν ενέχει χαρακτήρα δήλωσης για τους θιάσους: για τα θιασαρχικά σχήματα δηλώνει μετάνοια για το ελαφρύ δραματολόγιο που συνήθως επιλέγουν, για τα εναλλακτικά σχήματα δηλώνει την προσήλωση τους στο θέατρο ρεπερτορίου.

Οι εμπορικοί θιασάρχες καταφεύγουν στους ιψενικούς ήρωες για να "εξαγνιστούν" καλλιτεχνικά. Θα επιλέξουν τον Ίψεν για να κάνουν τις τιμητικές τους παραστάσεις στις αρχές του αιώνα (η Κυβέλη επιλέγει την προσφιλή της *Νόρα* για την τιμητική το 1918, η Κοτοπούλη διαλέγει για τη δικιά της τιμητική το 1921 την *Έντα Γκάμπλερ*), για να εορτάσουν επετείους (η Κατερίνα επιλέγει την *Κυρά της θάλασσας* για τα δεκαπεντάχρονα του θιάσου της το 1952, η Έλλη Φωτίου και ο Στέφανος Ληναίος διαλέγουν επίσης την *Κυρά* το 1990 για να γιορτάσουν τα είκοσι χρόνια του δικού τους θιάσου), για να επιβεβαιώσουν την επιθυμία τους για καλλιτεχνική στροφή στο ρεπερτόριο του θιάσου τους (ο Βασίλης Αργυρόπουλος με τον *Εχθρό του λαού* το 1943, η Τζένη Καρέζη και ο Κώστας Καζάκος με την *Έντα Γκάμπλερ* το 1984), για να αποχαιρετήσουν το σανίδι (Δημήτρης Χορν, *Σόλνες* το 1983), για να δώσουν το στίγμα των προθέσεων τους για ένα ποιοτικό ρεπερτόριο (η Κατερίνα Μαραγκού εγκαινιάζει την λειτουργία του θιάσου της με το *Σπίτι της κούκλας* το 1990).

Στην περιοχή του θεάτρου ρεπερτορίου ο Ίψεν λειτουργεί ως στίγμα της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας των νεοπαγών θιάσων, αρκετοί από τους οποίους θα επιλέξουν έργο του ως εναρκτήριο της δραστηριότητάς τους (Θέατρο Τέχνης το 1942, Μοντέρνοι Καιροί το 1980, Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδας το 1981, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων το 1984), ή ως το δεύτερο μόλις έργο του ρεπερτόριό τους (Νέα Σκηνή Κωνσταντίνου Χρηστομάνου το 1901, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών το 1930, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» το 1991, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» το 1991).

Σε όποιο καλλιτεχνικό "στρατόπεδο" κι αν άνηκαν τα ελληνικά θεατρικά σχήματα που τον επέλεγαν, ο Ίψεν θεωρούνταν από όλους ως εχέγγυο του "καλού ποιοτικού" θεάτρου, είτε το υπηρετούσαν με προσήλωση είτε κατέφευγαν σ' αυτό πρόσκαιρα.

3. Ο Ίψεν και η μετάφραση

Η μεταφραστική δραστηριότητα πάνω σε κείμενά του, όπως συμβαίνει και με όλους τους θεατρικούς συγγραφείς, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις ανάγκες της σκηνής. Συνήθως οι μεταφραστές δουλεύουν με ανάθεση από τους θιάσους και όχι αυτοβούλως· οι ανάγκες της θεατρικής πράξης καθορίζουν –σε μεγάλο βαθμό– την εμφάνιση καινούργιων μεταφράσεων, προκειμένου οι ήρωες των έργων να μιλήσουν στη γλώσσα του εκάστοτε σήμερα. Οι μεταφράσεις στο θέατρο γρήγορα "παλιώνουν", οι αλλαγές στη γλώσσα, αλλά και στο γλωσσικό μας "γούστο", είναι ραγδαίες. Οι νεότερες έρχονται να αντικαταστήσουν τις παλαιότερες, ικανοποιώντας τις ανάγκες της εποχής.

Έτσι, και στην περίπτωση του Ίψεν ο αριθμός των μεταφραστικών εκδοχών ενός έργου του συναρτάται πρωτίστως με τη συχνότητα εμφάνισης του στην σκηνή, και δευτερευόντως με τη ραδιοφωνική και τηλεοπτική παραγωγή των έργων του:

Α/Α	ΕΡΓΟ	ΜΕΤΑ-ΦΡΑΣΕΙΣ	ΘΕΑΤΡΟ	ΡΑΔΙΟ-ΦΩΝΟ	ΤΗΛΕΟ-ΡΑΣΗ
1.	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	9	16	3	0
2.	<i>Βρυκόλακες</i>	8	35	4	1
3.	<i>Το σπίτι της κούκλας</i>	8	33	3	1
4.	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	8	9	1	1
5.	<i>Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς</i>	7	0	2	0
6.	<i>Η κορά της θάλασσας</i>	6	8	4	1
7.	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	4	7	2	0
8.	<i>Η αγριόπαπια</i>	4	10	2	1
9.	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	4	3	3	1
10.	<i>Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ</i>	4	1	2	1
11.	<i>Ο αρχιμάρτορας Σόλνες</i>	3	6	2	0
12.	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	3	5	2	0
13.	<i>Πέερ Γκοντ</i>	3	3	2	0
14.	<i>Τα στηρίγματα της κοινωνίας</i>	3	1	0	0
15.	<i>Η κωμωδία του έρωτα</i>	3	0	1	0
16.	<i>Οι μνηστήρες του θρόνου</i>	2	1	1	0
17.	<i>Η κορία Ίνγκερ από το Έστροτ</i>	2	1	1	0
18.	<i>Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος</i>	2	0	0	0
19.	<i>Γιορτή στο Σόλχαουγκ</i>	1	0	1	0
20.	<i>Κατιλίνας</i>	1	0	0	0
21.	<i>Μπραντ</i>	1	0	1	0
22.	<i>Σύνδεσμος των νέων</i>	1	0	0	0

Στον παραπάνω πίνακα διακρίνει κανείς μια –εκ πρώτης όψεως– παραδοξότητα: ο αριθμός μεταφράσεων ενός έργου δεν είναι ευθέως ανάλογος με τον αριθμό ανεβασμάτων του. Τα περισσότερο ανεβασμένα έργα του στην Ελλάδα,

Βρυκόλακες και *Σπίτι της κούκλας*, έχουν μεταφραστεί λιγότερες φορές από την Έντα Γκάμπλερ, η οποία αριθμεί σημαντικά μικρότερο αριθμό παραστάσεων. Ενώ στις περιπτώσεις της *Κυρά της θάλασσας* και του *Εχθρού του λαού* ο αριθμός των μεταφράσεων ισοδυναμεί σχεδόν με τον αριθμό των ανεβασμάτων. Μία παράμετρος που εξηγεί την παραδοξότητα αυτή είναι τα μεγάλα διαστήματα απουσίας από τη σκηνή των όχι συχνά παιζόμενων έργων του. Όσο περισσότερα χρόνια κάνει ένα έργο να ξανανέβει, τόσο πιο επιτακτική γίνεται η ανάγκη νέας μετάφρασής του. Ενώ για τα έργα που έχουν αδιάλειπτη παρουσία στη σκηνή (*Βρυκόλακες* και *Το σπίτι της κούκλας*) οι θίασοι χρησιμοποιούν για σειρά ετών τις πρόσφατες μεταφράσεις, πολλές παραγωγές του ίδιου έργου παίζονται με την ίδια μετάφραση.

Μία άλλη παράμετρος που εξηγεί τη δυσαναλογία ανάμεσα στη συχνότητα των ανεβασμάτων ενός έργου και τον αριθμό των μεταφράσεών του είναι το ενδιαφέρον των λογίων για τον Ίπεν· η μετάφρασή του στα ελληνικά αποτελεί πρόκληση και τίτλο τιμής για τους μεταφραστές. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του κύκνειου άσματος του Ίπεν, *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*. Το έργο γνωρίζει μέσα στον εικοστό αιώνα 7 μεταφράσεις, παρόλο που δεν παίχτηκε ποτέ στη σκηνή. Οι 2 μεταφράσεις του οφείλονται στις ανάγκες ραδιοφωνικής παραγωγής, 1 οφείλεται σε προγραμματισμένο ανέβασμά του που δεν πραγματοποιήθηκε τελικά¹⁴⁷², αλλά κοντά σε αυτές έχουν γίνει κι άλλες 4 μεταφραστικές δοκιμές που δεν εκπορεύονται από τις ανάγκες κάποιας παραγωγής. Αντίστοιχες ανισότητες παρατηρεί κανείς και σε αρκετά άλλα έργα. Από το 1894 έως το 1999 εμφανίζονται συνολικά 87 μεταφράσεις έργων του στα ελληνικά, οι 55 οφείλονται σε αναθέσεις (οι 50 γίνονται για τις ανάγκες της σκηνής, οι 5 για το ραδιόφωνο), ενώ οι 32 δεν συνδέονται με τις ανάγκες παραγωγής (είναι το 37% του συνόλου των μεταφράσεων στα ελληνικά)¹⁴⁷³. Έχουν μάλιστα μεταφραστεί στα ελληνικά σχεδόν όλα τα θεατρικά του, τα 22 από τα συνολικά 26 έργα του, ενώ θυμίζουμε έχουν παιχτεί μόνο 15¹⁴⁷⁴. Ας σημειωθεί επίσης ότι και έχουν δημοσιευτεί οι 57 από τις συνολικά 87, γνωστές, μεταφράσεις των έργων του, η πλειονότητά τους έχει εκδοθεί σε χωριστούς τόμους (οι 51 από τις 57)¹⁴⁷⁵. Τα θεατρικά του Ίπεν δεν αντιμετωπίζονται μόνο ως (παρούσα ή μελλοντική) παράσταση, αλλά και ως λογοτεχνικό ανάγνωσμα. Η πραγματοποίηση μεταφράσεων με μοναδικό τους προορισμό τη δημοσίευση δεν οφείλεται τόσο στο

¹⁴⁷² Ο Μίνως Βολανάκης είχε μεταφράσει και σκόπευε να σκηνοθετήσει το έργο για τη Θεατρική Εταιρία «Πράξη» το 1994, σχέδιο που ματαιώθηκε τελικά.

¹⁴⁷³ Κάποιες από αυτές έγιναν με αρχικό σκοπό τη δημοσίευσή τους, στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκαν είτε από τη σκηνή είτε από το ραδιόφωνο.

¹⁴⁷⁴ Δεν έχουν μεταφραστεί έως σήμερα στα ελληνικά μόνο τέσσερα νεανικά πρωτόλειά του: *Νόρμα*, *Νύχτα του Αγίου Ιωάννη*, *Όλαφ Λίλιεκρανς*, *Ο τάφος του πολεμιστή*.

¹⁴⁷⁵ Συνολικά 6 μεταφράσεις έργων πρωτοδημοσιεύονται σε λογοτεχνικά περιοδικά και προγράμματα. Συνολικά οι δημοσιεύσεις των μεταφράσεων είναι 67, όπως είδαμε· κάποιοι εκδοτικοί οίκοι επανεκδίδουν κάποιες παλαιότερες μεταφράσεις.

(αμφίβολο) εμπορικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει για τους εκδοτικούς οίκους ο Ίψεν, όσο στο ενδιαφέρον των λογίων να μεταφέρουν τον ιψενικό λόγο στα ελληνικά.

Έως τη δεκαετία του '80 οι μεταφράσεις προέρχονται κατά κύριο λόγο από λόγιους μεταφραστές. Στο τέλος του αιώνα διαπιστώνει κανείς μια μεταβολή στη μεταφραστική δραστηριότητα: το πέρασμα από τους λόγιους μεταφραστές στους ανθρώπους της θεατρικής πράξης, και ειδικά στους σκηνοθέτες. Αυτή είναι βέβαια μια γενικότερη τάση που διαμορφώνεται στο ελληνικό θέατρο και δεν αναφέρεται αποκλειστικά στον Ίψεν. Έως το 1980 έχουν εμφανιστεί κάποιες μεταφραστικές προσπάθειες από σκηνοθέτες και θιασάρχες για τις ανάγκες των παραστάσεων τους, αλλά οι περιπτώσεις αυτές είναι μεμονωμένες¹⁴⁷⁶. Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα καθίσταται εμφανής η νέα τάση: από τις 16 νέες μεταφράσεις που ανακλύπουν για τις ανάγκες της σκηνής, στις 12 ενέχονται άνθρωποι της πράξης, κυρίως σκηνοθέτες, είτε υπογράφοντας μόνοι τους τις μεταφράσεις είτε συνυπογράφοντας τις με συνεργάτες τους¹⁴⁷⁷. Η σύγχρονη αντίληψη, την οποία ενστερνίζονται στο τέλος του εικοστού αιώνα και οι έλληνες σκηνοθέτες, αντιμετωπίζει τη μετάφραση ως ένα προσχέδιο της σκηνοθεσίας, ειδικά των κλασικών έργων, η μετάφραση γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της σκηνοθεσίας.

Μια άλλη τάση μπορεί κανείς να διακρίνει στο τέλος του αιώνα: τη στροφή στη μετάφραση από το πρωτότυπο. Δύο μεταφράστριες θα εμφανιστούν τη δεκαετία του '90 που μεταφράζουν απευθείας από τα νορβηγικά: η Μαρία Αδάμ, που δουλεύει σε συνεργασία με σκηνοθέτες, και η Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, που παρουσιάζει ολοκληρωμένες μεταφράσεις. Τα νορβηγικά είναι μια ελάχιστα

¹⁴⁷⁶ Βασίλης Ρώτας: *Ένας εχθρός του λαού*, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 1931. Βασίλης Αργυρόπουλος: *Ένας εχθρός του λαού*, Θίασος Αργυρόπουλου, 1943. Τάκης Μουζενίδης: *Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ*, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945. Σπύρος Ευαγγελάτος: *Η κυρά της θάλασσας*, Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964.

¹⁴⁷⁷ Διάφοροι σκηνοθέτες αναλαμβάνουν τις μεταφράσεις των έργων που σκηνοθετούν: Μίνως Βολανάκης (*Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1984 και *Κυρά της θάλασσας*, Θεατρική Εταιρία «Πράξη», 1994), Ρούλα Πατεράκη (*Έντα Γκάμπλερ*, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984), Γιάννης Καλατζόπουλος (*Πέερ Γκοντ*, Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου, 1991), Στέφανος Ληναίος (*Κυρά της θάλασσας*, Θίασος Φωτίου-Ληναίου, 1990). Κάποιοι άλλοι συνυπογράφουν το μεταφραστικό αποτέλεσμα μαζί με επαγγελματίες μεταφραστές. Ο Τάσος Μπαντής συνεργάζεται με τη Μαρία Αδάμ για τον *Έγιορφ* των «Μορφών» το 1991 και με τον Νίκο Καραναστάση για την *Αγριόπαπια* το 1994. Με τη Μαρία Αδάμ (η οποία μεταφράζει από τα νορβηγικά) θα συνεργαστούν και οι: Ρούλα Πατεράκη (*Το σπίτι της κόκκλας*, Θίασος Κατερίνας Μαραγκού, 1990) και Αντώνης Αντόπας (*Ρόσμερσχαλμ*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991). Ο Κώστας Νταλιάνης σκηνοθέτης του *Κουκλόσπιτου* των Μοντέρνων Καιρών (1980) θα συνεργαστεί με τους ηθοποιούς του θιάσου Γιάννη Νταλιάνη και Εβίτα Παπασπύρου. Η Αννίτα Δεκαβάλλα πρωταγωνίστρια της *Έντας Γκάμπλερ* του Θεάτρου Εξαρχείων μαθαίνει νορβηγικά για να μεταφράσει το έργο που ανεβάζουν μαζί με τον Τάκη Βουτέρη το 1998. Τέλος, ο ηθοποιός Γιώργος Κιμούλης, το 1999 υπογράφει τη μετάφραση του *Εχθρού του λαού* για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας. Από το 1980 έως το 1999 θα εμφανιστούν μόλις τέσσερις νέες μεταφράσεις που προέρχονται από επαγγελματίες μεταφραστές: Μάριος Πλωρίτης (*Σόλνες*, Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983), Ρένα Κοντογιάννη (*Το σπίτι της κόκκλας*, Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου, 1986), Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια (*Βρονκόλακες*, Εθνικό, 1988), Μαργαρίτα Μέλμπεργκ (*Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο του Νότου, 1994).

γνωστή γλώσσα στην Ελλάδα, έτσι η πλειονότητα των 46 μεταφραστών του Ίψεν δεν γνώριζαν τη γλώσσα, κατέφυγαν κυρίως στις γερμανικές μεταφράσεις, τις οποίες είχε ο ίδιος ο συγγραφέας, εν ζωή, εγκρίνει, αλλά και σε γαλλικές και (λιγότερο) σε αγγλικές.

Κανένας μεταφραστής του στην Ελλάδα έως το τέλος της δεκαετίας του '30 δεν χρησιμοποιεί το πρωτότυπο. Ο πρώτος μεταφραστής του, ο Μιχαήλ Γιαννουκάκης (*Βρυκόλακες* 1894 και *Το σπίτι της κούκλας* 1899), χρησιμοποίησε τα γαλλικά, στα γερμανικά καταφεύγουν οι τρεις σημαντικοί μεταφραστές του των αρχών του αιώνα: ο Σπύρος Μαρκέλλος, ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος και ο Ιωάννης Ζερβός¹⁴⁷⁸. Η επόμενη σημαντική γενιά μεταφραστών του Ίψεν χρησιμοποιεί επίσης τα γερμανικά. Στα τέλη της δεκαετίας του '10 εμφανίζεται ο Λέων Κουκούλας, σπουδαίος Ίψενιστής και μακράν ο πιο παραγωγικός: απέδωσε στα ελληνικά 13 έργα του έως το 1945¹⁴⁷⁹. Στις αρχές του '20 εμφανίζεται και η πρώτη μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη, ο οποίος θα παραδώσει έως τη δεκαετία του '50 συνολικά 4 μεταφράσεις έργων¹⁴⁸⁰. Ο Βάσος Δασκαλάκης είναι ο πρώτος που μεταφράζει απευθείας από τα νορβηγικά. Η ενασχόλησή του με τον Ίψεν ξεκινά το 1939 και διακόπτεται από τον πρόωρο θάνατό του το 1944, αλλά στο διάστημα αυτό πρόλαβε να μεταφράσει 5 έργα¹⁴⁸¹. Οι τρεις αυτοί μεταφραστές, Κουκούλας, Πολίτης και Δασκαλάκης, θα κυριαρχήσουν στην ελληνική σκηνή, οι εργασίες του θα χρησιμοποιηθούν για δεκαετίες, εξακολουθούν να παίζονται έως και το τέλος του εικοστού αιώνα. Από τους άλλους λόγιους μεταφραστές που ασχοληθήκαν με τον Ίψεν θα πρέπει να σημειώσουμε τους: Όμηρο Μπεκέ (*Πέερ Γκοντ*, 1935), Νίκο Γκάτσο (*Εχθρός του λαού*, 1961, για το ραδιόφωνο), Παύλο Μάτεσι (*Μπόρκμαν*, 1976), Μάριο Πλωρίτη (*Σόλνες*, 1983).

Επίσης, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η ελληνική βιβλιογραφία εμπλουτίστηκε με πολλούς τίτλους χάρη και στο ζωνρό ενδιαφέρον για τον

¹⁴⁷⁸ Ο Μαρκέλλος υπέγραψε και τους τρεις Ίψεν του Χρηστομάνου (*Αγριόπαπια* 1901, *Εχθρός του λαού* 1902, *Γκάμπλερ* 1903), καθώς και *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* που δημοσιεύτηκαν από το περιοδικό *Ανθρωπότης* (1919). Οι Χατζόπουλος και Ζερβός υπήρξαν συνεργάτες του Οικονόμου. Ο Χατζόπουλος μετέφρασε για τον Οικονόμου την *Κυρά της θάλασσας* το 1906, ενώ και ο Πέερ Γκοντ που επίσης μετέφρασε-διασκεύασε (μάλλον μεταξύ 1914-1915) πρέπει να προοριζόταν για τον Οικονόμου, χωρίς να πραγματοποιηθεί τελικά το ανέβασμά του. Ακόμα, ο Χατζόπουλος μετέφρασε το κύκνειο έργο του Ίψεν *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* το 1901 (περ. *Διώνυσος*), και είναι η δημοσίευση πλήρους έργου του στα ελληνικά. Ο Ζερβός μετέφρασε για τον Οικονόμου το *Ρόσμερσχαλμ* (1908) και τον *Έγιολφ* (1919), ενώ κατά πάσα πιθανότητα και οι *Βρυκόλακες* (1909;) και *Το σπίτι της κούκλας* (1911;) ήταν αναθέσεις του Οικονόμου στον Ζερβό.

¹⁴⁷⁹ Κατά χρονολογική σειρά: *Έντα Γκάμπλερ* 1919, *Αγριόπαπια* 1921, *Βρυκόλακες* 1923, *Το σπίτι της κούκλας* [1920-1930;], *Οι μνηστήρες του θρόνου* 1939, *Η κυρά της θάλασσας* 1939, *Στηρίγματα της κοινωνίας* 1944, *Μπόρκμαν* 1944, *Γιορτή στο Σόλχαουγκ* [1944;], *Εχθρός* [1944;], *Έγιολφ* 1945, *Σόλνες* 1945, *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ* [1944-1945;].

¹⁴⁸⁰ Κατά χρονολογική σειρά: *Μπόρκμαν* 1922, *Βρυκόλακες* 1934, *Σπίτι της κούκλας* 1942, *Έντα Γκάμπλερ* 1957.

¹⁴⁸¹ Ο Δασκαλάκης υπήρξε βασικός συνεργάτης του Κάρολου Κουν, για οποίο μετέφρασε τα έργα: *Αγριόπαπια* (1939), *Ρόσμερσχαλμ* (1943) και *Βρυκόλακες* (1943). Ακόμα μετέφρασε τον *Έγιολφ* (1944) και το *Σπίτι της κούκλας* (1944) για τη σειρά των Απάντων Ίψεν του Καραβία.

συγγραφέα κάποιων εκδοτικών οίκων: του Φέξη στις αρχές του αιώνα (7 τίτλοι μεταξύ 1903-1917), του Καραβία και του Γκοβόστη στα χρόνια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, όταν ξεκίνησαν παράλληλα μια προσπάθεια να εκδώσουν τα άπαντα του συγγραφέα χωρίς όμως να την ολοκληρώσουν (Καραβίας 7 τίτλοι, 1938-1944, Γκοβόστης 11 τίτλοι, 1939-1945) και, πιο πρόσφατα, των εκδόσεων Δωδώνη (στη σειρά Παγκόσμιο Θέατρο εκδόθηκαν συνολικά 13 τίτλοι έως σήμερα, έντεκα από το 1975 έως το 1993 και άλλοι δυο το 2003).

4. Οι καλλιτεχνικές επιδόσεις της ελληνικής σκηνής

Στις 139 ελληνικές παραγωγές έργων του Ίψεν από το 1894 έως το 1999 συναντάμε αρκετά υψηλά καλλιτεχνικά επιτεύγματα ηθοποιών και συντελεστών, καθώς και ενδιαφέρουσες σκηνοθετικές αναγνώσεις, αλλά μικρό αριθμό παραστάσεων που ευτυχούν ως σύνολο. Η σκηνική υποδοχή του Ίψεν αντανακλά τα διαχρονικά προβλήματα του ελληνικού θεάτρου: βεντετισμός, έλλειψη κοινής υποκριτικής παιδείας, πολυδιάσπαση των καλλιτεχνικών δυνάμεων, περιορισμένα οικονομικά μέσα, είναι μερικά από τα ζητήματα που εξακολουθούν να ταλανίζουν τη θεατρική πράξη στην Ελλάδα. Το ιψενικό θέατρο ζητά σαφήνεια στη σκηνοθετική ανάγνωση και επιδέξια εκτέλεσή της, και βέβαια μεγάλους ερμηνευτές όλης της ηλικιακής γκάμας για όλους τους ρόλους των έργων, μικρούς και μεγάλους. Και η ελληνική σκηνή συνήθως δεν μπορούσε να προσφέρει τις συνθήκες αυτές.

Οι πρωταγωνιστικοί θίασοι αντιμετώπισαν συχνά τον Ίψεν ως πεδίο επίδειξης της υποκριτικής ικανότητας των ηγετών τους. Τα ανεβάσματά τους επικεντρώνονταν στην ανάδειξη των πρωταγωνιστών, χωρίς μάλιστα να έχουν αρκετοί από αυτούς πράγματι τις καλλιτεχνικές δυνάμεις να αναμετρηθούν με τους σύνθετους ιψενικούς ήρωες. Αλλά και στις περιπτώσεις των σπουδαιών πρωταγωνιστών, οι περισσότεροι δεν προσμετρούσαν την υποκριτική ικανότητα του υπόλοιπου θιάσου για την ερμηνεία των ιψενικών ρόλων, είτε επειδή η φιλοδοξία τους να παίξουν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους υπερτερούσε των πραγματικών δυνατοτήτων του θιάσου, είτε από αδιαφορία για την ερμηνεία του έργου. Κι όταν ακόμα συνεργάζονταν οι πρωταγωνιστές του ελληνικού θεάτρου με ικανούς σκηνοθέτες, δεν προσλάμβαναν, συνήθως, τους σκηνοθέτες για μια δημιουργική ανάγνωση των έργων και για να υπηρετήσουν εκείνοι το σκηνοθετικό τους όραμα, αλλά για να διεκπεραιώσουν τις δικές τους πρωταγωνιστικές επιθυμίες.

Στις κρατικές σκηνές, που είχαν τη δυνατότητα να συγκεράσουν τις ικανότερες σκηνοθετικές δυνάμεις του τόπου με σπουδαίους ηθοποιούς, η

δημιουργική αυτή συνύπαρξη σπάνια επετεύχθη. Η αστοχία στην επιλογή σκηνοθετών, η στελέχωση του υποκριτικού δυναμικού των κρατικών θεάτρων όχι πάντα με τους ικανότερους ηθοποιούς του ελληνικού θεάτρου, η απροθυμία καθιερωμένων πρωταγωνιστών να παίξουν δευτέρους (κατά τη γνώμη τους) ρόλους, εμπόδισαν συχνά τα δυο μεγάλα κρατικά μας θέατρα να διαδραματίσουν τον ρόλο για τον οποίο ιδρύθηκαν, και κατ' επέκταση δεν προσέφεραν πάντα τις κατάλληλες καλλιτεχνικές συνθήκες για το ανέβασμα των έργων του Ίψεν.

Τα εναλλακτικά σχήματα σε Αθήνα και περιφέρεια που ανέκυψαν μέσα στον αιώνα, είχαν να αντιμετωπίσουν άλλα προβλήματα. Αρκετά από αυτά υπερεκτίμησαν τις καλλιτεχνικές τους δυνάμεις, οι απόπειρες τους στον Ίψεν έμειναν στο επίπεδο των ευγενών προθέσεων. Τα καλλιτεχνικά σχήματα που συγκρότησαν σημαντικοί σκηνοθέτες προκειμένου να εφαρμόσουν τις ανανεωτικές τους ιδέες, στελεχώθηκαν συχνά μόνο από νεαρούς ηθοποιούς, ένα υλικό δεκτικό στη διδασκαλία των σκηνοθετών, όχι διαβρωμένο ακόμα από τις επαγγελματικές πρακτικές. Επρόκειτο για μια επιλογή συνειδητή, αλλά και σε ένα βαθμό αναγκαστική, καθώς οι καταξιωμένοι ηθοποιοί, είτε από πρωταγωνιστική νοοτροπία είτε για οικονομικούς λόγους, δεν δέχονταν την ένταξη τους σε έναν θίασο συνόλου με περιορισμένα οικονομικά μέσα. Οι νεανικοί θίασοι των σκηνοθετών, ακόμα κι όταν στο δυναμικό τους είχαν κατοπινά σημαντικούς ηθοποιούς στα πρώτα τους βήματα, δεν μπορούσαν πάντα να αντεπεξέλθουν στους σύνθετους ιψενικούς ρόλους που απαιτούν επιδέξιους έμπειρους ρολίστες.

Οι αξιοσημείωτες παραστάσεις ΣΥΝΟΛΟΥ στα 106 χρόνια παρουσίας του Ερρίκου Ίψεν στην ελληνική σκηνή είναι λιγοστές: η *Αγριόπαπια* (1901) και η *Έντα Γκάμπλερ* (1903) στη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, η *Αγριόπαπια* του Θωμά Οικονόμου στον θίασο της Κυβέλης (1915), ο *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* και οι *Βρυκόλακες* του Φώτου Πολίτη στο Εθνικό (1933 και 1934), ο *Πέερ Γκοντ* του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό (1935), οι πέντε παραστάσεις έργων Ίψεν του Κάρολου Κουν στο Θέατρο Τέχνης: *Αγριόπαπια* (1942 και 1956, με την πρώτη παράσταση του έργου να ξεχωρίζει), *Ρόσμερσχαλμ* (1943), *Βρυκόλακες* (1943), *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1949), το *Ένας εχθρός του λαού* (1965) από τον Μίνω Βολανάκη στο Κ.Θ.Β.Ε., ο *Πέερ Γκοντ* του Προσκηνίου (1967) σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, η *Έντα Γκάμπλερ* της Επιθεώρησης Δραματικής Τέχνης της Ρούλας Πατεράκη (1984), η *Νόρα* και η *Έντα Γκάμπλερ* της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης» σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη (1988 και 1989), ο *Μικρός Έγιολφ* και η *Αγριόπαπια* στον Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές» σε σκηνοθεσία Τάσου Μπαντή (1991 και 1994), το *Ρόσμερσχαλμ* από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό «Φάσμα» του Αντώνη Αντύπα, η *Έντα Γκάμπλερ* του Θεάτρου του Νότου σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά (1994) και η *Κορρία από τη θάλασσα* στη Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη.

Οι παραστάσεις αυτές, αν και πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, ξεχωρίζουν κατά τη γνώμη μας, παρά τις όποιες αδυναμίες τους (μικρότερες ή μεγαλύτερες), για την επίτευξη ενός δημιουργικού συνόλου (πάντα σε σχέση με τα δεδομένα της κάθε εποχής). Ξεχωρίζουμε δηλαδή 21 παραστάσεις συνόλου από την πρώτη εμφάνιση του Ίψεν στην ελληνική σκηνή το 1894 έως και το 1999, ενώ ο συνολικός αριθμός των παραστάσεων στα 109 αυτά χρόνια είναι όπως είπαμε 139.

Εδώ θα πρέπει να επισημάνουμε ένα σημαντικό γεγονός: την πύκνωση των δημιουργικών παραστάσεων συνόλου στο τέλος του εικοστού αιώνα. Από το 1894 έως και το 1983, σε 90 χρόνια, ξεχωρίζουν 13 παραστάσεις. Ενώ από το 1984 έως και το 1994, σε 11 μόλις χρόνια, ξεχωρίζουν 8 παραστάσεις συνόλου (πάντα σύμφωνα με τα δικά μας κριτήρια). Η αριθμητική σύγκριση είναι εύγλωττος μάρτυρας της σημαντικής διαφοράς.

Μόλις στο τέλος του αιώνα οι συνθήκες είναι ώριμες για να εμφανιστούν *ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΩΣ* αρκετά ενδιαφέροντα παραστασιακά αποτελέσματα συνόλου στον Ίψεν. Και ασφαλώς δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι και οι 8 παραστάσεις της περιόδου 1984-1994 προέρχονται από επιχορηγούμενα σχήματα που έχουν ταυτόχρονα αναδυθεί στο ελληνικό θέατρο στο τέλος του αιώνα, λόγω της διεύρυνσης του θεσμού των επιχορηγήσεων του ελεύθερου θεάτρου. Τα επιχορηγούμενα σχήματα προσέφεραν επιτέλους το γόνιμο έδαφος για τη συνάντηση των ικανότερων δυνάμεων του ελληνικού θεάτρου, σκηνοθετών, σκηνογράφων, μουσικών, φωτιστών, ηθοποιών, παράγοντας εύφορα παραστασιακά αποτελέσματα και στον Ίψεν.

Η διαδρομή του μεγάλου νορβηγού στα εκατόν έξι χρόνια συνεχούς παρουσίας του στην ελληνική σκηνή είναι εν τέλει ένα καθρέφτισμα της νεότερης ιστορίας του ελληνικού θεάτρου. Η σκηνική ανάγνωση του Ίψεν είναι ο κοινός τόπος συνάντησης των λαμπρότερων δημιουργών του θεάτρου μας, αλλά και της κυριαρχίας του βεντετισμού, των συστημικών παθογενειών των ελληνικών θιάσων, της ελλιπούς υποστήριξης -για πολλές δεκαετίες- της ελληνικής πολιτείας στην ανάπτυξη του θεάτρου μας, του υπέρμετρου εγωισμού των ανθρώπων της θεατρικής κοινότητας και των μεταξύ τους αντιπαλοτήτων, της αντίστασης του θεατρικού μας συστήματος απέναντι στις ανανεωτικές ιδέες· ένα τοπίο όχι πάντα πρόσφορο για άνθιση του θεάτρου συνόλου. Ο Ερρίκος Ίψεν υπήρξε "όμηρος" των συνθηκών που μπορούσε να του προσφέρει η ελληνική θεατρική ζωή.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ¹⁴⁸²

¹⁴⁸² Δεν συμπεριλαμβάνουμε τον Ερρίκο Ίψεν στο ευρετήριο, καθώς οι αναφορές στο όνομά του είναι συνεχείς.

A

- Αβαρικιώτης Κωνσταντίνος, 590
Αβραάμ Πόπη, 504
Αβράμπου Μάρω, 626
Αγαθόνικος Μιλτιάδης, 52, 60
Αγγελάκη Φίλια, 39
Αγγελάκης Δημήτριος, 37, 39
Αγγελάκης Κωνσταντίνος, 44, 53, 110
Αγγελιδάκης Μιχάλης, 635
Αγγελικόπουλος Βασίλης, 550, 590, 602, 622
Αγγελομάτης Χρ. Εμ., 237, 244, 247, 251, 299, 304, 318, 327, 361-364, 487, 489, 490
Αγγέλου Χρήστος, 649
Αδάκρωτος Ν., 445
Αδάμ Μαρία, 546, 589, 602, 621, 683
Αδάμ Τασία, 55, 79, 80, 89, 90, 105, 130, 146, 147, 152, 206, 209, 410
Αδαμίδου Σοφία, 595, 615
Αδαμοπούλου Μαρία, 537, 548, 568, 634
Αδελίνης Νίκος, 655
Αδριανού Κυβέλη, 23, 33, 38, 45, 48-50, 55, 63, 64, 65, 66, 69-71, 74, 79, 81, 85, 87, 88, 90, 92-98, 101, 102, 107, 108-118, 120, 123, 124, 129, 130, 133, 137, 139, 141, 143-146, 152, 203, 204, 209, 210, 217, 221, 254, 255, 261, 262, 267, 295, 296, 311, 313, 314, 328, 345, 364, 365, 368, 410, 415, 416, 421, 438, 457, 545, 647, 679, 680, 686
Αθανασιάδης-Νόβας Θέμος, 182, 360
Αθανασιάδου Έλεν, 253
Αθανασοπούλου Ρένα, 357
Αθανίτη Θάλεια, 625, 628
Αθηναίτης Στέφανος, 466, 467
Αθηναίος Περωεύς, 52, 60, 388, 393, 404, 409, 483, 487, 489, 490, 496, 499, 505, 516, 522, 523, 555, 562, 564, 565, 566, 573, 575, 580, 600, 601, 607, 620, 631, 632, 637-639, 641, 643, 644, 650
Αϊκμπορν Άλαν (Ayckbourn Alan), 295
Αισχύλος, 103, 446, 549
Ακράτου Θεώνη, 79, 80, 91
Αλάσιος Ν., 257
Αλεξάκης Γιάννης, 259
Αλεξανδράκη Αλίκη, 446
Αλεξανδράκης Αλέκος, 244, 296, 352, 438
Αλεξανδρή Λιάνα, 561
Αλεξανδροπούλου Σούλα, 512, 519, 550
Αλεξάνδρου Αντιγόνη, 155
Αλέξη Νίνα, 642, 643
Αλεξιάδης Δημοσθένης, 28, 43, 44
Αλεξίου Νίκος [εικαστικός], 590, 591, 664
Αλική. Βλ. Θεοδορίδου-Νορ Αλίκη
Αλίνος Γιάννης, 484, 485, 486, 490
Αλκαίος Τ., 91
Αλκαίου Μαρία, 159, 170, 181, 394, 398
Αλκαίου Σαπφώ, 94, 98, 110, 114, 116, 121, 124, 137, 144, 146, 186, 199, 204, 212, 316, 325
Αλκουλής Τάσος, 353
Αλλαρντάς Νικόλ (Allardyce Nicoll), 446
Αλμπάνης Περικλής, 651
Άλμπεϊ Έντουαρντ (Albee Edward), 517
Αμανάκη Μαρία, 653
Αμούργης Θεμ., 134, 161, 163, 165, 167, 168, 169
Αμυράς Νίκος, 89
Αναγνωστάκη Λούλα, 433, 517
Αναγνωστάκης Εμμανουήλ, 542
Αναγνωστάκης Μανώλης [δημοσιογράφος], 575
Αναλυτή Κάκια, 352, 438
Αναστασίου Αλέκος, 614, 618
Αναστασίου Χάρης, 508
Αναστασόπουλος Δ., 36, 40
Ανδρεάδη Κατερίνα, 23, 24, 103, 134, 149, 151, 161, 168, 170, 180, 181, 184, 201, 218, 219, 221, 222, 226, 228, 229, 232-245, 251-258, 286, 295-309, 313, 329, 340, 342, 344, 345, 352, 354-356, 359, 360-369, 377, 379, 399, 408, 410, 428, 438, 457, 466, 472, 589, 621, 679, 680
Ανδρεάδης Ανδρέας [Αλκ.], 64, 78, 87, 149, 151, 152
Ανδρεάδης Γιάγκος, 454, 509, 510, 538, 540, 575, 622, 624, 631, 649, 650
Ανδρεόπουλος Βασίλης, 640
Ανδρέου Βίλλο, 621
Ανδρέου Νίκος, 512, 519
Ανδριακόπουλος Θεόδωρος, 316
Ανδριανού Άννα, 640, 642
Ανδριανού Έλσα, 628, 631, 632
Ανδριτσάκης Πλάτων, 625, 626, 627, 631
Ανεμογιάννης Γιώργος, 117, 335
Αννούτσιο ντε Γκαμπριέλε (Annunzio de Gabriele), 139
Ανούιγ Ζαν (Anouilh Jean), 242, 295, 446, 458
Αντουάν Αντρέ (Antoine Andre), 35, 36
Αντρέγιεφ Λεονίντ (Andreyev Leonid Nikolaievich), 397
Αντόπας Αντώνης, 534, 546, 601-604, 606, 664, 683, 686
Αντωνάκης Γιώργος, 487
Αντωνιάδη Κούλα, 557, 558, 559, 661
Αντωνιάδου Σοφία, 652
Αντωνίου Γιάννης, 487
Αντωνόπουλος Άγγελος, 563-565, 663
Αντωνόπουλος Αλέξανδρος, 477, 482
Αντωνοπούλου Κάκια, 484, 486
Αντωνούλα Ισμήνη, 373-375, 381, 383
Ανυφαντής Δημήτρης, 653
Αζιώτης Πέτρος, 241, 244, 387, 392
Απέργη Ελεάνα, 472

Αποστολίδης Ιωάννης, 119, 120, 235, 237, 240, 298, 303, 305, 308
Αποστόλου Ζέττα, 458, 463
Αραβαντινού Μαντώ, 243, 244
Αρβανίτη Μπέττο, 456, 533, 537, 538, 614, 615, 618, 619, 622, 665
Αργέντζη Βερόνικα, 635, 636
Αργύρης Γιάννης, 208, 329, 333, 335, 458, 463
Αργυρόπουλος Αντώνιος, 94
Αργυρόπουλος Βασίλειος, 53
Αργυρόπουλος Βασίλης, 219, 223, 226, 229, 230, 252, 270, 279, 287, 328-334, 346, 355, 397, 452, 454, 524, 680, 683
Αργυροπούλου Φιλία, 53
Αριστοφάνης, 433, 457, 642, 655
Αρκουμανέα Λουίζα [Στέλλα Λοΐζου], 629-632
Αρμένης Φώτης, 501, 503
Αρνωτάκη Ελένη, 35, 36, 37
Αρνωτάκη Κική, 35, 36
Αρνωτάκης Μιχαήλ, 28, 35, 36, 44, 45
Αρνομάλλης Χρήστος, 584, 587
Αρτεμάκης Στέλιος, 401, 402, 410, 478, 480, 483, 566
Αρώνη Μαίρη, 220, 261, 340, 352, 354, 394- 397, 466, 520
Αρώνης Θάνος, 458
Αρώνης Θεόδωρος, 340
Ασημακόπουλος Γ., 364
Ασημακόπουλος Τάκης, 645
Ασίκη Σταυρούλα, 458
Ασπρέα Καίτη, 305, 308
Ασπρέας Γιάννης, 54
Αστεριάδη Ιφιγένεια, 548, 651, 652
Ατρείδης Πέτρος, 54, 67
Αυγέρης Μάρκος, 50, 67, 68, 105, 141
Αυλωνίτης Βασίλης, 484
Αυλωνίτης Ιωάννης, 186, 200, 316, 326
Αυλωνίτου Ελένη, 208
Αχιλλέως Ελευθερία, 340

B

Βάγιας Δημήτρης, 473, 475, 560, 562, 581, 582
Βάγκνερ (Wagner Richard), 488
Βακαλό (Βακαλόπουλος) Γιώργος, 242, 253, 254, 297, 300-302, 334, 338, 346
Βακαλοπούλου Ηρώ, 514-516, 522, 540, 550, 552, 553, 555, 561, 562, 566, 577, 578-582, 585, 586-588
Βακούσης Μάνος, 626, 630, 666
Βαλαβάνης Κυριάκος, 650
Βαλάκου Αντιγόνη, 24, 257, 296, 352, 354, 356, 421-427, 431, 441, 447, 466, 468-470, 472-475, 525, 526, 574, 680, 683
Βαλληνδράς Μάριος, 513-515, 522
Βαλοσαμάκης Γιάννης, 487

Βαλτινός Γρηγόρης, 534
Βαμβακά Μελίνα, 621, 624
Βάνδη Μαρία, 155, 156, 158
Βανδής Τίτος, 244, 253, 256, 305, 308
Βανδώρος Θεόφιλος, 635, 636
Βάρβα Καίτη, 59, 76, 78, 79, 80
Βαρβαρέσου-Γζόγια Άννα, 446, 567, 571, 683
Βαρβέρης Γιάννης, 521, 522, 523, 540, 564-566, 570, 571, 575, 591-594, 600, 602-607, 632, 637- 639, 657, 659
Βαρβιτσιώτη Λώρα, 361, 363, 364, 378, 382, 385, 386, 392
Βαρβιτσιώτης Άγης, 67, 68
Βαρίκας Βάσος, 369, 371, 372, 385, 386, 388, 392, 393, 395-399, 401, 403-409, 423-426, 460-464, 484-486, 490
Βαρνάβας Α., 76, 78, 79
Βάρναλης Κώστας, 375
Βάρνας Βασίλης, 451
Βαροπούλου Ελένη, 237, 437, 439, 444, 445, 478-483, 493, 495-499, 502, 505, 513, 514-518, 522, 523, 533, 535, 537, 538, 543, 551, 553, 554, 555, 564-566, 569, 570, 571, 575, 577, 578, 580, 591- 593, 595, 600, 604-607, 610, 612, 613, 616, 621-624, 626, 627, 631, 632, 634, 638, 640, 641, 643
Βαρούτη Τατιάνα, 404
Βασιλακάκη Φωφώ, 494
Βασιλάκου Κατερίνα, 512, 522, 537
Βασιλειάδης Βασίλης, 391, 404, 406, 407, 472, 484, 486
Βασιλειάδης Νάστος, 373
Βασιλείου Αρετή, 18, 63, 129, 141, 154, 328, 488
Βασιλείου Μόνικα, 466, 470
Βασιλείου Σπύρος, 487, 488
Βασιλόπουλος Περικλής, 653
Βασιλοπούλου Ελένη, 154
Βασταρδής Νίκος, 259, 264, 484, 486
Βατικιώτη Ιουλία, 494, 499
Βαφέας Βασίλης, 576, 577, 578, 579, 580, 662
Βαφειάδου Λιλή, 581, 582
Βαφιάς Γιώργος, 626, 631
Βαχτάνγκοφ (Vakhtangov Yevgeny), 264, 271, 274, 342, 343, 678
Βεάκη Σμαράγδα, 110, 161, 186, 203
Βεάκης Αμφίλιος, 64, 66, 85, 86, 92, 110, 112, 133, 134, 137, 161, 165, 166, 186, 199, 200, 203, 205, 209, 211, 244, 291, 292, 310, 353, 455, 560, 647, 679
Βεάκης Γιάννης, 560, 561, 563-566, 662, 663
Βεάκης Δημήτρης, 450, 455
Βεάνου Αριστέα, 508
Βελινόπουλος Κώστας, 633
Βελισσάρης Κυριάκος, 590, 600
Βελλιανίτης Θεόδωρος, 93, 100, 101
Βέλμος Νίκος, 47, 57, 79, 91, 96, 110

Βέλμου Αριάδνη, 76, 79, 80, 91, 92
Βέλμου Τατιανή, 79, 91, 110
Βελμύρας Κωστής, 141
Βελουδάκη Αγγελική, 557, 559
Βενάρδος Παύλος, 91
Βενέζης Ηλίας, 364, 389
Βενιέρης Διονύσιος, 91, 110
Βενιζέλος Ελευθέριος, 59, 133
Βενιζέλος Σοφοκλής, 374, 376
Βεντούρας Κωνσταντίνος, 55, 74
Βεντουράτου Λευκή, 404, 409
Βεργή Έλσα, 316, 326, 340, 352, 394, 440, 444, 447, 473, 484-487, 489, 490, 524, 525, 680
Βεργόπουλος Ηλίας, 91
Βερναρδάκης Δημήτριος, 28
Βερρής Γεώργιος, 39
Βερώνη Αικατερίνη, 28, 39
Βερώνης Αλέξανδρος, 494, 499
Βιβιλάκης Ιωσήφ, 293, 393, 399, 421
Βιδάλη Μαίρη, 648
Βιδάλης Γιώργος, 512, 514, 516, 631
Βιζυηνός Γεώργιος, 30, 356
Βιράλης Σ., 95
Βισβάρδη Ράνια, 504
Βιτέζ Αντουάν (Vitez Antoine), 572
Βιτσώρης Γεώργιος, 141, 143
Βλαχόπουλος Άρης, 316
Βλαχόπουλος Γιώργος, 451
Βλαχόπουλος Νίκος, 110
Βλαχοπούλου Ττίκα, 653, 654
Βλάχος Άγγελος, 187, 193, 194
Βλάχος Γεώργιος, 322
Βλιζιώτης Θεόδωρος, 139
Βλουτής Άκης, 626, 628
Βογιατζής Γιάννης, 369
Βογιατζής Λευτέρης, 437, 533
Βογιατζής Φώτης, 38, 206, 437
Βόγλης Γιάννης, 440, 458, 462, 525, 614, 618, 665
Βόκοβιτς Στέλιος, 138, 340, 358, 400, 403, 404, 408, 477, 481
Βολανάκη Ντόρα, 512, 521
Βολανάκης Μίνως, 24, 296, 358, 439, 440, 442, 449-456, 460, 472, 473, 509, 512, 517, 518, 520-522, 524-529, 537, 546, 614-620, 665, 682, 683, 686
Βόμβολος Κώστας, 581, 582
Βονασέρα Πιπίνα, 34, 37, 38
Βονασέρα Φιλομήλα, 39
Βονασέρα Φωτεινή, 39, 43
Βονασέρας Ευτύχιος, 27, 28, 29, 33, 35-38, 40, 64, 85, 110, 117, 172, 173, 183, 211, 212, 282, 679
Βονασέρας Ιωάννης, 37, 38, 43
Βονασέρας Κωνσταντίνος, 37, 38, 39
Βοντετσιάνος Σ., 94
Βοσνιακού Νινή, 590, 593, 594, 599, 664, 665

Βουγιουκλάκη Αλίκη, 352, 438, 517, 534
Βουδούρη Ζωή, 512, 522
Βουδούρης Τάκης, 91
Βουλαλάς Τάκης, 568, 570, 653, 654
Βούλγαρη Β., 53
Βούλγαρη Μαρία, 415
Βουργουτζής Νίκος, 391, 461, 464
Βουτέρης Τάκης, 537, 538, 546, 615, 625-630, 665, 666, 683
Βούτος Γιώργος, 633
Βούτος Στάθης, 506
Βουτσινάς Ανδρέας, 560
Βρανά Κανελιά, 89
Βρανάς Γιάννης, 581
Βρασιβανόπουλος Γεώργιος, 257
Βρατσάνος Δήμος, 48, 50
Βρεττάκος Ρένος, 246
Βρεττός Νίκος, 451, 472, 581, 582
Βυζάντιος Δημήτρης, 557
Βυζάντιος Ναπ., 329
Βυθούλας Γιώργος, 368
Βύρων, λόρδος (Byron VI George Gordon, lord), 190
Βώκου Άννα, 38, 79, 80, 88, 89, 110

Γ

Γαβριήλ Γιάννης, 649
Γαβριηλίδης Βλάσης, 30, 40
Γαβριηλίδης Εύης, 441, 448, 473-475, 476, 525, 526
Γαβριηλίδης Περικλής, 109, 110, 203, 204
Γαζέττα Μαρίνα, 645
Γακίδης Κώστας, 581
Γαλάνη Ρίκα, 473, 475
Γαλανόπουλος Ηλίας, 451
Γαλάτη Στέλλα, 85, 110
Γαληνέα Νόνικα, 438, 517, 534
Γαρμπή Τζόλλυ, 253, 477, 482
Γεννάδης Γεώργιος, 39
Γεννηματάς Δημήτρης, 581
Γερμανός Φρέντυ, 419
Γερούλανου Δέσποινα, 494, 496-498
Γεωργακάκη Κωνσταντίζα, 19
Γεωργακόπουλος Λάζαρος, 608, 612, 665
Γεωργακοπούλου Βένα, 512, 658
Γεωργακοπούλου Φωτεινή, 655
Γεωργιάς Μιχαήλ, 400, 402, 409
Γεωργιάδη Κωνσταντίνα, 13, 19
Γεωργιάδη Φωφώ, 45
Γεωργιάδου Ρένα, 508
Γεωργιάδου Σοφία, 649
Γεωργίτσης Φαίδων, 473, 476
Γεωργοπούλου Βαρβάρα, 18, 59, 69, 79, 138, 152

Γεωργουσόπουλος Κώστας, 71, 159, 444-478, 480, 482, 483, 486-493, 495, 506-508, 510, 517-519, 522, 523, 540, 547, 550, 555, 564-566, 570, 571-575, 591-593, 595-601, 603-607, 611, 616-619, 621-628, 630-632, 636, 643
Γεωργουσοπούλου Εύα, 19, 117, 239
Γιάκος Δημήτρης, 310, 399
Γιαλαμάς Ασημάκης, 224
Γιαλουράκης Μαν., 287, 288
Γιαννακόπουλος Χρήστος, 640
Γιαννακοπούλου Μαρία, 288, 293
Γιαννακός Αντρέας, 512
Γιαννίδης Αντώνης, 205, 245, 246, 249
Γιαννίκος Τόλης, 508
Γιαννίτοης Γιώργος, 447
Γιαννιώτη Σοφία, 652
Γιαννουκάκης Μιχαήλ, 30, 35, 43, 76, 108, 109, 684
Γιαννούλη Κατερίνα, 512
Γιαννούλης Άγγελος, 316, 494, 499
Γιοκαρίνης Νικόλαος, 248, 251, 310
Γιολάσης Γεώργιος, 259, 269
Γιούλη Σμαρούλα, 352
Γιοφύλλης Φώτος, 238, 241, 244
Γιωτόπουλος Μπάμπης, 626, 628
Γκαίτε (Goethe Johann Wolfgang von), 54, 75, 190
Γκαμπά Ιδα, 89, 90
Γκάτσος Νίκος, 358, 684
Γκέλμαν Αλεξάντρ (Gelman Alexander Isaakovich), 517
Γκίκα Ελένη, 537, 596, 615
Γκόγκολ Νικολάι (Gogol Nikolai Vasilievich), 28, 147, 317
Γκόπης Βασίλης, 451
Γκότση Μαίρη, 649
Γκρηγκ Έντβαρντ (Grieg Edvard), 137, 186, 196, 197, 202, 459, 461, 597, 655, 656, 657
Γκροτόβσκι Γέρζι (Grotowski Jerzy), 657
Γληνός Γεώργιος, 137, 186, 311, 315
Γλυκοφρύδη Αντιγόνη, 411, 413, 557, 559
Γλυτζουρή Αντώνης, 4, 13, 18, 19, 32, 41, 44, 45, 47, 48, 56, 57, 65, 74, 84, 96, 102, 106, 129, 137, 147, 148, 150, 151, 154, 155, 159, 160, 182, 185, 217, 231, 233, 237, 258, 260, 264, 269, 273, 274, 297, 310, 343, 399
Γουδέλης Γιάννης, 478, 480, 483
Γουλή Ελένη, 150, 160
Γουλιελμάκη Βάσω, 615
Γούναρη Κατερίνα, 642
Γούτης Στέλιος, 352, 439
Γρηγοριάδου Αφροδίτη, 642
Γριμάνη Άννα, 512
Γριμάνης Άγγελος, 186, 197, 198, 212

Δ

Δαγκλίδης Αντώνης, 651
Δαλιανίδης Γιάννης, 448
Δαμασιώτης Γεώργιος, 235, 240, 298, 304, 365, 367, 411, 412
Δαμάσκος Ευάγγελος, 43, 45, 59, 141, 147
Δαμιανός Αλέξης, 353
Δαμόρης Γιώργος, 257, 258, 387, 392, 411-414, 453-456
Δανασού Νέλλη, 50
Δανδουλάκη Κάτια, 448, 534
Δάνης Γιώργος, 642, 643
Δαρλάσης Κώστας, 655
Δασκαλάκης Βάσος, 138, 139, 220, 245, 251, 258, 259, 263, 270, 279, 284, 288, 311, 313, 357, 368, 371, 399, 466, 472, 545, 546, 557, 580, 651, 684
Δάφνης Στέφανος, 72, 84, 100, 139
Δεβάρης Διονύσιος, 48, 135, 163-169, 235, 237, 244
Δεδούσης Βασ., 243, 245
Δεκαβάλλα Αννίτα, 546, 625, 626, 627, 629-631, 666, 683
Δεκούλου-Μελισσαροπούλου Αικατερίνη, 204, 205
Δελβερούδη Ελιζα-Άννα, 55, 117
Δελενάρδος Ευάγγελος, 53
Δεληγιάννη Βούλα, 387, 388
Δεληγιάννης Αλέκος, 316
Δεληγιάννης Ανδρ., 460
Δεληγιάννης Π., 57
Δέλιος Γιώργος, 286, 287
Δέμου Βίκου, 607
Δενδραμή Μπίλλου, 204
Δενδραμή Νίκος, 109, 134, 161, 166, 168, 203, 204, 310
Δεστούνης Ηλίας, 103, 134, 137, 170, 180, 186, 316, 377
Δημάδης Κώστας, 47
Δημητρακόπουλος Πολύβιος, 47
Δημητρακοπούλου Ειρήνη [Ειρήνη η Αθηναία], 103, 106
Δημητρακοπούλου Μαργαρίτα, 57
Δημητριάδης Αντρέας, 380
Δημητρίου Βάσω, 652
Δημητρίου Σούλα, 411, 413
Δημητρίου Φλωρεντία, 466
Δημητρούκα Μαρία, 634
Δημοπούλου Βασιλική, 94, 99
Δημοπούλου Ελένη, 583, 584, 587
Δημοπούλου Έλλη, 110
Δημοπούλου-Βλαχογιάννη Στέλλα, 499
Δήμος Γεώργιος, 157, 655
Διαμαντής Γ., 205
Διαμαντίδου Δέσπω, 340, 560

Διαμαντόπουλος Αλέξης, 393, 402, 406, 409, 423, 424, 426
Διαμαντόπουλος Βασίλης, 259, 261, 264, 265, 268, 270, 277, 279, 281, 285-287, 296, 343, 352, 359, 394, 398
Διαμαντοπούλου Αλκμήνη, 601
Διανέλλος Λαυρέντιος, 246, 250, 335
Δόξας Άγγελος, 134, 170, 175, 183, 190, 194, 195, 198, 199, 201, 239, 244, 247, 249-251, 253-256, 258, 262, 264, 266-269, 271, 272, 278, 281, 285, 287, 289-293, 306, 307, 309, 313-315, 330, 331, 333, 334, 376, 378, 384, 392, 416-421, 423, 426, 461-464, 474-476, 485, 487, 489, 490
Δορλής Παναγιώτης, 653
Δότσιου Χρύσα, 640
Δουμάς Αλέξανδρος, υιός (Dumas Alexandre, fils), 41, 54
Δράκου Λόλα, 53
Δρομάζος Στάθης, 393, 404-409, 425, 426, 427, 443, 473-477, 479, 480-486, 490-493, 501-508, 510

E

Έδελοταϊν Μαρία, 149
Ελευθεράκης Αντώνης, 581
Ελληνούδη Αριστούλα. Βλ. Θυμέλη
Εμμανουήλ Άγης, 590
Έννεκεν Μωρίς (Hennequin Maurice), 57
Έξαρχος Δημήτρης, 544, 567-571, 647, 662
Έξαρχος Θεόδωρος, 38, 80, 218, 328, 329, 365, 368, 467, 484, 491, 557, 560, 633, 640, 644, 647, 655
Επισκοπόπουλος Νικόλαος, 30
Επιτροπάκης Ιάκωβος, 57, 110
Ερήμου Ελένη, 458
Εσκενάζυ Αλμπέρτο, 646
Έσσλιν Μάρτιν (Esslin Martin), 544
Ευαγγελάτος Σπύρος, 24, 354, 356, 421-424, 426, 431, 432, 437, 448, 472, 533, 537, 567, 572-575, 663, 683
Ευαγγελίδου Αγάπη, 411, 413
Ευαγγελίδου Εύα, 253, 257, 311, 360
Ευθυμίου Νίκος, 246
Ευθυμίου Χρήστος, 149, 151, 186
Ευρωπίδης, 48, 315
Εφραίμωφ Όλεγκ (Efremov Oleg Nikolaevich), 517
Εφταλιώτης Αργύρης, 31

Z

Ζαβιτσιάνου Βέρα, 358, 369, 371, 448, 563, 565-568, 571, 662, 663
Ζαΐμη Λίλα, 493, 499, 512, 522
Ζακόπουλος Νίκος, 494
Ζακονθινός Δημήτρης, 557, 559

Ζάμπου Άρτεμις, 38
Ζάννας Παύλος, 411, 412, 413, 414
Ζάνος Νικόλαος, 53
Ζάντεκ Πέτερ (Zadek Peter), 658
Ζαρίφης Δαμιανός, 576, 577
Ζαφειρίου Ελένη (Νίτσα), 186, 415
Ζαφειροπούλου Κορίνα, 79
Ζαφειροπούλου Μιράντα, 450, 455, 458, 477, 482
Ζαχαριάδης Δημήτρης, 486
Ζέζα Δήμητρα, 369, 512
Ζενέ Ζαν (Genet Jean), 460
Ζερβός Ιωάννης, 30, 57, 67, 68, 76, 103, 109, 684
Ζερβός Παντελής, 245, 246, 250, 259, 268, 269, 270, 277, 343, 359, 387
Ζερβού Κούλα, 65, 88, 90
Ζηβανός Πέτρος, 546, 588, 589, 591
Ζήκος Φώτης, 581
Ζήνων Αριστείδης, 48, 50
Ζιάκας Γιώργος, 653, 654
Ζολά Εμίλ (Zola Émile), 36
Ζουμπουλάκη Βούλα, 352, 438, 447, 621
Ζούνη Πέμη, 534
Ζωγράφος Νίκος, 157

H

Ηλιάδης Φρίζος, 337, 570, 575, 576, 580
Ηλιόπουλος Ντίνος, 296, 352
Ησαΐα Λέλα, 161, 167, 311, 315
Ησαΐα Σμαράγδα, 29, 56
Ησαΐας Ξενοφών, 37, 39, 466

Θ

Θανοπούλου Ε., 404
Θειακός Γιάννης, 649
Θεμελή Ντένη, 642, 643
Θεοδοσιάδης Γιώργος, 358, 448
Θεοδοσοπούλου Μίρκα, 563, 566, 592, 593, 594, 600
Θεοδωρίδης Κώστας, 92, 107
Θεοδωρίδου-Νορ Αλίκη, 133, 203, 209, 218, 223, 313, 647, 648, 667
Θεοδωροπούλου Κ., 139
Θεοδώρου Ελένη, 110
Θεοδώρου Νεοκλής, 445
Θεοτοκάς Γιώργος, 310, 318, 322, 351, 374, 375, 376, 449
Θεοφανίδου Αναστασία, 512
Θερβάντες (Cervantes de Miguel), 190
Θερμού Μαρία, 234
Θησεός Περικλής, 95
Θρύλος Άλκης, 68, 69, 72, 73, 77, 80, 84, 87, 113, 131-134, 137, 142-147, 149-155, 163, 165, 169, 170, 173, 176, 178-184, 188-193, 195, 199, 200, 201, 229,

230, 235, 236, 240, 244, 247, 250-258, 262-270, 272, 275-279, 283-293, 298, 300-309, 312-315, 320, 323, 324, 327, 331-339, 355, 356, 360-370, 371, 372, 376, 378, 382, 385, 386, 388, 391-393, 395-401, 404-409, 416-421, 423-427, 442, 460, 462, 464, 476, 485, 486, 490
Θυμέλη [Αριστούλα Ελληνούδη], 479, 481-483, 496, 497, 499, 520, 522, 523, 537, 569, 570, 575, 585-589, 594-600, 601, 603, 606, 607, 616, 618, 619, 621, 623-625, 631, 642-644
Θυμέλης (Καζέπογλου) Κωνσταντίνος, 88
Θωμαδάκη Μαρίκα, 575, 637, 638, 639
Θωμάς Γιάννης, 508, 509

I

Ιακωβίδης Μιχαήλ (Μίχης), 45, 57, 66, 79, 85, 186
Ιακωβίδου Ασπασία, 45, 112
Ιατρίδου Στάσα, 235, 241, 242, 360, 363
Ιατρόπουλος Δημήτρης, 590, 653
Ιμβριώτη Ρόζα, 68
Ιονέσκο (Ionesco Eugène), 433
Ιορδανίδης Γιάννης, 19, 450, 456, 471, 548
Ιωαννίδης Γρηγόρης, 18, 317, 353
Ιωαννίδου Ζιζή, 576, 579
Ιωαννίδου Θεοφανώ, 257
Ιωαννίδου Λούλα, 458, 463
Ιωαννόπουλος Δημήτρης, 261
Ιωάννου Οδέτη, 651, 652
Ιωνίδου Κορίννα, 50
Ιωσήφ Μ., 97, 98, 99

K

Καβάφης Κωνσταντίνος, 30
Καββαδάς Νίκος, 506, 581
Κάβουρα Αγγελική, 486
Καγγελάρη Δηώ, 4, 13, 179, 217, 232, 233, 245, 252, 260, 290, 297, 353, 359, 537, 538, 542, 591-595, 597-601, 603-607, 615, 616, 618, 619, 621-624, 626-628, 631, 632, 636, 639, 641-643
Καγιάς Παναγιώτης (Πάκης), 243, 247
Καζάκος Κώστας, 438, 442, 443, 445, 456, 511, 512, 517, 518, 521-523, 527, 528, 619, 680, 683
Καζαντζάκη Γαλάτεια, 82
Καζαντζάκης Νίκος, 138
Καζάσογλου Γιώργος, 316, 324, 325
Καζούρη Ουρανία, 39
Καΐλας Βασίλης, 655
Κακαβιάς Στάθης, 590, 600
Κακλαμάνος Δ., 30
Κακλέας Γιάννης, 547, 548, 651
Κακογιάννης Μιχάλης, 415

Κακούρη Κατερίνα, 135, 174, 176, 178, 180, 184, 187, 189, 193, 200, 201, 246, 247, 249-251, 300-302, 304
Καλαδάμης Μανώλης, 504
Καλατζόπουλος Γιάννης, 192, 537, 546, 655, 667, 683
Καλατζόπουλος Πάνος, 621, 625
Καλκάνη Ειρήνη, 320, 322, 324, 326, 327, 334, 336-339, 366-368, 370-372, 388, 392, 398, 400, 402-405, 407-410, 415-421, 453, 455, 456, 461-464, 486, 489, 490
Καλλέργης Λυκούργος, 234, 246, 252, 253, 255, 256, 259, 261, 263-265, 268, 270, 278, 279, 281, 285, 287-292, 342, 343, 359, 394, 398, 400, 403, 404, 408, 415, 420, 441, 448, 477, 481
Καλλιβωκάς Δημήτρης, 642, 643
Καλλιγά Θάλεια, 186, 635, 638
Καλλιδης Κώστας, 157
Καλλιφατιδής Θεοδωρή, 549
Καλογερίκος Πάνος, 37, 39, 40, 48, 50, 58, 68, 79, 85, 89, 90, 110, 131, 466
Καλογερίκου Χριστίνα, 53, 65, 79, 112, 305, 308, 340
Καλογεροπούλου Ξένια, 438, 490
Καλογεροπούλου Τίτσα, 203
Καλογήρου Σπύρος, 653, 654
Καλός Διονύσης, 451, 472
Καλουτά Κατίνα, 121
Καλλάκη Ματίνα, 380, 438, 564, 565, 566, 597, 599-601, 609, 610, 612, 613, 615, 616, 618, 619, 626-628, 632
Καλτετζιώτη Ευγενία, 494, 498
Καλφαγιάννης Γιάννης, 640
Καλφόπουλος Χρ., 414
Καμενίδης Θεόδωρος, 155, 156
Καμίλη Χάρις, 360, 363, 365, 367, 368
Καμπανέλλης Ιάκωβος, 20, 358, 379, 433, 484, 536, 588, 671
Καμπάνης Φάνης, 208, 246
Καμπύσης Γιάννης, 356
Κανάκης Βασίλης, 384, 404, 408
Κανέλλης Θάνος, 558, 559
Κανελλοπούλου Ξαβερία, 103, 104
Καντιώτης Εμμανουήλ, 79
Κάουαρντ Νόελ (Coward Noël), 235, 242
Καπάτος Στέλιος, 472, 560, 562
Καπλάνη Λυδία, 208
Καποδίστρια Ναταλία, 608, 613
Καραβαργύρη Όλγα, 652
Καραγάτσης Μ., 288, 290, 291, 293, 371, 372, 387, 388, 393, 394, 397, 398, 416, 417, 421
Καραγιάννη Κατερίνα, 602, 605, 606, 621, 624, 664
Καραγιώργης Κλέαρχος, 440, 447, 487, 488, 525
Καραδήμου Μαρία, 652
Καραζήσης Ακύλας, 608, 613, 665

Καραϊνδρου Ελένη, 602, 604, 664
 Καραλή Αντιγόνη, 567, 612
 Καραλή Τόνια, 288, 293
 Καραμανλής Κωνσταντίνος, 374
 Καραμιχαλέλη Παναγιώτα, 257
 Καραναστάσης Νίκος, 19, 546, 589, 683
 Καραντινός Σωκράτης, 237, 239, 244, 246, 248, 249, 251, 296, 297, 300, 301, 304, 352, 439, 441, 447, 449, 450, 465, 466, 468-471, 525
 Καραντώνης Αντρέας, 445
 Καρασαάββας Δ. Ι., 652, 654
 Καρατζάς Νίκος, 487
 Καραφύλλης Σίμος, 581, 582
 Καραχισαρίδης Γιάννης, 652
 Καρέζη Τζένη, 352, 438, 442, 443, 445, 456, 511, 512, 517-521, 523, 527, 528, 534, 619, 680, 683
 Καρέλλη Ζωή, 387
 Καρέλλης Δημήτρης, 448, 576, 579, 581, 662
 Καρματζός Παναγιώτης, 56
 Καρούσος Τζαβαλάς, 316, 325, 326
 Καρπέτα Ελένη, 472, 535
 Καρρά Ματίνα, 635, 638, 646, 651
 Καρράς Κώστας, 653, 654
 Κάρτερ Γιώργος, 490
 Καρύδης Γιάννης, 501, 640, 641
 Καρύδης Νίκος, 260
 Καρύδης-Φουξ Αριστείδης, 491, 493
 Κάσδαγλης Γιάννης, 557, 559
 Κασμάτης Γρηγόριος Π., 228
 Καστανάς Κώστας, 389-391, 635, 638
 Καστανιάς Χάρης, 645
 Καστούρα Σάσα, 576, 579
 Κάστρο Καίτη, 446, 473
 Καταλειφός Δημήτρης, 437, 533, 589, 590, 593, 594, 599, 664, 665
 Κατερίνα. Βλ. Ανδρεάδη Κατερίνα
 Κατηφόρης Νίκος, 252
 Κατράκης Μάνος, 186, 257, 310, 334, 338, 353, 399, 448
 Κατσαδράμης Θόδωρος, 369
 Κατοάνος Τάσος, 512
 Κατσαφάδος Θόδωρος, 557, 568, 571
 Κατσέλη-Μαζαράκη Αλέκα, 270, 276, 277, 316, 326
 Κατσέλης Πέλος, 24, 110, 131, 150, 151, 153, 187, 188, 194, 204, 205, 219, 310-316, 321-326, 345, 346, 354, 399, 410-413, 430, 446, 450, 545, 576, 642
 Κατσιαδάκη Μαρία, 608, 612, 665
 Κατσιγρα Άννα, 139
 Κατσιμίχας Γιάννης, 649
 Κατσουνάκη Μαρία, 585, 587, 658
 Κατσούρης Γιάννης, 17, 18, 257, 340
 Καυκαρίδης Βλαδίμηρος, 466, 468
 Καυκαρίδης Στέλιος, 466, 467, 470
 Κάφκα Φραντς (Kafka Franz), 457, 460, 461
 Καχριμάνη Άννα, 563
 Καψωμένος Ερατοσθένης, 544
 Κεντάκα Λιλή, 590, 597, 621, 623, 624, 665
 Κέντρος Γιώργος, 548, 589
 Κεφαλά Πέλη, 512, 520, 559
 Κεφαλάς Νίκος, 646
 Κεχαΐδης Δημήτρης, 433
 Κιμούλης Γιώργος, 534, 653, 683
 Κινδύνης Θωμάς, 645
 Κιτσόπουλος Γιώργος, 411, 412, 414, 453-456, 480, 482, 483, 513-517, 522, 551, 553, 555, 558-560, 562, 566, 577, 578, 580
 Κλάρας Μπάμπης, 391, 393, 402, 407, 409, 410, 422, 426, 427, 444, 461-464, 473, 474, 476, 480, 483, 485, 490, 492, 493, 503, 505
 Κλεάνθης Φάνης, 422, 424, 463, 472, 485
 Κλώνης Κλεόβουλος, 134, 137, 161, 168, 170, 178, 181, 186, 195, 197, 211, 212, 311, 313, 316, 323, 324, 346, 377, 378, 386, 387, 389, 394, 398, 399, 402
 Κοζάκος Δημήτρης, 471
 Κοκκινάκης Γιάννης [RED και ΚΟΚ], 134, 156, 158, 163, 165-169, 177, 180, 184, 228, 230, 318, 321, 322, 326, 327, 336, 339, 400, 409
 Κόκκινος Διονύσιος [Άριελ και Μακκαβαίος], 82, 121, 135, 165-169, 190, 194, 198-201, 301, 303, 304, 364
 Κοκκίνου Άννα, 437
 Κόκκος Γιάννης, 572
 Κόκκος Δημήτριος, 450
 Κόκκοτα-Παναγοπούλου Χριστίνα, 653, 654
 Κόκκου Νίκα, 94
 Κοκοζίδης Ηρακλής, 581
 Κοκτώ Ζαν (Cocteau Jean Maurice), 364
 Κολλάτος Δημήτρης, 353
 Κολτιδοπούλου Άννα, 501-503, 505, 521, 523, 537, 550, 553-555, 616, 619, 626, 632
 Κονδύλης Φώντας, 544
 Κονταξής Βασίλης, 508
 Κοντογιάννη Ρένα, 644, 651, 683
 Κοντογιάννης Γιώργος, 260, 261
 Κοντογιάννης Κωνσταντίνος, 79, 91
 Κοντογιάννης Ορέστης, 79
 Κοντογιώργη Αναστασία, 195
 Κοντούλης Γιάννης, 422, 426
 Κοπελούσης Γιώργος, 458
 Κορδοβίλλης Νικόλαος, 38
 Κορκοφίγκας Ν., 445
 Κορνελάτου Γεωργία, 501, 503
 Κοσματόπουλος Αλέξανδρος, 545
 Κοταμανίδου Εύα, 447, 576, 579, 662
 Κοτζιάς Δημήτρης, 653
 Κοτοπούλη Μαρίκα, 23, 29, 33, 38, 54, 55, 63-66, 69-71, 96, 102, 105, 113, 117-125, 129, 130, 137, 139, 147, 167, 210, 217-219, 226, 227, 233, 240, 242,

- 245-247, 251-253, 258-260, 267, 268, 296, 319, 328,
334-339, 342, 345, 346, 352, 399, 438, 544, 679,
680, 683
- Κοτοπούλη-Λούη Φωτεινή, 54
- Κοτοπούλη-Μυράτ Χρυσούλα, 54, 55, 119, 120
- Κοτοπούλης Δημήτριος, 34, 54, 55, 74
- Κοτσάλη Αγγελική, 121
- Κοτσιρης Λάμπρος, 648
- Κοτσοβούλου Αλίνα, 626
- Κοττ Γιάν (Kott Jan), 543, 544
- Κουβαρδάς Σπύρος, 504
- Κουγιουμτζής Μίμης, 535, 547, 548
- Κουκούλας Λέων, 48, 50, 64, 67, 68, 72, 103, 105,
106, 109, 110, 114, 118, 119, 122, 135, 139, 155,
159, 171, 172, 174, 176, 178, 180, 181, 184, 190,
191, 195, 199, 201, 220, 221, 225, 229, 235-241,
244, 247, 249-251, 253-256, 258, 262, 263, 264, 266-
269, 271, 273, 275-278, 288, 290-293, 297-299, 301,
303-309, 316, 318-321, 323-327, 334-339, 352, 355,
357, 360, 361, 364, 365, 369, 370, 372, 376, 378,
385, 386, 388, 392, 393, 396-400, 402-407, 409, 410,
415, 418, 420, 421, 423-427, 445-447, 450, 473, 484,
503, 506, 508, 545, 546, 563, 635, 649, 684
- Κουκουλομάτης Μιχάλης, 642, 643
- Κούλη Νίνα, 411, 413
- Κουλουμβάκης Ε., 69, 70, 100, 101
- Κουλουριώτη Ελένη, 655
- Κουμαριάς Νίκος, 584
- Κουμαριώτη Ελένη, 39, 45
- Κουμεντάκης Γιώργος, 608
- Κουμπάτης Ν., 445
- Κουμπέτσος Κώστας, 222, 260, 261, 284
- Κουν Κάρολος, 13, 19, 23, 24, 59, 117, 191, 217-219,
223, 226, 231, 232-243, 245, 246-256, 258, 259-293,
296, 297, 301, 304-306, 313, 341-347, 351, 354, 356,
358-372, 377, 381, 402, 417, 420, 428-433, 437, 440,
449, 450, 533, 535, 557, 589, 598, 677-679, 684, 686
- Κουνελάκη Πέγκυ, 511
- Κουνελάκης Μιχάλης, 113, 132, 142, 145, 152
- Κουνέλης Γιάννης, 653
- Κούντερα Μιλάν (Kundera Milan), 640
- Κουντούρης Ιωάννης, 157
- Κουρής Βασίλης, 651
- Κουρής Νικόλαος, 55
- Κουρής Νίκος, 590
- Κουρίτης Ηλίας, 253
- Κούρκουλος Νίκος, 438, 448, 457, 534, 535
- Κουρμπάς Παναγιώτης, 635
- Κούρου Γιάννα, 472
- Κουρούδη Λένα, 560, 562
- Κούρτελη Ε., 53
- Κούρτελης ;, 108, 110
- Κουρτελίν Ζωρζ (Courteline Georges), 54
- Κουρτίδης Αριστοτέλης, 60
- Κούση Λέα, 646
- Κουτράκης Στράτος, 584
- Κουτρουβιδέας Δημήτρης, 590
- Κουτσοουδάκη Αφροδίτη, 644, 651
- Κουτσοούκος Σάκης, 653
- Κρανιδιώτης Πάνος, 633
- Κρέιγκ Γκόρντον (Craig Gordon), 195
- Κρέστα Ειρήνη, 640, 642
- Κρητικός Θόδωρος. Βλ. Χατζηπανταζής Θόδωρος
- Κρίτας Θεόδωρος, 340
- Κροντηρά Μαίρη, 133, 206, 207, 208, 210, 244
- Κροντηράς Κώστας, 89, 90, 133, 206, 207, 210, 466
- Κροντήρης Γιώργος, 504
- Κρούσκα Στέλλα, 14, 652
- Κτενίδης Φίλων, 257
- Κυβέλη. Βλ. Αδριανού Κυβέλη
- Κυνηγόπουλος Μιχάλης, 581
- Κυπουργός Νίκος, 589, 594, 597, 664, 665
- Κυραλέου Κλεοπάτρα, 218, 235, 295
- Κυριακίδης Γιάννης, 451, 455, 508, 509
- Κυριακίδης Στέφανος, 621, 624
- Κυριάκογλου Μένη, 583, 584, 587
- Κυρίτσης Γιώργος, 640, 642
- Κυρτζάκη Μαρία, 546, 589
- Κωνσταντακόπουλος Ηλίας, 651
- Κωνσταντάρα Γιούλη, 244
- Κωνσταντάρας Δημήτρης, 244
- Κωνσταντάρας Λάμπρος, 244, 257, 296, 365, 367
- Κωνσταντινίδης Κ. Δ., 299
- Κωνσταντινίδης Σπ., 203
- Κωνσταντινίδου Τζ., 103, 104
- Κωνσταντινόπουλος Παναγιώτης, 35
- Κωνσταντίνου Αντρη, 14, 17, 18, 439, 465, 468
- Κωνσταντίνου Δημήτρης, 646
- Κωνσταντίνου Ηλέκτρα, 646
- Κωνσταντίνου Νίνα, 149, 150, 151
- Κωνσταντόπουλος Κωνσταντίνος, 548
- Κωνσταντόπουλος Σπύρος, 369
- Κωνσταντόπουλος Χρήστος, 558, 560
- Κωστόπουλος Λάμπρος, 447, 472
- Κωστόπουλος Μιχάλης, 508
- Κωτόπουλος Θάνας, 155, 159, 208, 316, 325, 326,
354, 388-391, 394, 397, 399, 403, 404, 407, 408,
496, 499

Λ

- Λαγκαδινός Ν., 505
- Λαδικού Αλεξάνδρα, 560-562
- Λαέρτης Μάριος, 445
- Λαζανάς Βασίλης Ι., 544
- Λαζάνης Γιώργος, 369, 371, 535
- Λαζαρίδης Γιώργος, 377, 387, 392
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, 198, 201, 323, 324, 325, 327

Λαλαούνη-Δαμάσκου Ολυμπία, 33, 43, 44, 108, 112
Λαλαούνης Παναγιώτης, 53
Λαλοπούλου Μαίρη, 411, 412, 415
Λαμπελέρ Γεώργιος, 139
Λαμπέτη Έλλη, 24, 295, 296, 340, 352, 354, 415, 416,
418, 419, 421, 431, 438, 466, 522, 680
Λαμπράκη Λίνα, 576, 579, 662
Λαμπριδής Γιάννης [Wilhelm Meister], 90
Λαμπριδίου Ιλιάς, 458
Λαμπρινίδου Έλλη, 186
Λαμπροπούλου Καίτη, 243, 259, 261, 267, 279, 286,
287, 343, 359
Λάμπρος Σπυρίδων, 30, 53, 55
Λάμπρου Άγγελος, 328, 329, 333, 340
Λάμπρου Ηρώ, 389, 390, 391, 393, 405-410, 453, 455,
456
Λάμπρας Ιωάννης, 394, 398, 399, 400, 402, 403, 408-
410, 419-421, 461, 464
Λασούρδας Βασίλειος, 221
Λάσκαρη Γιώτα, 328, 329, 333
Λάσκαρη Ζωή, 517
Λάσκαρης Νικόλαος, 19, 35, 44, 47, 52, 54, 60, 310
Λεάνδρου Λόλα, 157
Λεβάντη Κατερίνα, 279, 286
Λεβισιάνος Ιάκωβος, 451
Λεκατσά Αικατερίνη, 39
Λεκατσάς Νικόλαος, 28
Λέκκας Δημήτρης, 655, 656
Λεκκού Μαίρη, 235, 240, 298, 304
Λεμός Αδαμάντιος, 243, 246, 353, 359
Λεμπεσόπουλος Άρης, 590, 599, 608, 613, 665
Λεονταρίτης Γεώργιος Α., 222, 225
Λεοντής Λ., 203, 205
Λέοντος Μαρή, 91, 92
Λεπενιώτης Νίκος, 246
Λεπενιώτης Τηλέμαχος, 34, 45, 79
Λέων Πέτρος, 48, 49, 50, 79, 110
Ληναίος Στέφανος, 438, 536, 538, 546, 639, 640, 641,
643, 666, 680, 683
Λιάγκας Δημήτρης, 648
Λιακάκος Γιάννης, 646
Λιανός Περικλής, 633
Λιβαθινός Στάθης, 602, 606
Λιγνάδης Δημήτρης, 568, 574, 663
Λιγνάδης Τάσος, 191, 198, 383, 384, 389, 445, 496,
498, 499, 506-508, 510, 519, 521-523, 540, 550, 552,
553, 555, 556, 569-571, 575-580, 609, 645, 648, 650,
657, 659
Λιδωρίκης Αλέκος, 190, 194, 196, 197, 198, 201, 223,
224, 271, 272, 298, 299, 303, 304
Λιδωρίκης Μιλτιάδης, 170
Λιζέτη Ελένη, 110
Λιοδάκη-Μακρίδου Νίκη, 466, 470
Λιοντάς Νίκος, 516

Λιόντας Νίκος, 523
Λογοθέτης Ηρακλής, 592, 596, 597, 600, 601, 604,
607, 612, 613, 616-618, 620, 623, 625, 629, 630,
632, 635, 637-639
Λογοθετίδης Βασίλης, 352
Λοΐζου Στέλλα. Βλ. Αρκουμανέα Λουίζα
Λόντου Αφροδίτη, 458
Λοράνδου Ελεονώρα, 45, 112
Λοράνδου Λίλη, 647
Λόρκα (Lorca Federico García), 290
Λούβαρης Νικόλαος, 139
Λούη Γοργώ, 147
Λούη Φωτεινή. Βλ. Κοτοπούλη-Λούη Φωτεινή
Λούης Λουδοβίκος, 54, 55, 76, 78, 79, 110, 147
Λουκία, 635, 637, 638
Λουκίσα-Κυριακάκη Ολυμπία, 477
Λούκος Γιώργος, 658
Λύγαρη Τατιάνα, 646
Λυγίζος Μήτσος, 138, 334, 358
Λυκούδης Γιώργος, 316, 325
Λυμπεροπούλου Μαρία, 19
Λύρας Ντίνος, 590, 593
Λύτρας Νίκος, 583, 651, 652
Λώρη Άννα, 244, 246, 250

M

Μαβίδης Σπύρος, 640, 642, 643
Μάζης Γιώργος, 557, 559
Μάνας Στέλιος, 548
Μάνινγκεν, δούκας (Herzog Georg II. von
Sachsen-Meiningen), 96
Μαϊτερλινκ Μωρίς (Maeterlinck Maurice), 54, 148
Μακράκη Άννα, 14, 590, 591, 593, 594, 664
Μακρής Σόλων, 473, 474-476, 480-483
Μακρής Φώτης, 652
Μαλακάσης Μ., 30
Μαλλιαγρός Άρης, 316
Μαμάκης Αχιλλέας, 192, 194, 195, 200, 201, 223,
235, 237, 240, 241, 244, 247-251, 253-258, 261, 262,
266-269, 273-278, 281-285, 287, 299, 301, 303-309,
313-315, 329-365, 369, 370, 372, 388, 393, 399, 401-
403, 409
Μαμίας Ευάγγελος, 137, 186
Μάνεση Μανιώ, 640
Μανιάτης Κ., 194, 195, 200, 201
Μανιώτης Γιώργος Ι., 357
Μανουσάκης Διονύσης, 614, 619
Μάντακας Χρήστος, 642
Μαντάς Νίκος, 563, 566
Μάντζαρη Μορφούλα, 472
Μάντζαρης Χρήστος, 557, 559
Μάντης Ρένος, 635
Μανωλάς Αντώνης, 590, 594

Μανωλάς Γιώργος, 590, 594
 Μανωλεδάκη Ιωάννα, 584, 585
 Μανωλίδου Βάσω, 24, 134, 161, 168, 186, 220, 310, 340, 354, 380, 404, 406-408, 419, 430, 441, 466, 477, 480, 481, 526
 Μανωλικάκης Ι., 373
 Μάρα (Ροζάν) Αγνή, 110
 Μαραγκού Κατερίνα, 534, 536, 538, 546, 621-623, 631, 666, 680, 683
 Μαράτος Τηλέμαχος, 494
 Μάργαρη Κλεοπάτρα, 487
 Μαργαρίτης Αλκιβιάδης, 265, 473-476, 481-483, 488-493, 496, 498, 499, 501, 504, 505, 514, 523, 542, 578, 580, 607, 609, 611, 613, 624-627, 632, 637, 639, 643-645, 650
 Μαργαρίτης Δημ., 184
 Μαρίκος Αθανάσιος, 37, 79, 108, 110, 147
 Μαρίκου Αιμιλία, 37, 39, 79, 80, 110
 Μαρινάκης Γιάννης, 157
 Μαρίνος Ιορδάνης, 316, 354, 411, 412
 Μαρίνου-Λαζαρίδου Ελένη, 450
 Μάριος Κωνσταντίνος, 503, 504, 526, 527
 Μαρκέλλος Σπύρος, 30, 48, 49, 50, 53, 67, 76, 91, 99, 114, 684
 Μαρκολιάς Γιώργος, 472
 Μαρμαρινός Μιχαήλ, 437, 533
 Μαρσάν Πολύβιος, 204
 Μαρσέλλου Νέλλη, 155, 156, 157, 158, 206, 316
 Μαρτίκα Μ., 311
 Μάστορας Μιχάλης, 246
 Μαστρογιαννίτης Δημήτρης, 572, 573, 574, 575
 Ματάντος Σ., 237, 238, 239, 240, 244, 297, 301, 302, 304
 Μάτσης Αντώνιος, 147, 170
 Μάτσης Παύλος, 446, 477, 545, 576, 684
 Ματζίρη Σωτηρία, 519, 523, 538, 539, 595, 598, 601, 619, 620, 626, 632, 636, 639
 Ματσακάς Κώστας, 411, 413, 576, 580, 662, 663
 Μάτσας Αρτέμης, 203, 314
 Μάτσας Νέστορας, 520, 523, 564, 566, 573-576, 632, 637, 639, 642-644
 Μαυρικού-Αναγνώστου Μυρτώ, 356
 Μαυροειδή Ηρώ, 564
 Μαυροειδή-Παπαδάκη Σοφία, 235, 237, 240, 241, 244, 300, 302-304, 486, 487
 Μαυρομάτη Ελένη, 508
 Μαυρομούστακος Πλάτων, 18, 218, 232, 290, 353, 437-440, 533-535, 605
 Μαυρόπουλος Στάθης, 583
 Μαυροπούλου Γκέλυ, 387, 388, 391, 503, 504, 527
 Μαύτα Λούλα, 186
 Μελάς Σπύρος, 66, 77, 79, 81-83, 86, 130, 131, 137, 139, 189, 193, 194, 221-225, 271, 274-280, 282-284, 286, 287, 305-309, 329, 330-334, 356, 357, 364, 411
 Μελισάρης Γιώργος, 651
 Μελλάς Γρηγόρης, 642
 Μέλμπεργκ Μαργαρίτα, 545, 546, 608, 683
 Μενάρδος Σίμος, 445, 547
 Μερεζκόβοκι Ντμίτρι (Merejkowski Dmitri), 221
 Μερκούρη Μελίνα, 279, 287, 296, 358, 438, 439, 533, 535, 549, 608
 Μεσάρης Κώστας, 602, 606
 Μεσσάλας Γιώργος, 311, 538, 639, 642-644, 667
 Μεταλλείδου Πέπη, 404
 Μεταξά Αντιγόνη, 66, 89
 Μεταξά Βάσω, 90, 259, 268, 270, 277, 279-281, 284, 288, 292, 342, 343, 359
 Μεταξά Μ., 203
 Μεταξάς Ιωάννης, 235
 Μήλας Διονύσης, 243
 Μηλιάδης Γιάννης, 379
 Μηλιάδου Ανθή, 79, 80, 235, 241, 243
 Μηνάς Σπ., 469, 470, 471
 Μητρόπουλος Δημήτρης, 137, 186, 196, 197, 202, 212
 Μητροπούλου Αγλαΐα, 289-294, 361, 364, 366, 368, 416, 417, 419-421
 Μητροπούλου Καίτη, 472, 581
 Μητούκης Βασίλης, 422, 426
 Μητούκου Λουίζα, 506
 Μικελίδης Νίνος Φενέκ, 569, 571, 575, 577-580, 597, 598, 601, 616, 619, 620, 630, 632, 636-639
 Μινωτής Αλέξης, 23, 24, 130, 134, 137, 141-143, 159, 170, 173, 174, 178, 179, 182, 186, 191, 193, 194, 196, 198, 199, 208, 212, 213, 231, 310, 351, 353, 358, 360, 373-392, 428, 430-433, 438, 440-442, 448, 477-482, 490, 491, 524, 526, 562, 567, 568, 572, 574, 642, 662, 680
 Μιχαήλ Λιάνα, 257
 Μιχαηλίδης Ανδρέας, 466, 468
 Μιχαηλίδης Γιώργος, 437, 448, 533
 Μιχαηλίδης Κίμων, 60
 Μιχαηλίδης Κωστής, 340, 351, 354, 358, 394-395, 396, 429, 440, 441, 447, 466, 472, 473, 484, 485, 524, 525
 Μιχαηλίδου Αθηνά, 288, 292
 Μιχαηλίδου Στέλλα, 583
 Μιχαλακόπουλος Γιώργος, 442, 512, 521, 528
 Μιχαλιτσιάνου Σμαράγδα, 642, 647, 648
 Μιχαλόπουλος Φάνης, 187
 Μιχηαλίδης Κωστής, 395
 Μοδινός Αργύρης, 467, 469, 470, 471
 Μόκας Λευτέρης, 508
 Μολιέρος (Molière Jean-Baptiste Roquelin), 103, 229, 242, 295, 457, 642, 655
 Μολυβίδης Γ., 586, 587, 588
 Μομπαϊτζής Αντώνης, 652

- Μοριδής Θεόδωρος, 235, 240, 253, 256, 257, 298, 303, 400, 403, 494, 499, 642, 643
- Μοσχίδης Γιώργος, 14, 441, 442, 491, 492, 512, 518, 521, 526, 528, 548, 590, 599, 665
- Μοσχοβάκης Αντώνης, 491, 492, 493
- Μοσχοβίτης Πολύμερος (Πολ), 134, 162-164, 166, 169, 228, 236-238, 240, 241, 244, 297, 298, 301, 303, 304
- Μοσχόπουλος Θωμάς, 608
- Μουζενίδης Τάκης, 24, 219, 296, 334, 337-339, 346, 351, 354, 358, 379, 399, 401-405, 407, 408, 409, 429, 430, 432, 683
- Μούλιος Γιώργος, 447
- Μουσούρης Κώστας, 110, 144-146, 203, 223, 245, 260, 261, 352, 457
- Μουσούρης Σπύρος, 250, 311, 315
- Μουστάκα (Πλέσσα) Αθανασία, 186, 316, 326, 394, 404, 409, 415, 420
- Μουστάκα Νίτσα, 110
- Μουστακάς Κωνσταντίνος, 54, 110
- Μουστερής Μ. Π., 17, 257, 340, 415
- Μουτσοπούλου Λίλα, 655
- Μπαϊρακτάρη Νίκη, 119, 120
- Μπακάλης Κώστας, 508
- Μπάκας Κώστας, 368, 448
- Μπακογιαννόπουλος Σ., 588
- Μπακογιαννοπούλου Ν., 492
- Μπακογιαννοπούλου Σάντρα, 587, 588, 651
- Μπακόλας Νίκος, 411-414, 540, 559-563, 566
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά, 544
- Μπαλζάκ ντε Ονορέ (Balzac de Honoré), 243
- Μπάλλας Δημήτρης, 368
- Μπαμπούνης Αντώνης, 651
- Μπαντής Τάσος, 437, 533, 537, 538, 546, 548, 589-592, 595-598, 615, 664, 683, 686
- Μπαρλάς Τάκης, 193, 194, 199, 200, 202
- Μπάρτης Γιώργος, 422, 426
- Μπασλή Ουρανία, 563
- Μπασουκέας Φώτης, 446
- Μπαστιάς Κωστής, 149, 150, 151, 153, 159, 219, 310, 328-331, 333, 346, 454
- Μπαστιέ Νόρα, 253, 256
- Μπατσαλιά Αλεξάνδρα, 626, 627
- Μπαχτίν Μιχαήλ (Bakhtin Mikhail Mikhailovich), 274
- Μπέιτς Άλαν (Bates Allan), 658, 667
- Μπεκές Όμηρος, 186-188, 200, 220, 458, 463, 545, 655, 684
- Μπέκετ (Samuel Beckett), 433, 449, 450, 513, 541, 553, 647
- Μπέλλης Αντρέας, 512
- Μπεμπεδέλη Δέσποινα, 441, 466-468, 471, 491, 492, 525, 526, 548
- Μπενή-Ψάλτη Βενετία, 103, 104
- Μπενή-Ψάλτη Μαρία, 88
- Μπέντλεϊ Έρικ (Bentley Eric), 446
- Μπέργκμαν Ίνγκμαρ (Bergman Ingmar), 24, 539-543, 549-556, 564, 577, 594, 657, 660, 662, 663, 667
- Μπερνάρ Σάρα (Bernhardt Sarah), 108
- Μπετόβεν (Beethoven Ludwig van), 551
- Μπιζιός Μιχάλης, 508
- Μπινιάρης Γκίκας, 335
- Μπούμπι Φρίντα, 415, 512
- Μπριμπίλης Νίκος, 369
- Μπίστης Χρίστος, 353
- Μπογράκος Νότης, 91
- Μπόγρης Δημήτρης, 557
- Μποντ Έντουαρντ (Bond Edward), 589
- Μποτέλλη Μελίνα, 568, 570
- Μπούκα (Ζαφειράκη) Τζούλια, 311
- Μπουρνέλης Βασίλης, 295
- Μπουρούνης Δημήτριος, 486
- Μπούχλης Μιχάλης, 244, 450
- Μπραουδάκη Ελπίδα, 626
- Μπρεχτ (Brecht Bertolt), 359, 433, 449, 450, 456, 513, 655
- Μπρίττεν Μπέντζαμιν (Britten Edward Benjamin), 568
- Μπρόιερ Λι (Breuer Lee), 658
- Μπρουκ Πήτερ (Brook Peter), 549, 657
- Μπρούφας Χρήστος, 653
- Μπωμαρσαί (Beaumarchais Pierre-Augustin Caron), 170
- Μυράτ Δημήτρης, 222, 245, 250, 334, 337, 338, 352, 358, 438, 621
- Μυράτ Μήτσος, 34, 48, 49, 50, 51, 55, 107, 118, 120
- Μυράτ Μιράντα, 137, 170, 186, 199, 200, 203, 229, 311-315, 345, 352
- Μυράτ Ρίτα, 110, 137, 138, 186, 200, 204, 246, 250, 334, 338, 394, 398, 400, 403
- Μυράτ Χρυσούλα. Βλ. Κοτοπούλη-Μυράτ Χρυσούλα
- Μυριβήλης Στρατής, 364
- Μυρίδου Βέτα, 472
- Μυσσέ ντε Αλφρέ (Musset de Alfred), 83, 170, 242
- Μυταράς Δημήτρης, 450, 454
- Μωμ Σόμερσετ (Maugham William Somerset), 235, 242, 243
- Μωραΐτης Νίκος, 65, 85, 410, 676
- Μωρέας Τάσος, 466
- Μωρόγιαννης Γιώργος, 506, 602, 606

N

- Ναζίρης Δημήτρης, 583, 588
- Νάζος Γεώργιος, 135, 163-169, 320, 322, 323, 324, 326, 327, 336, 338, 339
- Νάκος Ι., 95

Νάκος Πιέτρο, 590
Ναός Κώστας, 487, 489
Νάστος Χρήστος, 590
Νάτσιος Ανδρέας, 584, 587
Ναυπιώτου Ν., 114, 116
Νέζερ Μαρίκα, 203
Νέζερ Μερόπη, 110, 114, 204
Νέζερ Χριστόφορος, 66, 223, 377, 385-391, 428
Νεμίροβιτς-Ντάντσενκο Βλαντιμίρ (Nemirovich-Danchenko Vladimir Ivanovich), 259
Νεοφύτου Νεόφυτος, 466, 468
Νεχαλιώτης Κώστας, 275, 278, 283, 284, 287
Νησιώτης Δήμος, 59
Νίκα Ροζαλία, 37, 45, 74, 112, 679
Νίκας Αντώνιος, 53, 108, 110
Νικηφοράκη Τιτίκα, 186
Νικολαΐδης Βασίλης [ηθοποιός], 653
Νικολαΐδης Γεράσιμος, 259
Νικολαΐδης Δημήτρης, 243
Νικολαΐδης Νίκος, 68
Νικολάου Γιώργος, 468, 471
Νικολάου Πέτρος, 54
Νικολετάτος Σπύρος, 564, 566, 573, 574, 576, 599-601, 620, 638, 639, 644, 645
Νικολόπουλος Γιάννης, 411-414
Νικοντέμι Ντάριο (Niccodemi Dario), 415
Νικόπουλος Νάσος, 495-497, 499, 650
Νίνης Χρήστος, 602, 606
Νιρβάνας Παύλος, 70, 88, 159
Νίτσε (Nietzsche Friedrich), 187
Νίτσοσ Κώστας, 56
Νόβακ Άννα, 474
Νόλλας Τάσος, 451, 455, 456
Νορέν Λαρς (Norén Lars), 622
Νοταρά Σαπφώ, 157, 207, 243
Ντάβαρης Γεράσιμος, 653
Νταλιάνης Γιάννης, 501, 503, 652, 683
Νταλιάνης Κώστας, 501, 502, 503, 526, 652, 683
Ντάνου Ελευθερία, 448, 541, 566, 592, 593, 600, 601, 607, 632, 637, 639
Ντασσέν Ζολ (Dassin Jules), 517
Ντεκώ Ελευθερία, 653, 654
Ντενίση Μιμή, 490, 517, 534
Ντεπρέ Σουζάν (Despres Suzanne), 65, 112, 113, 201
Ντιτζόρτζιο Φέλιξ, 220, 486, 487, 545
Ντοστογιέφσκι (Dostoyevsky Fyodor), 415, 609
Ντουζε Ελεονόρα (Duse Eleonora), 34, 41, 42, 46, 50
Ντουνάκης Δημήτρης, 404
Ντριζη Νικολίτσα, 653

Ξ

Ξανθάκη Ειμαρμένη, 33, 48, 49, 50
Ξανθάκη Έλλη, 157, 158, 242, 243, 257

Ξανθάκη Ελπίς, 50
Ξενοπούλος Γρηγόριος, 27, 30, 35, 36, 49-53, 59, 60, 66, 69, 71, 81, 83, 86, 87, 90, 107, 108, 110, 111, 113, 131, 139, 140, 151, 163, 169, 170, 182, 189, 224, 242-244, 262, 265, 270, 279, 286, 356, 378, 379, 547, 566
Ξένος Ντίνος, 558, 560
Ξενοδάκη Μαρία, 536, 633, 634, 638, 667
Ξηντάρας Σταύρος, 628
Ξηροταγάρου Ευτυχία, 89
Ξυδιάς Θεοδωρή, 640

Ο

Ό Νηλ Ευγένιος (O'Neill Eugene), 243, 642
Οικονομίδης Κώστας [ηθοποιός], 207, 208, 340
Οικονομίδης Κώστας [κριτικός], 135, 149-151, 153, 164, 165, 169, 191, 197, 202, 207, 235, 237, 238, 240, 244, 249-251, 291, 294, 300, 301, 304, 320, 325-327, 334, 336, 338, 339, 360, 362, 364, 366-368, 384, 385, 392, 395, 397-399, 402, 403, 409, 416, 419-421, 460, 461, 462, 464
Οικονομίδου Μιράντα, 450, 455, 608, 613
Οικονομίδου Ράνια, 437, 441, 477, 482, 533, 589, 590, 593, 594, 599, 664, 665
Οικονομίδου Σ., 404
Οικονομοπούλου Α., 311
Οικονόμου Θωμάς, 13, 19, 23, 29-33, 37-40, 44, 46, 47, 53-60, 63-66, 68-70, 72-98, 101-112, 115, 117, 123, 124, 130, 142, 145, 146, 147, 155, 172, 173, 178, 183, 206-208, 210-212, 217, 231, 256, 262, 263, 267, 270, 276, 280, 282, 295, 305, 335, 341-343, 410, 454, 456, 677-679, 684
Οικονόμου Κίμων, 412, 414, 455, 456
Οικονόμου Μαρία, 446
Ολύμπιος Σπύρος, 186, 316, 329, 333
Όμηρος, 487
Ορφανίδης Στέλιος, 288, 291
Ορφανός Λάμπρος, 329, 332
Όστερμαϊέρ Τόμας (Ostermeier Thomas), 477, 658
Ουάιλντ Όσκαρ (Wilde Oscar), 76, 244, 411
Ουάιλντερ Θόρντον (Wilder Thornton), 411
Ουγκώ Βίκτωρ (Hugo Victor), 244
Ουδινότης Αλέκος, 473, 476, 560, 562
Ουίλλιαμς Τέννεσση (Williams Tennessee), 290
Ουράνης Κώστας, 68, 180
Όφφενμπαχ Ζακ (Offenbach Jacques), 76

Π

Παγιατάκη Ιωάννα, 590, 599, 665
Παγιατάκης Σπύρος, 538, 540, 595, 597-601, 603-605, 607, 616, 618, 620, 622-627, 629-632, 636, 639

Παγκουρέλης Βάιος, 18, 495-499, 513-517, 519-523, 538, 540, 541, 550, 552, 553, 556, 560-566, 569, 572-580, 593-595, 599-601, 607, 616-620, 622-624, 632, 647, 648, 650
 Παγουλάτος Βίκτωρ, 484, 486
 Παγώνη Νίτα, 389-391
 Παϊζη Αλέκα, 243
 Παϊταζή Άννα, 415, 420
 Παλαιολόγος Μάριος, 205, 310
 Παλαιολόγος Παύλος, 205, 222, 229, 236, 247, 252, 253, 262, 312, 364, 365
 Παλαιός Μ., 470, 471
 Παλαμάς Κωστής, 30, 95, 100, 170
 Παλαμιώτης Γιάννης, 512, 584, 587
 Παλληκαράκη Νίκη, 626, 630
 Παλμύρας Νέστωρ, 79, 110, 137, 186
 Παναγιωτόπουλος Βασίλης, 31, 53, 437
 Παναγιωτόπουλος Θ., 48
 Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., 138, 229
 Παναγιώτου Χάρης, 466, 470
 Πανάγου Έμυ, 494, 512
 Παναγουλόπουλος Γιώργος, 596, 597, 601
 Πανά-Καϊρη Μανόν, 635
 Πανιάρας Κώστας, 635, 637
 Πανταζή Β., 57
 Πανταζής Σωτήρης, 590
 Πανταζοπούλου Αναστασία, 368, 371
 Παντελάκη Αλεξάνδρα, 626, 630
 Παντελάκη Ελμίνα, 68
 Παντόπουλος Ανδρέας, 141
 Παντόπουλος Ευάγγελος, 28, 34, 35, 37, 44, 183, 679
 Πάντος Λάζαρος, 512
 Παξινού Κατίνα, 23, 24, 134, 137, 161, 166, 167, 170, 174, 177, 178, 183, 186, 199, 200, 211, 231, 284, 310, 353, 358, 360, 373-393, 428, 432, 438, 440, 477, 490-492, 524, 526, 567, 568, 572, 573, 662, 680
 Παπά Κρινιώ, 328, 329, 333
 Παπαβασιλείου Βασίλης, 437, 517, 533
 Παπαβασιλείου Βάσος, 452, 456
 Παπαγεωργίου Θανάσης, 437, 533
 Παπαγεωργίου Νίκος, 34, 48, 49, 50, 55, 64, 88, 92, 93, 94, 99, 110, 114, 116, 121, 144, 146, 679
 Παπαγιάννη Μαρία, 590, 596, 597, 601
 Παπαγιάννης Δημήτρης, 635, 638
 Παπαγιαννόπουλος Διονύσης, 340
 Παπαδάκη Ελένη, 133, 134, 137, 161, 166, 167, 186, 199, 200, 203, 204, 209, 211
 Παπαδάκης Α., 204
 Παπαδάκης Νίκος, 508, 509, 527
 Παπαδήμας Αδαμάντιος, 131, 139, 155, 156, 298, 303, 304
 Παπαδόπουλος Ιωάννης, 48
 Παπαδόπουλος Κώστας, 487, 649
 Παπαδόπουλος Κωστής, 649
 Παπαδόπουλος Λευτέρης, 286
 Παπαδόπουλος Πάνος, 246
 Παπαδόπουλος Σταύρος, 451
 Παπαδοπούλου Μυρτώ, 538, 595, 609, 612, 615, 625, 626
 Παπαδοπούλου Νανά, 110, 144
 Παπαδοπούλου Χρυσούλα, 655
 Παπαδούκα Ολυμπία, 415
 Παπάζογλου Ελένη, 543
 Παπάζογλου Νίκος, 581
 Παπαθανασίου Ασπασία, 560
 Παπαϊωάννου Γιώργος, 595
 Παπαϊωάννου Κωστής, 626, 628
 Παπαϊωάννου Λίνα, 632
 Παπαϊωάννου Χρύσα, 504
 Παπαϊωσήφ Ασπασία, 590
 Παπακωνσταντίνου Βασίλης, 635
 Παπακωνσταντίνου Κώστας, 451
 Παπακωνσταντίνου Μάρκος, 450, 456
 Παπακωνσταντίνου Μίρκα, 441, 491, 492, 526
 Παπακώστα Ηλέκτρα, 647
 Παπαμιχαήλ Δημήτρης, 438
 Παπαμιχάλης Μιχάλης, 14, 652, 667
 Παπαμίχου Χριστίνα, 614, 615, 619
 Παπανδρέου Γεώργιος, 310
 Παπανδρέου Νικηφόρος, 4, 5, 13, 14, 17, 19, 23, 27-29, 30, 32, 34, 35, 37, 41, 43-45, 49-51, 54-59, 151, 352, 353, 439, 446, 533, 535, 544, 547, 583, 674
 Παπανικολάου Βασιλική, 48
 Παπανικολάου Μιχάλης, 647, 648
 Παπανικολάου Νίκος, 595
 Παπανούτσος Ε. Π., 381, 385, 386, 388, 393, 395, 396, 398, 399, 401, 403, 409, 442
 Παπαντωνίου Ζ., 88
 Παπαποστόλου Νίνα, 512
 Παπάς Άλκης, 316, 326
 Παπασκαρλάτου Άρτεμις, 646
 Παπασπύρου Εβίτα, 501, 503, 652, 683
 Παπαστάθης Λάκης, 13, 18
 Παπασωτηρίου Ελένη, 506, 511, 514, 516, 562, 566, 647
 Παπαχαραλάμπους Ζέτα, 512
 Παππός Γιώργος, 24, 246, 250, 340, 352, 354, 415, 416, 418, 420, 421, 431, 466, 680
 Παππός Κώστας, 335
 Παρασκευάς Νίκος, 89, 94, 99, 109, 110, 114, 116, 134, 137, 144, 161, 167, 170, 179, 180, 186, 203, 204, 244, 285, 310, 316, 325, 326, 376, 377, 385, 388, 428
 Παρασκευόπουλος Ιωάννης, 544
 Παρασκευοπούλου Ευαγγελία, 28, 39, 55, 79, 679
 Παράσχος Κλέων, 121, 360, 362-364, 366-370, 372, 399, 402, 403, 409, 417, 418, 421, 461-464, 485, 490
 Πάρτιος Ηλ., 184

Πάρλας Χρήστος, 422, 426, 568, 574
 Παρνασσός Νίκος, 478, 537, 538
 Παρρέν Καλλιρόη, 30
 Πασαγιάννη Ελένη, 48
 Πασαγιάννης Σπήλιος, 48
 Πασιάς Σπύρος, 508
 Πασσάκος Γιώργος, 652
 Παστελλίδης Νίνος, 220, 340, 394, 466
 Πασχαλίδη Μ., 311
 Πασχούλας Νίκος, 581
 Πατέλης Ιάκωβος, 653
 Πατεράκη Ρούλα, 14, 24, 442, 443, 446, 511-517, 522, 528, 546, 602, 605, 621-623, 664, 666, 674, 676, 678, 683, 686
 Πατουλίδου Βούλα, 267
 Πατρασκάνου-Βεάκη Έλενα, 560, 563, 662
 Πατρικαλάκης Φαίδων, 625, 626
 Πατρικίος Σπύρος, 91
 Πατρικίου Έλενα, 85, 543
 Πατρικίου-Σταματοπούλου Λέλα, 85
 Πάτσας Γιώργος, 567, 569, 570, 572, 573, 602, 603, 614-618, 662-665
 Παυλίδης Αντρος, 467, 468, 471
 Παυλογιάννη Ευτυχία, 141, 142, 143, 205
 Πεζοπούλου Λίλη, 107, 112
 Πελεκάνου Αναστασία, 466
 Πελεκάνου Βούλα, 466
 Πεντεριδής Στέλιος, 584, 587
 Πέππα Λέλα, 131
 Πέππας Σοφοκλής, 506, 508, 614, 618, 621, 624, 665
 Περέλης Νίκος, 546, 644-647, 651
 Περλέγκας Τίμος, 451
 Περράκης Γεώργιος, 157
 Πέρσης Θεοδωρής, 19
 Πεταλά (Ροζάν) Μερόπη, 91
 Πετάση Ελένη, 494, 512, 518, 537, 552, 595, 596, 625, 628-632, 657
 Πετράκου Κυριακή, 311, 321, 322, 410, 411
 Πετράτος Δημήτρης, 640
 Πετριδής Γεώργιος, 43
 Πέτροβα Μαρία, 512
 Πετροπουλέας Ηλίας, 590, 600
 Πετρόπουλος Νίκος, 642
 Πέτσος Αλέκος, 441, 451, 455, 491, 492, 526
 Πεττεμεριδής Θάνος, 466, 470
 Πηλιχός Γιώργος, 191, 232, 233, 247, 265, 381, 635
 Πικρός Πέτρος [Κάθισμα 13], 135, 164, 167, 168, 169, 301, 303, 304
 Πίντερ Χάρολντ (Pinter Harold), 456, 460, 513, 541, 553
 Πιραντέλλο Λουίτζι (Pirandello Luigi), 235, 242, 290, 295, 457, 494, 614
 Πιομισής Μπάμπης (Χαράλαμπος), 451, 508, 509
 Πιττακή Ρένη, 548
 Πλακούδης Χαράλαμπος, 259, 269, 270, 277, 316
 Πλασκοβίτης Λευτέρης, 557, 558
 Πλαστήρας Νικόλαος, 365, 374, 376
 Πλέσσα Α., 110
 Πλέσσα Καλλιόπη, 110
 Πλέσσας Νικόλαος, 45
 Πλούτης Γεώργιος, 103, 104
 Πλωμαρίτης Αντώνης, 243
 Πλωρίτης Μάριος, 24, 259-261, 263-265, 288-294, 354, 355, 360-368, 376, 378, 381, 384, 386, 389, 390, 392-400, 402-410, 415-418, 420, 424-427, 431, 432, 446, 494, 499, 625, 683, 684
 Ποδηματά Λουίζα, 340, 484, 486
 Πολέμης Ιωάννης, 54
 Πολενάκης Λέανδρος, 380, 537, 540, 542, 563, 565-567, 572-574, 576, 591, 592, 596, 597, 599-601, 603-608, 611, 614, 616-620, 625-628, 632, 634-639, 647, 649, 650
 Πολέντας Μανώλης, 609, 614
 Πολίτη Τίνα, 567
 Πολίτης Γ. Ν., 38, 68, 149, 151, 161, 168, 170, 181, 208, 228, 252, 253, 263, 278, 279, 281, 282, 284, 285, 312, 313, 315, 331, 333-335, 339, 357, 377, 387, 394, 398, 404, 410, 445, 446, 491, 546, 560, 584, 633, 635, 647, 684
 Πολίτης Λίνος, 149
 Πολίτης Νικόλαος, 149
 Πολίτης Νίκος, 506, 507
 Πολίτης Φώτος, 23, 37, 95-97, 100, 101, 113, 130, 132, 134-137, 139, 141-152, 156-185, 195, 204-207, 209-213, 219, 231, 265, 279, 280, 284, 286, 287, 296, 310, 311, 331, 341-344, 353, 373, 374, 376-378, 380, 387, 410, 430, 433, 441, 446, 449, 477, 481, 491, 507, 563, 567, 572, 677, 678, 686
 Πολίτης Χρήστος, 602
 Πολυτίμου Άννα, 504
 Πολυχρονιάδου Μαριάννα, 609
 Πολυχρονίδου Δέσποινα, 649
 Πολυχρονοπούλου Κατερίνα, 633
 Πορφύρης Κ., 422, 427
 Ποταμίτης Δημήτρης, 437
 Πουλαντζάς Βασίλης, 614
 Πούχγερ Βάλτερ, 544
 Ποφάντης Θεόδωρος, 37, 39, 466
 Πράτσικας Γιώργος, 188, 192, 195, 196, 197, 199, 202, 357
 Πράτσικας Μανώλης, 558, 560, 653, 654
 Πρινέας Ιωάννης, 94
 Πριστλεϋ Τζων (Priestly John Boynton), 235, 243
 Προέδρου Βέτα, 484, 486
 Προζόρ Μωρίς, κόμης (Prozor Maurice, comte), 138, 298, 421
 Πρώτος Στέργιος, 584
 Πρωτοπαππός Γεράσιμος, 259, 260, 269

Πρωτοψάλτη Λήδα, 437, 533
Πυρπασόπουλος Κόνης, 451

Ρ

Ραζέλου Κατερίνα, 645, 646
Ράινχαρτ (Reinhardt Max), 182, 218, 295
Ράιχ Βίλχελμ (Reich Wilhelm), 446
Ραπανάκη Καλλιόπη, 654
Ράτιγκαν Τέρενς (Rattigan Terens), 415
Ραυτόπουλος Νικόλαος, 34, 48, 50
Ρέγκος Δημοσθένης, 90
Ρεμπούτοκα Μαρία, 655
Ρήγας Π., 294
Ρηγόπουλος Κίμων, 614, 619
Ρηγόπουλος Κώστας, 352, 438
Ριάλδη Μαριέττα, 537, 540, 615, 633, 635, 636, 637, 638, 639, 667
Ροδάκης Γεώργιος, 48, 50
Ροδάκης Λ., 91
Ροδάκης Μιχ., 55
Ροδάς Μιχαήλ, 75, 135, 164, 166, 168, 169, 174, 177, 179, 180, 184, 186, 191, 198-200, 202, 229, 230, 235, 239-241, 244, 253-256, 258, 259, 262, 263, 266, 267, 269-272, 275-280, 282, 284-287, 304-308, 313-315, 318, 321-325, 327, 330, 332-335, 339
Ροδίτη Έφη, 422, 426
Ροδίτης Ναπολέον, 487
Ροζάν Μερόπη, 119, 120, 147
Ροζάν Νικόλαος, 94, 98, 110, 114, 116, 118, 120, 124, 147, 311, 315
Ροθμελιώτης Βασίλης, 653
Ρομπάκη Ελένη, 138, 220
Ροντήρης Δημήτρης, 23, 159, 170, 178, 179, 185, 191-195, 199, 201, 204, 212, 265, 310, 346, 351, 374, 458, 459, 461, 477, 524, 686
Ροπαΐτης Γ., 360, 362, 364
Ρουσοέα Τζένη, 494
Ρούσου Αλίκη, 253
Ρουτζάντε (Il Ruzzante), 505
Ρώης Γιώργος, 157
Ρώμα Μαίρη, 298, 304
Ρωμανός Μάριος, 48
Ρωμανός Μιχάλης, 451
Ρώμας Διονύσιος, 289, 292-294, 417, 419, 421
Ρωσιδής Ιάκωβος, 467, 468, 469, 470, 471
Ρώτα Μαρούλα, 655
Ρώτας Βασίλης, 91, 96, 133, 154-158, 176, 177, 184, 206, 207, 221, 230, 237, 246, 249-251, 318, 319, 321-327, 331, 416, 421, 677, 683

Σ

Σάββας Σπυριδών, 110, 203

Σαββίδης Γ. Π., 30
Σαββίδου Λένα, 584, 587, 588, 664
Σαββοπούλου Δέσποινα, 567
Σαββοπούλου Λίλια, 253
Σαββοπούλου Τάνια, 368, 371, 506, 508
Σαγιά Κατερίνα, 473, 476
Σαγιάνου-Κατσέλη Μαίρη, 133, 149, 151, 204, 205, 310
Σαγκάλ (Chagall Marc), 591
Σαίξπηρ (Shakespeare William), 103, 138, 147, 229, 230, 242, 244, 295, 317, 321, 361, 415, 450, 642, 655
Σακελλάριος Αλέκος, 640
Σακέττου Σούλα, 110
Σαλονικιού Ειρήνη, 487
Σαμαρά Καίτη, 512
Σαντάς Κώστας, 581
Σαντοριναίος Κώστας, 149-151
Σαντοριναίου Αννίτα, 471
Σαντοριναίου Παμφίλη, 257
Σαραντίδης Γεώργιος, 79, 91, 155, 156
Σαραντίδης Γιαννούλης, 217, 219, 233, 242, 253, 297, 299-301, 303, 345, 356, 364, 366, 429
Σαραντινός Θεαγένης, 50
Σαραντόπουλος Ανδρέας, 557, 558, 563
Σαραντόπουλος Αντώνης, 661
Σαράφης Αθ., 238, 254, 255, 258, 259, 266-270, 272, 278, 283, 285-287, 306, 308, 309, 313-315, 317, 332-334
Σαρηγιάννης Γιώργος, 14, 259, 261, 263, 265, 268, 511, 513, 518, 537, 596-601, 610, 612, 615, 656
Σαριδάκη Δανάη, 590
Σαρρή Ζωρζ, 557
Σαρρηγιάννης Άγγελος, 91
Σαρρής Θόδωρος, 568, 571
Σαχίνης Νίκος, 411, 413
Σεβαστίκογλου Γιώργος, 319, 326, 327, 339
Σεβαστίκογλου Πέτρος, 14, 651, 652, 667
Σεβαστόπουλος Α., 242, 245, 303, 305
Σεγδίτσα Κική, 494
Σειληνός Βαγγέλης, 458
Σειμένης Βασιλης, 576, 579
Σεϊρλή Έρση, 501
Σελαμαζίδου Σούλα, 472
Σεφέρης Γιώργος, 261
Σεφερτζής Γιώργος, 450, 453, 455, 456
Σημηριώτης Άγγελος, 87
Σημηριώτης Μηνάς, 298
Σιαφκάλης Νίκος, 441, 466, 467, 468, 525
Σιδέρης Γιάννης, 17, 19, 32, 35-38, 45, 47, 49, 56-59, 74, 76, 82, 83, 85, 88, 91, 92, 94, 97-100, 103, 106, 108, 130, 135, 152, 154, 155, 158, 172, 177, 179-184, 205, 219, 223, 224, 231, 270, 272, 275, 277, 297, 299, 322, 328, 340, 356, 370, 379, 463
Σιδηρόπουλος Νίκος, 581

Σικελιανός Άγγελος, 48, 83
 Σίλλερ Φρίντριχ (Schiller Friedrich), 229, 397
 Σιμενός Κώστας, 648
 Σιμπέλιους Γιάν (Sibelius Jean), 568
 Σινάνος Ανδρέας, 590, 597, 598, 602, 604, 664, 665
 Σίνης Δημήτρης, 614, 619
 Σιουρούνη Μαρία, 512
 Σιταρίδου Άννα, 512
 Σιώπκας Αντώνης, 581
 Σκαρλάτου Δώρα, 584, 587, 588, 664
 Σκαρλάτου Θάλεια, 581, 584, 587, 588, 664
 Σκαρλάτου Τζένη, 651
 Σκέλας Λάκης, 311
 Σκιαδάς Νίκος, 557
 Σκίπης Σωτήρης, 48, 364
 Σκορδίλης Λ., 95
 Σκουλούδης Μανώλης, 189, 192, 194, 197-199, 202, 358, 381, 382, 384-387, 392, 442, 479, 480, 482, 483
 Σκούντζου Μαρία, 557, 559, 563, 565, 663
 Σκούρα Δάφνη, 257, 487, 489
 Σκουρλά Ζωή, 288, 293
 Σκριμπ Ευγένιος (Scribe Eugène), 335
 Σμουλιώτου Στέλλα, 576, 579
 Σμπυράκης Γιώργος, 581
 Σμυρναίου Σμαράγδα, 437
 Σμυρνής Βασίλης, 451
 Σνίτολερ Άρθουρ (Schnitzler Arthur), 103, 415
 Σολομός Αλέξης, 24, 108, 260, 265, 273, 275, 295, 296, 351, 437, 440, 441, 456-464, 493-500, 524, 525, 527, 529, 545, 677, 678, 686
 Σολομωνίδης Χρήστος, 48, 51
 Σολομωνίδου-Μπαλάνου Έλλη, 563, 564
 Σόμπολας Νίκος, 640, 642
 Σοπέν (Chopin Frédéric François), 406
 Σόρμα Αγνή (Sorma Agnes), 34, 45, 46, 47
 Σουγιουλτζής Χρήστος, 352, 513
 Σούκας Κώστας, 379
 Σούντερμαν Χέρμαν (Sudermann Hermann), 28, 41, 103, 244
 Σουρής Γεώργιος, 557
 Σοφινίδου Αναστασία, 621
 Σοφοκλής, 147, 164, 170, 175, 411, 572
 Σπάθης Δημήτρης, 31, 51, 53, 66, 129, 217, 218, 234, 297, 351, 352, 437, 457
 Σπανοπούλου Ελένη, 494, 496, 499, 512, 557, 623, 624
 Σπανούδη Σοφία, 197, 201, 202, 324, 325, 327
 Σπηλιάδη Βεατρίκη, 474
 Σπηλιόπουλος Παναγιώτης, 642, 643
 Σπηλιώτη Χρύσα, 608, 613, 614, 618, 665
 Σπηλιωτόπουλος Στάθης, 103, 353, 361, 368, 371, 372, 378, 383, 384, 387, 388, 392, 393, 397, 399, 416, 418, 420, 421, 484, 486-490
 Σπυράτου Σοφία, 655
 Σταθάτου Ντίνα, 244
 Στάν Πέτερ (Stein Peter), 549
 Στάνερ Τζώρτζ (Steiner George), 544
 Σταλλάκης Μάνος, 621
 Σταματελάτου Πόπη, 653
 Σταματιάδης Πάρις, 340
 Σταματίου Ηλίας, 257, 316, 360, 363, 365, 368
 Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, 13, 449, 450, 452, 517
 Σταματοπούλος Παναγιώτης, 652
 Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, 28
 Σταμούλη Έφη, 583, 584, 587, 588, 664
 Σταμούλης Οδυσσέας, 563, 566
 Στανισλάβσκι Κονσταντίν (Stanislavsky Konstantin), 232, 238, 259, 274, 342, 382, 678
 Σταρένιος Δήμος, 244, 257, 298, 303
 Στασινοπούλου Τιτίκα, 654
 Σταυράκης Αλέξης, 506, 557, 559
 Σταυριανού Μαρία, 466
 Σταυρίδου Άννα, 79, 110, 144, 149, 151, 155, 161, 168
 Σταυρόπουλος Γρηγόριος, 43
 Σταύρου Γεράσιμος, 372, 388, 393, 397, 398, 399, 640
 Στεφανέλλης Γιάννης, 259, 260, 263, 264, 266, 270, 274, 275, 279, 283-285, 360, 363, 365, 366
 Στεφανίδου Σμαρώ, 259, 269, 343, 451
 Στεφανίδου Τατιάνα, 609
 Στεφανόπουλος Αντώνης, 652
 Στεφανόπουλος Δημήτρης, 487, 489
 Στεφάνου Βασιλεία, 44, 53
 Στεφάνου Στ., 445
 Στογιάννης Ιωάννης, 248-252, 254, 255, 258, 259, 262, 263, 266-270, 274, 276-279, 281, 282, 287, 306-309, 312, 315, 323, 325-327, 329, 333, 334, 336, 338, 339
 Στόπαρντ Τομ (Stoppard Tom), 513
 Στράους Μπόττο (Strauss Botto), 614
 Στρατηγόπουλος Ιωάννης, 91
 Στρέλερ Τζόρτζιο (Strehler Giorgio), 549
 Στρίντμπεργκ (Strindberg August), 75, 103, 105, 446, 549, 588, 642, 646
 Στρούτζος Νίκος, 69
 Στυλιάρης Κώστας, 391
 Συκκά Γιώτα, 511, 537
 Συναδινός Θεόδωρος, 49, 97, 99, 100, 108, 139, 186, 187
 Συνοδινού Άννα, 24, 352, 354, 399, 402, 429, 457
 Συράκου Δ., 141, 143
 Σύρπος Παναγιώτης, 451
 Σω Τζωρτζ Μπέρναρντ (Shaw George Bernard), 57, 131, 170, 242, 286, 295, 450, 544
 Σώκου Εκάλη, 365, 368

Σώκου Ροζίτα, 496, 497, 499, 500, 520, 523, 570, 575,
591, 601, 611, 613, 614, 618, 620, 635, 636, 637,
639, 643, 644
Σωφρονιάδου Εύβρη, 512

Τ

Ταβουλάρη Σοφία, 38
Ταβουλάρη Χαρικλεια, 38, 110
Ταβουλάρης Διονύσιος, 28, 34, 44, 45, 53
Ταγκόπουλος Δημήτριος, 30, 47, 51, 52, 57
Τακόπουλος Πάρις, 537, 586, 587, 588, 593, 601,
607, 646, 650
Ταλάνος Γεώργιος, 157, 316, 326
Ταλιώτης Νεόφυτος, 471
Ταμπούκας Μιχάλης, 652
Τάντη Γιούλα, 89
Ταξιάρχης Φοίβος, 484, 485
Ταρκάσης Γιώργος, 576, 577
Τασόγλου Γρηγόριος, 53
Τασούλης Άρης, 633
Τασούλης Τάκης, 404, 405, 406, 408, 410
Τάτσης Γιάννης, 508, 509, 651
Ταχιάνης Κώστας, 259
Τελλίδης Στυλιανός, 581
Τερζάκης Άγγελος, 111, 135, 174, 178, 180, 184, 230,
288, 289, 291-294, 310, 320, 321, 325-327, 335, 336-
339, 354, 355, 357, 360-364, 366-368, 372, 376-379,
381, 385-387, 392, 395, 400, 404, 411, 415, 416,
418-421, 425-427
Τερζάκης Δημήτρης, 421, 426
Τερζάκης Ιωάννης, 79, 91
Τερζόπουλος Θόδωρος, 533, 547, 548
Τεχριτζόγλου Μάνια, 563, 566
Τζάτσος Θανάσης, 655
Τζελέπης Σταμάτης, 506
Τζενεράλης Θάνος, 450, 455
Τζέρπος Γιώργος, 508, 509, 651
Τζιμόπουλος Σωτήρης, 655
Τίβερι Λουκία, 76, 79, 80
Τίγκλης Μηνάς, 538, 612-614, 617, 618, 620, 627,
632
Τολστόι Λέο (Tolstoy Leo), 28, 36, 205, 310
Τοπούζης Η., 404
Τουντοπούλου Αδριανή, 651
Τρακάκης Τάσος, 508
Τριβιζάς Λεωνίδας, 494
Τρίμη Αντιγόνη, 583
Τσαγανέας Χρήστος, 316, 326
Τσαγκάρης Γιώργος, 501, 557
Τσάγκας Λάμπρος, 506, 508
Τσάγκας Χρήστος, 505-509, 527
Τσακίρογλου Νικήτας, 450, 455, 548
Τσαλίκης Πραξιτέλης, 91

Τσάπελης Ζώρας, 360, 363, 422, 426
Τσαρούχης Γιάννης, 281, 305, 307, 421, 424, 425,
431, 432
Τσέκου Τζένη, 501, 503
Τσεκούρας Νίκος, 243, 244
Τσέλικας Παύλος, 229
Τσέχωφ (Chekhov Anton), 76, 232, 233, 259, 342,
427, 446, 456, 517, 588, 595, 615
Τσικληρόπουλος Χρήστος, 472
Τσιριγκούλης Ζήσης, 479, 481, 482, 483
Τσιρμπίνος Τώνης, 19, 478, 480, 486-490, 496, 497,
500, 512, 520, 523, 575
Τσιρόπουλος Κώστας, 373, 383, 632
Τσιτσάκης Χάρης, 581, 582
Τσιτσιλιάνος Γ., 103, 104
Τσιτσόπουλος Γιώργος, 635, 638
Τσόκλη Μάγια, 590
Τσοκόπουλος Γεώργιος, 47, 68, 70
Τσόκου Γιάννα, 449
Τσουνής Κωνσταντίνος, 653
Τσουτουράς Πάνος, 508
Τσώνος Κωστής, 653, 667

Φ

Φαρμάκη Δώρα, 257
Φαρμάκης Τίτος, 155, 156, 158, 186, 244, 257, 298,
304, 360, 363, 365, 368
Φαρμάκης Φίλιππος, 581
Φασμπίντερ Ράινερ Βέρνερ (Fassbinder Reiner
Werner), 513, 622
Φασουλής Σταμάτης, 441, 491, 493, 526
Φαφαλιού Μέλιω, 198
Φεντώ Ζωρζ (Feydeau Georges), 94, 329
Φέρτης Γιάννης, 392, 438, 441, 444, 467, 468, 490-
493, 526, 534, 680
Φεσσόπουλος Γιώργος, 635
Φιαμέγκου Εύη, 499
Φιδοπούλου Ντενιζ, 651
Φίλης Βασίλης, 487
Φιλιππίδης Ανδρέας, 340
Φιλιππίδου Μαρία, 76, 78, 79
Φίλιππο ντε Εντουάρντο (Filippo de Eduardo), 290
Φλωκατούλας Κώστας, 626, 630, 651, 652
Φλωμπέρ Γκιςτάβ (Flaubert Gustave), 335
Φο Ντάριο (Fo Dario), 640
Φοντούκης Κοσμάς, 14, 512, 516, 517
Φουκώ Μισέλ (Foucault Michel), 513
Φουριέζου Φ., 205
Φουρνιάδης Γιώργος, 451, 455
Φουσαράς Γ. Ι., 280, 283, 285-287, 332-334
Φραγκόπουλος Θεόφιλος Δ., 444, 479, 481, 483, 500,
520, 523, 570, 571, 575
Φράγκος Χρήστος, 487, 489

Φραγκούλης Κύπρος, 383, 385, 386, 392
Φρόντ Σίγκμουντ (Freud Sigmund), 132, 187
Φτέρης Γεώργιος, 83, 364
Φύριος Γιάννης, 259, 260
Φυροστ Εδμόνδος, 34, 44, 53, 74, 110
Φυροστ Ελένη, 53
Φωκάς Αντώνης, 134, 137, 161, 170, 186, 196, 211, 212, 311, 313, 316, 323, 324, 346, 365, 366, 377, 387, 394, 398, 399, 402, 404, 409, 415, 418
Φώσκολος Πέτρος, 487
Φωτάκης Νίκος, 135, 164-169
Φωτιάδης Στέφανος, 329, 333
Φωτίου Γ., 412, 413, 414
Φωτίου Έλλη, 438, 536, 538, 639, 640, 641, 643, 666, 680, 683
Φωτόπουλος Βασίλης, 310, 351
Φωτόπουλος Διονύσης, 233, 239, 477, 482, 526, 608, 610, 665
Φωτόπουλος Μίμης, 133, 208, 246, 286, 329, 333, 352, 452

Χ

Χαβά-Βάγια Αίγλη, 576
Χαβιάρης Σωτήρης, 572
Χαϊκάλης Χρήστος, 649
Χαλεπάς Γιαννούλης, 362
Χαλκιάδης Νίκος, 653
Χαλκιάς Τάσος, 621, 624
Χαλκιοπούλος Νικόλαος, 141
Χαλκιοπούλος Π., 53
Χαλκούση Ελένη, 129, 130, 141-143, 152, 209, 246, 250, 316, 326, 477, 677
Χαμουδόπουλος Δημ. Α., 197, 198, 202
Χάουπτμαν Γκέρχαρτ (Hauptmann Gerhart), 76
Χαραλαμπίδου Βάνα, 561
Χαραλαμπίδου Λουκρητία, 88
Χαραλάμπους Νίκος, 547, 548
Χαρατσάρης Κυριαζής, 353
Χαρατσιδής Σάββας, 473, 476, 491, 493
Χαρδαβέλλας Δεδούσης, 358
Χάρης Πέτρος, 91, 101, 110, 112, 113, 131, 134, 142, 144-146, 149-153, 163, 165, 168, 169, 195, 200, 202, 320, 321, 323, 325-327
Χαριλάου Βούλα, 422, 426, 458, 463
Χαρμίδου Νέλλη, 155
Χάρτνολ Φύλλις (Phyllis Hartnoll), 446
Χασιώτης Ι., 352
Χατζάκου Βάντα, 649
Χατζηαργύρη Ελένη, 270, 276, 277, 296, 343, 352, 377, 386, 389, 391, 404, 408, 428, 441, 477, 480, 481, 494, 498, 526, 528, 548, 567, 568, 573, 663
Χατζηδάκη Σοφία, 446
Χατζηδάκης Γιώργος, 295

Χατζηγιάννου Έλενα, 537, 538, 602, 608, 609
Χατζηκυριάκος-Γκίκας Νίκος, 233
Χατζημάρκος Δημήτρης, 288, 293, 343
Χατζηπανταζής Θόδωρος [Θόδωρος Κρητικός], 13, 18, 19, 380, 442, 443, 487, 488-490, 495-499, 518, 519, 521-523, 541, 542, 550-555, 569, 570, 575, 592, 594, 600, 605-607, 624, 631, 639, 641, 642, 644
Χατζηπαύλου Παύλος, 608
Χατζηπέτρος Πάρις, 149, 150, 151
Χατζιδάκη Σοφία, 139
Χατζιδάκης Μάνος, 542
Χατζίσκος Νίκος, 334, 339, 352, 465
Χατζόγλου Άγγελος, 487
Χατζόγλου Γιώργος, 581
Χατζόπουλος Κωνσταντίνος, 30, 54, 55, 71, 684
Χατζόπουλος Νίκος, 548
Χατζούδη-Κομνηνού Ναΐς, 340
Χειμάρης Χρήστος, 570, 571, 572, 575
Χέλμαν Λιλιαν (Hellman Lillian), 295
Χέλμη Κατερίνα, 37, 472, 548
Χέλμη-Ξαβέριου Ελένη, 37
Χέλμης Νώντας, 328, 329, 333
Χηνάς Φάνης, 447
Χορν Δημήτρης, 24, 220, 296, 340, 352, 354, 415, 416, 418-421, 431, 438, 441, 442, 457, 464, 466, 493, 494, 496, 497, 499, 527, 545, 625, 680, 683
Χορν Παντελής, 30, 67, 94, 97, 98, 99, 101, 115, 116, 131
Χορτάσης Γεώργιος, 359
Χουβαρδάς Γιάννης, 534, 546, 607-613, 665, 686
Χουρμουζιάδης Νίκος, 581, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 663, 686
Χουρμούζιος Αιμίλιος, 117, 176, 177, 180, 181, 184, 187, 188, 193-202, 219, 221, 226, 227, 229, 235-241, 244, 246, 248-259, 261-263, 266-270, 278-280, 282, 284, 285, 287-290, 292, 294, 297-300, 302-304, 312, 314, 315, 320, 322, 323, 325-327, 330-334, 336-339, 346, 351, 378-380, 382, 383, 385, 392, 394, 397, 404-410, 415-417, 421-427, 485, 486, 490, 545
Χρησιδής Γιάννης, 581
Χρησιδής Μηνάς, 358, 368, 442, 495, 497-500, 504, 505, 520, 521, 523, 542, 550, 554-556, 564-567, 570-573, 575-580, 582, 595, 610-614, 616-620, 624, 632
Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, 23, 29-33, 48-52, 63, 74, 91-93, 98, 108, 114, 120, 154, 211, 217, 231, 262, 267, 356, 463, 677, 678, 680, 684, 686
Χριστογιάννης Γιώργος, 544
Χριστογιαννόπουλος Λ., 243
Χριστογιαννόπουλος Νενέτος, 305, 308
Χριστοδουλάκης Γιώργος, 458
Χριστοφής Γρηγόρης, 466
Χριστοφορίδου Άννα, 207, 208
Χρονόπουλος Διαγόρας, 580, 581, 663
Χρονοπούλου Καίτη, 473, 476

Χρυσάνθης Κύπρος, 469, 470, 471
Χρυσομάλλης Άγγελος, 34, 48-50, 93, 94, 98, 124,
137, 186
Χωλ Πήτερ (Hall Peter), 536, 658, 667

Ψ

Ψαθάς Δημήτρης, 223, 224, 243, 244, 329

A

Amico de Silvio, 139, 446
Archer William, 421

B

Barbusse Henri, 131
Bayrhammar Max, 46
Behan Brendan, 557
Beinoglou Alexandre, 392
Bekefi Stefan, 244, 252
Bennent Ann, 555
Bennent Heinz, 555
Bergsøe Vilhelm, 192
Bernard Tristan, 242
Berndl Christa, 554
Boissy Gabriel, 131
Brandes Georg, 68, 139
Buchegger Christine, 554

C

Caldwell Erskine, 286
Cieslak Ryszard, 657, 667
Cochran Charles B., 177
Collins Richard, 54
Connelly Marc, 252
Coussance de Jacques, 187

D

Devore Gaston, 112
Dinner William, 415, 648
Dorst Tankred, 614

E

Elias Julius, 421

F

Fodor Ladisiaus, 252

Ψάλτη Μαρίνα, 568, 574
Ψαρούδας Ιωάννης, 327
Ψαρράς Ιάκωβος, 568, 574
Ψορράκης Βαγγέλης, 478, 480, 483, 520, 523, 573,
576
Ψορράκης E., 405, 422
Ψοχάρης Γιάννης, 31

Forster Heidi, 555

G

Géraldy Paul, 242
Goodwin John, 658
Gow Ronald, 242
Greenwood Joan, 450
Grillparzer Franz, 147

H

Hamilton Patrick, 421
Heijermans Herman, 252
Henning Marc von, 608
Herbert Hugh F., 415
Higgins Colin, 560
Hirche Albrecht, 608
Husson Albert, 415

I

Ibsen Berg, 131
Ibsen Sigurd, 131
Ibsen Tancred, 568, 647

J

Jerom Jerom K., 242

K

Kennedy Margaret, 235
Kopit Arthur Lee, 458
Krasna Norman, 244, 360

L

Leroux Gaston, 112
Lourié Ossip, 68

M

Magiar Maikl, 232
Manners John Hartley, 415
Marker Frederick J., 192
Marker Lise-Lone, 192
Martin Didier, 590
Maurier du Daphne, 244
McFarlane James, 192
Méré Charles, 244
Mérimée Prosper, 170
Milivojević Nikita, 608
Monnet Francois, 657
Moretti Tobias, 555
Morum William, 415, 648

N

Nesin Aziz, 640
Nordau Max, 45
Nordell Roderick, 469, 471

O

Onhet Georges, 244

Ø

Østerud Erik, 547, 625

P

Palmstierna-Weiss Gunilla, 552

R

Radzinsky Edvard Stanislavovich, 517
Rameau Jean, 252
Rehberg Hans Michael, 554
Renard Jules, 112

Rigas, 640
Rothschild Baron Henri de, 112
Roussin André, 360
Russek Rita, 555

S

Saint-Saëns Camille, 551
Salleu Fellix, 131
Sardou Victorien, 243, 244
Sauvajon Marc-Gilbert, 415
Savoir Alfred [ψευδώνυμο του Alfred Poszanski],
243
Scales Prunella, 391
Schlenthher Paul, 421
Sierra Gregorio Martínez, 235, 242
Spaak Claude, 421
Stein Irma, 305
Stella Adorjan, 244, 252

T

Temple John, 360
Trilling Ossia, 389, 393

V

Verneuil Louis, 243

W

Winter Keith, 235, 242
Wolff Pierre, 112

Z

Zacconi Ermete, 35, 174

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΙΨΕΝ

- Αργιόπαπια, Η*, 19, 29-33, 47-50, 52, 64-67, 69-71, 91-94, 96, 97, 100, 101, 105, 115, 117, 124, 139, 219, 220, 226, 233-235, 245-248, 251-253, 258-266, 269, 270, 272-275, 277, 279, 284, 286, 292, 293, 334, 341-344, 354, 357, 359, 368, 369, 371, 372, 429, 444, 447, 448, 463, 536-538, 541, 545, 546, 549, 557-560, 563, 580-582, 589, 590, 595-601, 646, 650-652, 658, 661-664, 667, 673, 674-679, 681, 683, 684, 686
- Αρχιμάστορας Σόλνες, Ο*, 27, 66, 68, 71, 96, 101, 104-106, 113, 123, 130, 132, 133, 141-143, 152, 162, 209, 220, 221, 263, 289, 311, 329, 357, 358, 410, 416, 441-443, 446, 464, 477, 493-501, 503-505, 526-528, 536-538, 545-548, 621, 625-627, 632, 644, 646, 649, 650, 657, 658, 665-667, 673- 675, 677-681, 683, 684
- Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*, 28, 171, 220, 225, 226, 317, 445, 446, 673, 675, 681
- Βρυκόλακες*, 19, 20, 24, 27, 29, 30-33, 35-40, 47, 57-59, 64-67, 69-71, 73, 74, 76- 79, 81, 84-87, 89, 92, 105, 110, 117, 118, 124, 133-136, 139, 149, 155-158, 162, 170-178, 181-184, 188, 206-208, 210, 211, 213, 219, 220, 222, 223, 226, 229, 231, 234, 263, 267, 279-281, 283, 284, 286-289, 296, 331, 340-344, 353-355, 357-360, 364, 373-380, 382, 384, 387-394, 410, 428, 432, 433, 440-448, 465-468, 471, 477, 478, 490-493, 524, 525, 536-538, 540, 545, 547-549, 560, 561, 563, 566-569, 572, 573, 575, 576, 583, 588, 607, 633, 635-637, 639, 644, 646-648, 650, 662, 663, 667, 671, 673-677, 679, 681-684, 686
- Γιορτή στο Σόλχαουγκ*, 220, 221, 357-359, 450, 673, 675, 681, 684
- Ένας εχθρός του λαού*, 19, 24, 29-31, 33, 48-50, 52, 64, 67, 71, 92, 117, 133, 155, 157, 158, 210, 219-221, 223, 225, 226, 229, 230, 311, 328-330, 334, 346, 357, 358, 440, 441, 443, 446, 447, 449-454, 456, 459, 463, 505, 506, 508, 510, 517, 524, 527, 529, 538, 544, 545, 639, 642-644, 646, 650, 653, 654, 667, 673-677, 679-684
- Έντα Γκάμπλερ*, 19, 24, 29-34, 41, 42, 48, 50-52, 64, 66, 67, 69-72, 92, 93, 105, 110, 114-122, 125, 133, 148, 149, 155, 156, 158, 162, 210, 218-221, 228, 229, 232-245, 252, 264, 296, 297, 301, 302, 305, 340, 342, 344, 345, 354-364, 369, 373, 379, 392, 394-399, 410, 417, 428, 429, 440-450, 452, 456, 466, 471-476, 484, 485, 488, 490, 511-528, 536, 538, 544-547, 549, 583-588, 607-614, 619, 621, 625, 626, 628-635, 637-639, 646, 663, 665-667, 671, 673-684, 686
- Κατιλίνας*, 445, 547, 551, 673, 675, 681
- Κορά της θάλασσας, Η*, 29-31, 33, 53-55, 60, 67, 101, 117, 130, 141, 147, 152, 209, 218-221, 228, 229, 234, 242, 252, 253, 296-300, 303-305, 341, 345, 354-356, 359, 364, 366, 368, 369, 410, 421, 422, 426-429, 431, 432, 446, 447, 450, 456, 472, 536-538, 545-547, 574, 614-616, 618, 620, 639-641, 643, 644, 673-675, 677- 684, 686
- Κορία Τυγκερ από το Έστροτ, Η*, 117, 219, 227, 228, 319, 334, 335, 337-339, 346, 445, 547, 673-675, 679, 681, 683
- Κωμωδία του έρωτα*, 357, 358, 445, 673, 681
- Μικρός Έγιολφ*, 19, 65, 68, 71, 76, 101-104, 106, 123, 219-222, 225, 226, 229, 278, 297, 305, 306, 308, 309, 345, 357, 358, 399, 447, 448, 536-538, 540, 541, 546, 589, 590, 593-596, 600, 601, 607, 664, 673-675, 677-679, 681, 683, 684, 686
- Μνηστήρες του θρόνου, Οι*, 71, 132, 219-221, 226, 227, 229, 230, 311, 316-323, 327, 334, 335, 338, 339, 345, 346, 430, 446-448, 484, 545, 673-676, 681, 684
- Μπραντ*, 71, 132, 138, 187, 219, 220, 226, 317, 357, 358, 475, 646, 673, 675, 681
- Νόρμα*, 673, 675, 682
- Νύχτα του Αγίου Ιωάννη*, 673, 675, 682
- Όλαφ Λίλιεκρανς*, 673, 675, 682
- Όταν ξοπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, 30, 67, 71, 187, 220, 357, 358, 445, 447, 448, 537, 545, 615, 646, 673-675, 681, 682, 684
- Παλικάρια στο Χέλγκελαντ, Τα*, 220, 221, 440, 442, 447, 448, 484, 486-488, 490, 525, 537, 545, 547, 548, 673- 675, 680, 681, 684
- Πέερ Γκοντ*, 23, 24, 27, 71, 131, 132, 137-139, 162, 171, 185-204, 212, 219-221, 226, 298, 311, 316, 317, 326, 346, 355, 357, 358, 444, 446-448, 456-464, 477, 496, 524, 525, 529, 537, 538, 545, 546, 549, 597, 655, 657-659, 667, 673-678, 681, 683, 684, 686
- Ρόσμεροχολμ*, 19, 29, 30, 32, 33, 53, 56-60, 76, 85, 219, 220, 223, 226, 229, 234, 270, 272-279, 286, 289, 306, 309, 334, 339, 341, 343, 344, 354, 355, 357, 359, 399, 400-402, 404, 405, 409, 429, 432, 537, 538, 540, 545-547, 601-605, 607, 646, 664, 673-678, 681, 683, 684, 686
- Σπίτι της κούκλας Το (Νόρα)*, 19, 29, 30, 31, 33, 38, 43-47, 64-67, 69-71, 75, 87-90, 92, 93, 105, 107-114, 116, 118, 125, 130, 132, 133, 139, 141, 143-147, 149, 152, 155, 157, 158, 162, 203-206, 209, 210, 219-221, 226, 229, 230, 233, 252-258, 267, 296, 305, 310, 311-315, 317, 329, 339-342, 344, 345, 354, 357, 358, 399, 404-407, 409, 410, 415-419, 421, 430-432, 441, 443-459, 465-469, 471, 472, 501-503, 505, 525, 526, 536-538, 542, 545-549, 583-588, 621-624, 631, 632, 638, 643-647, 650-652, 654, 658, 663, 664, 666, 667, 673-684, 686
- Στηρίγματα της κοινωνίας, Τα*, 29-32, 50, 53, 54, 55, 60, 67, 220, 221, 673-675, 681, 684
- Σύνδεσμος των νέων*, 445, 673, 675, 681
- Τάφος του πολεμιστή, Ο*, 673, 675, 682

Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, 19, 24, 27, 68, 71, 104,
130, 134-136, 139, 141, 142, 147-149, 151-153, 160-
166, 168-171, 188, 204, 205, 207, 209, 210, 219-221,
228-231, 234, 263, 288-294, 296, 311, 329, 344, 354,

359, 369, 410-412, 414, 430, 441-448, 477-481, 483,
484, 526, 536, 538, 539, 541, 542, 545, 549-555,
560, 563-566, 576-580, 586, 642, 646, 657, 658, 660,
662, 663, 667, 673-678, 681, 684, 686

Τμήμα Θεάτρου
Σχολή Καλών Τεχνών
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης



Γιάννης Μόσχος

**Ο ΕΡΡΙΚΟΣ ΙΨΕΝ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ**

Από την πρώτη παράσταση
ως το τέλος του 20^{ου} αιώνα
(1894-2000)

Τόμος Β΄

Διδακτορική διατριβή

Συμβουλευτική επιτροπή

Νικηφόρος Παπανδρέου
Δηώ Καγγελάρη
Αντώνης Γλοτζουρής

Θεσσαλονίκη
Μάρτιος 2012

Γιάννης Μόσχος

Ο ΕΡΡΙΚΟΣ ΙΨΕΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20^{ου} αιώνα (1894-2000)



Τόμος Β΄

Διδακτορική Διατριβή

Τμήμα Θεάτρου
Σχολή Καλών Τεχνών
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Συμβουλευτική επιτροπή
Νικηφόρος Παπανδρέου
Δηώ Καγγελάρη
Αντώνης Γλυτζουρής

Γιάννης Μόσχος
Μυκάλης 4, 17123 Νέα Σμύρνη
yannihope@hotmail.com
Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2012

Στον Νικηφόρο Παπανδρέου

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	13
------------------	----

ΜΕΡΟΣ Α' ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

I. ΤΑ ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ.....	19
---	----

1. Εργογραφία Ερρίκου Ίψεν	21
2. Πρώτες παραστάσεις στο εξωτερικό και στον ελληνικό χώρο.....	22
3. Χρονολογική σειρά εμφάνισης έργων στην ελληνική σκηνή.....	24

II. ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ	25
--------------------------------------	----

1. Ελληνικοί θίασοι.....	27
1.1. Αγριόπαπια, Η.....	29
1.2. Αρχιμιάστορας Σόλνες, Ο	42
1.3. Βρυκόλακες.....	49
1.4. Ένας εχθρός του λαού	89
1.5. Έντα Γκάμπλερ	98
1.6. Κυρά της θάλασσας, Η.....	116
1.7. Κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ, Η.....	123
1.8. Μικρός Έγιολφ.....	124
1.9. Μνηστήρες του θρόνου, Οι	127
1.10. Παλικάρια στο Χέλγκελαντ, Τα.....	129
1.11. Πέερ Γκοντ	130
1.12. Ρόσμεροχολμ	136
1.13. Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα)	141
1.14. Στηρίγματα της κοινωνίας, Τα.....	182
1.15. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν	183
2. Κυπριακοί θίασοι.....	191
2.1. Βρυκόλακες.....	193
2.2. Έντα Γκάμπλερ	196

2.3. Μικρός Έγιολφ.....	197
2.4. Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα).....	198
3. Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα	201
3.1. Αρχιμιάστορας Σόλνες, Ο.....	203
3.2. Έντα Γκάμπλερ.....	204
3.3. Πέερ Γκοντ.....	205
3.4. Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα).....	208
3.5. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν.....	211
4. Έλληνες καλλιτέχνες στο εξωτερικό.....	215
4.1. Βρυκόλακες (Θέατρο).....	217
4.2. Βρυκόλακες (Τηλεόραση).....	218
4.3. Έντα Γκάμπλερ (Θέατρο)	219
5. Συνθέσεις από έργα Ίψεν	221
5.1. Οι εγκλωβισμένοι ή Το τέλος των παιχνιδιών	223
5.2. Τα πρόσωπά μου είναι εδώ	224
6. Ελληνικά έργα βασισμένα στον Ίψεν.....	225
6.1. Ιάκωβος Καμπανέλλης: Στη χώρα Ίψεν	227
7. Ραδιοφωνικές παραγωγές.....	229
7.1. Αγριόπατια	231
7.2. Αρχιμιάστορας Σόλνες, Ο.....	232
7.3. Βρυκόλακες.....	233
7.4. Γιορτή στο Σόλχαουγκ.....	235
7.5. Ένας εχθρός του λαού.....	236
7.6. Έντα Γκάμπλερ.....	237
7.7. Κυρά της θάλασσας, Η.....	239
7.8. Κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ, Η	241
7.9. Κωμωδία του έρωτα.....	242
7.10. Μικρός Έγιολφ.....	243
7.11. Μνηστήρες του θρόνου, Οι.....	245
7.12. Μπραντ.....	246
7.13. Όταν ξωπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς.....	247
7.14. Παλικάρια στο Χέλγκελαντ, Τα	248
7.15. Πέερ Γκοντ.....	250
7.16. Ρόσμερσχαλμ	252
7.17. Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα).....	253
7.18. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν.....	255
8. Τηλεοπτικές παραγωγές.....	257
8.1. Αγριόπατια, Η	259
8.2. Βρυκόλακες.....	260
8.3. Ένας εχθρός του λαού.....	261

8.4. Κυρά της θάλασσας, Η.....	262
8.5. Μικρός Έγιολφ.....	263
8.6. Παλικάρια στο Χέλγκελαντ, Τα.....	264
8.7. Σπίτι της κούκλας (Νόρα), Το	265
III. ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ	267
1. Ελληνικοί θίασοι.....	269
2. Κυπριακοί θίασοι.....	274
3. Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα	275
4. Έλληνες καλλιτέχνες στο εξωτερικό.....	276
5. Συνθέσεις από έργα του Ίψεν	277
6. Ελληνικά έργα βασισμένα στον Ίψεν.....	278
7. Ραδιοφωνικές παραγωγές.....	279
8. Τηλεοπτικές παραγωγές.....	281
IV. ΠΙΝΑΚΕΣ.....	283
1. Ανεβάσματα ανά θεατρική περίοδο.....	285
2. Τα έργα ανά θεατρικό σχήμα (Ελληνικοί και Κυπριακοί θίασοι)	307
3. Συντελεστές και διανομές ανά έργο (Ελληνικοί θίασοι)	315
3.1. Αγριόπατια, Η.....	317
3.2. Αρχιμάστορας Σόλνες, Ο	322
3.3. Βρικόλακες.....	326
3.4. Ένας εχθρός του λαού	338
3.5. Έντα Γκάμπλερ	343
3.6. Κυρά της θάλασσας, Η.....	351
3.7. Μικρός Έγιολφ.....	355
3.8. Πέερ Γκοντ	357
3.9. Ρόσμερσχολμ	361
3.10. Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα)	364
3.11. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν	378
4. Οι έλληνες καλλιτέχνες και ο Ίψεν (Κατάλογος ονομάτων – Επιλογή).....	383

ΜΕΡΟΣ Β' ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ - ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ - ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

I. ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΊΨΕΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	421
1. Οι μεταφράσεις των θεατρικών του έργων (Πίνακες)	423
1.1. <i>Αγριόπατια, Η</i>	425
1.2. <i>Αρχιμάστορας Σόλνες, Ο</i>	426
1.3. <i>Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος</i>	426
1.4. <i>Βρονκόλακες</i>	427
1.5. <i>Γιορτή στο Σόλχαουγκ</i>	429
1.6. <i>Ένας εχθρός του λαού</i>	429
1.7. <i>Έντα Γκάμπλερ</i>	430
1.8. <i>Κατιλίνας</i>	431
1.9. <i>Κυρά της θάλασσας, Η</i>	432
1.10. <i>Κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ, Η</i>	433
1.11. <i>Κωμωδία του έρωτα</i>	433
1.12. <i>Μικρός Έγιολφ</i>	434
1.13. <i>Μνηστήρες του θρόνου, Οι</i>	434
1.14. <i>Μπραντ</i>	435
1.15. <i>Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς</i>	435
1.16. <i>Παλικάρια στο Χέλγκελαντ, Τα</i>	436
1.17. <i>Πέερ Γκοντ</i>	436
1.18. <i>Ρόσμεροσολμ</i>	437
1.19. <i>Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα)</i>	438
1.20. <i>Στηρίγματα της κοινωνίας, Τα</i>	440
1.21. <i>Σύνδεσμος των νέων</i>	440
1.22. <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	441
2. Εκδόσεις ελληνικών μεταφράσεων	442
3. Ποιήματα του Ίψεν στα ελληνικά	448
II. ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΊΨΕΝ	449
1. Μελέτες και άρθρα στην ελληνική βιβλιογραφία	451
2. Κείμενα στα προγράμματα των παραστάσεων	465
3. Ποιήματα ελλήνων ποιητών εμπνευσμένα από τον Ίψεν	499
III. ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ	501

IV. ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΨΕΝ	541
1. Ομιλίες - Διαλέξεις	543
2. Διεθνής Συνάντηση Ερμηνευτών.....	546

ΜΕΡΟΣ Γ' ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

I. ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ, ΑΡΧΕΙΑ ΚΑΙ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ	549
II. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ	552
III. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	561
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ.....	573

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο δεύτερος αυτός τόμος της εργασίας, όπου συγκεντρώνονται όλες οι καταγραφές, διαρθρώνεται σε τρία μέρη: στο πρώτο μέρος καταγράφονται τα παραστασιογραφικά στοιχεία για την παρουσία του Ίψεν στην Ελλάδα, στο δεύτερο οι μεταφράσεις του έργου του και τα κείμενα που δημοσιεύτηκαν για τον συγγραφέα στην ελληνική γλώσσα, καθώς και οι διάφορες εκδηλώσεις που έγιναν για τον νορβηγό δραματουργό, στο τρίτο μέρος οι πηγές και η λοιπή βιβλιογραφία που εξετάστηκαν για την τεκμηρίωση της εργασίας μας. Το χρονικό διάστημα της έρευνάς μας, θυμίζουμε, εκτείνεται από το 1890 έως και το τέλος του 20^{ου} αιώνα, με καταληκτικό χρονικό όριο την 31^η Δεκεμβρίου του 1999. Σε κάποιες κατηγορίες έχουμε προεκτείνει την έρευνά μας έως το τέλος του 2010 (31^η Δεκεμβρίου) προκειμένου να υπάρξει μια πρώτη εικόνα της δραστηριότητας και για την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Αυτό αφορά τις παραστασιογραφικές καταγραφές του πρώτου μέρους, καθώς και άλλες δύο υποκατηγορίες του δεύτερου μέρους: τις μεταφράσεις των θεατρικών έργων του Ίψεν στα ελληνικά και τις μελέτες, ελλήνων και ξένων, που εκδόθηκαν σε βιβλία.

Η ομαδοποίηση του υλικού έγινε με διάφορες παραμέτρους, όπως έχει διαπιστώσει ο αναγνώστης από τον πίνακα περιεχομένων, προκειμένου να μπορέσει να αναζητήσει κανείς με ευκολία, ελπίζουμε, τις πληροφορίες που τον ενδιαφέρουν. Κατά την καταγραφή και ταξινόμηση των στοιχείων ήρθαμε αντιμέτωποι με μια σειρά ζητημάτων, στα οποία θα σταθούμε παρακάτω, δίνοντας κάποιες απαραίτητες διευκρινίσεις.

Για την αναλυτική παραστασιογραφία θα πρέπει καταρχάς να διευκρινίσουμε πως αφορά αποκλειστικά τους επαγγελματικούς θιάσους που ανέβασαν Ίψεν, και όχι τους ερασιτεχνικούς. Για τη σύνταξη της προστρέξαμε αρχικά στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου, και ακολούθως, συμπληρωματικά, στο Ε.Λ.Ι.Α. Τα αρχεία των δύο αυτών ιδρυμάτων διασώζουν ένα μεγάλο μέρος των προγραμμάτων των ελληνικών θιάσων, αλλά υπάρχουν και πολλές ελλείψεις, και για τη δραστηριότητα τους στην Αθήνα, και πολύ περισσότερο σε ό,τι αφορά την υπόλοιπη Ελλάδα και τις ελληνικές παροικίες. Οι πληροφορίες μας συμπληρώθηκαν από διάφορες άλλες πηγές: αρχεία θεάτρων, δημοσιεύματα ημερήσιου και περιοδικού τύπου, μελέτες και άρθρα, διδακτορικές και μεταπτυχιακές εργασίες. Παρά την εξαντλητική μας έρευνα, η καταγραφή των παραστάσεων Ίψεν των ελληνικών θιάσων που παίχτηκαν εκτός Αθηνών και Θεσσαλονίκης δεν μπορεί να θεωρηθεί πλήρης. Έως το 1940 η θεατρική ζωή βρίθει από περιδεύοντες αθηναϊκούς θιάσους ανά την ελληνική επικράτεια, με τον Ίψεν να αποτελεί έναν από τους αγαπημένους του δραματολογίου τους. Η πλήρης καταγραφή των κατά τόπους παραστάσεων είναι αυτή τη στιγμή ανέφικτη, καθώς

υπάρχουν πολλά άγνωστα πεδία. Η εκπόνηση, τα τελευταία χρόνια, κάποιων μελετών για τις επισκέψεις αθηναϊκών θιάσων σε επαρχιακές πόλεις και για τη γηγενή, συνήθως ερασιτεχνική, θεατρική παραγωγή μας έχει προσφέρει σήμερα μια καλύτερη εικόνα, όμως υπάρχουν ακόμα σημαντικά κενά¹. Παρ' όλα αυτά η παρούσα παραστασιογραφική καταγραφή μπορεί να θεωρηθεί ολοκληρωμένη, αφού συγκεντρώνει και διασταυρώνει όλες, ελπίζουμε, τις διαθέσιμες σήμερα πληροφορίες.

Η συμπλήρωση των διανομών των παραστάσεων, όταν δεν σώζονται τα προγράμματά τους, στάθηκε αρκετές φορές ατελέσφορη, καθώς οι πληροφορίες που παρέχουν τα δημοσιεύματα του Τύπου είναι συχνά ισχνές. Σε κάποιες περιπτώσεις προσπαθήσαμε να ανασυστήσουμε τις διανομές κάνοντας λογικές υποθέσεις. Ας σημειώσουμε εδώ πως τα στοιχεία για τα οποία δεν έχει βρεθεί σαφής αναφορά στις πηγές μας, αλλά που πιθανολογούμε πως είναι ακριβή, αναγράφονται μέσα σε αγκύλη, ενώ όταν είναι λιγότερο βέβαιη η υπόθεσή μας πριν κλείσει η αγκύλη υπάρχει ερωτηματικό². Να σημειώσουμε, ακόμα, ότι για λόγους οικονομίας (προς αποφυγή συνεχών παραπομπών) αναφέρουμε τις πηγές της πληροφόρησής μας μόνο όταν αυτές είναι δευτερογενείς και δεν στάθηκε δυνατό να γίνουν διασταυρώσεις από τον Τύπο, στις υπόλοιπες περιπτώσεις έγινε

¹ Την τελευταία εικοσιπενταετία έχουν εμφανιστεί στη βιβλιογραφία οι εξής μελέτες (κατά αλφαβητική σειρά μελετητή): Μαρία Βόγια: *Η θεατρική ζωή στη Λάρισα από το 1940 έως το 1967*, πτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη, 2004. Φώτης Βογιατζής: *Το θέατρο στα Τρίκαλα (1881-1984)*, εκδ. Φιλολογικός Ιστορικός Λογοτεχνικός Σύνδεσμος Τρικάλων, Τρίκαλα, 1985, *Το θέατρο στον Βόλο*, εκδ. Μνήμη, 1987, *Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περιοχή της (1881-2002)*, εκδ. Δήμος Καρδίτσας, Καρδίτσα, 2003. Βαρβάρα Γεωργοπούλου: *Το θέατρο στην Κεφαλονιά (1900-1953)*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1999. Αικατερίνη Δεκούλου-Μελισσαροπούλου: *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας (1860-1944)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1996. Αικατερίνη Δεμέστιχα: *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα και στον Πειραιά (1890-1899)*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1997. Μάνος Ελευθερίου: *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*, τ. Α' (1901-1903), τ. Β' (1904-1906), τ. Γ' (1907-1912), εκδ. Δήμος Ερμούπολης, Αθήνα, 1993-1998. Παναγιώτα Καραμιχαέλη: *Το θέατρο στη Λέσβο*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2007. Γιάννης Κατσούρης: *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α' (1860-1939) & Β' (1940-1959), Λευκωσία, 2005. Μαρία Κέκκου-Δήμητρα Κουφάκη: *Το θέατρο στη Σάμο την περίοδο της ηγεμονίας (1832-1912)*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1998. Σπύρος Κοκκίνης: *Το θέατρο στη Χαλκίδα (1866-1939)*, εκδ. Προοδευτική Εύβοια, Χαλκίδα, 1988. Άντρη Κωνσταντίνου: *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974). Οι θιάσοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη, 2004 και εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2007. Γιάννης Λάμπρου: *Το θέατρο στην Θήβα*, εκδ. Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1998. Ευγενία Μιγδου: *Το θέατρο στα Γιάννενα (1900-1950 περίπου)*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1998. Διονύσης Μουσιμότης: *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου (1860-1953)*, τ. Β' (1901-1915), εκδ. Μπάστα, Αθήνα, 1999. Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία του Κυπριακού Θεάτρου. Από των αρχαιότατων χρόνων μέχρι και του 1986*, Λεμεσός Κύπρου, 1988. Λίλη Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη (1900-1922)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2004.

² Δίνουμε το παράδειγμα του Θωμά Οικονόμου για τον οποίο θα συναντήσει κανείς στις καταγραφές τρεις εκδοχές: Θωμάς Οικονόμου, [Θωμάς Οικονόμου], [Θωμάς Οικονόμου;].

ενδεδειγμένη έρευνα σε όσα φύλλα εφημερίδων σώζονται σήμερα στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων (συμπληρωματικά εξετάστηκαν και τα αρχεία της Εθνικής Βιβλιοθήκης, καθώς και των Δημοτικών Βιβλιοθηκών Αθηνών και Θεσσαλονίκης).

Σημαντικό βοήθημα για την ταυτοποίηση των ηθοποιών των διανομών υπήρξε η πολύτομη εργασία του Θεόδωρου Έξαρχου *Έλληνες ηθοποιοί*³, καθώς πολλές φορές (ειδικά έως το 1940) τα προγράμματα και τα δημοσιεύματα δίνουν το επίθετο των ηθοποιών και αναφέρουν μόνο το αρχικό του μικρού τους ονόματος. Για τα ονοματεπώνυμα των ηθοποιών ακολουθήσαμε τον τρόπο αναγραφής του Έξαρχου, ο οποίος καταγράφει τα ονόματα με τη γραφή που έγιναν ευρέως γνωστά, για λόγους ομοιογένειας και άμεσης παραπομπής στο αντίστοιχο λήμμα του λεξικού του Έξαρχου.

Η ταξινόμηση των παραγωγών Ίψεν έγινε ανά έργο και ανά θεατρικό σχήμα (ανά εκπομπή μετάδοσης στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση) και, φυσικά, κατά χρονολογική σειρά εμφάνισης τους. Η διάρθρωση του παρόντος τόμου οδήγησε στη χρήση ενός τριψήφιου ταξινομικού αριθμού τύπου Χ.Χ.Χ. (π.χ. 1.1.1.) για το πρώτο ανέβασμα του έργου από τον θίασο (ή την πρώτη μετάδοση για τις ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές παραγωγές) και τετραψήφιου αριθμού για τις επαναλήψεις του θιάσου όταν υπήρξαν αλλαγές στη διανομή (π.χ. 1.1.1.1.). Στις περιπτώσεις που μια παράσταση ξαναπαίχτηκε χωρίς αλλαγές, οι πληροφορίες της επανάληψης σημειώνονται κάτω από το πρώτο ανέβασμα χωρίς να δίνεται τετραψήφιος ταξινομικός αριθμός. Ενώ αποφασίστηκε να δοθεί χωριστός ταξινομικός αριθμός σε επαναλήψεις όπου υπάρχουν ερωτηματικά για τη διανομή τους, ακόμα κι όταν αυτές γίνονται σε κοντινές ημερομηνίες, καθώς δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι όντως παίχτηκαν με την ίδια ακριβώς διανομή· οι θίασοι, ειδικά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, άλλαζαν τις συνθέσεις τους με μεγάλη ταχύτητα και οι αντικαταστάσεις των ρόλων γίνονταν σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα⁴. Για τις επαναλήψεις καταγράφουμε, συνήθως, μόνο τις αλλαγές που έγιναν σε σχέση με την αρχική διανομή. Όμως σε κάποιες περιπτώσεις, όταν υπάρχουν ριζικές αλλαγές και είναι μεγάλος ο αριθμός των επαναλήψεων (βλ. κατά κύριο λόγο τους θιάσους του Θωμά Οικονόμου και της Κυβέλης Αδριανού), καταγράφεται κάθε φορά η πλήρης διανομή. Σημειώνουμε ακόμα ότι οι τίτλοι των πρώτων

³ Ο, πρόσφατα αποθανών, Θεόδωρος Έξαρχος άφησε μια σπουδαία παρακαταθήκη στην ελληνική θεατρική ιστορία: εξέδωσε, ως γνωστόν, ένα πολύτομο λεξικό των επαγγελματιών ηθοποιών που δραστηριοποιήθηκαν στη χώρα μας από το τέλος του 18^{ου} αιώνα έως τις μέρες μας με τον γενικό τίτλο: *Έλληνες ηθοποιοί*. Από το 1995 έως το 2000 οι εκδόσεις Δωδώνη τύπωσαν τους τόμους: *‘Αναζητώντας τις ρίζες’*. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899: *‘Αναζητώντας τις ρίζες’*. Συμπλήρωμα του Α’ Τόμου με προσθήκες και διορθώσεις. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899: *‘Αναζητώντας τις ρίζες’*. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925, τ. Α’ (Α-Μ) & Β’ (Ν-Ω): *‘Η γενιά μας’*. Έτος γέννησης από 1926 μέχρι 1940, τ. Α’ (Α-Λ) & Β’ (Μ-Ω). Ενώ το 2009 ο Γκόνης εξέδωσε το τελευταίο μέρος της εργασίας: *Έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950*, τ. Α’ (Α-Λ) & Β’ (Μ-Ω).

⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι επαναλήψεις των *Βρυκολάκων* από τον θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα στο Ναύπλιο το 1904 (βλ. Μέρος Α’, 1.3.1.6.): ο θίασος παίζει μέσα στον Νοέμβριο το έργο δύο φορές στην ίδια πόλη και στο ίδιο θέατρο, με τρεις σημαντικές αλλαγές στη διανομή.

ανεβασμάτων σκιάζονται έντονα, προς διευκόλυνση της παρακολούθησης του αναγνώστη.

Οι ημερομηνίες των παραστάσεων καταγράφονται σύμφωνα με το ημερολόγιο που ακολουθούσε η Ελλάδα: ως γνωστόν η χώρα μας χρησιμοποιούσε έως τον Φεβρουάριο του 1923 το ιουλιανό ημερολόγιο και μετέβηκε στη συνέχεια στο γρηγοριανό (η 16^η Φεβρουαρίου 1923 ονομάστηκε 1^η Μαρτίου). Να διευκρινίσουμε ακόμα ότι ορίσαμε ως χειμερινή θεατρική περίοδο το διάστημα από τις αρχές Οκτωβρίου ενός έτους έως τα μέσα Μαΐου του επόμενου, ενώ ως καλοκαιρινή περίοδο το διάστημα από τα μέσα Μαΐου έως και τις αρχές Οκτωβρίου του ίδιου έτους. Τα χρονικά όρια που θέσαμε προσπαθούν να συγκεράσουν τις σημαντικές μεταβολές που επήλθαν στις θεατρικές συνήθειες της Ελλάδας από το 1894 έως το 2010. Ο «αυθαίρετος» αυτός διαχωρισμός εξυπηρετεί την ανάγκη κατατηγοριοποίησης των καταγραφών και την καλύτερη παρακολούθηση των παράλληλων ανεβασμάτων.

Επίσης, για λόγους ομοιομορφίας και ευκολίας αναζήτησης επιλέξαμε ενιαίες γραφές σε όλο τον τόμο, τόσο όσον αφορά τους τίτλους των έργων, όσο και για τα ονόματα των θεατρικών ηρώων, προκρίνοντας τη -σήμερα- επικρατέστερη μεταφραστική λύση. Σε όποιες παραγωγές χρησιμοποιήθηκε άλλη μεταφραστική λύση από τον βασικό τίτλο αναφοράς, αυτό υποσημειώνεται. Για επί μέρους ζητήματα και διευκρινήσεις υπάρχουν οι απαραίτητες υποσημειώσεις.

ΜΕΡΟΣ Α΄
ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΚΑ



Ι. ΤΑ ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ



1. Εργογραφία Ερρίκου Ίψεν⁵

1. Κατιλίνας (*Catilina*) 1849
2. Ο τάφος του πολεμιστή (*Kjæmpehøjen*) 1850
3. Νόρμα (*Norma*) 1851
4. Νύχτα του Αγίου Ιωάννη (*Sancthansnatten*) 1852
5. Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ (*Fru Inger til Østeraad*)⁶ 1854
6. Γιορτή στο Σόλχαουγκ (*Gildet paa Solhoug*) 1855
7. Όλαφ Λίλιεκρανς (*Olaf Liljekrans*) 1856
8. Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ (*Hærmændene paa Helgeland*) 1858
9. Κωμωδία του έρωτα (*Kjærlighedens Komædie*) 1862
10. Οι μνηστήρες του θρόνου (*Kongs-Emnerne*) 1863
11. Μπραντ (*Brand*) 1865
12. Πέερ Γκοντ (*Peer Gynt*) 1867
13. Σύνδεσμος των νέων (*De unges Forbund*) 1869
14. Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος (*Kejser og Galilæer*) 1873
15. Τα στηρίγματα της κοινωνίας (*Samfundets støtter*) 1877
16. Το σπίτι της κούκλας (*Nóra*) (*Et dukkehjem*) 1879
17. Βρυκόλακες (*Gengangere*) 1881
18. Ένας εχθρός του λαού (*En folkfiende*) 1882
19. Η αγριόπαπια (*Vildanden*) 1884
20. Ρόσμερσχολμ (*Rosmersholm*) 1886
21. Η κυρά της θάλασσας (*Fruen fra havet*) 1888
22. Έντα Γκάμπλερ (*Hedda Gabler*) 1890
23. Ο αρχιμάστορας Σόλνες (*Bygmester Solness*) 1892
24. Μικρός Έγιολφ (*Lille Eyolf*) 1894
25. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν (*John Gabriel Borkman*) 1896
26. Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς (*Når vi døde vågner*) 1899

⁵ Κατά χρονολογική σειρά γραφής. Στην εργογραφία δεν περιλαμβάνεται το ανολοκλήρωτο έργο του *Το πουλί του βουνού* (*Fjeldfuglen*, 1859). Ο Ερρίκος Ίψεν (Henrik Ibsen) γεννήθηκε στις 20 Μαρτίου του 1828 και πέθανε στις 23 Μαΐου του 1906. Η εργογραφία συντάχθηκε από: Michael Meyer: *Ibsen. A biography*, εκδ. Doubleday & Company INC, Νέα Υόρκη, 1971 και Robert Ferguson: *Henrik Ibsen. A New Biography*, εκδ. Richard Cohen Books, Λονδίνο, 1996.

⁶ Δεύτερη εκδοχή του έργου το 1874 με τίτλο: *Fru Inger til Østråt*.

2. Πρώτες παραστάσεις στο εξωτερικό και στον ελληνικό χώρο⁷

Α/Α	ΕΡΓΟ	ΕΤΟΣ ΓΡΑΦΗΣ	ΠΡΩΤΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ	ΠΡΩΤΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ
1	<i>Κατιλίνας</i>	1849	3/12/1881 Nya Teatern Στοκχόλμη - Σουηδία	—
2	<i>Ο τάφος του πολεμιστή</i>	1850	26/9/1850 Christiania Theater Όσλο ⁸ - Νορβηγία	—
3	<i>Νόρμα</i>	1851	5/11/1994 Studentersamfundets Interne Teater Τρόντχαϊμ - Νορβηγία	—
4	<i>Νύχτα του Αγίου Ιωάννη</i>	1852	2/1/1853 Det norske Theater Μπέργκεν - Νορβηγία	—
5	<i>Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ</i>	1854	2 /1/1855 Det norske Theater Μπέργκεν- Νορβηγία	7/11/1945 Θ. Μαρίκας Κοτοπούλη Αθήνα
6	<i>Γιορτή στο Σόλχαουγκ</i>	1855	2/1/1856 Det norske Theater Μπέργκεν - Νορβηγία	—
7	<i>Όλαφ Λίλιεκρανς</i>	1856	2/1/1857 Det norske Theater Μπέργκεν - Νορβηγία	—
8	<i>Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ</i>	1858	24/11/1858 Kristiania Norske Theater Όσλο - Νορβηγία	10/11/1971 Θ. Έλσας Βεργή Αθήνα
9	<i>Κωμωδία του έρωτα</i>	1862	24/11/1873 Christiania Theater Όσλο - Νορβηγία	—
10	<i>Οι μνηστήρες του θρόνου</i>	1863	17/11/1864 Christiania Theater Όσλο - Νορβηγία	2/11/1945 Εθνικό Θέατρο Αθήνα
11	<i>Μπραντ</i>	1865	24/3/1885 Nya Teatern Στοκχόλμη - Σουηδία	—
12	<i>Πέερ Γκοντ</i>	1867	24/2/1876 Christiania Theater Όσλο - Νορβηγία	7/10/1935 Εθνικό Θέατρο Αθήνα

⁷ Κατά χρονολογική σειρά γραφής των έργων. Το ανολοκλήρωτο έργο του Ίψεν *Το πουλί του βουνού* ανέβηκε σε παγκόσμια πρώτη στο Όσλο της Νορβηγίας στις 18/4/2009 από το Grusomhetens Teater.

⁸ Το σημερινό Όσλο ονομαζόταν Χριστιανία μέχρι το 1924.

Α/Α	ΕΡΓΟ	ΕΤΟΣ ΓΡΑΦΗΣ	ΠΡΩΤΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ	ΠΡΩΤΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ
13	<i>Σύνδεσμος των νέων</i>	1869	18/10/1869 Christiania Theater Όσλο - Νορβηγία	—
14	<i>Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος</i>	1873	5 December 1896 Leipzig Stadttheater Λάιπτσιχ - Γερμανία	—
15	<i>Τα στηρίγματα της κοινωνίας</i>	1877	14/11/1877 August Rasmussens Teaterselskab Οντένσε - Δανία	14/1/1902 Βασιλικόν Θέατρον Αθήνα
16	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	1879	21/12/1879 Det Kongelige Teater Κοπεγχάγη - Δανία	20/7/1899 Πανελλήνιος Δραματικός Θ. Αθήνα
17	<i>Βρυκόλακες</i>	1881	20/5/1882 Aurora Turner Hall Σικάγο - Η.Π.Α.	29/10/1894 Θ. Ευτύχιου Βονασέρα Αθήνα
18	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	1882	13/1/1883 Christiania Theater Όσλο - Νορβηγία	24/1/1902 Η Νέα Σκηνή Αθήνα
19	<i>Η αγριόπαπια</i>	1884	9/1/1885 Den nationale Scene Μπέργκεν - Νορβηγία	4/12/1901 Η Νέα Σκηνή Αθήνα
20	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	1886	17 /1/1887 Den nationale Scene Μπέργκεν - Νορβηγία	6/10/1902 Θ. Σμαράγδας Ησαΐα Αλεξάνδρεια
21	<i>Η κορά της θάλασσας</i>	1888	12/2/1889 Christiania Theater Όσλο - Νορβηγία	24/7/1906 Θ. Θωμά Οικονόμου Αθήνα
22	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	1890	31/1/1891 Residenz-Theater Μόναχο - Γερμανία	12/6/1903 Η Νέα Σκηνή Αθήνα
23	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	1892	19/1/1893 Lessing Theater Βερολίνο - Γερμανία	15/1/1925 Θ. Θωμά Οικονόμου Αθήνα
24	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	1894	12/1/1895 Deutsches Theater Βερολίνο - Γερμανία	7/3/1919 Θ. Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου Αθήνα
25	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	1896	10/1/1897 Suomalainen Teatteri & Svenska Teatern Ελσίνκι - Φιλανδία	7/4/1928 Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου Αθήνα
26	<i>Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς</i>	1899	26/1/1900 Königliches Hoftheater Στουτγάρδη - Γερμανία	—

3. Χρονολογική σειρά εμφάνισης έργων στην ελληνική σκηνή

Α/Α	ΕΡΓΟ	ΕΤΟΣ	ΘΙΑΣΟΣ
1	<i>Βρυκόλακες</i>	1894	Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα - Αθήνα
2	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	1899	Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος - Αθήνα
3	<i>Η αγριόπατια</i>	1901	Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] - Αθήνα
4	<i>Τα στηρίγματα της κοινωνίας</i>	1902	Βασιλικόν Θέατρον - Αθήνα
5	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	1902	Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] - Αθήνα
6	<i>Ρόσμερσχαλμ</i>	1902	Θίασος Σμαράγδας Ησαΐα - Αλεξάνδρεια
7	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	1903	Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] - Αθήνα
8	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	1906	Θίασος Θωμά Οικονόμου - Αθήνα
9	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	1919	Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου - Αθήνα
10	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	1925	Θίασος Θωμά Οικονόμου - Αθήνα
11	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	1928	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου - Αθήνα
12	<i>Πέερ Γκοντ</i>	1935	Εθνικό Θέατρο - Αθήνα
13	<i>Οι μνηστήρες του θρόνου</i>	1945	Εθνικό Θέατρο - Αθήνα
14	<i>Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ</i>	1945	Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη - Αθήνα
15	<i>Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ</i>	1971	Θίασος Έλσας Βεργή - Αθήνα

II. ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ



1. Ελληνικοί θίασοι



1.1. Η αγριόπαπια

1.1.1. Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] 1901

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	4 ⁹ , 5, 6 & 8/12/1901
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. ¹⁰	Χειμώνας 1901-02
ΘΕΑΤΡΟ	Βαριετέ - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Σπύρος Μαρκέλλος ¹¹
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ¹²
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ¹³
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Βέρλε</i>	Νικόλαος Ραυτόπουλος
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Άγγελος Χρυσομάλλης
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Μήτσος Μυράτ
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Ελένη Πασαγιάννη
<i>Έντβιγκ</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Ειμαρμένη Ξανθάκη
<i>Ρέλιγκ</i>	Μάριος Ρωμανός
<i>Μόλβικ</i>	Θ. Παναγιωτόπουλος
<i>Γκρόμπεργκ</i>	Γεώργιος Ροδάκης
<i>Πέτερσεν</i>	Αριστείδης Ζήνων
<i>Γιένσεν</i>	Σωτήρης Σκίπης
<i>Ένας παχύς και χλωμός κύριος</i>	Πέτρος Λέων
<i>Ένας κύριος με αραιά μαλλιά</i>	Δήμος Βρατσάνος

⁹ Η πρεμιέρα ήταν προγραμματισμένη για την 1^η Δεκεμβρίου, αλλά την τελευταία στιγμή αναβλήθηκε. Είχε μάλιστα εκδοθεί και πρόγραμμα, το οποίο σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο.

¹⁰ Σημειώνουμε εδώ κάποιες επεξηγήσεις για τις συντμήσεις που θα συναντήσει στη συνέχεια ο αναγνώστης: [;] = Άγνωστο, ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. = Θεατρική περίοδος, ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. = Πρώτη παράσταση, ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. = Τελευταία παράσταση, ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. = Αριθμός παραστάσεων, ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. = Μουσική επιμέλεια, ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. = Βοηθός σκηνοθέτη, ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ. = Βοηθός σκηνογράφου, ΒΟΗΘ. ΕΝΔΥΜ. = Βοηθός ενδυματολόγου, ΔΙΕΥΘ. ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ = Διεύθυνση ορχήστρας, ΔΡΑΜ. ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ = Δραματουργική επεξεργασία. Χρησιμοποιούμε το σύμβολο & όταν κάποιος συντελεστής συνυπογράφει και την κάθετο (/) όταν δύο ηθοποιοί είναι ερμηνεύουν σε διπλή διανομή κάποιο ρόλο.

¹¹ «Εκ του γερμανικού» μας πληροφορεί το πρόγραμμα.

¹² Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, αφού την εποχή που έγινε η παράσταση δεν είχε καθιερωθεί στα ελληνικά θεατρικά πράγματα ο ρόλος του σκηνοθέτη. Όμως ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος είχε τη σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεων που ανέβαζε ο θίασος του με τον τρόπο που εννοούμε και σήμερα τη σκηνοθεσία.

¹³ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, όμως ο Χρηστομάνος -πέρα από τη σκηνοθετική ευθύνη- είχε τόσο τη σκηνογραφική όσο και την ενδυματολογική επιμέλεια των παραστάσεων του.

Ένας κύριος με μωπία
Ένας άλλος κύριος¹⁴

Σπήλιος Πασαγιάννης
Άγγελος Σικελιανός

1.1.1.1. Η Νέα Σκηνή – Επανάληψη Αθήνα 1902

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 31/3/1902¹⁵
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1901-02
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Αθηνών – Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Βέρλε Σπήλιος Πασαγιάννης
Ρέλιγκ Πάνος Καλογερίκος
Γένουεν Ιωάννης Παπαδόπουλος
Ένας κύριος με μωπία Διονύσιος Δεβάρης

1.1.1.2. Η Νέα Σκηνή – Επανάληψη Αθήνα 1903¹⁶

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 14 & 16/7/1903¹⁷
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1903
ΘΕΑΤΡΟ Νέα Σκηνή – Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁸

Ρέλιγκ Πέτρος Λέων

1.1.1.3. Η Νέα Σκηνή – Επανάληψη Σύρος 1904

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [10-20;]/3/1904¹⁹
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1903-04
ΘΕΑΤΡΟ Θέατρο Απόλλων – Σύρος

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ²⁰ [;]

¹⁴ Πιθανότητα σύντμηση άλλων μικρών ρόλων του έργου.

¹⁵ Ο Νικηφόρος Παπανδρέου (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1984, σελ. 42) αναγράφει ως ημερομηνία παράστασης την 30/3/1902. Τόσο το πρόγραμμα που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο, όσο και οι στήλες θεαμάτων της εποχής, επιβεβαιώνουν ως ημερομηνία την 31/3/1902.

¹⁶ Μέσα στο 1903 πιθανότητα υπάρχει κι άλλη επανάληψη της παράστασης στη Σμύρνη (βλ.: Χρήστος Σολομωνίδης: *Το Θέατρο στη Σμύρνη 1657-1922*, Αθήνα, 1954, σελ. 145). Ο Σολομωνίδης αναφέρει πως παίχτηκε η *Αγριόπαπια* κατά την παραμονή του θιάσου στη Σμύρνη για 2,5 μήνες το 1903, χωρίς άλλες λεπτομέρειες. Η σύσταση του θιάσου της περιοδείας: Κυβέλη, Μήτσος Μυράτ, Νίκος Παπαγεωργίου, Ειμαρμένη Ξανθάκη, Άγγελος Χρυσομάλλης, Πέτρος Λέων, Ελένη Πασαγιάννη και Σπήλιος Πασαγιάννης.

¹⁷ Είχε αναγγελθεί και επανάληψη της παράστασης στις 15/7/1903 (στήλες θεαμάτων, εφ. *Εμπρός, Καιροί* και *Νέον Άστυ*, 15/7/1903), όμως, όπως πληροφορεί ο Σιδέρης ανεβλήθη λόγω βροχής («Η Νέα Σκηνή. Έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά. 1901-1905», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 826, 1/12/1961, σελ. 1628-1639). Την ματαιώση επιβεβαιώνει η στήλη θεαμάτων της εφ. *Καιροί*, 16/7/1903. Ακόμα, είχε ανακοινωθεί (στήλη θεαμάτων, εφ. *Εμπρός*, 22 και 23/10/1903) επανάληψη της παράστασης στις 23/10/1903 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Όμως και αυτή η παράσταση ματαιώθηκε.

¹⁸ Ίσως υπήρξαν και άλλες αλλαγές στη διανομή. Οι στήλες θεαμάτων της εφ. *Νέον Άστυ*, στις 14 και 15/7/1903, πληροφορούν μετά βεβαιότητας μόνο για την αλλαγή στον ρόλο του Ρέλιγκ. Τα δημοσιεύματα αναφέρονται ακόμα στους Νίκο Παπαγεωργίου, Άγγελο Χρυσομάλλη, Μήτσο Μυράτ, Ελένη Πασαγιάννη και Κυβέλη Αδριανού, οι οποίοι επανέλαβαν τους ρόλους τους.

¹⁹ Μάνος Ελευθερίου: *Το Θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*, τ. Β', εκδ. Δήμου Ερμούπολης, Σύρος, 1995, σελ. 41 και 70-71.

1.1.1.4. Η Νέα Σκηνή - Επανάληψη Αθήνα 1904

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 22/7/1904
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1904
ΘΕΑΤΡΟ Νέα Σκηνή - Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ [;]

1.1.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 5/9/1912²¹
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1912
ΘΕΑΤΡΟ Αίθουσα Αναπλάσεως²² - Πύργος Ηλείας

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Σπύρος Μαρκέλλος]²³
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Θωμάς Οικονόμου²⁴

²⁰ Ο Ελευθερίου (ό.π.) αναφέρει πως στον θίασο μετείχαν οι: Νίκος Παπαγεωργίου, Άγγελος Χρυσομάλλης, Μήτσος Μυράτ, Ελένη Πασαγιάννη, Σπήλιος Πασαγιάννης, Κυβέλη Αδριανού, Πέτρος Λέων –οι οποίοι κατά πάσα πιθανότητα ερμήνευσαν τους ρόλους που κρατούσαν στην επανάληψη του 1903 (1.1.1.)–, καθώς και οι Νέλλη Δανασού, Κορίννα Ιωνίδου, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Σάββας Ραούλ, Αγγέλα Ροδίου, Σπυρίδων Σάββας, που είναι άγνωστο ποιους ρόλους ερμήνευσαν.

²¹ Στο πρόγραμμα που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο δεν αναγράφεται το έτος, αλλά μόνο η ημέρα και ο μήνας. Η Αικατερίνη Δεκούλου-Μελισσαροπούλου (*Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας 1860-1944*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1996, σελ. 72) αναφέρει ως ημερομηνία παράστασης την 4/9/1912 και δίνει ως θέατρο το Ολυμπία, αντιγράφοντας φυλλάδιο του θιάσου. Όμως το πρόγραμμα της *Αγριόπαπιας* που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο έχει τυπωμένη ημερομηνία 4/9 και χειρόγραφη διόρθωση 5/9, προφανώς από θεατή της παράστασης. Αναγράφει δε το πρόγραμμα ως θέατρο την Αίθουσα Αναπλάσεως. Πιθανότατα ακυρώθηκε η παράσταση στο Θέατρο Ολυμπία και αναγκάστηκε ο θίασος να μεταστεγαστεί στην Αίθουσα Αναπλάσεως, δίνοντας παράσταση του έργου μία μέρα μετά την προγραμματισμένη. Ο Νίκος Καραναστάσης στην παραστασιογραφία του (*«Η αγριόπαπια. Παραστάσεις από ελληνικούς θιάσους»*, πρόγρ. *Η αγριόπαπια*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994, σελ. 44-49) χρονολογεί την παράσταση το 1917. Ο Καραναστάσης κάνει το λάθος να χρονολογεί την παράσταση με το γρηγοριανό ημερολόγιο. Όμως η Ελλάδα έως το 1924 ακολούθησε το ιουλιανό ημερολόγιο και όχι το γρηγοριανό. Ακόμα, ο Νικηφόρος Παπανδρέου αναφέρει πως ο Θωμάς Οικονόμου ανεβάζει για πρώτη φορά την *Αγριόπαπια* το 1911, πληροφορία που δεν επιβεβαιώθηκε από καμία άλλη πηγή (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 45). Η παράσταση στον Πύργο πρέπει να είναι το πρώτο ανέβασμα του έργου από τον Οικονόμου στην Ελλάδα. Όπως μας πληροφορεί και το πρόγραμμα είναι η «πρώτη από ελληνικής σκηνής εμφάνιση εις τον ρόλο του Γιάλμαρ του κ. Θωμά Οικονόμου». Τιμητική παράσταση της Τατιανής και Αριάδνης Βέλμου.

²² Η Αίθουσα Αναπλάσεως ήταν γνωστή και ως Θέατρο Ποικιλιών ή Θέατρο Πύργου ή Θέατρο Απόλλων (Αικατερίνη Δεκούλου-Μελισσαροπούλου: *Η θεατρική κίνηση...*, ό.π., σελ. 400).

²³ Όπου δεν υπάρχει επιβεβαιωμένη αναφορά για τον μεταφραστή, είτε στο πρόγραμμα, είτε στον Τύπο της εποχής, ο μεταφραστής αναγράφεται μέσα σε αγκύλη. Οι υποθέσεις για τους μεταφραστές πρέπει να θεωρηθούν ασφαλείς όταν αναφέρονται μέσα σε αγκύλες. Όταν όμως μέσα στην αγκύλη, μετά το όνομα του μεταφραστή, ακολουθεί ερωτηματικό, η υπόθεση δεν είναι απολύτως ασφαλής. Για επιμέρους ζητήματα υπάρχουν οι αντίστοιχες παραπομπές.

²⁴ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, αφού την εποχή που έγινε η παράσταση δεν είχε καθιερωθεί στα ελληνικά θεατρικά πράγματα ο ρόλος του σκηνοθέτη. Όμως ο Θωμάς Οικονόμου είχε τη σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεων που ανέβαζε ο θίασός του με τον τρόπο που εννοούμε και σήμερα τη σκηνοθεσία.

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁵

Βέρλε	Νίκος Βέλμος
Γκρέγκερς Βέρλε	Κωνσταντίνος Κοντογιάννης
Ο γέρο-Έκνταλ	Γεώργιος Σαραντίδης
Γιάλμαρ Έκνταλ	Θωμάς Οικονόμου
Γκίνα Έκνταλ	Αριάδνη Βέλμου
Έντβιγκ	Τατιανή Βέλμου
Κυρία Σέρμπι	Θεώνη Ακράτου
Ρέλιγκ	Άγγελος Σαρρηγιάννης
Μόλβικ	Ιωάννης Στρατηγόπουλος
Πέτερσεν	Λ. Ροδάκης
Ένας παχύς και χλωμός κύριος	Άγγελος Σαρρηγιάννης
Ένας κύριος με αραιά μαλλιά	Βασίλης Ρώτας

1.1.2.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου - Επανάληψη Χανιά 1912

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	2/11/1912 ²⁶
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1912-13
ΘΕΑΤΡΟ	Αίθουσα Χρυσόστομος - Χανιά

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁷

Βέρλε	Τ. Αλκαίος
Γκρέγκερς Βέρλε	Νίκος Βέλμος
Ο γέρο-Έκνταλ	Πραξιτέλης Τσαλίκης
Γιάλμαρ Έκνταλ	Θωμάς Οικονόμου
Γκίνα Έκνταλ	Μαρή Λέοντος
Έντβιγκ	Τατιανή Βέλμου
Κυρία Σέρμπι	Θεώνη Ακράτου
Ρέλιγκ	Ιωάννης Τερζάκης
Μόλβικ	Ιωάννης Στρατηγόπουλος
Πέτερσεν	Τάκης Βουδούρης
Ένας παχύς και χλωμός κύριος	Ιωάννης Τερζάκης
Ένας κύριος με αραιά μαλλιά	Ιωάννης Στρατηγόπουλος

1.1.2.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου - Επανάληψη Αθήνα 1913

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	6/2/1913 ²⁸
-------------	------------------------

²⁵ Στο πρόγραμμα δεν αναφέρονται οι εξής ρόλοι: Γκρόμπεργκ, Γιένσεν, Ένας μύωψ κύριος. Προφανώς κόπηκαν.

²⁶ Η χρονολόγηση της παράστασης έγινε μετά από ημερολογιακό έλεγχο. Στο πρόγραμμα δεν αναγράφεται το έτος.

²⁷ Στο πρόγραμμα δεν αναφέρονται οι εξής ρόλοι: Γκρόμπεργκ, Γιένσεν, Ένας μύωψ κύριος, που προφανώς κόπηκαν, όπως και στην πρώτη παράσταση του έργου από τον θίασο στον Πύργο Ηλείας (βλ. 1.1.2.).

²⁸ Ο Αντώνης Γλυτζουρής καταγράφει παράσταση της *Αγριόπαπιας* στο Θέατρο Ετουάλ στην Αθήνα τον Νοέμβριο του 1912 (*Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σελ. 649). Όντως είχε αναγγελθεί από την εφ. *Εστία* (στήλη θεαμάτων, 12/11/1912) πως την επομένη μέρα θα παιζόταν η *Αγριόπαπια* από τον θίασο Οικονόμου. Όμως η παράσταση δεν πραγματοποιήθηκε. Αντί της

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1912-13
ΘΕΑΤΡΟ Πολυθέαμα - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁹

<i>Βέρλε</i>	[:]
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Νίκος Βέλμος
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	[:]
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	[Αριάδνη Βέλμου ή Μαρή Λέοντος;] ³⁰
<i>Έντβιγκ</i>	Τατιανή Βέλμου
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	[:]
<i>Ρέλιγκ</i>	[:]
<i>Μόλβικ</i>	[:]
<i>Γκρόμπεργκ</i>	[:]
<i>Πέτερσεν</i>	[:]
<i>Γιένσεν</i>	[:]
<i>Ένας παχύς και χλωμός κύριος</i>	[:]
<i>Ένας κύριος με αραιά μαλλιά</i>	[:]
<i>Ένας κύριος με μωπία</i>	[:]

1.1.3. Θιάσος Κυβέλης Αδριανού 1915

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 8 έως και 13/7³¹, 19/7, 9/9/1915
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1915
ΘΕΑΤΡΟ Κυβέλης - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Σπύρος Μαρκέλλος]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]³²

Αγριόπαπιας του θιάσου Οικονόμου παίχτηκε η *Νύφη της κούλουρης* από τον θιάσο Ελληνικής Κωμωδίας του Ευάγγελου Παντόπουλου.

²⁹ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από πληροφορίες που καταγράφει ο Γιάννης Σιδέρης (*Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. Α', σελ. 236 και τ. Β1', σελ. 273, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990-1999).

Ο Σιδέρης μας πληροφορεί ακόμα πως στη διανομή μετείχαν και οι: Νότης Μπογράκος, Σπύρος Πατρίκιος, Ηλίας Βεργόπουλος, Μερόπη Ροζάν, Παύλος Βενάρδος και Διονύσης Βενιέρης, χωρίς να αναφέρει ποιους ρόλους ερμήνευσαν.

³⁰ Ο Σιδέρης (ό.π.) αναφέρει διπλή διανομή, όμως το παράδοξο είναι ότι η παράσταση παίχτηκε ένα βράδυ μόνο.

³¹ Ο Σιδέρης δίνει δύο διαφορετικές πληροφορίες για τον αριθμό των επαναλήψεων: στην ιστορία του αναφέρει πως επαναλήφθηκε «δέκα φορές γραμμή από τις 8 Ιουλίου» (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 277), ενώ σε άρθρο του γράφει πως κάνει «έξη παραστάσεις γραμμή» («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1547). Η διασταύρωση με τον Τύπο της εποχής επαληθεύει τη δεύτερη καταγραφή του.

³² Η σκηνοθεσία μάλλον θα πρέπει να πιστωθεί στον Θωμά Οικονόμου που παίζει στην παράσταση και ο οποίος σκηνοθετούσε τους θιάσους στους οποίους μετείχε. Όμως επειδή δεν πρόκειται για θιάσο που έχει συγκροτήσει ο ίδιος, αλλά για θιάσο πρωταγωνίστριας, όπου δεν όριζε αυτός απολύτως τα πράγματα, το όνομά του αναγράφεται μέσα σε αγκύλη.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Βέρλε</i>	Νικόλαος Ροζάν
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Άγγελος Χρυσομάλλης
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Σαπφώ Αλκαίου
<i>Έντβιγκ</i>	Κυβέλη Αδριανού/Νίκα Κόκκου ³³
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Βασιλική Δημοπούλου
<i>Ρέλιγκ</i>	Νίκος Παρασκευάς
<i>Μόλβικ</i>	Σ. Βοντετσιάνος
<i>Γκρόμπεργκ</i>	Ιωάννης Πρινέας
<i>Πέτερσεν</i>	Αντώνιος Αργυρόπουλος
<i>Γιένσεν</i>	Ι. Νάκος
<i>Ένας κύριος με αραιά μαλλιά</i>	Περικλής Θησεύς
<i>Ένας κύριος με μωπία</i>	Σ. Βιράλης
<i>Ένας κύριος³⁴</i>	Λ. Σκορδίλης

1.1.4. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1939

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	20/12/1939
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	4/1/1940
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1939-40
ΘΕΑΤΡΟ	Κοτοπούλη & Αλικής ³⁵ - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κάρολος Κουν
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[Κάρολος Κουν]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Βέρλε</i>	Σπύρος Μουσουήρης
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Δημήτρης Μυράτ
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Παντελής Ζερβός
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Αντώνης Γιαννίδης
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Άννα Λώρη
<i>Έντβιγκ</i>	Ρίτα Μυράτ
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Ελένη Χαλκούση

³³ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα. Σύμφωνα με μαρτυρία του Σιδέρη την Έντβιγκ την έπαιξε μερικές φορές η Νίκα Κόκκου, «όταν η Κυβέλη δεν τύχαινε να εμφανισθή» (*Ιστορία...*, τ. Β1', ό.π., σελ. 269). Τη δεύτερη μέρα της *Αγριόπαπιας*, 9/7/1915, τον ρόλο έπαιξε σίγουρα η Νίκα Κόκκου, όπως μαρτυρεί κριτική για την παράσταση (Το νυχτοπούλι: «Από τα θέατρα μας», εφ. *Πατρίς*, 10/11/1915). Δεν κατέστη δυνατό να διευκρινιστεί αν αντικατέστησε η Κόκκου την Κυβέλη και άλλες μέρες.

³⁴ Πιθανώς πρόκειται για τον ρόλο του Παχύ και χλωμού κυρίου.

³⁵ Η παράσταση ξεκινάει στο θέατρο Κοτοπούλη και μεταφέρεται από 25/12/1939 στο θέατρο Αλικής. Το θέατρο Αλικής μετονομάστηκε αργότερα σε Μουσουήρη.

<i>Ρέλιγκ</i>	Γιώργος Παπιάς
<i>Μόλβικ</i>	Μίμης Φωτόπουλος
<i>Γκρόμπεργκ</i>	Νίκος Ευθυμίου
<i>Πέτερσεν</i>	Μίμης Φωτόπουλος
<i>Γιένσεν</i>	Ρένος Βρεττάκος
<i>Ένας παχός και χλωμός κύριος</i>	Λυκούργος Καλλέργης
<i>Ένας κύριος με αραιά μαλλιά</i>	Λαυρέντιος Διανέλλος
<i>Ένας κύριος με μωπία</i>	Φάνης Καμπάνης
<i>Άλλοι καλεσμένοι</i>	Νίκος Λεπενιώτης
	Αδαμάντιος Λεμός
	Μιχάλης Μάστορας
	Πάνος Παπαδόπουλος

1.1.5. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 1942

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	7/10/1942
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	22/11/1942
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1942-43
ΘΕΑΤΡΟ	Αλικής - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιάννης Στεφανέλλης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιάννης Στεφανέλλης
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Βέρλε</i>	Γεώργιος Γιολάσης
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Κάρολος Κουν
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Παντελής Ζερβός
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Βασίλης Διαμαντόπουλος
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Βάσω Μεταξά
<i>Έντβιγκ</i>	Καίτη Λαμπροπούλου
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Σμαρώ Στεφανίδου
<i>Ρέλιγκ</i>	Λυκούργος Καλλέργης
<i>Μόλβικ</i>	Γιάννης Αλεξάκης
<i>Γκρόμπεργκ</i>	Γιάννης Φύριος
<i>Πέτερσεν</i>	Μάριος Πλωρίτης
<i>Γιένσεν</i>	Νίκος Βασταρδής
<i>Ένας παχός και χλωμός κύριος</i>	Κώστας Ταχιάνης
<i>Ένας κύριος με αραιά μαλλιά</i>	Γιάννης Αλεξάκης
<i>Ένας κύριος με μωπία</i>	Γεράσιμος Πρωτοπαπιάς

1.1.5.1. Θέατρο Τέχνης – Επανάληψη 1943³⁶

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	26/11/1943
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	10/12/1943
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1943-44
ΘΕΑΤΡΟ	Αλικής – Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ³⁷

<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Χαράλαμπος Πλακούδης
<i>Πέτερσεν</i>	Γιώργος Νικολαΐδης

1.1.6. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 1956³⁸

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	28/1/1956
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	29/2/1956
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1955-56
ΘΕΑΤΡΟ	Ορφεύς – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κάρολος Κουν ³⁹
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Κάρολος Κουν

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Βέρλε</i>	Μηνάς Χρηστίδης
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Γιώργος Βυθούλκας
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Κώστας Μπάκας
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Δημήτρης Μπάλλας
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Αναστασία Πανταζοπούλου
<i>Έντβιγκ</i>	Τάνια Σαββοπούλου
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Βέρα Ζαβιτσιάνου
<i>Ρέλιγκ</i>	Νίκος Μπιρμπίλης
<i>Μόλβικ</i>	Θόδωρος Κατσαδράμης
<i>Γκρόμπεργκ</i>	Θόδωρος Κατσαδράμης
<i>Πέτερσεν</i>	Γιώργος Λαζάνης

³⁶ Ενταγμένη στο Φεστιβάλ Ίψεν, το οποίο διοργάνωσε το Θέατρο Τέχνης τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1943-44. Στο πρόγραμμα συμπεριλαμβάνονταν ακόμα οι *Βρυκόλακες* και το *Ρόσμεροχολμ*.

³⁷ Στο πρόγραμμα της επανάληψης δεν αναφέρεται ο ρόλος του Γκρόμπεργκ. Είτε κόπηκε, είτε εκ παραδρομής δεν τυπώθηκε στο πρόγραμμα.

³⁸ Ο Κουν επανέρχεται στην *Αγριόπαια* δεκατέσσερα χρόνια μετά το πρώτο ανέβασμά της στο Θέατρο Τέχνης. Η παράσταση αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί επανάληψη της πρώτης παράστασης, αφού έχει αλλάξει όλη η διανομή των ηθοποιών.

³⁹ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα το όνομα ούτε του σκηνογράφου, ούτε του ενδυματολόγου. Την πληροφορία μας δίνει ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος στην κριτική του για την παράσταση («Ερρ. Ίψεν *Η αγριόπαια*», εφ. *Ακρόπολις*, 31/1/1956). Στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις* (επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2008, σελ. 167) αναφέρεται – λανθασμένα – ως σκηνογράφος ο Γιάννης Στεφανέλλης, προφανώς γιατί το 1942 είχε την εικαστική επιμέλεια της παράστασης.

Έκτακτος υπηρέτρια⁴⁰
Ένας κύριος⁴¹
Ένας άλλος κύριος

Δήμητρα Ζέζα
Γιάννης Βογιατζής
Σπύρος Κωνσταντόπουλος

1.1.7. Εθνικό Θέατρο 1985⁴²

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	11/1/1985
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	7/4/1985
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1984-85
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 11 έως 13/1/1985 - Δημοτικό Πάτρας 2] 18 έως 20/1/1985 - Δημοτικό Καλαμάτας 3] 25 έως 27/1/1985 - Δημοτικό Αγρινίου 4] 1 έως 3/2/1985 - Δημοτικό Κέρκυρας 5] 15 έως 17/2/1985 - Δημοτικό Λαμίας 6] 22 έως 24/2/1985 - Γαλαξίας - Λάρισα 7] 1 έως 3/3/1985 - Δημοτικό Νάουσας 8] 8 έως 10/3/1985 - Δημοτικό Ξάνθης 9] 29/3 έως 7/4/1985 - Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών - Θεσσαλονίκη
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κούλα Αντωνιάδη
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ανδρέας Σαραντόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ανδρέας Σαραντόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ	Γιώργος Τσαγκάρης
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Σπύρος Παπαγιαννόπουλος
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Βέρλε</i>	Δημήτρης Ζακυνθινός
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Γιώργος Μάζης
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Χρήστος Μάντζαρης
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Αλέξης Σταυράκης
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Μαρία Σκούντζου
<i>Έντβιγκ</i>	Αγγελική Βελουδάκη
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Αντιγόνη Γλυκοφρύδη
<i>Ρέλιγκ</i>	Γιάννης Κάσδαγλης
<i>Μόλβικ</i>	Θόδωρος Κατσαφάδος
<i>Γκρόμπεργκ</i>	Λευτέρης Πλασκοβίτης
<i>Πέτερσεν</i>	Νίκος Σκιαδάς
<i>Γιένσεν</i>	Δημήτρης Βυζάντιος
<i>Ένας παχύς και χλωμός κύριος</i> ⁴³	Θάνος Κανέλλης

⁴⁰ Πιθανώς πρόκειται για τον ρόλο του Γιένσεν .

⁴¹ Πιθανή σύμπτωση των ρόλων: Ένας παχύς και χλωμός κύριος, Ένας κύριος με αρατά μαλλιά και Ένας κύριος με μυωπία, σε δύο ρόλους: Ένας κύριος και Ένας άλλος κύριος.

⁴² Θίασος περιοδείας του Εθνικού Θεάτρου με την επωνυμία: Κινητή Μονάδα.

Ένας κύριος με αραιά μαλλιά ⁴⁴	Χρήστος Κωνσταντόπουλος
Ένας κύριος με μυωπία ⁴⁵	Ντίνος Ξένος
Ένας έκτακτος σερβιτόρος	Λευτέρης Πλασκοβίτης

1.1.8. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας 1991

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	2/3/1991
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1990-91
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Καλαμάτας – Καλαμάτα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης ⁴⁶
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Πέτρος Σεβαστίκογλου
ΣΚΗΝΙΚΑ	Αντώνης Δαγκλίδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αντώνης Δαγκλίδης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Ηλίας Κωνσταντακόπουλος
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ	Μαρί-Πιέρ Αμαλβύ

ΔΙΑΝΟΜΗ ⁴⁷	
<i>Βέρλε</i>	Αντώνης Μπαμπούνης
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Κώστας Φλωκατούλας
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Γιώργος Μελισάρης
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Νίκος Λύτρας
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Οδέττη Ιωάννου
<i>Έντβιγκ</i>	Ιφιγένεια Αστεριάδη
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Αδριανή Τουντοπούλου
<i>Πέτερσεν</i>	Περικλής Αλμπάνης
<i>Γιένσεν</i>	Γιώργος Πασσάκος
<i>Καλεσμένη</i>	Οδέττη Ιωάννου

1.1.9. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας 1992

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	15/5/1992
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	31/5/1992
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1991-92
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό – Θεσσαλονίκη

⁴³ Αναφέρεται στο πρόγραμμα ως Βασιλικός ακόλουθος.

⁴⁴ Αναφέρεται στο πρόγραμμα ως Βασιλικός ακόλουθος Μπάλε.

⁴⁵ Αναφέρεται στο πρόγραμμα ως Ένας κύριος.

⁴⁶ Τη μετάφραση του Δασκαλάκη αναθεωρεί ο σκηνοθέτης της παράστασης Πέτρος Σεβαστίκογλου, όπως πληροφορεί το πρόγραμμα.

⁴⁷ Δεν αναφέρονται στο πρόγραμμα οι ρόλοι: Ρέλινγκ, Μόλβικ, Γκρόμπεργκ, Ένας παχύς και χλωμός κύριος, Ένας κύριος με αραιά μαλλιά, Ένας κύριος με μυωπία, που προφανώς κόπηκαν. Αναφέρεται ο ρόλος της Καλεσμένης που δεν υπάρχει στο έργο. Μάλλον κάποια στοιχεία από τους παραπάνω ρόλους συνέθεσαν τον καινούργιο αυτό ρόλο.

ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.

18

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Βάσος Δασκαλάκης⁴⁸

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Διαγόρας Χρονόπουλος

ΣΚΗΝΙΚΑ

Σίμος Καραφύλλης

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ

Σίμος Καραφύλλης

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.

Κώστας Βόμβολος

ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.

Σοφία Καρακάντζα

ΔΙΑΝΟΜΗ⁴⁹

Βέρλε

Νίκος Βρεττός

Γκρέγκερς Βέρλε

Χάρης Τσιτσάκης

Ο γέρο-Έκνταλ

Δημήτρης Βάγιας

Γιάλμαρ Έκνταλ

Δημήτρης Καρέλλης

Γκίνα Έκνταλ

Θάλεια Σκαρλάτου

Έντβιγκ

Λιλή Βαφετιάδου

Κυρία Σέρμπι

Καίτη Μητροπούλου

Ρέλιγκ

Κώστας Σαντάς

Μόλβικ

Γιάννης Βρανάς

Πέτερσεν

Φώτης Ζήκος

Γιένσεν

Γιώργος Σμπυράκης

*Ένας παχύς και χλωμός κύριος*⁵⁰

Δημήτρης Γεννηματάς

*Ένας κύριος με αραιά μαλλιά*⁵¹

Νίκος Καββαδάς

*Ένας κύριος με μυωπία*⁵²

Κώστας Γακίδης

Βασιλικοί ακόλουθοι

Αντώνης Ελευθεράκης

Ηρακλής Κοκοζίδης

Μιχάλης Κυνηγόπουλος

Νίκος Σιδηρόπουλος

Στυλιανός Τελλίδης

Γιώργος Χατζόγλου

Αντώνης Σιώπκας

Νίκος Παπάζογλου

Νίκος Πασχούλας

Φίλιππος Φαρμάκης

Γιάννης Χρηστίδης

Σερβιτόροι

Επανάληψη Χειμώνας 1992-93

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 31/10/1992

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 15/11/1992

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1992-93

⁴⁸ Τη μετάφραση αναθεωρεί ο σκηνοθέτης της παράστασης Διαγόρας Χρονόπουλος, όπως πληροφορεί το πρόγραμμα.

⁴⁹ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα ο ρόλος του Γκρόμπεργκ, προφανώς κόπηκε από τον σκηνοθέτη Διαγόρα Χρονόπουλο.

⁵⁰ Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Φλορ, βασιλικός ακόλουθος.

⁵¹ Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Μπάλε, βασιλικός ακόλουθος.

⁵² Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Κάσπερσεν, βασιλικός ακόλουθος.

1.1.10. Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	2/12/1994
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/4/1995
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1994-95
ΘΕΑΤΡΟ	Εμπρός/Κάτω Όροφος - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	120
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Νίκος Καραναστάσης & Τάσος Μπαντής
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Τάσος Μπαντής
ΣΚΗΝΙΚΑ	Λιλή Κεντάκα
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Λιλή Κεντάκα
ΜΟΥΣΙΚΗ	Νίκος Κυπουργός
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Ανδρέας Σινάνος
ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΗΧΩΝ	Δημήτρης Ιατρόπουλος
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ	Didier Martin
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Κωνσταντίνος Αβαρικιώτης & Σωτήρης Πανταζής
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Χριστίνα Μπάρλοου-Παπούλια
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Βέρλε</i>	Ηλίας Πετροπουλέας
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Άρης Λεμπεσόπουλος
<i>Ο γέρο-Έκνταλ</i>	Γιώργος Μοσχίδης
<i>Γιάλμιαρ Έκνταλ</i>	Δημήτρης Καταλειφός
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Ράνια Οικονομίδου
<i>Έντβιγκ</i>	Ιωάννα Παγιατάκη
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Νινή Βοσνιάκου
<i>Ρέλιγκ</i>	Στάθης Κακαβάς
<i>Μόλβικ</i>	Χρήστος Νάστος
<i>Γκρόμπεργκ</i>	Κωνσταντίνος Αβαρικιώτης
<i>Πέτερσεν</i>	Δημήτρης Κουτρουβιδέας
<i>Γιένσεν</i>	Νίκος Κουρής
<i>Ένας παχύς και χλωμός κύριος</i>	Κυριάκος Βελισσάρης
<i>Ένας κύριος με αραιά μαλλιά</i>	Σωτήρης Πανταζής
<i>Ένας κύριος με μωπία</i>	Άγης Εμμανουήλ
<i>Ένας άλλος έκτακτος σερβιτόρος</i>	Πιέτρο Νάκος
<i>Υπηρέτριες</i>	Δανάη Σαριδάκη
	Ασπασία Παπαϊωσήφ
<i>Ζευγαράκι ερωτευμένων</i>	Ασπασία Παπαϊωσήφ
	Πιέτρο Νάκος

ΕΠΙΣΗΜΣ:

1. Θέατρο Τέχνης 1959: Παίχτηκε μια σκηνή της *Αγριόπαπιας* στην παράσταση εορτασμού για τα 25 χρόνια του Καρόλου Κουν στο θέατρο, στις 3 και 4 Ιουνίου 1959, στο Υπόγειο του «Ορφέα». Στο πρόγραμμα της εκδήλωσης συμπεριλαμβάνονταν διάφορες σκηνές από παλιότερες παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης⁵³. Με την Καίτη Λαμπροπούλου ως Έντβιγκ, τον Παντελή Ζερβό ως Γέρο-Έγκνταλ, τη Βάσω Μεταξά ως Γκίνα και τον Βασίλη Διαμαντόπουλο ως Γιάλμαρ.

2. Ανέβασμα της *Αγριόπαπιας* είχε ανακοινωθεί, ήδη, από το 1893. Η εφημερίδα *Παλιγγενεσία*, στις 26/5/1893, αναγράφει πως η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και ο Γεώργιος Πετρίδης θα έπαιζαν το έργο, παράσταση που δεν πραγματοποιήθηκε όμως τελικά⁵⁴. Ακόμα, το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας είχε συμπεριλάβει στο ρεπερτόριό του την *Αγριόπαπια* για την περίοδο 1989-90 σε σκηνοθεσία Μάγιας Λυμπεροπούλου, χωρίς όμως να πραγματοποιηθεί κι αυτή.

⁵³ Για λεπτομέρειες της εορταστικής αυτής παράστασης βλ. στα λευκώματα: *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2008, σελ. 212-215 και *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2010, σελ. 287.

⁵⁴ Γιάννης Σιδέρης: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1539.

1.2. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

1.2.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1925⁵⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	15/1/1925 ⁵⁶
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1924-25
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Μάρκος Αυγέρης]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Θωμάς Οικονόμου
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Χάλβαρντ Σόλνες</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Αλίνα Σόλνες</i>	[:]
<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Τασία Αδάμ
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	[:]
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	[:]
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	[:]
<i>Κάγια Φόσλι</i>	[:]

1.2.1.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου - Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1925

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	25/9/1925
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1925
ΘΕΑΤΡΟ	Πάνθεον - Θεσσαλονίκη
ΔΙΑΝΟΜΗ ⁵⁷	
<i>Χάλβαρντ Σόλνες</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Αλίνα Σόλνες</i>	[:]
<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Τασία Αδάμ
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	[:]
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	[:]
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	[:]
<i>Κάγια Φόσλι</i>	[:]

⁵⁵ Παίχτηκε με τίτλο: *Αρχιτέκτων Σόλνες*.

⁵⁶ Ο Σιδέρης αναφέρει -λανθασμένα- ως ημερομηνία την 1/2/1925 («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1547). Οι στήλες θεαμάτων των εφημερίδων της εποχής άλλα μαρτυρούν. Την καταγραφή του Σιδέρη, προφανώς, αναπαράγει και ο Αντώνης Γλυτζουρής (*Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σελ. 645).

⁵⁷ Τους υπόλοιπους ρόλους -πέρα από τον Οικονόμου και την Αδάμ- κρατούν μαθητές της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Θεσσαλονίκης, όπου δίδασκε ο Θωμάς Οικονόμου, όπως πληροφορούν τα δημοσιεύματα του τοπικού Τύπου (Ανυπόγραφο: «Καλλιτεχνική κίνησης», εφ. *Μακεδονία*, 24/9/1925 και Ανυπόγραφο: «Ο Αρχιτέκτων Σόλνες», εφ. *Μακεδονία*, 25/9/1925).

1.2.2. Θίασος Ελένης Χαλκούση 1928⁵⁸

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 11/3/1928
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1927-28
ΘΕΑΤΡΟ Εθνικό - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μάρκος Αυγέρης]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Φώτος Πολίτης]⁵⁹

ΔΙΑΝΟΜΗ

Χάλβαρντ Σόλνες Αλέξης Μινωτής
Αλίνα Σόλνες Ευτυχία Παυλογιάννη
Χίλντα Βάγκελ Ελένη Χαλκούση
Δόκτωρ Χέρνταλ Ευάγγελος Δαμάσκος
Κνουτ Μπρόβικ Νικόλαος Χαλκιόπουλος
Ράγκναρ Μπρόβικ Γεώργιος Βιτσώρης
Κάγια Φόσλι Δ. Συράκου

1.2.3. Θέατρο Άσκηση 1982⁶⁰

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 29/1/1982⁶¹
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 28/3/1982
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1981-82
ΘΕΑΤΡΟ Αίθουσα Ασκός - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κωνσταντίνος Μάριος
ΣΚΗΝΙΚΑ Μανώλης Καλαδάμης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Μανώλης Καλαδάμης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Ράνια Βισβάρδη

ΔΙΑΝΟΜΗ⁶²

Χάλβαρντ Σόλνες Γκέλυ Μαυροπούλου
Αλίνα Σόλνες Κωνσταντίνος Μάριος
Χίλντα Βάγκελ Γιώργος Κροντήρης

⁵⁸ Παίχτηκε με τίτλο: *Ο Αρχιτέκτων Σόλνες*.

⁵⁹ Μαρτυρία της Ελένης Χαλκούση. Αναφέρει πως η παράσταση έγινε με τη «φιλική επίβλεψη» του Φώτου Πολίτη (Ελένη Χαλκούση: *Θεατρικό ημερολόγιο*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1981, σελ. 45). Δεν μπορεί να θεωρηθεί αμιγώς σκηνοθετική εργασία του Φώτου Πολίτη, γι' αυτό κι αναγράφεται μέσα σε αγκύλη.

⁶⁰ Παίχτηκε με τίτλο: *Αρχιτέκτων*.

⁶¹ Το πρόγραμμα αναφέρει πως η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 20/10/1982, όμως δημοσιεύματα της εποχής πιστοποιούν την αναβολή της πρεμιέρας. Προφανώς το πρόγραμμα είχε ήδη τυπωθεί και δεν πρόφτασαν να αλλάξουν την ημερομηνία.

⁶² Στην παράσταση αντιστράφηκαν τα φύλα όλων των ηρώων: οι ανδρικοί χαρακτήρες παίχτηκαν από γυναίκες και οι γυναικείοι από άνδρες.

<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	Χρύσα Παπαϊωάννου
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	Άννα Πολυτίμου
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	Πόπη Αβραάμ
<i>Κάγια Φόσλι</i>	Σπύρος Κουβαρδάς

1.2.4. Θίασος Δημήτρη Χορν 1983

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	2/11/1983
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/4/1984
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1983-84
ΘΕΑΤΡΟ	Διονύσια - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μάριος Πλωρίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Αλέξης Σολομός
ΣΚΗΝΙΚΑ	Λίζα Ζαΐμη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Λίζα Ζαΐμη

ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Χάλβαρντ Σόλνες</i>	Δημήτρης Χορν
<i>Αλίνα Σόλνες</i>	Ελένη Χατζηαργύρη
<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Δέσποινα Γερουλάνου
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	Θεόδωρος Μορίδης
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	Άγγελος Γιαννούλης
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	Αλέξανδρος Βερώνης
<i>Κάγια Φόσλι</i>	Ιουλία Βατικιώτη

1.2.5. Θέατρο Βικτώρια 1989⁶³

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	5/4/1989
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	21/5/1989
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1988-89
ΘΕΑΤΡΟ	Βικτώρια - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιάννης Γαβριήλ & Χρήστος Αγγέλου
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κωστής Παπαδόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Κωστής Παπαδόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Σοφία Γεωργιάδου
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Ματθαίος Βαρδαλάκος
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓ.	Γιάννης Αλεξιάκης

⁶³ Παίχτηκε με τίτλο: *Πρωτομάστορας Σόλνες*.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Χάλβαρντ Σόλνες</i>	Γιάννης Θειακός
<i>Αλίνα Σόλνες</i>	Μαίρη Γκότση
<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Βάντα Χατζάκου
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	Χρήστος Αγγέλου
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	Χρήστος Αγγέλου
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	Γιάννης Κατσιμίχας/Χρήστος Χαϊκάλης
<i>Κάγια Φόσλι</i>	Δέσποινα Πολυχρονίδου

Επανάληψη Χειμώνας 1989-90

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	13/1/1990
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	13/5/1990
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1989-90

Επανάληψη Χειμώνας 1990-91

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	9/11/1990
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	30/12/1990
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1990-91

1.2.6. Θέατρο Εξαρχείων 1994

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	20/10/1994
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/4/1995
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1994-95
ΘΕΑΤΡΟ	Εξαρχείων - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	154

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μάριος Πλωρίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Τάκης Βουτέρης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Φαίδων Πατρικαλάκης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Φαίδων Πατρικαλάκης
ΜΟΥΣΙΚΗ	Πλάτων Ανδριτοσάκης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Χάλβαρντ Σόλνες</i>	Τάκης Βουτέρης
<i>Αλίνα Σόλνες</i>	Αννίτα Δεκαβάλλα
<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Αλεξάνδρα Μπατσαλιά
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	Μπάμπης Γιωτόπουλος
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	Κωστής Παπαϊωάννου
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	Άκης Βλουτής ⁶⁴
<i>Κάγια Φόσλι</i>	Αλίνα Κοτσοβούλου

⁶⁴ Ο ηθοποιός αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Θεολόγος. Στη συνέχεια σταδιοδρόμησε με το υποκοριστικό Άκης, με το οποίο είναι γνωστός σήμερα.

1.2.7. Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου 2000⁶⁵

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 13/10/2000
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 8/4/2001
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2000-01
ΘΕΑΤΡΟ Γκλόρια - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 200

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μαρλένα Γεωργιάδου
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιάννης Ιορδανίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιώργος Πάτσας
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Ανδρέας Μπέλλης
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Σάββας Ιωάννου
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓ. Τότα Πρίτσα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Χάλβαρντ Σόλνες Νικήτας Τσακίρογλου
Αλίνα Σόλνες Μπέττυ Λιβανού
Χίλντα Βάγκελ Πέγκυ Σταθακοπούλου
Δόκτωρ Χέρνταλ Γιώργος Τζώρτζης
Κνουτ Μπρόβικ Στέλιος Λιονάκης
Ράγκναρ Μπρόβικ Μάριος Αθανασίου
Κάγια Φόσλι Άριελ Κωνσταντινίδη

1.2.8. Θέατρο του Ήλιου 2003⁶⁶

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 28/2/2003
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 20/4/2003
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2002-03
ΘΕΑΤΡΟ Ήλιου/Κεντρική Σκηνή - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 24

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μάριος Πλωρίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Ανδρέας Παπασπύρος
ΣΚΗΝΙΚΑ Ανδρέας Παπασπύρος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Ανδρέας Παπασπύρος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Ανδρέας Παπασπύρος

ΔΙΑΝΟΜΗ

Χάλβαρντ Σόλνες Ανδρέας Παπασπύρος
Αλίνα Σόλνες Δάφνη Βασιλειάδου

⁶⁵ Παίχτηκε με τίτλο: *Πρωτομάστορας Σόλνες*.

⁶⁶ Παίχτηκε με τίτλο: *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*.

<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Μαρία Σταματάκου
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	Ηρακλής Στρούγγης
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	Αργύρης Βολιώτης
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	Κωνσταντίνος Τσιάκος
<i>Κάγια Φόσλι</i>	Κατερίνα Μπιλάλη

1.2.8.1 Θέατρο του Ήλιου – Επανάληψη Χειμώνας 2003-04

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	14/11/2003
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	1/2/2004
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2003-04
ΘΕΑΤΡΟ	Ήλιου/Κεντρική Σκηνή – Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	36

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Μάρθα Ακάσογλου
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	Βαγγέλης Κυπραίος
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	Νίκος Μήτσας
<i>Κάγια Φόσλι</i>	Κάλια Χαραλάμπους

1.2.9. Θίασος Γιώργου Κιμούλη 2004⁶⁷

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	25/12/2004
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	24/4/2005
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ	Σύγχρονο – Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	100

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λευτέρης Γιοβανίδης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Λευτέρης Γιοβανίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Pawel Dobrzyski
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Κατερίνα Παπανικολάου
ΜΟΥΣΙΚΗ	Boleslaw Rawski
ΚΙΝΗΣΗ	Βίκυ Παναγιωτάκη
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Pawel Dobrzyski
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Σύλβια Λιούλιου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Χάλβαρντ Σόλνες</i>	Γιώργος Κιμούλης
<i>Αλίνα Σόλνες</i>	Τιτίκα Βλαχοπούλου
<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Σταυριάνα Πανδή
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	Γιώργος Γεωγλερής
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	Θεόδωρος Έξαρχος
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	Γιώργος Χατζηγεωργίου

⁶⁷ Παίχτηκε με τίτλο: *Σόλνες*.

Κάγια Φόσλι
Άγγελος⁶⁸

Μυρτώ Ρήγου
Σταυριάνα Πανδή

ΕΠΙΣΗΜΣ:⁶⁹

Ο *Σόλνες* παίζεται για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο μόλις το 1925, παρόλο που είχε αναγγελθεί το ανέβασμα του ήδη από τον Οκτώβρη του 1908 από τον Θωμά Οικονόμου⁷⁰. Όπως μας πληροφορεί ο Σιδέρης, την ίδια χρονιά το είχε αναγγείλει και ο θίασος της Κυβέλης. Δύο χρόνια αργότερα (1910) ο θίασος επαναλαμβάνει την αναγγελία του, χωρίς όμως ποτέ να πραγματοποιήσει το ανέβασμά του⁷¹.

⁶⁸ Αναφέρεται στο πρόγραμμα ως ξεχωριστός ρόλος. Προφανώς προσθήκη του σκηνοθέτη.

⁶⁹ Επίσης, ο Κώστας Τομανάς καταγράφει παράσταση του *Σόλνες* από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη το 1930, χωρίς να δίνει άλλες λεπτομέρειες (*Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1994, σελ. 134). Η έρευνά μας στον τοπικό Τύπο της εποχής διαψεύδει τον Τομανά. Πράγματι, ο θίασος παρέμεινε στη Θεσσαλονίκη όλο τον Αύγουστο και τον Σεπτέμβριο του 1930, στο θέατρο Ακρόπολις αρχικά, για να μεταστεγαστεί στο θέατρο Διονύσια στα μέσα Σεπτεμβρίου, χωρίς όμως να παίζει το έργο.

⁷⁰ Στήλη θεαμάτων, εφ. *Σκριπ*, 17/10/1908.

⁷¹ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ.1547-1548.

1.3. Βρυκόλακες⁷²

1.3.1. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα 1894

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 29 & 30/10, 3, 5 & 13/11/1894⁷³
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1894-95
ΘΕΑΤΡΟ Των Κωμωδιών⁷⁴ - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μιχαήλ Γιαννουκάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Ευτύχιος Βονασέρας]⁷⁵

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Ελένη Αρνιωτάκη
Όσβαλντ Ευτύχιος Βονασέρας
Πάστορ Μάντερς Ευάγγελος Παντόπουλος
Έγκοτραντ Παναγιώτης Κωνσταντινόπουλος
Ρεγκίνε Κική Αρνιωτάκη

1.3.1.1. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα - Επανάληψη Αθήνα Οκτώβριος 1895

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 21/10/1895
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1895-96
ΘΕΑΤΡΟ Βαριετέ ή Ποικιλιών - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ⁷⁶

Κυρία Άλβινγκ Πιπίνα Βονασέρα
Όσβαλντ Ευτύχιος Βονασέρας
Πάστορ Μάντερς Ιωάννης Βονασέρας
Έγκοτραντ [.] Σταϊκόπουλος
Ρεγκίνε Φιλομήλα Βονασέρα

⁷² Ο τίτλος μεταγράφηκε μέσα στον αιώνα ως: *Βρυκόλακες, Οι βρυκόλακες, Βρικόλακες, Οι βρικόλακες.*

⁷³ Είχε προγραμματιστεί και παράσταση για τις 4/11/1894, αλλά λόγω ασθένειας ηθοποιού ματαιώθηκε, όπως μας πληροφορεί η στήλη θεαμάτων της εφ. *Εστία* στις 5/11/1894.

⁷⁴ Μετέπειτα Θέατρο Ετουάλ.

⁷⁵ Ο Νικηφόρος Παπανδρέου τον αναφέρει ως άτυπο σκηνοθέτη (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα...*, ό.π., σελ. 26).

⁷⁶ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από πληροφορίες που παρέχει η ανυπόγραφη στήλη «Ο Κόσμος» της εφ. *Εστίας* 22/10/1895. Η διανομή ήταν οικογενειακή υπόθεση των Βονασέρα.

1.3.1.2. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα - Επανάληψη Αθήνα Δεκέμβριος 1895⁷⁷

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	20/12/1895 ⁷⁸
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1895-96
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Αθηνών - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[:]
<i>Όσβαλντ</i>	Ευτύχιος Βονασέρας
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[:]
<i>Έγκοτραντ</i>	[:]
<i>Ρεγκίνε</i>	[:]

1.3.1.3. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα - Επανάληψη Αθήνα 1897⁷⁹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	29/11/1897 ⁸⁰
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1897-98
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Αθηνών - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Ελένη Αρνιωτάκη ⁸¹
<i>Όσβαλντ</i>	Ευτύχιος Βονασέρας
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[:]
<i>Έγκοτραντ</i>	[:]
<i>Ρεγκίνε</i>	[:]

1.3.1.4. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα⁸² - Επανάληψη Πειραιάς 1898

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	31/7 & 1/8/1898
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1898
ΘΕΑΤΡΟ	Τσόχα - Πειραιάς
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[:]
<i>Όσβαλντ</i>	Ευτύχιος Βονασέρας
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Ευάγγελος Παντόπουλος
<i>Έγκοτραντ</i>	[:]

⁷⁷ Η παράσταση αυτή θα μπορούσε να ενταχθεί στον ίδιο κωδικό με την προηγούμενη επανάληψη (1.3.1.1.) που πραγματοποιήθηκε δύο μήνες πριν. Όμως λόγω έλλειψης στοιχείων για τη διανομή κρίθηκε σκόπιμο να δοθεί άλλος κωδικός. Στη δεύτερη αυτή επανάληψη του θιάσου, τον Δεκέμβριο του 1895, προφανώς και συμμετείχαν ηθοποιοί της επανάληψης του Οκτωβρίου. Δεν μπορούμε όμως να είμαστε σίγουροι ότι δεν έγιναν αλλαγές. Την εποχή αυτή πολύ συχνά γίνονται αντικαταστάσεις των ηθοποιών σε σύντομο χρονικό διάστημα.

⁷⁸ Η παράσταση πραγματοποιήθηκε «υπέρ των υπαλληλοκαφεπολών» (στήλη θεαμάτων, εφ. *Εφημερίς*, 20/12/1895 και Ανυπόγραφο: «Του κόσμου», εφ. *Σκριπ*, 20/12/1895).

⁷⁹ Τιμητική παράσταση του Ευτύχιου Βονασέρα.

⁸⁰ Η εφημερίδα *Παλιγγενεσία* στις 22/12/1897 αναγγέλλει επανάληψη της παράστασης στο Δημοτικό Θέατρο για την επομένη (23/12/1897). Η διασταύρωση όμως με τις άλλες εφημερίδες της εποχής δεν πιστοποιεί την πραγματοποίησή της.

⁸¹ Τον ρόλο της Άλβινγκ ήταν προγραμματισμένο να τον παίξει η Πιπίνα Βονασέρα. Όμως μία μέρα πριν πεθαίνει ο γιός της Κωνσταντίνος και εκτάκτως την αντικαθιστά η Αρνιωτάκη (βλ. Ανυπόγραφο: «Ο Κόσμος», εφ. *Εστία*, 29/11 και 30/11/1897).

⁸² Συνθιασάρχης είναι ο Ευάγγελος Παντόπουλος. Ο θίασος αναφέρεται ως Θίασος της Ελληνικής Κωμωδίας των Ευάγγελου Παντόπουλου και Ευτύχιου Βονασέρα.

Ρεγκίνε [;]

1.3.1.5. Θίασος Ευτόχιου Βονασέρα - Επανάληψη Αθήνα 1904

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 25 & 26/7/1904
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1904
ΘΕΑΤΡΟ Νεαπόλεως - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [;]
Όσβαλντ Ευτόχιος Βονασέρας
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

1.3.1.6. Θίασος Ευτόχιου Βονασέρα - Επανάληψη Ναύπλιο 1904

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 2 & 29/11/1904
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1904-05
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Ναυπλίου - Ναύπλιο

ΔΙΑΝΟΜΗ⁸³

Κυρία Άλβινγκ Ελένη Χέλμη-Ξαβέριου
Αιμιλία Μαρίκου
Όσβαλντ Ευτόχιος Βονασέρας
Πάστορ Μάντερς Αθανάσιος Μαρίκος
Έγκοτραντ Τηλέμαχος Λεπενιώτης
Γεώργιος Χρυσάφης
Ρεγκίνε Αιμιλία Μαρίκου
Θεώνη Ακράτου

1.3.1.7. Θίασος Ευτόχιου Βονασέρα - Επανάληψη Αθήνα 1909

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 10/12/1909
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1909-10
ΘΕΑΤΡΟ Πανελλήνιον - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [Ροζαλία Νίκα]⁸⁴
Όσβαλντ Ευτόχιος Βονασέρας
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

⁸³ Αλλαγές στη διανομή στη δεύτερη παράσταση που δίνει ο θίασος στο Ναύπλιο. Τα ονόματα των ηθοποιών που αναφέρονται δεύτερα έπαιξαν τους ρόλους στις 29/11/1904.

⁸⁴ Κατά πάσα πιθανότητα έπαιξε τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Άλβινγκ. Ο Ευτόχιος Βονασέρας συμπράττει με τη Ροζαλία Νίκα τον χειμώνα 1909-10, πληροφορεί ο Σιδέρης (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 268).

1.3.2. Ελληνικός Δραματικός Θίασος «Αθηνών» Νικόλαου Κορδοβίλλη 1896

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	13/7/1896
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1896
ΘΕΑΤΡΟ	Ορφεύς - [Βόλος;]
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Ελένη Χέλμη-Ξαβέριου
<i>Όσβαλντ</i>	[;] Βονασέρα ⁸⁵
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Αθανάσιος Μαρίκος
<i>Έγκοτραντ</i>	[Σπύρος] Παντόπουλος ⁸⁶
<i>Ρεγκίνε</i>	Ιουλία Πολιτάκη

1.3.3. Θίασος [Κωνσταντίνου Βονασέρα;] 1896⁸⁷

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	4/12/1896
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1896-97
ΘΕΑΤΡΟ	Γυαλί Καφενέ ή Μεγάλο Καφενείο - Καρδίτσα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	[Πιπίνα] Βονασέρα ⁸⁸
<i>Όσβαλντ</i>	Κωνσταντίνος Βονασέρας
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.4. Ελληνικός Θίασος Αθηνών «Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη 1897

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	25/1/1897
-------------	-----------

⁸⁵ Το πρόγραμμα αναφέρει μόνο το επίθετο. Ευτύχιος, Κωνσταντίνος ή Ιωάννης Βονασέρας; Και τα τρία αδέρφια έπαιξαν τον ρόλο.

⁸⁶ Το πρόγραμμα αναφέρει μόνο το επίθετο. Πιθανότατα έπαιξε τον ρόλο ο Σπύρος Παντόπουλος, ο αδελφός του γνωστού πρωταγωνιστή Ευάγγελου Παντόπουλου. Ο Ευάγγελος έπαιξε τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Μάντερς στην πρώτη παράσταση του έργου και είναι μάλλον απίθανο να ερμήνευσε δύο χρόνια αργότερα τον δευτεραγωνιστή Έγκοτραντ.

⁸⁷ Οι πληροφορίες από: Φώτης Βογιατζής: *Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περιοχή της (1881-2002)*, ό.π., σελ. 27-28.

⁸⁸ Ο Φώτης Βογιατζής παραθέτει στο βιβλίο του (ό.π.) δημοσίευμα της εφ. *Άγραφα Καρδίτσας* της 6/12/1986, το οποίο αναφέρει ότι έπαιξε η κυρία Βονασέρα. Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για την Πιπίνα Βονασέρα -γνωστή πρωταγωνίστρια της εποχής- μητέρα του πρωταγωνιστή. Τιμητική παράσταση της κυρίας και του κυρίου Βονασέρα.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1896-97
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων - Πάτρα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Άρτεμις Ζάμπου
<i>Όσβαλντ</i>	Ιωάννης Βονασέρας
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Διονύσης Βενιέρης
<i>Έγκοτραντ</i>	Μιχ. Τσουκάτος
<i>Ρεγκίνε</i>	Φωτεινή Βονασέρα

1.3.5. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αθηνών Θεόδωρου Ποφάντη 1897⁸⁹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	20/12/1897
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1897-98
ΘΕΑΤΡΟ	[:] - Λεμεσός Κύπρου ⁹⁰
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]
ΔΙΑΝΟΜΗ ⁹¹	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Αιμιλία Μαρίκου
<i>Όσβαλντ</i>	Δημήτριος Αγγελάκης
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Αθανάσιος Μαρίκος
<i>Έγκοτραντ</i>	Κωνσταντίνος Σαγιώρ
<i>Ρεγκίνε</i>	[:]

1.3.6. Θίασος Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου 1898

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	16/8/1898 ⁹²
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1898
ΘΕΑΤΡΟ	Πολυθέαμα - Πειραιάς

⁸⁹ Οι πληροφορίες από: Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου. Από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, Λεμεσός, 1988, σελ. 45, Γιάννης Κατσούρης: *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α' (1860-1939), Λευκωσία, 2005, σελ. 53 και τη στήλη: «Θεατρικά», εφ. *Αλήθεια* Κύπρου, 18 και 24/12/1897.

⁹⁰ Ο θίασος περιόδευσε ακόμα στη Λευκωσία (Θέατρο Σχολείο της Φανερωμένης) και στη Λάρνακα (Θέατρο Παράδεισος), όπως μας πληροφορεί ο Κατσούρης (ό.π.). Πιθανώς να παίχτηκαν και σ' αυτούς τους σταθμούς της περιοδείας οι *Βρυκόλακες*.

⁹¹ Ο Κατσούρης (ό.π.) αναφέρει στον ρόλο της Άλβινγκ τη Βασιλεία Στεφάνου και στον ρόλο του Μάντερς τον Παναγιώτη Σταματόπουλο. Πρόκειται όμως για δευτερογενή πηγή, οπότε κρίθηκε πιο αξιόπιστη η πρωτογενής πηγή (Ανυπόγραφο: «Θεατρικά», εφ. *Αλήθεια* Κύπρου, 24/12/1897) και η συμπλήρωση της διανομής έγινε βάσει της τελευταίας.

⁹² Τιμητική του Κωνσταντίνου Βονασέρα.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [Ευαγγελία Παρασκευοπούλου;]⁹³
Όσβαλντ Κωνσταντίνος Βονασέρας
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

1.3.6.1. Θίασος Ε. Παρασκευοπούλου – Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1910⁹⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 24/3/1910
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1909-10
ΘΕΑΤΡΟ Μνηματακίων – Κωνσταντινούπολη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [Ευαγγελία Παρασκευοπούλου;]⁹⁵
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

1.3.7. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αικατερίνης Βερώνη 1899

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 11/3 & 1/4/1899
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1898-99
ΘΕΑΤΡΟ Ωδείο – Κωνσταντινούπολη

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μιχαήλ Γιαννουκάκης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Αικατερίνη Βερώνη
Όσβαλντ Γεώργιος Βερρής
Πάστορ Μάντερς Ηρακλής Χαλκιόπουλος
Έγκοτραντ Δημήτριος Καζούρης
Ρεγκίνε Αγαθονίκη Μαστοροπούλου

1.3.7.1. Θίασος Αικατερίνης Βερώνη – Επανάληψη Αθήνα 1900

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 5/9/1900
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1900

⁹³ Δεν αναφέρεται στον Τύπο της εποχής. Πιθανώς όμως την Άλβινγκ να ερμήνευσε η θιασάρχης Ευαγγελία Παρασκευοπούλου.

⁹⁴ Οι πληροφορίες από: Λίλη Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, ό.π., τ. Β', σελ. 661.

⁹⁵ Δεν το αναφέρει η Πεζοπούλου (ό.π.). Πιθανώς όμως την Άλβινγκ να ερμήνευσε η θιασάρχης Ευαγγελία Παρασκευοπούλου.

ΘΕΑΤΡΟ Βαριετέ – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [:]⁹⁶
Όσβαλντ Γεώργιος Γεννάδης
Πάστορ Μάντερς [:]
Έγκοτραντ [:]
Ρεγκίνε [:]

1.3.7.2. Θίασος Αικατερίνης Βερώνη – Επανάληψη Σύρος 1901

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 22/4/1901
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1900-01
ΘΕΑΤΡΟ Απόλλων – Σύρος

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Αικατερίνη Βερώνη
Όσβαλντ Γεώργιος Γεννάδης
Πάστορ Μάντερς Ιάκωβος Επιτροπάκης
Έγκοτραντ Δημήτριος Αλεξίου
Ρεγκίνε Αγαθονίκη Γεωργιάδου

1.3.7.3. Θίασος Αικατερίνης Βερώνη – Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1905⁹⁷

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 17 & 21/3/1905
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1904-05
ΘΕΑΤΡΟ Ωδείο – Κωνσταντινούπολη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Αικατερίνη Βερώνη
Όσβαλντ Γεώργιος Γεννάδης
Πάστορ Μάντερς Σπυρίδων Τριχάς
Έγκοτραντ [:]
Ρεγκίνε [:]

1.3.7.4. Θίασος Αικατερίνης Βερώνη – Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1907⁹⁸

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 3/4/1907
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1906-07
ΘΕΑΤΡΟ Ωδείο – Κωνσταντινούπολη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Αικατερίνη Βερώνη
Όσβαλντ Γεώργιος Γεννάδης
Πάστορ Μάντερς [:]
Έγκοτραντ [:]
Ρεγκίνε [:]

⁹⁶ Σίγουρα, πάντως, δεν την ερμήνευσε η Βερώνη. Στην ανυπόγραφη στήλη θεαμάτων της εφ. *Εστία* στις 6/9/1900 σχολιάζεται το γεγονός ότι η Βερώνη, η οποία είχε ερμηνεύσει τον ρόλο στην Κωνσταντινούπολη, δεν επανέλαβε τον ρόλο της Άλβινγκ στην Αθήνα.

⁹⁷ Οι πληροφορίες από: Λίλη Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, ό.π., τ. Β', σελ. 388 και 390 και τ. Γ', σελ. 86-87

⁹⁸ Οι πληροφορίες από: Λίλη Πεζοπούλου: ό.π., τ. Β', σελ. 527.

1.3.8. Θίασος Δημητρίου Αγγελάκη 1900

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 20/8/1900
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1900
ΘΕΑΤΡΟ Νεαπόλεως - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ⁹⁹

Κυρία Άλβινγκ Ουρανία Καζούρη
Όσβαλντ Δημήτριος Αγγελάκης
Πάστορ Μάντερς [:] Τασσόγλου¹⁰⁰
Έγκοτραντ Παναγιώτης Κωνσταντινόπουλος
Ρεγκίνε [:]

1.3.8.1. Θίασος Δημητρίου Αγγελάκη - Επανάληψη Αθήνα 1900

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 10/10/1900
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1900-01
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Αθηνών - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁰¹

Κυρία Άλβινγκ Αικατερίνη Λεκατσά
Όσβαλντ Δημήτριος Αγγελάκης
Πάστορ Μάντερς [:] Τασσόγλου
Έγκοτραντ Παναγιώτης Κωνσταντινόπουλος
Ρεγκίνε [:]

1.3.8.2. Θίασος Δημητρίου Αγγελάκη - Επανάληψη Πειραιάς 1901

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 7, 9, 12 & 17¹⁰²/6/1901
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1901
ΘΕΑΤΡΟ Διονυσιάδου - Πειραιάς

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [:]
Όσβαλντ Δημήτριος Αγγελάκης
Πάστορ Μάντερς [:]
Έγκοτραντ [:]
Ρεγκίνε [:]

⁹⁹ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από: Ανυπόγραφο: «Θέατρα», εφ. *Εστία*, 21/8/1900.

¹⁰⁰ Δεν κατέστη δυνατό να βρεθεί για ποιον Τασσόγλου πρόκειται. Την εποχή αυτή τρεις Τασσόγλου (ή Τασόγλου) δραστηριοποιούνται στο ελληνικό θέατρο: ο Γρηγόριος, καθώς και δύο άλλοι με αρχικά μικρών ονομάτων Δ. και Στ.

¹⁰¹ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από: Ανυπόγραφο: «Θέατρα», εφ. *Εστία*, 11/10/1900.

¹⁰² Η πληροφορία για την επανάληψη στις 17/6/1901 δίνεται μόνο από τη στήλη θεαμάτων της εφ. *Εστία* στις 19/6/1901.

1.3.9. Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 1903¹⁰³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]/3/1903
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1902-03
ΘΕΑΤΡΟ Αναγέννησις - Λεμεσός Κύπρου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁰⁴

Κυρία Αλβινγκ [Ελένη Κουμαριώτη;]
Όσβαλντ [;]
Πάστωρ Μάντερς [;]
Έγκστραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

1.3.10. Θίασος Ξενοφώντος Ησαΐα 1906¹⁰⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]/10/1906
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1906-07
ΘΕΑΤΡΟ Ακταίο - Λεμεσός Κύπρου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Αλβινγκ [Φίλια Αγγελάκη;]
Όσβαλντ [Ξενοφών Ησαΐας;]
Πάστωρ Μάντερς [;]
Έγκστραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

1.3.11. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1909

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 13 & 17/1/1909
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1908-09
ΘΕΑΤΡΟ Πανελλήνιον¹⁰⁶ - Αθήνα

¹⁰³ Οι πληροφορίες από: Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία...*, ό.π., σελ. 57-58 και Γιάννης Κατσούρης: *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', ό.π., σελ. 116-117.

¹⁰⁴ Άγνωστο ποιοι ερμήνευσαν τους ρόλους. Στον θίασο μετείχαν οι: Ευάγγελος Κουμαριώτης, Ελένη Κουμαριώτη, Κωνσταντίνος Προβελέγγιος, Άννα Προβελέγγιου, Αθηνά Αγγελοπούλου, Δημήτριος Αγγελόπουλος, Αριάδνη Νικολοπούλου, Γεώργιος Νικολόπουλος, Κ. Παρασκευόπουλος, Στ. Γαβριηλίδης, Ιωάννης Ιωαννίδης.

¹⁰⁵ Οι πληροφορίες από: Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 62-63.

¹⁰⁶ Μετέπειτα θέατρο Μοντιάλ.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός]¹⁰⁷
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Θωμάς Οικονόμου

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁰⁸

Κυρία Άλβινγκ Καίτη Βάρβα
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς Λουδοβίκος Λούης
Έγκοτραντ Α. Βαρνάβας
Ρεγκίνε Μαρία Φιλιππίδου

1.3.11.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου¹⁰⁹ – Επανάληψη Ζάκυνθος 1909

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]/3 ή 4/1909¹¹⁰
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1908–09
ΘΕΑΤΡΟ Φώσκολου – Ζάκυνθος

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Λουκία Τίβερι
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

¹⁰⁷ Το πρόγραμμα δεν σώζεται και κανένα από τα δημοσιεύματα του Τύπου δεν αναφέρεται στη μετάφραση του έργου. Η μόνη γνωστή μετάφραση του έργου στα ελληνικά την εποχή αυτή είναι του Γιαννουκάκη για την πρώτη παράσταση των *Βρυκολάκων* το 1894. Έχουν περάσει όμως δεκαπέντε χρόνια από τότε και η μετάφρασή του έχει πια παλιώσει. Μην ξεχνάμε και τη μετάβαση του τόπου μέσα σε αυτό το διάστημα από την καθαρεύουσα στη δημοτική. Η καθαρευουσιάνικη μετάφραση του Γιαννουκάκη ηχεί παλιά. Πιθανολογούμε πως ο Οικονόμου παρήγγειλε καινούργια μετάφραση στον Ιωάννη Ζερβό. Ο Ζερβός θα μεταφράσει άλλες δύο φορές Ίψεν για τον Οικονόμου: *Ρόσμερσχαλμ* το 1908 και τον *Μικρό Έγιολφ* το 1919. Η μετάφραση των *Βρυκολάκων* του Ζερβού εκδίδεται από τον Φέξη το 1917, οχτώ χρόνια μετά την παράσταση. Όμως είναι συχνό το φαινόμενο να αργούν οι εκδόσεις των μεταφράσεων. Για τις παραστάσεις με ημερομηνία πρεμιέρας μετά το 1909 θεωρούμε πως χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Ζερβού.

¹⁰⁸ Οι πληροφορίες για τη διανομή προέρχονται από τον Γιάννη Σιδέρη (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 267) και επιβεβαιώνονται από τα δημοσιεύματα της εποχής. Σε άλλο άρθρο του ο Σιδέρης («Οι *Βρυκόλακες* και το ελληνικό θέατρο», πρόγρ. Εθνικό Θέατρο, *Οι Βρυκόλακες*, 1950, σελ. 12) αναφέρει πως στην παράσταση αυτή συμμετείχαν η Λουκία Τίβερι και η Αριάδνη Βέλμου. Προφανώς η δεύτερη καταγραφή γίνεται από μνήμης και δεν είναι αξιόπιστη.

¹⁰⁹ Το πρόγραμμα αναφέρει τον θίασο ως Θωμά Οικονόμου-Λουκίας Τίβερι.

¹¹⁰ Το φυλλάδιο που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο αναφέρει: «Θίασος προσκληθείς εις Κέρκυραν όπως δώση εκεί σειράν παραστάσεων επί τη αφίξει του Κάιζερ και διερχόμενος της Ποιητικής Ζακύνθου ίνα μεταβή εκεί διδαι επί τη ευκαιρία ταύτη δύο μόνον παραστάσεις». Παίχτηκαν οι *Βρυκόλακες* και το έργο του Mozental *Δεβώρα*. Ο θίασος δίνει παραστάσεις και στο Θέατρο Κέφαλος της Κεφαλονιάς, πριν να πάει στην Κέρκυρα, όπου πιθανώς έπαιξε και εκεί τους *Βρυκόλακες*. Η περιοδεία αυτή στα νησιά του Ιονίου πραγματοποιείται Μάρτιο με Απρίλιο του 1909 (Πηγές: Γιάννης Σιδέρης: *Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 267 και Βαρβάρα Γεωργοπούλου: *Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, ό.π., σελ. 33-34). Λάθος κάνει ο Διονύσης Μουσμότης (*Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1860-1953*, ό.π., τ. Β', σελ. 172), ο οποίος χρονολογεί την παράσταση το 1910, με μόνο επιχείρημα την αναφορά στον Μάνο Ελευθερίου (*Το Θέατρο στην Ερμούπολη...*, ό.π.), ο οποίος καταγράφει παράσταση των *Βρυκολάκων* τον Φεβρουάριο του 1910 στη Σύρο από τον θίασο του Οικονόμου.

1.3.11.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Πύργος Ηλείας 1909¹¹¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	16, 17 & 18/4/1909
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1908-09
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων – Πύργος Ηλείας

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[;]
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.11.3. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Αθήνα 1909

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	6/12/1909
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1909-10
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Αθηνών – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Καίτη Βάρβα ¹¹²
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[Ορέστης Κοντογιάννης;] ¹¹³
<i>Έγκοτραντ</i>	[Κωνσταντίνος Μουστάκας;] ¹¹⁴
<i>Ρεγκίνε</i>	[Νίτσα Μουστάκα;]

1.3.11.4. Θίασος Θωμά Οικονόμου¹¹⁵ – Επανάληψη Σύρος 1910

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	13/2/1910 ¹¹⁶
-------------	--------------------------

¹¹¹ Οι πληροφορίες από: Αικατερίνη Δεκούλου-Μελισσαροπούλου: *Η θεατρική κίνηση...*, ό.π., σελ. 71. Η παράσταση αυτή πραγματοποιείται λίγο καιρό μετά την περιοδεία του Οικονόμου με την Τίβερι στα Ιόνια νησιά. Θα μπορούσε να ενταχθεί στον προηγούμενο κωδικό (1.3.11.1), όμως αποφασίστηκε να δοθεί ξεχωριστός ταξινομικός αριθμός, καθώς η Δεκούλου-Μελισσαροπούλου δεν έχει καμία αναφορά στην Τίβερι. Μπορεί να διαλύθηκε η συνεργασία τους και να συνέχισε μόνος του ο Οικονόμου την περιοδεία του στον Πύργο.

¹¹² Η στήλη θεαμάτων της εφ. *Νέον Άστυ*, 6/12/1909, αναγράφει ως ερμηνεύτρια της Άλβινγκ τη δεσποινίδα Δάρβα. Προφανώς πρόκειται για τυπογραφικό λάθος, αφού Δάρβα ηθοποιός δεν δραστηριοποιείται την εποχή αυτή. Πρόκειται για την Καίτη Βάρβα που ερμήνευσε την Άλβινγκ με τον θίασο του Οικονόμου λίγους μήνες νωρίτερα (1.3.11.).

¹¹³ Το όνομα του Κοντογιάννη αναφέρεται στη στήλη θεαμάτων της εφ. *Καιροί* στις 6/12/1909. Δεν υπάρχει καμία αναφορά δυστυχώς ποιους ρόλους ερμήνευσαν ο Κοντογιάννης και ο Μουστάκας. Τον Μάντερς πρέπει να ερμήνευσε ο Κοντογιάννης, γιατί λίγους μήνες μετά ερμηνεύει τον ρόλο στη Σύρο με το θίασο του Οικονόμου (1.3.11.4.).

¹¹⁴ Τιμητική του ζεύγους Μουστάκα πληροφορούν οι πηγές: Γιάννης Σιδέρης: *Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 268 και στήλες θεαμάτων των εφ. *Σκριπ* και εφ. *Εμπρός* 6/12/1909. Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για τον Κωνσταντίνο Μουστάκα, συνεργάτη του Οικονόμου την εποχή αυτή. Αλλά ποια είναι η σύζυγος του που έπαιξε επίσης στην παράσταση; Η Αθανασία Μουστάκα (Πλέσσα), που υπήρξε σύζυγός του, είναι πολύ μικρή την εποχή αυτή (γεν. 1896 ή 1898, άρα ήταν 11 ή 13 ετών· άρα απίθανο). Ίσως πρόκειται για τη Νίτσα Μουστάκα, πιθανολογούμενη πρώτη σύζυγο του Μουστάκα (βλ. Θόδωρος Έξαρχος: *Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις 'ρίζες'. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899*, ό.π., σελ. 207).

¹¹⁵ Ο Μάνος Ελευθερίου αναφέρει τον θίασο ως Οικονόμου-Κοντογιάννη (*Το θέατρο στην Ερμούπολη...*, τ. Γ' (1907-1912), ό.π., σελ. 149, 152, 154).

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1909-10
ΘΕΑΤΡΟ Απόλλων - Σύρος

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [Άννα Βώκου]¹¹⁷
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς [Ορέστης;] Κοντογιάννης¹¹⁸
Έγκοτραντ [:]
Ρεγκίνε [:]

1.3.11.5. Θίασος Θωμά Οικονόμου - Επανάληψη Αθήνα 1910

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 17 & 27/9, 15 & 21¹¹⁹ & 26/10/1910
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1910
ΘΕΑΤΡΟ Πανελλήνιον - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ¹²⁰

Κυρία Άλβινγκ Άννα Βώκου
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς [Ορέστης;] Κοντογιάννης
Έγκοτραντ Μιχαήλ Ιακωβίδης
Ρεγκίνε [Τατιανή] Βέλμου

1.3.11.6. Θίασος Θωμά Οικονόμου - Επανάληψη Πειραιάς 1910

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 31/10/1910
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1910-11
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό - Πειραιάς

¹¹⁶ Ο Ελευθερίου (ό.π.) σημειώνει πως πιθανόν δόθηκαν και άλλες παραστάσεις των έργων της περιόδου έως τις 16/2/1910, οπότε αναχώρησε ο θίασος από τη Σύρο.

¹¹⁷ Πρέπει την Άλβινγκ να την έπαιξε η Άννα Βώκου που ήταν στον θίασο. Το ίδιο πιστεύει και ο Μάνος Ελευθερίου (ό.π.).

¹¹⁸ Ο Ελευθερίου (ό.π.) συμπληρώνει το μικρό όνομα του Κοντογιάννη ως Ορέστης. Όμως υπάρχει και Κωνσταντίνος Κοντογιάννης, ο οποίος παίζει τον Μάντερς σε επόμενες παραστάσεις με τον θίασο του Οικονόμου. Δημοσίευμα της εποχής αναφέρει πως είναι «ηθοποιός του εν Μονάχω γερμανικού Θεάτρου» (εφ. *Εφημερίς Σύρου*, 12/2/1910). Για τον Κωνσταντίνο δεν έχουμε πληροφορίες για εργασία του στη Γερμανία, οπότε μάλλον πρόκειται για τον Ορέστη.

¹¹⁹ Στην *Ιστορία* του Σιδέρη (τ. Β1, ό.π., σελ. 281) αναγράφεται -από τυπογραφικό λάθος, όπως είδαμε στον πρώτο τόμο της διατριβής- ως χρονολογία 22/10/1920.

¹²⁰ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από τις πληροφορίες που δίνει η κριτική της εφ. *Πατρίδα* (Ρ. Φιλ.: «Θεατρικά κρίσεις. Οι *Βρυκόλακες* του Ίμπεν», 19/9/1910). Το δημοσίευμα μας πληροφορεί μετά βεβαιότητας για τους ρόλους των Όσβαλντ, Μάντερς και Έγκοτραντ. Για τον Μάντερς μας δίνει μόνο το επίθετο του ηθοποιού. Πιθανά να πρόκειται για τον Ορέστη, ο οποίος λίγους μήνες πριν έπαιξε τον Μάντερς με τον θίασο του Οικονόμου στη Σύρο και στην Αθήνα (1.3.11.4. & 1.3.11.5.). Για την Άννα Βώκου δεν αναφέρει η κριτική ποιο ρόλο έπαιξε. Όμως πρέπει να επανέλαβε τον ρόλο της Άλβινγκ, όπως και λίγους μήνες πριν στην προαναφερθείσα παράσταση της Σύρου. Η «δεοποινίς» Βέλμου, που αναφέρει η κριτική, πρέπει να έπαιξε τη Ρεγκίνε. Δεν αναγράφει όμως για ποια Βέλμου πρόκειται. Μάλλον είναι η Τατιανή Βέλμου και όχι η αδελφή της Αριάδνη. Δύο χρόνια μετά η Τατιανή έπαιξε τη Ρεγκίνε με τον θίασο Οικονόμου και η Αριάδνη την Άλβινγκ (1.3.11.7.).

ΔΙΑΝΟΜΗ¹²¹

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[;]
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.11.7. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Τρίπολη 1912

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	[;]/3 ή 4/1912 ¹²²
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1911-12
ΘΕΑΤΡΟ	Μαλλιαροπούλειον – Τρίπολη

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Αριάδνη Βέλμου
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Κωνσταντίνος Κοντογιάννης
<i>Έγκοτραντ</i>	Νίκος Βέλμος
<i>Ρεγκίνε</i>	Τατιανή Βέλμου

1.3.11.8. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Πύργος Ηλείας 1912

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	2/9/1912 ¹²³
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1912
ΘΕΑΤΡΟ	Ολύμπια – Πύργος Ηλείας

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Αριάδνη Βέλμου
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Κωνσταντίνος Κοντογιάννης
<i>Έγκοτραντ</i>	Γεώργιος Σαραντίδης
<i>Ρεγκίνε</i>	Τατιανή Βέλμου

1.3.11.9. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Αθήνα 1912

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	14/10, 4 & 7/11/1912, 11 & 13 & 14/2/1913
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1912-13
ΘΕΑΤΡΟ	Ετουάλ και Πολυθέαμα ¹²⁴ – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Αριάδνη Βέλμου ¹²⁵
----------------------	-------------------------------

¹²¹ Η διανομή πρέπει να ήταν η ίδια, όπως και στην Αθήνα (1.3.11.5.). Μεσολαβούν μόλις πέντε μέρες από την τελευταία παράσταση του θιάσου στην Αθήνα. Δίνουμε ξεχωριστό ταξινομικό αριθμό, καθώς παίζουν σε άλλη πόλη (ο Πειραιάς δεν είχε ακόμα ενοποιηθεί με την Αθήνα) και δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι δεν έγιναν αλλαγές στη διανομή την τελευταία στιγμή.

¹²² Το πρόγραμμα αναγράφει μόνο το έτος. Ο Σιδέρης αναφέρει πως «Στις 26 Μαρτίου 1912, αρχίζει στο Μαλλιαροπούλειο της Τρίπολης για έξι παραστάσεις, με δικό του θίασο, και μετά σε άλλα επαρχιακά κέντρα» (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 272).

¹²³ Στο πρόγραμμα δεν αναγράφεται το έτος. Η επιβεβαίωση της χρονολόγησης πραγματοποιήθηκε από την Αικατερίνη Δεκούλου-Μελισσαροπούλου (*Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας 1860-1944*, ό.π., σελ. 72).

¹²⁴ Οι παραστάσεις του θιάσου τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο του 1912 έγιναν στο θέατρο Ετουάλ και αυτές του Φεβρουαρίου του 1913 στο θέατρο Πολυθέαμα.

<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Νίκος Βέλμος
<i>Έγκοτσαντ</i>	Γεώργιος Σαραντιδής
<i>Ρεγκίνε</i>	Τατιανή Βέλμου

1.3.11.10. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Περιοδεία 1913-14

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	Χειμώνας 1913-14 1] 17/10/1913 – Πολυθέαμα – Βόλος 2] 6/1/1914 – Έντεν – Θεσσαλονίκη
----------------------------	--

ΔΙΑΝΟΜΗ¹²⁶

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Θεώνη Ακράτου
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Νίκος Βέλμος
<i>Έγκοτσαντ</i>	Ιωάννης Τερζάκης
<i>Ρεγκίνε</i>	Τατιανή Βέλμου

1.3.11.11. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Αθήνα 1923

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	2/4/1923 ¹²⁷
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. ΘΕΑΤΡΟ	Χειμώνας 1922-23 Κυβέλης – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ¹²⁸

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Άννα Βώκου
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτσαντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	Τασία Αδάμ

1.3.11.12. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1924

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	18/9, 4 & 5/10/1924
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. ΘΕΑΤΡΟ	Καλοκαίρι 1924 Πάνθεον – Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Τασία Αδάμ
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Κώστας Κροντηράς ή Δημοσοθένης Ρέγκος ¹²⁹

¹²⁵ Στο μονόφυλλο πρόγραμμα στις 13/2/1913 αναγράφεται ως Αδριανή Σάνδα, ψευδώνυμο της Αριάδνης Βέλμου.

¹²⁶ Σώζεται μόνο το πρόγραμμα του Βόλου. Στην επανάληψη της παράστασης στη Θεσσαλονίκη, δύο μήνες μετά, η διανομή μάλλον παρέμεινε η ίδια. Τα δημοσιεύματα του τοπικού Τύπου αναφέρονται μόνο στην ερμηνεία του Οικονόμου και δεν δίνουν άλλες πληροφορίες για τον υπόλοιπο θίασο.

¹²⁷ Ήταν προγραμματισμένος ο *Πατέρας* του Στρίντμπεργκ, αλλά εκτάκτως έγινε αλλαγή και παίχτηκαν οι *Βρυκόλακες*.

¹²⁸ Οι πληροφορίες για τη διανομή από: Ανυπόγραφο: «Καλλιτεχνική κίνησης», εφ. *Εμπρός*, 2/4/1923.

¹²⁹ Οι πηγές (στήλες θεαμάτων εφ. *Μακεδονία*, 12/9, 18/9 & 4/10/1924 και Ανυπόγραφο: «Πενιές», εφ. *Μακεδονία*, 20/9 και 5/10/1924) πληροφορούν πως τη διανομή συμπληρώνουν οι μαθητές της

Έγκοτραντ
Ρεγκίνε

Κώστας Κροντηράς ή Δημοσθένης Ρέγκος
Ίδα Γκαμπάι

1.3.11.13. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Αθήνα 1926

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 11/2/1926
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1925-26
ΘΕΑΤΡΟ Κεντρικόν – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ¹³⁰

Κυρία Άλβινγκ Τασία Αδάμ
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστωρ Μάντερς [;] Βλαχόπουλος¹³¹
Έγκοτραντ [;] Πλούμης¹³²
Ρεγκίνε Άννα Σταυρίδου

1.3.12. Θίασος Πάνου Καλογερίκου 1910¹³³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]/3 ή 4/1910
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1909-10
ΘΕΑΤΡΟ Αθήναιο – Λεμεσός Κύπρου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [;]
Όσβαλντ [Πάνος Καλογερίκος;]¹³⁴
Πάστωρ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

Δραματικής Σχολής του Ωδείου Θεσσαλονίκης: Κροντηράς και Ρέγκος, χωρίς να αναφέρουν ποιο ρόλο ερμήνευσαν. Η βάση δεδομένων του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. για τη θεατρική δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη μας συμπληρώνει τα μικρά ονόματα των Κροντηρά και Ρέγκου.

¹³⁰ Η διανομή συμπληρώθηκε από τα δημοσιεύματα της εποχής.

¹³¹ Καμία πηγή δεν μας πληροφορεί για το μικρό του ηθοποιού Βλαχόπουλου. Την εποχή αυτή υπάρχουν στα θεατρικά πράγματα τρεις Βλαχόπουλοι: Αθανάσιος, Νίκος και Μ.

¹³² Όλα τα δημοσιεύματα τον αναγράφουν ως Πλούμη. Όμως δεν υπάρχουν πληροφορίες για επαγγελματία ηθοποιό Πλούμη. Ίσως πρόκειται για τον Γεώργιο Πλούτη, που είχε συνεργαστεί με τον Οικονόμου στον *Μικρό Έγιολφ* το 1919 (1.8.1). Πιθανώς να είχε αναγραφεί λάθος το όνομα του στο πρόγραμμα της παράστασης και μεταγράφηκε από τα δημοσιεύματα ως Πλούμης αντί Πλούτη.

¹³³ Οι πληροφορίες από: Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία...*, ό.π., σελ. 70.

¹³⁴ Δεν το αναφέρει ο Μουστερή. Πιθανώς τον ρόλο ερμήνευσε ο θιασάρχης.

1.3.13. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1910¹³⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 3/ 5/1910
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1909-10
ΘΕΑΤΡΟ Σπόρτιν Κλουμπ - Σμύρνη

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Ανθή Μηλιάδου
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε Κυβέλη Αδριανού¹³⁶

1.3.13.1. Θίασος Κυβέλης Αδριανού - Επανάληψη Αθήνα 1911

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 9/10 & 26/12/1911
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1911-12
ΘΕΑΤΡΟ Κυβέλης και Βασιλικό¹³⁷ - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [;]
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε Κυβέλη Αδριανού

1.3.13.2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού - Επανάληψη Περιοδεία 1911-12

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1911-12
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ Α] 3/11/1911 - Δημοτικό Βόλου
Β] 17/1/1912 - Σπόρτιν Κλουμπ - Σμύρνη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Άννα Βώκου
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς Πέτρος Λέων
Έγκοτραντ Νέστορ Παλμύρας
Ρεγκίνε Κυβέλη Αδριανού¹³⁸

¹³⁵ Τις πληροφορίες για την παράσταση δίνουν το ανυπόγραφο άρθρο: «Θέατρον Γυμν. Κύκλου», εφ. *Αμάλθεια* Σμύρνης, 3/5/1910 και ο Χρήστος Σολομωνίδης: *Το Θέατρο στη Σμύρνη 1657-1922*, ό.π., σελ. 198-200.

¹³⁶ Δεν αναφέρεται στις πηγές, όμως είναι λογικό να υποθέσει κανείς πως έπαιξε τον ίδιο ρόλο, όπως και τα επόμενα χρόνια σε επαναλήψεις της παράστασης του έργου με τον θίασο της.

¹³⁷ Η παράσταση στις 9/10 πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Κυβέλης και στις 26/12 στο Βασιλικό.

¹³⁸ Στο μονόφυλλο πρόγραμμα που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο για την παράσταση της Σμύρνης είναι σβησμένο το όνομα της Κυβέλης και γραμμένο χειρόγραφα το όνομα της Βασιλικής Δημοπούλου. Ίσως έγινε κάποια αντικατάσταση την τελευταία στιγμή και ο θεατής της εν λόγω παράστασης το σημείωσε στο φυλλάδιο.

1.3.13.3. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1912

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	25/6/1912
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1912
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[;]
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;] ¹³⁹

1.3.13.4. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1913

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	12 & 26/8/1913
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1913
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[;]
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.13.5. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1916

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	7/1/1916
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1915-16
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικόν – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁴⁰

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Άννα Βώκου
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Σπυρίδων Σάββας ή [;] Νέζερ ¹⁴¹
<i>Έγκοτραντ</i>	Σπυρίδων Σάββας ή [;] Νέζερ
<i>Ρεγκίνε</i>	[;] ¹⁴²

1.3.13.6. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1917

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	3/10/1917
-------------	-----------

¹³⁹ Δεν υπάρχει καμία αναφορά στον Τύπο της εποχής για συμμετοχή της Κυβέλης στη διανομή. Από το καλοκαίρι του 1912 και μετά δεν υπάρχει άλλη αναφορά που να πιστοποιεί ότι ξαναέπαιξε τον δευτεραγωνιστικό ρόλο της Ρεγκίνε.

¹⁴⁰ Η διανομή συμπληρώθηκε από την κριτική: Αλκ. [Ανδρέας Ανδρεάδης]: «Ο Οικονόμου στους *Βρυκόλακας*», εφ. *Εστία*, 8/1/1916.

¹⁴¹ Δεν διευκρινίζεται στην κριτική του Αλκ. (ό.π.) ποιος ερμήνευσε ποιόν ρόλο. Στην κριτική αναγράφεται μόνο το επίθετο του ηθοποιού Νέζερ. Την εποχή αυτή σταδιοδρομούσαν τρεις ηθοποιοί με το ίδιο επίθετο: ο Χριστόφορος, ο Θεμιστοκλής και ο Κωνσταντίνος.

¹⁴² Στην κριτική του Αλκ. (ό.π.) δεν υπάρχει καμία αναφορά για τον ρόλο της Ρεγκίνε. Δεν πρέπει όμως να τον ερμήνευσε η Κυβέλη, γιατί είναι βέβαιο πως δεν θα έμενε ασχολίαστη η ερμηνεία της διακεκριμένης πρωταγωνίστριας. Πιθανότατα η τελευταία φορά που έπαιξε τον δευτεραγωνιστικό ρόλο της Ρεγκίνε ήταν στη Σμύρνη το 1912 (1.3.13.2.).

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1917
ΘΕΑΤΡΟ Κυβέλης¹⁴³ - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [;]
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]¹⁴⁴

1.3.13.7. Θίασος Κυβέλης Αδριανού - Επανάληψη Αθήνα 1918

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 15/1/1918
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1917-18
ΘΕΑΤΡΟ Διονύσια - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [;]
Όσβαλντ Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

1.3.13.8. Θίασος Κυβέλης Αδριανού - Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1918¹⁴⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 15/5/1918¹⁴⁶
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1917-18
ΘΕΑΤΡΟ Λευκού Πύργου - Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ [;]
Όσβαλντ Αιμίλιος Βεάκης
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

1.3.13.9. Θίασος Κυβέλης Αδριανού - Επανάληψη Αθήνα Καλοκαίρι 1921

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 25/7/1921
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1921
ΘΕΑΤΡΟ Διονύσια - Αθήνα

¹⁴³ Η στήλη θεαμάτων της εφ. *Εστίας* λανθασμένα αναφέρει ως θέατρο το Διονύσια. Όλες οι υπόλοιπες στήλες θεαμάτων καταγράφουν το θέατρο Κυβέλης.

¹⁴⁴ Σίγουρα δεν έπαιξε η Κυβέλη τη Ρεγκίνε. Το ίδιο βράδυ κάνει πρεμιέρα στο θέατρο Διονύσια με την *Αμαζόνα* του Henry Bataille.

¹⁴⁵ Οι πληροφορίες από: Ανυπόγραφο: «Ηχώ της Πόλεως», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 13 & 14/5/1918 και Ανυπόγραφο: «Η τιμητική του κ. Βεάκη», εφ. *Νέα Αλήθεια* Θεσσαλονίκης, 15/5/1918.

¹⁴⁶ Ήταν προγραμματισμένη η παράσταση για τις 14/5/1918, αλλά αναβλήθηκε για την επομένη. Τιμητική του Βεάκη.

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁴⁷

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Άννα Βώκου
<i>Όσβαλντ</i>	Ευτύχιος Βονασέρας
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.13.10. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1921-22

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	9 & 10/10, 17/12/1921
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1921-22
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[;]
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.14. Θίασος Τηλέμαχου Λεπενιώτη 1914

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	19/5, 21/7, 25/8/1914
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1914
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Ιωάννης Ζερβός]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[;]
<i>Όσβαλντ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.15. Θίασος Αθανάσιου Μαρίκου-Εμμανουήλ Καντιώτη 1916

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	15/1/1916 ¹⁴⁸
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1915-16
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικόν – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Ιωάννης Ζερβός]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Θωμάς Οικονόμου]

¹⁴⁷ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από: Ανυπόγραφο: «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Εσπερινή*, 24/7/1921.

¹⁴⁸ Τιμητική των θιασαρχών Μαρίκου και Καντιώτη.

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁴⁹

Κυρία Άλβινγκ	[Αιμιλία Μαρίκου]
Όσβαλντ	Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς	[Αθανάσιος Μαρίκος]
Έγκοτσαντ	[Εμμανουήλ Καντιώτης]
Ρεγκίνε	[Κορίνα Ζαφειροπούλου]

1.3.16. Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου-Ανθής Μηλιάδου 1916¹⁵⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	8/6/1916
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1916
ΘΕΑΤΡΟ	Πειραιϊκόν - Πειραιάς

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Ιωάννης Ζερβός]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁵¹

Κυρία Άλβινγκ	Χριστίνα Καλογερίκου
Όσβαλντ	Θωμάς Οικονόμου
Πάστορ Μάντερς	Πάνος Καλογερίκος
Έγκοτσαντ	[:]
Ρεγκίνε	[:]

1.3.17. Θίασος Νίκου Μωραΐτη 1918¹⁵²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	24/6/1918
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1918
ΘΕΑΤΡΟ	Νέα Σκηνή - Θεσσαλονίκη

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Ιωάννης Ζερβός]
-----------	------------------

¹⁴⁹ Το πρόγραμμα δεν σώζεται. Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από τις στήλες θεαμάτων διαφόρων εφημερίδων (εφ. *Αθήναι*, *Νέα Ελλάς*, *Εστία* και *Έθνος*, 15/1/1916). Δεν υπάρχει αναφορά όμως στα δημοσιεύματα ποιους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί. Ασφαλής είναι η υπόθεση πως ο Οικονόμου έπαιξε τον Όσβαλντ. Το ζεύγος Μαρίκου ερμήνευσε τους ρόλους του Πάστορα Μάντερς και Κυρίας Άλβινγκ τόσο με τον θίασο του Θεόδωρου Ποφάντη στην Κύπρο το 1897 (1.3.5), όσο και με τον θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα στο Ναύπλιο το 1904 (1.3.1.6.). Λογικά επανέλαβαν τους ρόλους αυτούς. Άρα, η Κορίνα Ζαφειροπούλου ερμήνευσε τη Ρεγκίνε και ο Καντιώτης τον Έγκοτσαντ.

¹⁵⁰ Ο Σιδέρης στην *Ιστορία* του (τ. Β2, ό.π., σελ. 178) καταγράφει τον θίασο ως Χριστίνας Καλογερίκου, όμως η στήλη θεαμάτων του *Έθνους* στις 9/6/1916 συμπεριλαμβάνει ως συνθιασάρχη την Ανθή Μηλιάδου.

¹⁵¹ Η διανομή συμπληρώθηκε από τη στήλη θεαμάτων στην εφ. *Έθνος*, 8/6/1916.

¹⁵² Ο θίασος μάλλον πρέπει να πιστωθεί στον Νίκο Μωραΐτη. Η πηγή της πληροφόρησης είναι η στήλη θεαμάτων της εφ. *Μακεδονία*, 24/6/1918, «Ο γνωστός παρ' ημίν Ν. Μωραΐτης», αναφέρει.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	[;]
<i>Όσβαλντ</i>	[Νίκος Μωραΐτης] ¹⁵³
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκστραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.18. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1918

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	27/7/1918
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1918
ΘΕΑΤΡΟ	Κοτοπούλη – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	[;] ¹⁵⁴
<i>Όσβαλντ</i>	Ευτύχιος Βονασέρας
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκστραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	[;]

1.3.19. Θίασος Μιχαήλ Ιακωβίδη 1927

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	23/10/1927
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1927-28
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Λέων Κουκούλας]

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁵⁵

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Στέλλα Γαλάτη
<i>Όσβαλντ</i>	Μιχαήλ Ιακωβίδη
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκστραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	Λέλα Πατρικίου-Σταματοπούλου

¹⁵³Κατά πάσα πιθανότητα ο Νίκος Μωραΐτης ερμήνευσε τον ρόλο του Όσβαλντ, που θεωρούνταν ο πρωταγωνιστικός αντρικός ρόλος.

¹⁵⁴ Υπάρχουν δυο πιθανότητες για τον ρόλο της Κυρίας Αλβινγκ: Σοφία Ταβουλάρη και Χαρικόλεια Ταβουλάρη (βλ. τον σχολιασμό μας στον Α' τόμο της εργασίας στο υποκεφ. 1.2.).

¹⁵⁵ Η διανομή συμπληρώθηκε από την κριτική του Θεατή («Οι Βρικόλακες», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 10, 1/11/1927, σελ. 505).

1.3.20. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασιλή Ρώτα] 1930

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 17/7 & 18/8/1930
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1930
ΘΕΑΤΡΟ Λαϊκό Παγκρατίου – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Λέων Κουκούλας]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Βασιλής Ρώτας¹⁵⁶

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Νέλλη Μαρσέλλου¹⁵⁷
Όσβαλντ Τίτος Φαρμάκης
Πάστωρ Μάντερς Θεόδωρος Καμενίδης
Έγκοτραντ Γεώργιος Σαραντίδης
Ρεγκίνε Άννα Σταυρίδου

1.3.21. Θίασος Μαίρης Κροντηρά 1933

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 3/2/1933
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1932-33
ΘΕΑΤΡΟ Κεντρικόν – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κώστας Κροντηράς¹⁵⁸

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Μαίρη Κροντηρά
Όσβαλντ Κώστας Κροντηράς¹⁵⁹
Πάστωρ Μάντερς Νέστωρ Κουρτέλης
Έγκοτραντ Διονύσης Βενιέρης
Ρεγκίνε Αλίκη Μαυροειδή

¹⁵⁶ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, όμως ο Βασιλής Ρώτας, ιδρυτής και εμπνευστής του θιάσου, είχε και τη σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεων του Λαϊκού Θεάτρου.

¹⁵⁷ Το πρόγραμμα που σώζεται αναγράφει το όνομα της Μαίρης Κροντηρά στον ρόλο. Όμως απ' ότι φαίνεται έγινε αντικατάστασή της από τη Νέλλη Μαρσέλλου την τελευταία στιγμή και το πρόγραμμα είχε ήδη τυπωθεί. Η κριτική του Φώτου Πολίτη για την παράσταση δύο μέρες μετά πιστοποιεί την αλλαγή αυτή («Τα θέατρα. Οι *Βρικόλακες* του Ίψεν. Λαϊκόν Θέατρον Παγκρατίου», εφ. *Η Πρωία*, 19/7/1930).

¹⁵⁸ Ο σκηνοθέτης και συμπρωταγωνιστής της Κροντηρά ήταν και σύζυγός της.

¹⁵⁹ Ο Κώστας Κροντηράς ερμήνευσε τον Όσβαλντ για πρώτη φορά στις 16 Απριλίου 1932 στη Θεσσαλονίκη, στο Θέατρο Λευκού Πύργου. Δεν πρόκειται για επαγγελματικό θίασο, αλλά για επιδείξεις των μαθητών της Δραματικής Σχολής του Ελληνικού Ωδείου της Θεσσαλονίκης, στην οποία ο Κροντηράς ήταν καθηγητής. Την παράσταση σκηνοθέτησε ο Κροντηράς και συμμετείχαν οι μαθητές: Σοφία Προμηθέως, Λίτσα Παντελή, Στρατής Παπαδόπουλος και Τάσος Πελάκης (εφ. *Μακεδονικά Νέα*, 9/4 και 16/4/1932).

1.3.22. Θίασος Ηνωμένοι Καλλιτέχναι 1933¹⁶⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]¹⁶¹/11/1933
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1933-34
ΘΕΑΤΡΟ Άρνη - Καρδίτσα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Λέων Κουκούλας]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Κώστας Κροντηράς]¹⁶²

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁶³

Κυρία Άλβινγκ Μαίρη Κροντηρά
Όσβαλντ Κώστας Κροντηράς
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

1.3.22.1. Ηνωμένοι Καλλιτέχνες - Επανάληψη Αθήνα 1935¹⁶⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 30/7/1935
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1935
ΘΕΑΤΡΟ Λαϊκό Παγκρατίου - Αθήνα
ΔΙΑΝΟΜΗ
Κυρία Άλβινγκ Μαίρη Κροντηρά
Όσβαλντ Κώστας Κροντηράς
Πάστορ Μάντερς Βασίλης Ρώτας¹⁶⁵
Έγκοτραντ Ιωάννης Δούκας
Ρεγκίνε Ζωζώ Κυριαζίδου

1.3.23. Εθνικό Θέατρο 1934

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 30/1/1934
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 10/2/1934
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1933-34

¹⁶⁰ Οι πληροφορίες από: Φώτης Βογιατζής: *Το θέατρο στην Καρδίτσα...*, ό.π., σελ. 39-40.

¹⁶¹ Ο θίασος παρέμεινε στην Καρδίτσα από 11 έως 28 Νοεμβρίου.

¹⁶² Πιθανότατα σκηνοθέτησε την παράσταση ο Κροντηράς, όπως λίγους μήνες πριν (βλ. 1.3.19.).

¹⁶³ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε με βάση τη λογική υπόθεση πως η Μαίρη Κροντηρά και ο Κώστας Κροντηράς ερμήνευσαν τους ρόλους που είχαν ερμηνεύσει λίγους μήνες πριν (1.3.19.). Στον θίασο μετείχαν ακόμα ο Αλέκος Μπουόμπης και η Ελένη Ζαφειρίου, όπως μας πληροφορεί ο Βογιατζής (ό.π.). Ίσως οι δύο ηθοποιοί να συμμετείχαν και στη διανομή των *Βρυκολάκων*.

¹⁶⁴ Στο πρόγραμμα που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο δεν αναγράφεται ημερομηνία ούτε θίασος, παρά μόνον το θέατρο. Διαπιστώθηκε πως δεν πρόκειται για παράσταση του Λαϊκού Θεάτρου Αθηνών του Βασίλη Ρώτα. Ο συγκεκριμένος θίασος δραστηριοποιήθηκε για τέσσερα μόνο καλοκαίρια: από το 1930 έως και το 1933. Οι στήλες θεαμάτων της εποχής πληροφορούν πως πρόκειται για τον θίασο των Ηνωμένων Καλλιτεχνών, στον οποίο μετείχαν ηθοποιοί που υπήρξαν μέλη του Λαϊκού Θεάτρου. Πρόκειται για σύμπραξη ηθοποιών που προσπάθησαν να συνεχίσουν τη δραστηριότητα του Λαϊκού Θεάτρου με νέα επωνυμία, στο ίδιο θέατρο.

¹⁶⁵ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Βασίλης Ρήγας.

ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Φώτος Πολίτης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κλεόβουλος Κλώνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αντώνης Φωκάς ¹⁶⁶
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Δημήτρης Ροντήρης ¹⁶⁷

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Κατίνα Παξινοῦ
<i>Όσβαλντ</i>	Αλέξης Μινωτής
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Νίκος Παρασκευάς
<i>Έγκοτραντ</i>	Ηλίας Δεστοῦνης
<i>Ρεγκίνε</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη

Επανάληψη Χειμῶνας 1933-34¹⁶⁸

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	12/4/1934
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμῶνας 1933-34
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	1

1.3.23.1. Εθνικό Θέατρο - Επανάληψη Αθήνα Χειμῶνας 1934-35

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	16/11/1934 ¹⁶⁹ , 15 & 16/3/1935 ¹⁷⁰
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμῶνας 1934-35
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	4 ¹⁷¹

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Ρεγκίνε</i>	Μιράντα Μυράτ ¹⁷²
----------------	------------------------------

1.3.23.2. Εθνικό Θέατρο - Επανάληψη Πάτρα 1935

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	2/8/1935
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1935
ΘΕΑΤΡΟ	Λυρικόν - Πάτρα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	1

¹⁶⁶ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα. Όμως, ως γνωστόν, την εποχή εκείνη ο Αντώνης Φωκάς υπήρξε μόνιμος και αποκλειστικός ενδυματολόγος του Εθνικού Θεάτρου.

¹⁶⁷ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα. Όμως, όπως είδαμε στον Α' τόμο, ο Ροντήρης υπήρξε αρχικά βοηθός του Πολίτη σε πολλές παραγωγές του Εθνικού. Ο Ροντήρης ήταν εντεταλμένος με τη διδασκαλία των ηθοποιών.

¹⁶⁸ Ενταγμένη στην Γ' εβδομάδα επαναλήψεων του Εθνικού. Χωρίς αλλαγές στη διανομή.

¹⁶⁹ Στο πλαίσιο σειράς επαναλήψεων «μεγάλων επιτυχιών» του θεάτρου.

¹⁷⁰ Ενταγμένες στην Α' εβδομάδα επαναλήψεων του Εθνικού.

¹⁷¹ Μία παράσταση στις 16/11/1934, και συνολικά τρεις στις 15 και 16/3/1935.

¹⁷² Για την επανάληψη στις 16/11/1934 εκδίδονται δύο δίφυλλα προγράμματα. Το ένα αναγράφει την Κατερίνα Ανδρεάδη στον ρόλο της Ρεγκίνε, ενώ το δεύτερο τη Μιράντα. Πρέπει να έγινε αλλαγή την τελευταία στιγμή και η Μιράντα ν' αντικατέστησε την Κατερίνα Ανδρεάδη. Το δεύτερο δίφυλλο αναγράφει «σήμερα» και προφανώς καταγράφει την αλλαγή της τελευταίας στιγμής.

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρεγκίνε Μιράντα Μυράτ

1.3.23.3. Εθνικό Θέατρο – Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1935-36¹⁷³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 16/12/1935
 ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1935-36
 ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό – Αθήνα
 ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 1

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρεγκίνε Μιράντα Μυράτ

1.3.23.4. Εθνικό Θέατρο – Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1939-40

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 5 έως 7/12/1939
 ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1939-40
 ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό – Αθήνα
 ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 3

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρεγκίνε Μαρία Αλκαίου

1.3.24. Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου 1934¹⁷⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]¹⁷⁵/5/1934
 ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1933-34
 ΘΕΑΤΡΟ Άρνη – Καρδίτσα
 ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
 ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Κώστας Κροντηράς]¹⁷⁶

ΔΙΑΝΟΜΗ¹⁷⁷

Κυρία Αλβινγκ Μαίρη Κροντηρά
Όσβαλντ Κώστας Κροντηράς
Πάστωρ Μάντερς [Χριστόφορος Κολουβάς;]
Έγκοστραντ [Κώστας Οικονομίδης;]
Ρεγκίνε Άννα Χριστοφορίδου

¹⁷³ Στο πλαίσιο της σειράς επαναλήψεων «αι μεγάλοι επιτυχίες» του θεάτρου. Μήνας επαναλήψεων αφιερωμένος στη μνήμη του Φώτου Πολίτη (9/12/1935 έως 12/1/1936).

¹⁷⁴ Οι πληροφορίες από: Φώτης Βογιατζής: *Το θέατρο στην Καρδίτσα...*, ό.π., σελ. 41.

¹⁷⁵ Η παράσταση παίχτηκε μεταξύ 6 και 15 Μαΐου, διάστημα κατά το οποίο παρέμεινε ο θίασος στην Καρδίτσα.

¹⁷⁶ Πιθανότατα την παράσταση σκηνοθέτησε ο Κροντηράς.

¹⁷⁷ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε με βάση τη λογική υπόθεση πως οι θιασάρχες Μαίρη Κροντηρά, Κώστας Κροντηράς και Άννα Χριστοφορίδου ερμήνευσαν τους ίδιους ρόλους όπως και στη Μυτιλήνη, δύο μήνες μετά. Ο Χριστόφορος Κολουβάς και ο Κώστας Οικονομίδης πιθανώς να ήταν μαζί τους στην περιοδεία του θιάσου και στην Καρδίτσα, και να ερμήνευσαν κι αυτοί τους ίδιους ρόλους όπως στη Μυτιλήνη.

1.3.24.1. Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου – Επανάληψη Μυτιλήνη 1934

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	27/7/1934
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1934
ΘΕΑΤΡΟ	Πάνθεον – Μυτιλήνη

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Μαίρη Κροντηρά
<i>Όσβαλντ</i>	Κώστας Κροντηράς
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Χριστόφορος Κολυβάς
<i>Έγκοτραντ</i>	Κώστας Οικονομίδης
<i>Ρεγκίνε</i>	Άννα Χριστοφορίδου

1.3.25. Θίασος Κώστα Κροντηρά 1936¹⁷⁸

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	24/12/1936
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1936-37
ΘΕΑΤΡΟ	[:] – Βόλος ¹⁷⁹

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Λέων Κουκούλας]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κώστας Κροντηράς ¹⁸⁰

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	[:]
<i>Όσβαλντ</i>	Κώστας Κροντηράς
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	[:]
<i>Έγκοτραντ</i>	[:]
<i>Ρεγκίνε</i>	[:]

1.3.25.1. Θίασος Κώστα Κροντηρά¹⁸¹ – Επανάληψη Χανιά 1937

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	21/7/1937
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1937
ΘΕΑΤΡΟ	Μπόλαρη – Χανιά

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Σαπφώ Νοταρά
<i>Όσβαλντ</i>	Κώστας Κροντηράς
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Ζάχος Θάνος
<i>Έγκοτραντ</i>	Β. Συριόπουλος
<i>Ρεγκίνε</i>	Δώρα Φαρμάκη

¹⁷⁸ Τις πληροφορίες για την παράσταση δίνει ο Μίμης Φωτόπουλος στα απομνημονεύματά του (25 *Χρόνια Θέατρο*, εκδ. Ν. Περιμένη-Δ. Δεληταδάκη, Αθήνα, 1958, σελ. 43-45). Δεν βρέθηκε αναφορά για την παράσταση στον τοπικό Τύπο.

¹⁷⁹ Ο Φωτόπουλος πληροφορεί πως ο θίασος ξεκίνησε την περιοδεία του από τη Ζάκυνθο και ακολούθησαν παραστάσεις στο Θέατρο Κέφαλος, στο Αργοστόλι της Κεφαλονιάς. Πιθανώς δόθηκαν και εκεί παραστάσεις των *Βρυκολάκων*. Δεν κατέστη δυνατό να επιβεβαιωθεί.

¹⁸⁰ Την παράσταση πρέπει να σκηνοθέτησε ο θιασάρχης Κροντηράς, όπως αναγράφεται και στο πρόγραμμα λίγους μήνες αργότερα στο Θέατρο Μπόλαρη.

¹⁸¹ Ο θίασος αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Ελευθέρα Σκηνή, αλλά ουσιαστικά πρόκειται για θίασο του Κώστα Κροντηρά.

1.3.25.2. Θίασος Κώστα Κροντηρά - Επανάληψη Κύπρος 1938¹⁸²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	[25]/[9]/1938 ¹⁸³
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1938
ΘΕΑΤΡΟ	Όσας - Λευκωσία Κύπρου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Φανή Νικολαΐδου
<i>Όσβαλντ</i>	Κώστας Κροντηράς
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	[;]
<i>Έγκοτραντ</i>	[;]
<i>Ρεγκίνε</i>	Ίρμα Γκλάσνερ ¹⁸⁴

1.3.26. Θίασος Νέων 1938

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	18/5/1938
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1937-38
ΘΕΑΤΡΟ	Αλικής - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Θάνος Κωτσόπουλος ¹⁸⁵

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Λυδία Καπλάνη
<i>Όσβαλντ</i>	Φάνης Καμπάνης
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Μίμης Φωτόπουλος
<i>Έγκοτραντ</i>	Γιάννης Αργύρης
<i>Ρεγκίνε</i>	Ελένη Αυλωνίτου

1.3.27. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 1943¹⁸⁶

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	4/10/1943
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	10/11/1943
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1943-44

¹⁸² Οι πληροφορίες από: Γιάννης Σιδέρης: «Οι *Βρυκόλακες* και η ελληνική σκηνή», πρόγρ. Θ.Ο.Κ., *Οι Βρυκόλακες*, 1973 και Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία...*, ό.π., σελ. 111.

¹⁸³ Ο Μουστερή (ό.π.) χρονολογεί την παράσταση το 1938. Αναφέρει πως ο θίασος έκανε περιοδεία στην Κύπρο από τον Μάιο έως τον Ιούνιο του 1938. Όμως ο Σιδέρης (ό.π.) στο άρθρο του, πληροφορεί πως το πρόγραμμα της παράστασης -από το οποίο αντιγράφει τις πληροφορίες του και το οποίο σήμερα δεν σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο- αναγράφει 25 Σεπτεμβρίου, χωρίς να δίνει το έτος. Πιθανώς ο θίασος παρέμεινε παραπάνω στην Κύπρο απ' ότι γράφει ο Μουστερή.

¹⁸⁴ Κύπρια λογοτέχνης, μας πληροφορεί ο Σιδέρης (ό.π.).

¹⁸⁵ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα. Μαρτυρία του Μίμη Φωτόπουλου (*25 Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σελ. 47).

¹⁸⁶ Η παράσταση ήταν ενταγμένη στο Φεστιβάλ Ίμπερ του Θεάτρου Τέχνης τη θεατρική περίοδο 1943-44, μαζί με την *Αγριόπαπια* και το *Ρόσμερσχολμ*.

ΘΕΑΤΡΟ	Αλικής - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιάννης Στεφανέλλης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιάννης Στεφανέλλης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Βάσω Μεταξά
<i>Όσβαλντ</i>	Κάρολος Κουν
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Λυκούργος Καλλέργης
<i>Έγκοστραντ</i>	Βασίλης Διαμαντόπουλος
<i>Ρεγκίνε</i>	Κατερίνα Λεβάντη

1.3.27.1. Θέατρο Τέχνης - Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1945

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	24/6/1945
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	28/6/1945
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1945
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικόν - Θεσσαλονίκη

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Ρεγκίνε</i>	Καίτη Λαμπροπούλου
----------------	--------------------

1.3.27.2. Θέατρο Τέχνης - Επανάληψη Περιοδεία 1949¹⁸⁷

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. ¹⁸⁸	Καλοκαίρι 1949
ΘΕΑΤΡΟ	1] 18/7/1949 - Λυρικόν - Πάτρα 2] 14, 15 & 16/9/1949 - Λούνα Παρκ - Αλεξάνδρεια Αιγύπτου

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Ρεγκίνε</i>	Μελίνα Μερκούρη
----------------	-----------------

1.3.28. Εθνικό Θέατρο 1950¹⁸⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	11/10/1950
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	29/10/1950
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1950-51
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	30

¹⁸⁷ Δεν αναγράφεται σκηνογράφος στο πρόγραμμα από την Αλεξάνδρεια. Αναφέρει μόνο: «αι επιπλώσεις της σκηνής του καταστήματος Γεωργίου Βασιλόπουλου». Τα σκηνικά του Στεφανέλλη προφανώς δεν μεταφέρθηκαν στην περιοδεία λόγω κόστους.

¹⁸⁸ Ο θίασος περιόδευσε επίσης στον Βόλο και στην Κωνσταντινούπολη. Δεν κατέστη δυνατόν να εξακριβωθεί αν έπαιξαν τους *Βρυκόλακες* και σε αυτούς τους σταθμούς της περιοδείας.

¹⁸⁹ Η παράσταση αυτή είναι αναβίωση της παράστασης του Φώτου Πολίτη του 1934, αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί επανάληψή της.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Φώτος Πολίτης & Αλέξης Μινωτής¹⁹⁰
ΣΚΗΝΙΚΑ Κλεόβουλος Κλώνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Αντώνης Φωκάς

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Αλβινγκ Κατίνα Παξινού
Οσβαλντ Αλέξης Μινωτής
Πάστορ Μάντερς Νίκος Παρασκευάς
Έγκοτραντ Χριστόφορος Νέζερ
Ρεγκίνε Ελένη Χατζηαργύρη

Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1951

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 28/9/1951
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 4/10/1951
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1951
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 10

1.3.28.1. Εθνικό Θέατρο - Επανάληψη Αθήνα 1958

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 27/2/1958
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 9/3/1958
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1957-58
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 16

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρεγκίνε Γκέλυ Μαυροπούλου

1.3.28.2. Εθνικό Θέατρο - Επανάληψη Πάτρα 1958

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 11/3/1958
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 13/3/1958
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1957-58
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Πατρών
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 5

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Έγκοτραντ Χριστόφορος Νέζερ/Παντελής Ζερβός
Ρεγκίνε Βούλα Δεληγιάννη

1.3.28.3. Εθνικό Θέατρο - Επανάληψη Αθήνα 1960

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 2/3/1960

¹⁹⁰ Στο πρόγραμμα της παράστασης του 1950 ως σκηνοθέτης της παράστασης αναφέρεται ο εκλιπών Φώτος Πολίτης και ως υπεύθυνος αναβίωσης της σκηνοθεσίας του Πολίτη του 1934 ο Αλέξης Μινωτής. Ουσιαστικά πρόκειται για επανερμηνεία της σκηνοθεσίας του Φώτου Πολίτη από τον Αλέξη Μινωτή, γι' αυτό και δίνουμε και τα δύο ονόματα στη σκηνοθεσία (βλ. τα σχόλια μας για το θέμα στο υποκεφ. 5.3., στον Α' τόμο της διατριβής).

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 13/3/1960
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1959-60
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 18

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Πάστορ Μάντερς Θάνος Κωτσόπουλος
Ρεγκίνε Γκέλυ Μαυροπούλου

1.3.28.4. Εθνικό Θέατρο - Επανάληψη Αθήνα 1965

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 9/12/1965
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 19/12/1965
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1965-66
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Οσβαλντ Αλέξης Μινωτής/Κώστας Καστανάς
Πάστορ Μάντερς Θάνος Κωτσόπουλος
Ρεγκίνε Ελένη Χατζηαργύρη/Νίτα Παγώνη

1.3.29. Θίασος Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινοῦ 1968

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 26/11/1968
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 15/12/1968
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1968-69
ΘΕΑΤΡΟ Αυλαία - Θεσσαλονίκη

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αλέξης Μινωτής
ΣΚΗΝΙΚΑ Βασίλης Βασιλειάδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ [;]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Αλβινγκ Κατίνα Παξινοῦ
Οσβαλντ Κώστας Καστανάς
Πάστορ Μάντερς Αλέξης Μινωτής
Έγκοτραντ Κώστας Στυλιάρης
Ρεγκίνε Νίτα Παγώνη

Επανάληψη Αθήνα 1970¹⁹¹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 19/2/1970
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 17/5/1970
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1969-70¹⁹²

¹⁹¹ Οι *Βρυκόλακες* παίχτηκαν σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με την *Ήρα και το παγώνι* του Ο' Κέιζι.

¹⁹² Ο θίασος είχε αναγγείλει την επανάληψη των *Βρυκολάκων* την προηγούμενη θεατρική περίοδο (1968-69), αλλά δεν πραγματοποιήθηκε τελικά. Ο θίασος στεγάστηκε στο θέατρο Διάνα από 31/1 έως τις 18/5/1969. Παιζανε πρώτα τον *Πατέρα* του Στρίντμπεργκ και μετά *Το μακρό ταξίδι της μέρας*

1.3.30. Θίασος Γιάννη Φέρτη 1979

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	2/11/1979
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/12/1979
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμῶνας 1979-80
ΘΕΑΤΡΟ	Αθηνά - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Σταμάτης Φασουλής
ΣΚΗΝΙΚΑ	Σάββας Χαρατσιδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Σάββας Χαρατσιδης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Αριστείδης Καρύδης-Φουξ
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Δέσποινα Μπεμπεδέλη
<i>Όσβαλντ</i>	Γιάννης Φέρτης
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Αλέκος Πέτσος
<i>Έγκοτραντ</i>	Γιώργος Μοσχίδης
<i>Ρεγκίνε</i>	Μίρκα Παπακωνσταντίνου

1.3.31. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1985¹⁹³

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	14/12/1985
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	23/3/1986
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμῶνας 1985-86
ΘΕΑΤΡΟ	Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	22
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιάννης Βεάκης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Έλενα Πατρασκάνου-Βεάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Έλενα Πατρασκάνου-Βεάκη
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Μαρία Τέντζου-Τρότμαν
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Αλεξάνδρα Λαδικού

μέσα στη νύχτα του Ο' Νηλ. Ο θίασος προγραμματίζε και την επανάληψη των *Βρυκολάκων*, αλλά το έργο μετατέθηκε για την επόμενη θεατρική περίοδο (βλ.: Φ. Κλεάνθης: «Ο Πατέρας του Στρίντμπεργκ. Η αιώνια διαμάχη των φύλων. Παξινοῦ-Μινωτής παρουσιάζουν τρεις νεοκλασικούς», εφ. *Τα Νέα*, 30/1/1969 και Ανυπόγραφο: «*Ηρα και παγόνη*. Τρεις τελευταίες εβδομάδες», εφ. *Τα Νέα*, 10/2/1970).

¹⁹³ Σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με το *Χάρολντ και Μοντ* του Collin Higgins.

Όσβαλντ	Δημήτρης Βάγιας
Πάστορ Μάντερς	Αλέκος Ουδινότης
Έγκοστραντ	Στέλιος Καπάτος
Ρεγκίνε	Λένα Κουρούδη

1.3.32. Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη» 1988¹⁹⁴

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	8/1/1988
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]/[3 ή 4]/1988 ¹⁹⁵
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1987-88
ΘΕΑΤΡΟ	Πύλη - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Μιχάλης Παπανικολάου
ΣΚΗΝΙΚΑ	Λίλη Λοράνδου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Λίλη Λοράνδου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Ηλέκτρα Παπακώστα
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ
<i>Όσβαλντ</i>	Κώστας Σιμενός
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Λάμπρος Κοτσίρης
<i>Έγκοστραντ</i>	Δημήτρης Λιάγκας
<i>Ρεγκίνε</i>	Μαίρη Βιδάλη

1.3.33. Εθνικό Θέατρο 1988

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	19/2/1988
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	23/4/1988
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1987-88
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό/Νέα Σκηνή - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Δημήτρης Έξαρχος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιώργος Πάτσας
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Βέρα Ζαβιτσιάνου
<i>Όσβαλντ</i>	Θόδωρος Κατσαφάδος

¹⁹⁴ Σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με το έργο *Στη σκιά της Εβίνας* των William Dinner και William Morum.

¹⁹⁵ Οι παραστάσεις σταμάτησαν, λόγω ζημιών που υπέστη το θέατρο, στις αρχές Μαρτίου του 1988. Πιθανώς ο θίασος να συνέχισε τις παραστάσεις και τον Απρίλιο. Δεν κατέστη δυνατό να διευκρινιστεί αν συνέβη όντως. Τα δημοσιεύματα της εποχής δίνουν αντικρουόμενες πληροφορίες.

Πάστωρ Μάντερς Τάκης Βουλαλάς¹⁹⁶
Έγκοτραντ Θόδωρος Σαρρής
Ρεγκίνε Μελίνα Μποτέλλη

1.3.34. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης [Μαριέττα Ριάλδη] 1994

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 9/12/1994
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 16/4/1995
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1994-95
ΘΕΑΤΡΟ Πειραματικό Θέατρο της Πόλης - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 75

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μαριέττα Ριάλδη
ΣΚΗΝΙΚΑ¹⁹⁷ Κώστας Πανιάρας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Μανόν Πανά-Καϊρη & Λουκία¹⁹⁸
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Γιώργος Πηλιχός
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Γιώργος Φεσσόπουλος & Παναγιώτης Κουρμπιάς

ΔΙΑΝΟΜΗ
Κυρία Άλβινγκ Μαριέττα Ριάλδη
Όσβαλντ Θεόφιλος Βανδώρος
Πάστωρ Μάντερς Ρένος Μάντης
Έγκοτραντ Μιχάλης Αγγελιδάκης
Ρεγκίνε Βερόνικα Αργέντζη

1.3.35. Εθνικό Θέατρο 1997

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 28/3/1997
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 18/5/1997
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1996-97
ΘΕΑΤΡΟ Εθνικό/Νέα Σκηνή - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 69

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Σπύρος Ευαγγελάτος
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιώργος Πάτσας
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Πέτρος Κοκόζης

¹⁹⁶ Στο πρόγραμμα το μικρό όνομα του ηθοποιού αναγράφεται ως Κωνσταντίνος, είναι όμως περισσότερο γνωστός ως Τάκης.

¹⁹⁷ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως εικαστική παρουσίαση.

¹⁹⁸ Το πρόγραμμα αναγράφει πως το φόρεμα της Ριάλδη το σχεδίασε και το έραψε η Λουκία. Προφανώς τα υπόλοιπα κοστούμια τα σχεδίασε η Μανόν Πανά-Καϊρη.

ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ. Τότα Πρίτσα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Αλβινγκ Ελένη Χατζηαργύρη
Όσβαλντ Δημήτρης Λιγνάδης
Πάστορ Μάντερς Χρήστος Πάρλας
Έγκοστραντ Ιάκωβος Ψαρράς
Ρεγκίνε Μαρίνα Ψάλτη

Επανάληψη Σύρος 1997

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 24/5/1997
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1997
ΘΕΑΤΡΟ Πνευματικό Κέντρο Ερμούπολης - Σύρος
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 1

1.3.36. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 10/12/2004
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 24/4/2005
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ Απλό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 115
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μαργαρίτα Μέλμπεργκ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αντώνης Αντύπας
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιώργος Πάτσας
ΜΟΥΣΙΚΗ Ελένη Καραϊνδρου
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Λευτέρης Παυλόπουλος
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Θεόφιλος Κωστούλας & Άννα Παπαφίγκου

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Αλβινγκ Ράνια Οικονομίδου
Όσβαλντ Οδυσσέας Παπασπηλιόπουλος
Πάστορ Μάντερς Δημήτρης Καταλειφός
Έγκοστραντ Γιάννης Καρατζογιάννης
Ρεγκίνε Αγγελική Παπαθεμελή

1.3.37. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης 2004

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 11/12/2004
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 30/12/2004
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ Βενιζέλειο Ωδείο - Χανιά

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Χρήστος Καρχαδάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κώστας Αρζόγλου
ΣΚΗΝΙΚΑ	Μιχάλης Σδούγκος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Μιχάλης Σδούγκος
ΜΟΥΣΙΚΗ	Νίκος Περάκης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Παντελής Πετράκης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Αλεξάνδρα Λαδικού
<i>Όσβαλντ</i>	Μαρίνος Δεσούλλας
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Μανώλης Σορμαϊνης
<i>Έγκοτσαντ</i>	Πάνος Ξενάκης
<i>Ρεγκίνε</i>	Δέσποινα Ψαρροπούλου

Επανάληψη Περιοδεία 2005

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	2004-05
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 11 & 12/1/2005 - Ωδείο - Ρέθυμνο 2] 15, 16, 22 & 23/1/2005 - Θεατρικός Σταθμός - Ηράκλειο

1.3.38. Θέατρο Τεχνών Λάρισας 2004

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	17/12/2004
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	30/1/2005
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ	Τεχνών - Λάρισα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Χρήστος Κυριακίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Λίνα Μότσιου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Βάνα Καταραχιά
ΜΟΥΣΙΚΗ	Μάρω Καρατόλου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Τασούλα Γεωργιάδου
<i>Όσβαλντ</i>	Θοδωρής Κανάκης
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Χρήστος Χαλβατζάρας
<i>Έγκοτσαντ</i>	Αργύρης Γιουρούκης
<i>Ρεγκίνε</i>	Έφη Ευαγγέλου

1.3.39. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Θέατρο Θεσσαλονίκης» 2005¹⁹⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	11/3/2005
------------	-----------

¹⁹⁹ Παίχτηκε με τίτλο: *Φαντάσματα*.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 24/4/2005
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ Θεσσαλονίκης – Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 21

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μπάμπης Φορτωτήρας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μπάμπης Φορτωτήρας
ΣΚΗΝΙΚΑ Μπάμπης Φορτωτήρας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Μπάμπης Φορτωτήρας
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Μπάμπης Φορτωτήρας
ΜΟΥΣΙΚΗ Αριάδνη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Νικολέτα Κραντάη
Όσβαλντ Ηρακλής Κωστάκης
Πάστορ Μάντερς Δημήτρης Μιναρετζής
Έγκοτραντ Νίκος Μπουράς
Ρεγκίνε Χάρις Λουσιοπούλου

Επανάληψη 2005

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 13, 14 & 15/5/2005
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο – Θεσσαλονίκη

1.3.40. Θεατρική Ομάδα Κασταλία 2006

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 5/8/2006
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 2006
ΘΕΑΤΡΟ Σέττας «Νίκος Παπακωνσταντίνου» – Εύβοια

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Δημήτρης Παπακωνσταντίνου
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Δημήτρης Παπακωνσταντίνου
ΣΚΗΝΙΚΑ Δημήτρης Παπακωνσταντίνου & Σωτηρία Θωμοπούλου²⁰⁰
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ [;]
ΜΟΥΣΙΚΗ Βαγγέλης Παπαγεωργίου
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Λέανδρος Ταλιώτης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Άλβινγκ Άννα Πολυτίμου
Όσβαλντ Δημήτρης Παπακωνσταντίνου
Πάστορ Μάντερς Χρήστος Σαλτόγλου
Έγκοτραντ Θεόδωρος Τζαβάρας
Ρεγκίνε Ολυμπία Παγουλάτου

²⁰⁰ Η εικαστική αντίληψη είναι του Παπακωνσταντίνου και η εικαστική διαμόρφωση της Θωμοπούλου.

1.3.41. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 2006

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	14/11/2006 ²⁰¹
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	7/1/2007
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2006-07
ΘΕΑΤΡΟ	Αμαλία - Θεσσαλονίκη
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Χουρμουζιάδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Στράτος Κουτράκης
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Δήμητρα Χουμέτη
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Αθανάσιος Κολαλάς & Πένυ Γιαννάκη

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Έφη Σταμούλη
<i>Όσβαλντ</i>	Χρήστος Παπαδημητρίου/Πρόδρομος Τσινικόρης
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Νίκος Λύτρας
<i>Έγκοστραντ</i>	Δημήτρης Ναζίρης
<i>Ρεγκίνε</i>	Άννα Κυριακίδου

1.3.42. Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου 2008

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	27/7/2008
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	31/7/2008
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 2008
ΘΕΑΤΡΟ	Το Σχολειόν/Χώρος Β' - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	5
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Έκτορας Λυγίζος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Μαγιού Τρικεριώτη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Μαγιού Τρικεριώτη
ΚΙΝΗΣΗ	Μαριέλα Νέστορα
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Max Penzel
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ	Κατερίνα Κωνσταντινάκου & Παναγιώτα Κωνσταντινάκου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚ.	Χαράλαμπος Γωγιός
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Γεωργία Ψυχογιού
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Δήμητρα Χίου

²⁰¹ Η πρώτη παράσταση του θιάσου ήταν ενταγμένη στο πρόγραμμα του φεστιβάλ του Δήμου Θεσσαλονίκης Δημήτρια 2006. Στη συνέχεια η παράσταση εντάχθηκε στο εναλλασσόμενο ρεπερτόριο του θιάσου.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Ανέζα Παπαδοπούλου
<i>Οσβαλντ</i>	Θάνος Σαμαράς
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Νίκος Γεωργιάκης
<i>Έγκστραντ</i>	Γιώργος Ζιόβας
<i>Ρεγκίνε</i>	Πολυξένη Ακλίδη
<i>Χορωδοί</i>	Ιωάννης Φραγκουλόπουλος
	Περικλής Καλούμενος
	Ιάκωβος Χαλιάσας

1.3.43. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου 2009

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	13/11/2009
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	13/12/2009
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2009-10
ΘΕΑΤΡΟ	Παλαιάς Ηλεκτρικής - Βόλος

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Νικηφόρος Νανέρης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νικηφόρος Νανέρης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Ζιάκας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιώργος Ζιάκας
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Νικηφόρος Νανέρης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Κώστας Τατάκος

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Μίνα Χειμώνα
<i>Οσβαλντ</i>	Κωνσταντίνος Φάμης
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Βασίλης Ευταξόπουλος
<i>Έγκστραντ</i>	Γιώργος Χαλεπλής
<i>Ρεγκίνε</i>	Νιόβη Κωστοπούλου

Επανάληψη Αθήνα 2009

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	18/12/2009
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	10/1/2010
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2009-10
ΘΕΑΤΡΟ	Altera Pars - Αθήνα

1.3.43.1. Επανάληψη Περιοδεία 2011-12

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2011-12
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	Από 16/10/2011 έως [:] - Ελλάδα ²⁰²

²⁰² Ο θίασος άρχισε μεγάλη περιοδεία στην Ελλάδα στις 16/10/2011, με πρώτο σταθμό το Δημοτικό Θέατρο Ρόδου, όπου έδωσε δύο παραστάσεις (16 & 17/10). Ο θίασος προγραμμάτισε περιοδεία για όλη τη θεατρική περίοδο 2011-12.

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟΥΣ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ
ΣΚΗΝΙΚΑ Μίνα Χειμώνα/Κωνσταντίνος Φάμης

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ
Πάστορ Μάντερς Σταύρος Μερμήγκης
Έγκοτραντ Μανώλης Σορμαϊνης
Ρεγκίνε Κατερίνα Γερονικολού

1.3.44. Θέατρο Εκάτη 2010

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 13/2/2010
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 28/3/2010
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2009-10
ΘΕΑΤΡΟ Εκάτη - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Βαλεντίνη Λουρμπά
ΣΚΗΝΙΚΑ Βαλεντίνη Λουρμπά²⁰³
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Βαλεντίνη Λουρμπά

ΔΙΑΝΟΜΗ
Κυρία Αλβινγκ Χάρις Συμεωνίδου
Όσβαλντ Παναγιώτης Κατοίκης
Πάστορ Μάντερς Σπύρος Στρεμμένος
Έγκοτραντ Διονύσης Μπουρδέκας
Ρεγκίνε Κατερίνα Παπαγεωργίου

ΕΠΙΣΗΣ:

1. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1908: Η πρώτη φορά που παίζει ο θίασος του Θωμά Οικονόμου το έργο είναι κατά πάσα πιθανότητα τον Ιανουάριο του 1908 στο πλαίσιο περιοδείας του θιάσου στη Σάμο. Μάλλον ο Οικονόμου μόνον σκηνοθετούσε τον θίασο και δεν συμμετείχε στη διανομή²⁰⁴.

2. Θίασος [Νέλλης Μαρσέλλου:] 1930: Τον Νοέμβριο του 1930 αναγγέλλεται παράσταση των *Βρυκολάκων* στο Θέατρο Ευστρατιάδη, στα Ιωάννινα, με πρωταγωνίστρια τη Νέλλη Μαρσέλλου²⁰⁵. Άγνωστο αν πραγματοποιήθηκε.

3. Θέατρο Τέχνης 1959: Παίχτηκε μια σκηνή των *Βρυκολάκων* στην παράσταση εορτασμού για τα 25 χρόνια του Καρόλου Κουν στο θέατρο, στις 3 και 4 Ιουνίου 1959, στο Υπόγειο του Ορφέα του Θεάτρου Τέχνης. Στο πρόγραμμα της εκδήλωσης συμπεριλαμβάνονταν

²⁰³ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα σκηνογράφος και ενδυματολόγος. Προφορική μαρτυρία της σκηνοθέτριας.

²⁰⁴ Βλ. τον σχολιασμό μας για το θέμα στο υποκεφ. 1.6. στον Α' τόμο της διατριβής.

²⁰⁵ Ευγενία Μίγδου: *Το θέατρο στα Γιάννενα 1900-1950 περίπου*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1998, σελ. 19.

διάφορες σκηνές από παλιότερες παραστάσεις του θιάσου, με τον Κάρολο Κουν ως Όσβαλντ και τη Βάσω Μεταξά ως Κυρία Άλβινγκ.

4. Ο Σιδέρης αναφέρει διάφορα άλλα θεατρικά ζευγάρια που έπαιξαν Όσβαλντ και Άλβινγκ: Άγγελος Καμπέρος-Λόλα Λεάνδρου (1940), Ευτύχιος Βονασέρας -Χαρίκλεια Ταβουλάρη, Μαρία Παπαζαφειροπούλου-Γεώργιος Γληνός, Κώστας Κροντηράς-Μαίρη Ρώμα, και Μιχαήλ Ιακωβίδης-Άννα Βώκου, χωρίς να δίνει άλλες λεπτομέρειες²⁰⁶. Δεν βρέθηκαν πληροφορίες από άλλες πηγές που να πιστοποιούν τις καταγραφές του Σιδέρη.

5. Ο θίασος του Δημήτρη Παπαμιχαήλ είχε συμπεριλάβει τη χειμερινή περίοδο 1962-63 στο ρεπερτόριο της περιοδείας του, σε Ελλάδα και Κύπρο, τους *Βρυκόλακες*²⁰⁷. Δεν πρέπει όμως, τελικά, ν' ανέβασε ο θίασος το έργο²⁰⁸.

²⁰⁶ «Οι *Βρυκόλακες* και το ελληνικό θέατρο», πρόγρ. Εθνικό Θέατρο, *Οι Βρυκόλακες*, 1950, σελ. 11-13 και «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1542.

²⁰⁷ Αχιλλέας Μαμάκης: «Θεατρικά Νέα», εφ. *Έθνος*, 6/8/1962 & 30/8/1962 και Ανυπόγραφο: «Πέντε θίασοι περιοδεύουν. Η επαρχία διψάει για καλό θέατρο», εφ. *Εμπρός*, 19/1/1963.

²⁰⁸ Ο θίασος ξεκινάει την περιοδεία του στις 5/10/1962 στη Θεσσαλονίκη, στο θέατρο Παλλάς, και παραμένει έως τις 1/11/1962, όπου δεν παίζει το έργο, όπως αποδεικνύει η έρευνά μας στον τοπικό Τύπο. Επόμενοι σταθμοί της περιοδείας ήταν η Κρήτη και η Κύπρος, όπου δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το αν παίχτηκε ή όχι το έργο. Από 16/12/1962 έως 6/1/1963 ο θίασος έπαιζε στο θέατρο Πάνθεον της Πάτρας, όπου σίγουρα δεν παίχτηκαν οι *Βρυκόλακες* (ο τοπικός Τύπος της εποχής δεν αναφέρεται καθόλου στο έργο).

1.4. Ένας εχθρός του λαού

1.4.1. Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] 1902

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	24/1/1902 ²⁰⁹
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1901-02
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Αθηνών
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Σπόρος Μαρκέλλος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Νικόλαος Ραυτόπουλος
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Ειμαρμένη Ξανθάκη
<i>Πέτρα</i>	Ελπίς Ξανθάκη
<i>Φρέδρικ</i> ²¹⁰	Θεαγένης Σαραντινός
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Πάνος Καλογερίκος
<i>Μόρτεν Κιλ</i>	Άγγελος Χρυσομάλλης
<i>Χόβοταντ</i>	Δήμος Βρατσάνος
<i>Μπίλλιγκ</i>	Μήτσος Μυράτ
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Γεώργιος Ροδάκης
<i>Ασλακσεν</i>	Αριστείδης Ζήνων

1.4.1.1. Η Νέα Σκηνή – Επανάληψη Αθήνα 1902

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	2 & 5/2/1902
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1901-02
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Αθηνών

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Πέτρος Λέων

²⁰⁹ Πραγματοποιήθηκε παράσταση και στις 25/1/1902, που όμως δεν ολοκληρώθηκε λόγω λιποθυμίας επί σκηνής του πρωταγωνιστή Νικόλαου Ραυτόπουλου, όπως πληροφορεί η στήλη θεαμάτων της εφ. *Εστίας* στις 2/2/1902. Η παράσταση επαναλήφθηκε λίγες μέρες μετά, με αντικατάσταση του Ραυτόπουλου από τον Νίκο Παπαγεωργίου (βλ. 1.4.1.1.).

²¹⁰ Το πρόγραμμα αναφέρει πως έπαιξε τον γιο Στόκμαν και τον ονομάζει Φρέδρικ. Κατά πάσα πιθανότητα συγχωνεύτηκαν οι δύο ρόλοι των γιων του ζεύγους Στόκμαν, Άλιφ και Μόρτεν. Έχουν κοπεί επίσης οι βοηθητικοί ρόλοι των Πολιτών της Συνέλευσης της τέταρτης πράξης του έργου, όπως συχνά γίνεται από τους ελληνικούς θιάσους, για ευνόητους λόγους οικονομίας. Συχνά κόβονταν και οι ρόλοι των δύο γιών, Άλιφ και Μόρτεν.

1.4.2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1918²¹¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	6/2/1918
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1917-18
ΘΕΑΤΡΟ	Διονύσια - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Σπύρος Μαρκέλλος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Νίκος Παπαγεωργίου] ²¹²
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Ανθή Μηλιάδου
<i>Πέτρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Αιμίλιος Βεάκης
<i>Μόρτεν Κιλ</i>	Νίκος Παρασκευάς
<i>Χόβσταντ</i>	Εμμανουήλ Ρούσσο
<i>Μπίλλιγκ</i>	Ιωάννης Αποστολίδης
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Νίκος Βλαχόπουλος
<i>Ασλακσεν</i>	Παντελής Τσούκας

1.4.3. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασίλη Ρώτα] 1931²¹³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	20/5/1931 ²¹⁴
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1931
ΘΕΑΤΡΟ	Λαϊκό Παγκρατίου - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Βασίλης Ρώτας] ²¹⁵
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Βασίλης Ρώτας
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Βασίλης Ρώτας ²¹⁶
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Νέλλη Μαρσέλλου
<i>Πέτρα</i>	Σαπφώ Νοταρά
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Νίκος Ζωγράφος
<i>Μόρτεν Κιλ</i>	Γεώργιος Ταλάνος
<i>Χόβσταντ</i>	Ιωάννης Κουντούρης

²¹¹ Παίχτηκε με τίτλο: *Ο εχθρός του λαού*. Τιμητική του Νίκου Παπαγεωργίου και του Αιμίλιου Βεάκη.

²¹² Στη «σκηνοθεσία της Νέας Σκηνης που ο Νίκος Παπαγεωργίου ήταν 'μύστης' της», πληροφορεί ο Σιδέρης σε άρθρο του («Ο Εχθρός του λαού», πρόγρ. Κ.Θ.Β.Ε., *Ένας εχθρός του λαού*, 1965).

²¹³ Παίχτηκε με τίτλο: *Εχθρός του λαού*.

²¹⁴ Ο Σιδέρης χρονολογεί λανθασμένα την παράσταση στις 16/5/1931 στο άρθρο του «Ο Εχθρός του λαού» (ό.π.).

²¹⁵ Πιθανότατα παίχτηκε η μετάφραση του Βασίλη Ρώτα, που εκδόθηκε από τον Μαρή χωρίς χρονολογία εκτύπωσης.

²¹⁶ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Βασίλης Ρήγας.

<i>Μπίλλιγκ</i>	Γεώργιος Δήμος
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Κώστας Καλλιδής
<i>Ασλακσεν</i>	Γιάννης Μαρινάκης

1.4.4. Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου 1943

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	15/10/1943
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	4/11/1943
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1943-44
ΘΕΑΤΡΟ	Αργυρόπουλου - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βασίλης Αργυρόπουλος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωστής Μπαστιάς
ΣΚΗΝΙΚΑ	Λάμπρος Ορφανός
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[Λάμπρος Ορφανός] ²¹⁷

ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Βασίλης Αργυρόπουλος
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Γιώτα Λάσκαρη
<i>Πέτρα</i>	Κρινιώ Παπά
<i>Αϊλιφ</i>	Ναπ. Βυζάντιος
<i>Μόρτεν</i>	Γιώργος Παπάς
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Άγγελος Λάμπρου
<i>Μόρτεν Κιλλ</i>	Νώντας Χέλμης
<i>Χόβσταντ</i>	Στέφανος Φωτιάδης
<i>Μπίλλιγκ</i>	Σπύρος Ολύμπιος
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Γιάννης Αργύρης
<i>Ασλακσεν</i>	Μίμης Φωτόπουλος

1.4.5. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1965

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	10/11/1965
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	4/4/1966
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1965-66
ΘΕΑΤΡΟ	Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	27

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Μίνως Βολανάκης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Δημήτρης Μυταράς
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Δημήτρης Μυταράς

²¹⁷ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα. Όμως την εποχή εκείνη υπό τον όρο σκηνογραφία εννοούσαν και την ενδυματολογία.

ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Νίκος Παπαδάκης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Δημήτρης Βεάκης
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Μιράντα Οικονομίδου
<i>Πέτρα</i>	Μιράντα Ζαφειροπούλου
<i>Αϊλιφ</i>	Γιάννης Ιορδανίδης
<i>Μόρτεν</i>	Μάρκος Παπακωνσταντίνου
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Θάνος Τζενεράλης
<i>Μόρτεν Κιλλ</i>	Νικήτας Τσακίρογλου/Βασίλης Σμυρνής
<i>Χόβσταντ</i>	Γιάννης Κυριακίδης
<i>Μπίλλιγκ</i>	Τάσος Νόλλας/Γιώργος Φουρνιάδης
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Γιώργος Φουρνιάδης
<i>Ασλακσεν</i>	Αλέκος Πέτσος
<i>Ένας σιδεράς</i>	Τίμος Περγλέγκας
<i>Ένας γέρος εργάτης</i>	Βασίλης Σμυρνής
<i>Ένας εργάτης</i>	Σταύρος Παπαδόπουλος
<i>Ένας μπακάλης</i>	Βασίλης Βάρνας
<i>Ο κ. Βικ, ένας μεγαλέμπορος</i>	Ηλίας Γαλανόπουλος
<i>Ένας νεαρός υπάλληλος</i>	Μπάμπης Πισιμίσης
<i>Ο αντιπρόεδρος Αστικής Α.</i>	Ιάκωβος Λεβισιάνος
<i>Ο λιμοκοντόρος</i>	Κόνης Πυρπασόπουλος
<i>Ένας μεθυσμένος</i>	Κώστας Παπακωνσταντίνου
<i>Ραντίνα, υπηρέτρια των Στ.</i>	Σμαρώ Στεφανίδου

Επανάληψη Περιοδεία Χειμώνας 1965-66

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1965-66
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	27/4 έως 24/5/1966 – Βόρεια Ελλάδα: Καβάλα, Ξάνθη, Δράμα, Σέρρες, Φλώρινα, Κοζάνη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	12 ²¹⁸

1.4.5.1. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος – Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1966

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	16/12/1966
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	23/2/1967
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1966-67
ΘΕΑΤΡΟ	Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών – Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	15

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Μόρτεν</i>	Παναγιώτης Σύρπος
<i>Μόρτεν Κιλλ</i>	Νικήτας Τσακίρογλου ²¹⁹
<i>Μπίλλιγκ</i>	Μιχάλης Ρωμανός
<i>Ένας γέρος εργάτης</i>	Νίκος Βρεττός
<i>Ο κ. Βικ, ένας μεγαλέμπορος</i>	Βασίλης Γκόπης
<i>Ο αντιπρόεδρος Αστικής Α.</i>	Διονύσης Καλός

²¹⁸ Δόθηκαν δύο παραστάσεις σε κάθε σταθμό της περιοδείας.

²¹⁹ Μόνον ο Τσακίρογλου, όχι πια σε διπλή διανομή.

1.4.6. Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος 1981

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	30/10/1981
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	30/12/1981
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1981-82
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 30/10 έως [;]/10/1981 ²²⁰ - Δημοτικό Λαμίας 2] 11/11/1981 - Κινηματογράφος Απόλλων - Λιβαδειά 3] 12/11/1981 - Άσπρα Σπίτια 4] 13/11/1981 - Αμφισσα 5] 14/11/1981 - Γραβιά 6] 15/11/1981 - Θήβα 7] 11 ή 12/12/1981 - Φυλακές Χαλκίδας 8] 13/12/1981 - Βασιλικά Ευβοίας 9] [;]/12/1981 - Καρπενήσι 10] [;]/12/1981 - Σπερχειάδα 11] [;]/12/1981 - Μαλαισίνα ²²¹ 12] 30/12/1981 - Λουζιτάνια - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Χρήστος Τσάγκας
ΣΚΗΝΙΚΑ	Νίκος Πολίτης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Νίκος Πολίτης
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Χρήστος Τσάγκας
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Τάνια Σαββοπούλου
<i>Πέτρα</i>	Λουίζα Μητσάκου
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Αλέξης Σταυράκης
<i>Μόρτεν Κιλ</i>	Σταμάτης Τζελέπης
<i>Χόβσταντ</i>	Σοφοκλής Πέππας
<i>Μπίλλιγκ</i>	Στάθης Βούτος
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Γιώργος Μωρόγιαννης
<i>Άσλακσεν</i>	Λάμπρος Τσάγκας
<i>Πέτερσεν</i>	Νίκος Καββαδάς

²²⁰ Δίνονται συνολικά τρεις παραστάσεις στη Λαμία.

²²¹ Μετά από τη Μαλαισίνα μάλλον ακολούθησε περιοδεία και σε άλλες πόλεις και χωριά της Στερεάς Ελλάδας έως την κάθοδο του θιάσου στην Αθήνα.

1.4.7. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων 1984²²²

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	3/2/1984
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1983-84
ΘΕΑΤΡΟ	Καμπέρειο - Ιωάννινα ²²³
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	31

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας ²²⁴
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Παπαδάκης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ρένα Γεωργιάδου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ρένα Γεωργιάδου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Χρήστος Τσάγκας

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Γιάννης Κυριακίδης
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Ελένη Μαυρομάτη
<i>Πέτρα</i>	Αριστέα Βεάνου
<i>Αϊλιφ</i>	Τάσος Τραικάπης
<i>Μόρτεν</i>	Βασίλης Κονταξής
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Γιάννης Θωμάς
<i>Μόρτεν Κιλλ</i>	Μιχάλης Κωστόπουλος
<i>Χόβσταντ</i>	Μιχάλης Μπίζιος
<i>Μπίλλιγκ</i>	Χάρης Αναστασίου
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Μπάμπης Πιοιμίσης
<i>Άσλακσεν</i>	Γιώργος Τζέρπος
<i>Πέτερσον, καρβονιάρης</i>	Γιάννης Τάτσης
<i>Πολίτες της συνέλευσης</i>	Τόλης Γιαννίκος Λευτέρης Μόκας Κώστας Μπακάλης Σπύρος Πασιάς Πάνος Τσουτσουράς

1.4.8. Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα 1993

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	25/12/1993
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	24/4/1994
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1993-94
ΘΕΑΤΡΟ	Αλκυονίς - Αθήνα

²²² Παίχτηκε με τίτλο: *Εχθρός του λαού*.

²²³ Ακολούθησε περιοδεία στην Ήπειρο. Τα στοιχεία της περιοδείας δυστυχώς δεν σώζονται στο αρχείο του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων.

²²⁴ Ο Χρήστος Τσάγκας και ο Νίκος Παπαδάκης έκαναν τη δραματουργική επεξεργασία του έργου και πιθανώς και κάποιες αλλαγές στη μετάφραση.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Πέλος Κατσέλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιώργος Μεσσάλας
ΣΚΗΝΙΚΑ	Νίκος Πετρόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Νίκος Πετρόπουλος

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Γιώργος Μεσσάλας
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Ντένη Θεμελή
<i>Πέτρα</i>	Νίνα Αλέξη
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Δημήτρης Καλλιβωκάς
<i>Μόρτεν Κιλ</i>	Θεόδωρος Μοριδής
<i>Χόβσταντ</i>	Σπύρος Μαβίδης
<i>Μπίλλιγκ</i>	Μιχάλης Κουκουλομάτης
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Παναγιώτης Σπηλιόπουλος
<i>Ασλακσεν</i>	Γιώργος Δάνης

1.4.8.1. Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα - Επανάληψη Πειραιάς 1994²²⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	18/8/1994
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1994
ΘΕΑΤΡΟ	Κατράκειο ²²⁶ - Νίκαια Πειραιάς
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	1

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Πέτρα</i>	Κατερίνα Γούναρη
<i>Μπίλλιγκ</i>	Χρήστος Μάντακας
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Γρηγόρης Μελλάς
<i>Ασλακσεν</i>	Παναγιώτης Σπηλιόπουλος

1.4.9. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πατρών 1999

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	17/3/1999
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	4/4/1999
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1998-99
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων - Πάτρα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γιώργος Κιμούλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωστής Τσώνος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Ζιάκας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Χρήστος Μπρούφας
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Ελευθερία Ντεκώ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Δημήτρης Ιατρόπουλος & Σάκης Κουτσούκος
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Μιλένα Παρθενίου

²²⁵ Στο πλαίσιο του φεστιβάλ Πολιτιστικό Καλοκαίρι 1994.

²²⁶ Ανοιχτό θέατρο.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Κώστας Καρράς
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Τιτίκα Βλαχοπούλου
<i>Πέτρα</i>	Μαρία Αμανάκη
<i>Αϊλιφ</i>	Κωνσταντίνος Τσουνής
<i>Μόρτεν</i>	Γιάννης Κουνέλης
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Τάκης Βουλαλάς
<i>Μόρτεν Κιλλ</i>	Σπύρος Καλογήρου
<i>Χόβσταντ</i>	Δημήτρης Κοτζιάς
<i>Μπίλλιγκ</i>	Παναγιώτης Δορλής
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Βασίλης Νικολαΐδης
<i>Ασλακσεν</i>	Περικλής Βασιλόπουλος
<i>Μεθυσμένος</i>	Ιάκωβος Πατέλης
<i>Ραντίν</i>	Νικολίτσα Ντριζή
<i>Πολίτες</i>	Δημήτρης Ανυφαντής
	Γεράσιμος Ντάβαρης
	Νικολίτσα Ντριζή
	Βασίλης Ροθμελιώτης
	Πόπη Σταματελάτου
	Νίκος Χαλκιαδάκης

Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1999

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	5/5/1999
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/5/1999
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1999-2000
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Σταυρούπολης - Θεσσαλονίκη

1.4.10. Εταιρεία Θεάτρου «Η άλλη σκηνή» 2006²²⁷

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	11/5/2006
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	4/6/2006
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2005-06
ΘΕΑΤΡΟ	Της Ημέρας - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Ρένα Κοντογιάννη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Περέλης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ανδρέας Σαραντόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ανδρέας Σαραντόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ	Γιάννης Μεταλλινός
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Σπύρος Καρδάρης
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Κωνσταντίνος Κυριάκου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Νίκος Περέλης
----------------------	---------------

²²⁷ Η παράσταση συμμετείχε στον εορτασμό των 100 χρόνων από τον θάνατο του Ίψεν.

Κυρία Στόκμαν	Ράσμη Τσόπελα
Πέτρα	Ηλιάνα Αδαμοπούλου
Δήμαρχος Στόκμαν	Στάθης Σαμαρτζής
Μόρτεν Κιλλ	Νίκος Νικολαΐδης
Χόβσταντ	Κωνσταντίνος Κυριάκου
Μπίλλιγκ	Στάθης Αναστασίου
Ασλακσεν	Μπάμπης Αλατζάς

1.4.10.1. Εταιρεία Θεάτρου «Η άλλη σκηνή» - Επανάληψη Χειμώνας 2006-07

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	26/10/2006
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2006-07
ΘΕΑΤΡΟ	Της Ημέρας - Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Στόκμαν	Τόνια Μάναση
---------------	--------------

ΕΠΙΣΗΣ:

Ανέβασμα του έργου είχε ανακοινωθεί ήδη από το 1899: η εφημερίδα *Εστία* (Ανυπόγραφο: «Κόσμος», 22/5/1899) αναγγέλλει πως ο θίασος Ελληνικής Κωμωδίας του Ευάγγελου Παντόπουλου θα έπαιζε το έργο, που όμως δεν πραγματοποιήθηκε τελικά. Επίσης, ο Θίασος Δημήτρη Μυράτ αναγγέλλει ότι θα ανεβάσει στις 8/4/1964 τον *Εχθρό του Λαού* στο θέατρο Αθηνών, στη διασκευή του Άρθουρ Μίλλερ²²⁸. Η παράσταση ματαιώνεται και ο θίασος ξανααναγγέλλει το έργο την επόμενη θεατρική περίοδο 1964-65 -προορίζεται για το θέατρο Κοτοπούλη αυτή τη φορά- αλλά και πάλι δεν πραγματοποιήθηκε²²⁹.

²²⁸ Ανυπόγραφο: «Αγαπημένη ψεύτη εις το θέατρο Αθηνών», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/3/1964 και διαφημιστική καταχώρηση θιάσου εφ. *Η Καθημερινή*, 17/3/1964.

²²⁹ Ανυπόγραφο: «Εις τα θέατρα Κοτοπούλη και Αθηνών», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/10/1964.

1.5. Έντα Γκάμπλερ

1.5.1. Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] 1903²³⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 12, 13 & 26/6, 23/7, 1/9/1903
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1903
ΘΕΑΤΡΟ Νέα Σκηνή - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Σπύρος Μαρκέλλος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
ΣΚΗΝΙΚΑ Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Κωνσταντίνος Χρηστομάνος

ΔΙΑΝΟΜΗ

Γιόργκεν Τέσμαν Μήτσος Μυράτ
Έντα Γκάμπλερ Ειμαρμένη Ξανθάκη
Θεία Γιούλε Νέλλη Δαναού
Τέα Έλβστεντ Κυβέλη Αδριανού
Δικαστής Μπρακ Πέτρος Λέων
Έϊλερτ Λέβμποργκ Νίκος Παπαγεωργίου
Μπέρτα Κορίννα Ιωνίδου

1.5.1.1. Η Νέα Σκηνή - Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1903-04²³¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 16/10/1903
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1903-04
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Αθηνών

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ [;]²³²

²³⁰ Παίχτηκε με τίτλο: *Έδδα Γκάμπλερ*.

²³¹ Μέσα στο 1903 πιθανότατα υπάρχει κι άλλη επανάληψη στη Σμόρνη. Η πληροφορία από: Χρήστος Σολομωνίδης: *Το Θέατρο στη Σμόρνη...*, ό.π., σελ. 145. Ο Σολομωνίδης αναφέρει πως η *Έντα Γκάμπλερ* παίχτηκε κατά την παραμονή του θιάσου στη Σμόρνη για 2,5 μήνες το 1903, χωρίς άλλες λεπτομέρειες. Στον θίασο μετείχαν οι: Κυβέλη, Μήτσος Μυράτ, Νίκος Παπαγεωργίου, Ειμαρμένη Ξανθάκη, Άγγελος Χρυσομάλλης, Πέτρος Λέων, Ελένη Πασαγιάννη, Σπήλιος Πασαγιάννης. Ο θίασος ξεκίνησε την περιοδεία του τον Νοέμβριο του 1903. Ίσως πρώτος σταθμός ήταν η Σμόρνη.

²³² Δεν σώζεται το πρόγραμμα της επανάληψης, ούτε ο Τύπος της εποχής δίνει πληροφορίες για τη διανομή. Άγνωστο αν υπήρξαν αλλαγές.

1.5.2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1915

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 29 & 30/6, 1/7/1915²³³
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1915
ΘΕΑΤΡΟ Κυβέλης - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Σπύρος Μαρκέλλος]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Γιόργκεν Τέσμαν Νίκος Παπαγεωργίου
Έντα Γκάμπλερ Κυβέλη Αδριανού
Θεία Γιούλε Σαπφώ Αλκαίου
Τέα Έλβστεντ Ν. Ναυπλιώτου
Δικαστής Μπρακ Νίκος Παρασκευάς
Εϊλερτ Λέβμποργκ Νικόλαος Ροζάν
Μπέρτα Μερόπη Νέζερ

1.5.3. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1921

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 30/9 έως 4/10/1921
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1921
ΘΕΑΤΡΟ Κοτοπούλη - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας

ΔΙΑΝΟΜΗ

Γιόργκεν Τέσμαν Μήτσος Μυράτ
Έντα Γκάμπλερ Μαρίκα Κοτοπούλη
Θεία Γιούλε Μερόπη Ροζάν
Τέα Έλβστεντ Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ
Δικαστής Μπρακ Ιωάννης Αποστολίδης
Εϊλερτ Λέβμποργκ Νικόλαος Ροζάν
Μπέρτα Νίκη Μπαϊρακτάρη

1.5.3.1. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη - Επανάληψη Αθήνα 1926

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 8/4/1926
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1925-26
ΘΕΑΤΡΟ Κοτοπούλη - Αθήνα

²³³ Ο Σιδέρης χρονολογεί -λανθασμένα- την παράσταση στις 9/6/1915 (*Ιστορία...*, τ. Β2, ό.π., σελ. 148).

ΔΙΑΝΟΜΗ²³⁴

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Μήτσος Μυράτ
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Μαρίκα Κοτοπούλη
<i>Θεία Γιούλε</i>	Σαπφώ Αλκαίου
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	[Αγγελική Κοτσάλη;]
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	[Ιωάννης Αποστολίδης]
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	[Νίκος Παπαγεωργίου]
<i>Μπέρτα</i>	[Κατίνα Καλουτά;]

1.5.4. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασίλη Ρώτα] 1930

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	31/7/1930
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1930
ΘΕΑΤΡΟ	Λαϊκό Παγκρατίου - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Λέων Κουκούλας]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Βασίλης Ρώτας

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Θεόδωρος Καμενίδης
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Μαρία Βάνδη ²³⁵
<i>Θεία Γιούλε</i>	Νέλλη Μαρσέλλου
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Αντιγόνη Αλεξάνδρου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Τίτος Φαρμάκης
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Θάνος Κωτσόπουλος
<i>Μπέρτα</i>	Νέλλη Χαρμίδου

²³⁴ Δεν σώζεται το πρόγραμμα. Τη σύνθεση του θιάσου μας δίνουν τα ανυπόγραφα άρθρα: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 7/4/1926 και «Αι φιλολογικαί απογευματιναί», εφ. *Βραδυνή*, 7/4/1926. Ο Μήτσος Μυράτ πρέπει να επανέλαβε τον πρωταγωνιστικό αντρικό ρόλο του Τέσμαν, όπως και το 1921 με τον θίασο Κοτοπούλη. Η Σαπφώ Αλκαίου είχε ερμηνεύσει τον ρόλο της Θείας Γιούλε με τον θίασο της Κυβέλης το 1915. Κατά πάσα πιθανότητα λοιπόν επανέλαβε τον ρόλο και με τον θίασο της Κοτοπούλη το 1926. Εξάλλου είναι η μεγαλύτερη σε ηλικία από τις υπόλοιπες γυναίκες του θιάσου, άρα δεν μπορεί παρά να ερμήνευσε τη Γιούλε. Ο Ιωάννης Αποστολίδης πρέπει να επανέλαβε τον ρόλο του Μπρακ, όπως και το 1921 με τον θίασο της Κοτοπούλη· άρα ο Παπαγεωργίου τον Λέβμποργκ. Μάλλον η Κοτσάλη ερμήνευσε τον δευτεραγωνιστικό ρόλο της Τέας, καθώς το δημοσίευμα της εφ. *Βραδυνής* δεν αναφέρει καθόλου την Καλουτά και αναγράφει ότι οι ηθοποιοί του θιάσου ερμήνευσαν «τους πρώτους ρόλους». Άρα, η Καλουτά θα πρέπει να ερμήνευσε τον μικρό ρόλο της υπηρέτριας Μπέρτας.

²³⁵ Ο Γιάννης Ιορδανίδης («Έντα Γκάμπλερ. 75 χρόνια στο νεοελληνικό θέατρο», πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Κ.Θ.Β.Ε., 1978) δίνει ως ερμηνεύτρια και την Έλλη Ξανθάκη, ωστόσο ο ισχυρισμός του δεν επιβεβαιώθηκε από καμία άλλη πηγή. Η έρευνα στον Τύπο δεν πιστοποιεί επανάληψη της παράστασης.

1.5.5. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 17/3/1939
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 11/4/1939
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1938-39
ΘΕΑΤΡΟ Αλίκης - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ Κάρολος Κουν
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Κάρολος Κουν²³⁶

ΔΙΑΝΟΜΗ

Γιόργκεν Τέσμαν Γεώργιος Δαμασιώτης
Έντα Γκάμπλερ Κατερίνα Ανδρεάδη
Θεία Γιούλε Ανθή Μηλιάδου
Τέα Έλβστεντ Μαίρη Λεκκού
Δικαστής Μπρακ Ιωάννης Αποστολίδης
Έιλερτ Λέβμποργκ Θεόδωρος Μορίδης
Μπέρτα Στάσα Ιατρίδου

Επανάληψη Περιοδεία 1938-39²³⁷

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 13/4/1939
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 11/5/1939
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1938-39
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ 1] 13/4/1939 - Πουλακάκη - Ηράκλειο
2] 24 & 25/4/1939 - Ολύμπια - Χανιά Κρήτης
3] 8, 9 & 11/5/1939 - Παλλάς - Θεσσαλονίκη

1.5.5.1. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη - Επανάληψη Περιοδεία 1939-40

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 23/10/1939
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 31/5/1940
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1939-40
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ 1] 23 & 24/10/1939 - Απόλλων - Πάτρα
2] 27/11 & 12/12/1939 - Αλάμπρα - Αλεξάνδρεια Αιγύπτου
3] 15/12/1939 - Κήπος της Εσβεκίας - Κάιρο
4] 3/1/1940 - Ελληνική Λέσχη Ισμαηλίας - Ισμαηλία Αιγύπτου
5] 11/1/1940 - Ελδοράδο - Πορτ-Σάιτ Αιγύπτου

²³⁶ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, μαρτυρία του ίδιου του Κουν (Διονύσης Φωτόπουλος: «Κάρολος Κουν», στο: *Παραμύθια πέραν της όψεως*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990, σελ. 50). Την εποχή εκείνη χρησιμοποιούσαν τον όρο σκηνογραφία εννοώντας τόσο τη σκηνογραφία όσο και την ενδυματολογία.

²³⁷ Η παράσταση πρέπει να παιχτηκε χωρίς αλλαγές στους σταθμούς της περιοδείας. Σώζεται μόνο το μονόφυλλο πρόγραμμα στις 8/5/1939 στη Θεσσαλονίκη, το οποίο αναφέρει «θα αναβιβασθή απόψε εις το 'Παλλάς' όπως ακριβώς και προ μηνός εις τας Αθήνας. Οι ίδιοι ηθοποιοί, τα ίδια σκηνικά και η ίδια επιμέλεια».

- 6] 31/1/1940 - Αττικόν - Καβάλα
 7] 9/2/1940 - Ρεξ - Κομοτηνή
 8] [;]/2/1940²³⁸ - Ηλύσια - Αλεξανδρούπολη
 9] [;]/2/1940²³⁹ - Αττικόν - Δράμα
 10] 4/3/1940 - Κρόνιον - Σέρρες
 11] 11/3/1940 - Ολύμπια - Λάρισα
 12] 19/3/1940 - Αχιλλειον - Βόλος
 13] 5/4/1940 - Τιτάνια - Ιωάννινα
 14] 8, 9, 11 & 31/5/1940²⁴⁰ - Παλλάς - Θεσσαλονίκη²⁴¹

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Γιαννούλης Σαραντιδής]²⁴²
 ΣΚΗΝΙΚΑ Γιώργος Βακαλό²⁴³
 ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιώργος Βακαλό

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ²⁴⁴

Μπέριτα Έλλη Ξανθάκη

1.5.5.2. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη - Επανάληψη Περιοδεία 1946-47²⁴⁵

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. [;]/[9 ή 10]/1946
 ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 4/2/1947
 ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1946-47
 ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ²⁴⁶ 1] [;]/[9 ή 10]/1946 - Ριτζ - Κάιρο Αιγύπτου

²³⁸ Μία παράσταση μεταξύ 15 και 18/2/1940.

²³⁹ Μία παράσταση μεταξύ 19 και 22/2/1940.

²⁴⁰ Η τελευταία παράσταση του έργου στη Θεσσαλονίκη (31/5) δίνεται υπέρ του Λυκείου Ελληνίδων (εφ. *Εφημερίς των Βαλκανίων*, 30 & 31/5/1940).

²⁴¹ Ο Κώστας Τομανάς (*Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, ό.π., σελ. 163) καταγράφει -λανθασμένα- παράσταση της *Γκάμπλερ* τον Απρίλιο του 1936 από την Κατερίνα Ανδρεάδη, στο Θέατρο Παλλάς, στη Θεσσαλονίκη. Αναφέρει ότι έπαιξε και την *Κυρά της θάλασσας*. Η έρευνα στον τοπικό Τύπο τον διαψεύδει. Μπερδεύει προφανώς τη χρονολόγηση και αναφέρεται στις παραστάσεις που έδωσε η Κατερίνα με την *Έντα Γκάμπλερ* και την *Κυρά της θάλασσας* το 1940 στο θέατρο Παλλάς.

²⁴² Στα προγράμματα του θιάσου αναφέρεται ως γενικός σκηνοθέτης όλων των έργων της περιοδείας ο Γιαννούλης Σαραντιδής. Όμως ο Κάρολος Κουν υπογράφει τη σκηνοθεσία της *Έντα Γκάμπλερ* λίγους μήνες πριν με την ίδια σχεδόν διανομή. Γεγονός που μας υποψιάζει -λαμβάνοντας υπόψιν τη μικρή χρονική διάρκεια ετοιμασίας ενός έργου και μάλιστα σε μια περιοδεία με πολλά άλλα έργα σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο- πως ουσιαστικά πρόκειται για τη σκηνοθεσία του Κουν, ίσως ελαφρώς παραλλαγμένη από τον Σαραντιδίδη (βλ. για το θέμα τον αναλυτικό σχολιασμό μας στον Α' τόμο της εργασίας, υποκεφ. 4.2.2). Γι' αυτό και αποφασίστηκε να μην δοθεί ξεχωριστός κωδικός, αλλά να θεωρηθεί επανάληψη της παράστασης που σκηνοθέτησε ο Κουν (1.5.5.).

²⁴³ Η Κατερίνα περιόδευε με ρεπερτόριο πολλών έργων. Μάλλον υπήρχε ένα σκηνικό, κατά τη συνήθη πρακτική των θιάσων περιοδείας, που υποτυπωδώς άλλαζε από έργο σε έργο.

²⁴⁴ Κανένα από τα μονόφυλλα που σώζονται δεν αναφέρει τη διανομή. Η κριτική που γράφεται για την επανάληψη στην Αλεξάνδρεια επιβεβαιώνει πως υπήρξε μόνο μία αλλαγή στη διανομή (Λ.: «Η χθεσινή παράσταση της *Έντας Γκάμπλερ*, εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, 28/11/1939).

²⁴⁵ Την αναβίωση της σκηνοθεσίας του Κουν σε αυτή την επανάληψη, αλλά και στις άλλες που ακολουθούν, πρέπει να επιβλεψε η θιασάρχης Κατερίνα Ανδρεάδη, η οποία σκηνοθέτησε αρκετές παραστάσεις του θιάσου της.

²⁴⁶ Οι πληροφορίες για την περιοδεία από δύο πηγές: Αδαμάντιος Λεμός: *Η ουτοπία του Θέσπη*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα, 1989, σελ. 177-181 και Γιάννης Κατσούρης: *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Β' (1940-1959), ό.π., σελ. 289. Πιθανώς δόθηκαν παραστάσεις της *Γκάμπλερ* και σε Λεμεσό, Αμμόχωστο και Λάρνακα, όπου συνέχισε την περιοδεία του ο θίασος από τα μέσα Φεβρουαρίου μέχρι τα μέσα Μαρτίου του 1947.

2] 20, 21 & 22/12/1946 - Μοασάτ - Αλεξάνδρεια Αιγύπτου
3] 4/2/1947 - Μαγικό Παλάτι - Λευκωσία Κύπρου

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁴⁷

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Αδαμάντιος Λεμός
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Θεία Γιούλε</i>	Σαπφώ Νοταρά
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Καίτη Λαμπροπούλου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Λ. Χριστογιαννόπουλος
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Δημήτρης Νικολαΐδης
<i>Μπέρτα</i>	Μαντώ Αραβαντινού

1.5.5.3. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη - Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1948

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	26, 27 & 28/4/1948
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1947-48
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικόν - Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁴⁸

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Διονύσης Μήλας
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Θεία Γιούλε</i>	Ανθή Μηλιάδου
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Αλέκα Παϊζη
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	[:]
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	[:]
<i>Μπέρτα</i>	[:]

1.5.5.4. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη - Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1949

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	30/11 & 6/12/1949
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1949-50
ΘΕΑΤΡΟ	Σεξ - Κωνσταντινούπολη

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	[:]
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Θεία Γιούλε</i>	[:]
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	[:]
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	[:]
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	[:]
<i>Μπέρτα</i>	[:]

²⁴⁷ Τη διανομή μας δίνει το πρόγραμμα που σώζεται στο Ε.Λ.Ι.Α. και αφορά τις παραστάσεις του θιάσου στην Κύπρο.

²⁴⁸ Οι πληροφορίες από: Ν.: «Έντα Γκάμπλερ. Θίασος Κατερίνας», εφ. *Το Φως* Θεσσαλονίκης, 28/4/1948 και Βασ. Δεδ[ούσης]: «Το θέατρο. Θίασος Κατερίνας. Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν-Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα του Ο΄ Νηλ (Βασιλικό θέατρο)», περ. *Μορφές* Θεσσαλονίκης, τχ. 9 (21), 6/1948, σελ. 357-358.

1.5.6. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1950²⁴⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	9/10/1950
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	22/10/1950
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1950-51
ΘΕΑΤΡΟ	Ιντεάλ - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιάννης Στεφανέλλης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[Γιάννης Στεφανέλλης] ²⁵⁰
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Τίτος Φαρμάκης
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Θεία Γιούλε</i>	Στάσα Ιατρίδου
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Χάρις Καμίλη
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Ζώρας Τσάπελης
<i>Εϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Ηλίας Σταματίου
<i>Μπέρτα</i>	Εδα Ευαγγελίδου

Επανάληψη Περιοδεία 1950-51

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1950-51
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 9, 10 & 11/11/1950 - Δημοτικό Θέατρο Πάτρας 2] 15 & 16/3/1951 - Ορφεύς - Λάρισα ²⁵¹ 3] [;]/[4;]/1951 - Βόλος ²⁵²

1.5.6.1. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη - Επανάληψη Ιωάννινα 1956

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	27 & 28/1/1956 ²⁵³
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1955-56
ΘΕΑΤΡΟ	Παλλάδιο - Ιωάννινα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ [;]

²⁴⁹ Δίδεται χωριστός κωδικός, αν και πρόκειται για τον ίδιο θίασο και τον ίδιο σκηνοθέτη, όπως προηγουμένως (1.5.5.). Όμως έχουν μεσολαβήσει έντεκα χρόνια από την παράσταση του 1939 και έχει αλλάξει σχεδόν όλη η διανομή.

²⁵⁰ Δεν αναγράφεται το όνομα του ενδυματολόγου. Πιθανότατα ο Στεφανέλλης έκανε και τα κοστούμια.

²⁵¹ Ανυπόγραφο: «Τα σημερινά Θεάματα. Ορφεύς», εφ. *Ελευθερία* Λάρισας, 15 και 16/3/1951.

²⁵² Πηγή της πληροφόρησης είναι μια επιστολή του Αθανασιάδη-Νόβα προς την Κατερίνα, στην οποία υμνεί την ερμηνεία της ως Γκάμπλερ στον Βόλο. Η επιστολή έχει ημερομηνία 12/4/1951, άρα μάλλον η παράσταση παίχτηκε στον Βόλο μέσα στον Απρίλιο (Θέμος Αθανασιάδης-Νόβας: «Επιστολή προς Κατερίνα», στο: *Αθηναϊκή δραματολογία. Κριτική του Θεάτρου*, εκδ. Τυπογραφικά Καταστήματα Φ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχαήλ, Αθήνα, 1956, σελ. 323-325).

²⁵³ Τιμητικές παραστάσεις της Κατερίνας.

1.5.7. Εθνικό Θέατρο 1957

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 28/11/1957
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 15/12/1957
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1957-58
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 26

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κωστής Μιχαηλίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ Κλεόβουλος Κλώνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Αντώνης Φωκιάς

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιόργκεν Τέσμαν Βασίλης Διαμαντόπουλος
Έντα Γκάμπλερ Μαίρη Αρώνη
Θεία Γιούλε Ρίτα Μυράτ
Τέα Έλβστεντ Μαρία Αλκαίου
Δικαστής Μπρακ Λυκούργος Καλλέργης
Έϊλερτ Λέβμποργκ Θάνος Κωτσόπουλος
Μπέρτα Αθανασία Μουστάκα

1.5.8. Θίασος Έλσα Βεργή 1967

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 3/2/1967
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 23/4/1967
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1966-67
ΘΕΑΤΡΟ Έλσα Βεργή - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κωστής Μιχαηλίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ Βασίλης Βασιλειάδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Φ.Κ.

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιόργκεν Τέσμαν Βίκτωρ Παγουλάτος
Έντα Γκάμπλερ Έλσα Βεργή
Θεία Γιούλε Λουίζα Ποδηματά
Τέα Έλβστεντ Βέτα Προέδρου
Δικαστής Μπρακ Φοίβος Ταξιάρχης
Έϊλερτ Λέβμποργκ Νίκος Βασταρδής
Μπέρτα Κάκια Αντωνοπούλου

1.5.9. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1978

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	23/3/1978
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	14/4/1978
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1977-78
ΘΕΑΤΡΟ	Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	12

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Καίτη Κάστρο
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Εύης Γαβρηλίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Σάββας Χαρατσιδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Σάββας Χαρατσιδης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Δημήτρης Βάγιας
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Αντιγόνη Βαλάκου
<i>Θεία Γιούλε</i>	Ρίκα Γαλάνη
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Καίτη Χρονοπούλου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Αλέκος Ουδινότης
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Φαίδων Γεωργίτσης
<i>Μπέρτα</i>	Κατερίνα Σαγιά

Επανάληψη Περιοδεία 1977-78

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1977-78
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 30/3 έως 13/4/1978 - Βόρεια Ελλάδα: Φλώρινα, Δράμα, Καβάλα, Κιλκίς, Έδεσσα, Βέροια, Κατερίνη ²⁵⁴ 2] 30/4 έως 7/5/1978 - Εθνικό - Αθήνα ²⁵⁵

1.5.10. Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	10/10/1984
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	4/11/1984
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1984-85
ΘΕΑΤΡΟ	Κώστα Πρέκα - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Ρούλα Πατεράκη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Ρούλα Πατεράκη
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ρούλα Πατεράκη & Λάζαρος Πάντος ²⁵⁶
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Νίνα Παπαποστόλου

²⁵⁴ Συνολικά 14 παραστάσεις, από δύο σε κάθε σταθμό της περιοδείας.

²⁵⁵ Συνολικά 10 παραστάσεις στην Αθήνα.

²⁵⁶ Στο πρόγραμμα αναγράφεται: Σκηνικός χώρος: Ρούλα Πατεράκη και Διάπλαση σκηνικού χώρου: Λάζαρος Πάντος.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Ρούλα Πατεράκη ²⁵⁷
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Αντρέας Μπέλλης
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Αναστασία Θεοφανίδου
ΜΑΚΙΓΙΑΖ	Λάζαρος Πάντος
ΜΟΝΤΑΖ	Τάσος Κατσάνος & Ρούλα Πατεράκη ²⁵⁸
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Λεία Τσιάρα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Κοσμάς Φοντούκης
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Ρούλα Πατεράκη
<i>Θεία Γιούλε</i>	Μαρία Σιουρούνη/Μαρία Πέτροβα
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Καίτη Σαμαρά/Άννα Σιταρίδου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Γιάννης Παλαμιώτης
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Αντρέας Γιαννακός
<i>Μπέρτα</i>	Εύβρη Σωφρονιάδου/Κατερίνα Γιαννούλη

Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1985

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	16/3/1985
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	12/5/1985
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1984-85
ΘΕΑΤΡΟ	Άδωνις - Θεσσαλονίκη

1.5.11. Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου 1984

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	27/10/1984
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	17/3/1985
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1984-85
ΘΕΑΤΡΟ	Αθήναιον - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μίνως Βολανάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Μίνως Βολανάκης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Λίζα Ζαΐμη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Λίζα Ζαΐμη

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Γιώργος Μιχαλακόπουλος
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Τζένη Καρέζη
<i>Θεία Γιούλε</i>	Ντόρα Βολανάκη
	Δήμητρα Ζέζα ²⁵⁹
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Κατερίνα Βασιλάκου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Γιώργος Μοσχίδης

²⁵⁷ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ότι έκανε και τα ηχητικά εφέ.

²⁵⁸ Υπήρξαν προβολές στην παράσταση.

²⁵⁹ Αντικατέστησε τη Ντόρα Βολανάκη -που σταμάτησε λόγω ασθένειας στις 5/1/1985- από 8/1/1985 έως το τέλος των παραστάσεων.

Εϊλερτ Λέβμποργκ
Μπέρτα

Κώστας Καζάκος
Ζωή Βουδούρη

1.5.12. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1989

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	19/1/1989
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	15/4/1989
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1988-89
ΘΕΑΤΡΟ	Αμαλία - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	34
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Χουρμουζιάδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Στράτος Κουτράκης & Στέργιος Πρώιος
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Γλυκερία Κουκουρικού
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Άρης Λιάπης
ΒΟΗΘ. ΕΝΔΥΜ.	Μένη Τριανταφυλλίδου
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Στέλιος Πεντερίδης
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Έφη Σταμούλη/Λένα Σαββίδου ²⁶⁰
<i>Θεία Γιούλε</i>	Μένη Κυριάκογλου
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Δώρα Σκαρλάτου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Χρήστος Αρνομάλλης
<i>Εϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Ανδρέας Νάτσιος/Νίκος Κουμαριάς
<i>Μπέρτα</i>	Λένα Σαββίδου/Έφη Σταμούλη

Επανάληψη Περιοδεία

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1988-89 και 1989-90
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 25/3/1989 - Δημοτικό Βόλου 2] 13 & 16/10/1989 - Κνωσσός - Αθήνα ²⁶¹

1.5.13. Αντιθέατρο [Μαρίας Ξενουδάκη] 1990

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	8/11/1990
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	31/3/1991
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1990-91
ΘΕΑΤΡΟ	Αντιθέατρο - Αθήνα

²⁶⁰ Οι δύο ηθοποιοί έπαιξαν σε διπλή διανομή την Έντα, εναλλάξ με τον ρόλο της Μπέρτας.

²⁶¹ Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Έκφραση» που οργάνωνε το Υπουργείο Πολιτισμού.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Μαρία Ξενουδάκη
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κώστας Βελινόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Κώστας Βελινόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ	Άρης Τασούλης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Περικλής Λιανός
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Μαρία Ξενουδάκη
<i>Θεία Γιούλε</i>	[;] ²⁶²
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Κατερίνα Πολυχρονοπούλου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Γιώργος Βούτος
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Πάνος Κρανιδιώτης
<i>Μπέρτα</i>	[;] ²⁶³

1.5.14. Θέατρο του Νότου 1994

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	16/3/1994
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	24/4/1994
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1993-94
ΘΕΑΤΡΟ	Αμόρε/Κεντρική Σκηνή - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιάννης Χουβαρδάς
ΣΚΗΝΙΚΑ	Διονύσης Φωτόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Διονύσης Φωτόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ	Γιώργος Κουμεντάκης ²⁶⁴
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Παύλος Χατζηπαύλου & Γιάννης Χουβαρδάς ²⁶⁵
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Ελπίδα Σκούφαλου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Λάζαρος Γεωργακόπουλος
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Μαρία Κατσιαδάκη
<i>Θεία Γιούλε</i>	Μιράντα Οικονομίδου
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Χρύσα Σπηλιώτη
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Ακύλας Καραζήσης

²⁶² Δεν αναφέρεται σε κανένα δημοσίευμα. Πιθανώς να κόπηκε ο ρόλος. Δυστυχώς δεν σώζεται το πρόγραμμα να μας το επιβεβαιώσει.

²⁶³ Ο.π.

²⁶⁴ Δεν αναγράφεται το όνομα του Κουμεντάκη στο πρόγραμμα της παράστασης. Όλα τα προγράμματα του θιάσου για τη θεατρική περίοδο 1993-94 είχαν τυπωθεί στην αρχή της σεζόν, αρκετούς μήνες πριν την έναρξη της παράστασης και προφανώς δεν υπήρχε ακόμα σχέδιο για τη συμμετοχή του μουσικού.

²⁶⁵ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα. Στο σαλόνι της διανομής ο Παύλος Χατζηπαύλου αναφέρεται ως Ηλεκτρολόγος. Σύμφωνα όμως με μαρτυρία του σκηνοθέτη της παράστασης, Γιάννη Χουβαρδά, τους φωτισμούς συνοπέγραψαν οι δύο άνδρες.

Έϊλερτ Λέβμποργκ
Μπέρτα

Άρης Λεμπεσόπουλος
Ναταλία Καποδίστρια

1.5.15. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης [Μαριέττας Ριάλδη] 1995

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 14/12/1995
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 7/4/1996
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1995-96
ΘΕΑΤΡΟ Πειραματικό Θέατρο της Πόλης - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 63

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μαριέττα Ριάλδη
ΣΚΗΝΙΚΑ Κώστας Πανιάρας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Λουκία
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Γιώργος Πηλιχός
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Γιώργος Φεσσόπουλος & Βασίλης Παπακωνσταντίνου
ΒΟΗΘ. ΕΝΔΥΜ. Έρση Γιωτοπούλου

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιόργκεν Τέσμαν Δημήτρης Παπαγιάννης
Έντα Γκάμπλερ Μαριέττα Ριάλδη
Θεία Γιούλε Θάλεια Καλλιγά
Τέα Έλβστεντ Ματίνα Καρρά
Δικαστής Μπρακ Γιώργος Τσιτσόπουλος
Έϊλερτ Λέβμποργκ Κώστας Καστανάς

1.5.16. Θέατρο Εξαρχείων 1998

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 13/11/1998
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 11/4/1999
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1998-99
ΘΕΑΤΡΟ Εξαρχείων - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 100

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Αννίτα Δεκαβάλλα
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Τάκης Βουτέρης
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιώργος Βαφιάς
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιώργος Βαφιάς
ΜΟΥΣΙΚΗ Πλάτων Ανδριτσάκης²⁶⁶
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Μάρω Αβράμπου

²⁶⁶ Τη μουσική του Ανδριτσάκη ερμήνευε ζωντανά στο πιάνο η Θάλεια Αθανίτη.

ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Αλεξάνδρα Παντελάκη
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ. Στεφανία Μπογδανοπούλου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Κώστας Φλωκατούλας
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Αννίτα Δεκαβάλλα
<i>Θεία Γιούλε</i>	Αλεξάνδρα Παντελάκη
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Νίκη Παλληκαράκη
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Τάκης Βουτέρης
<i>Εϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Μάνος Βακούσης
<i>Μπέρτα</i>	Ελπίδα Μπραουδάκη

1.5.17. Ομάδα «Πρώτες Ύλες» 2003

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	8/9/2003
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	20/9/2003
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 2003
ΘΕΑΤΡΟ	Κατερίνα Βασιλάκου - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	13

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Χρίστος Λύγκας
ΣΚΗΝΙΚΑ	Μαρία Κονομή
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιάννης Μετζικώφ
ΜΟΥΣΙΚΗ	Συγκρότημα «Γύρω-γύρω»

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Κώστας Βασαρδάνης
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Ελισάβετ Μουτάφη
<i>Θεία Γιούλε</i>	Βούλα Πατελάκη
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Φανή Γέμτου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Στάθης Κόκορης
<i>Εϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Χρίστος Λύγκας
<i>Μπέρτα</i>	Αθηνά Χιλιοπούλου

Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 2003-04

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	28/1/2004
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	21/2/2004
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2003-04
ΘΕΑΤΡΟ	Studio «Πρώτες Ύλες» ²⁶⁷ - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	16

²⁶⁷ Πρώην Αντιθέατρο.

1.5.18. Εθνικό Θέατρο 2004

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	12/11/2004
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	6/2/2005
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ	Κάπια - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	88
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γιώργος Δεπάστας
ΔΙΑΣΚΕΥΗ	Νικαίτη Κοντούρη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νικαίτη Κοντούρη
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιώργος Πάτσας
ΜΟΥΣΙΚΗ	Θοδωρής Αμπαζής ²⁶⁸
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Λευτέρης Παυλόπουλος
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Δέσποινα Παναγιωτοπούλου
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Τότα Πρίτσα
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Θεμιστοκλής Πάνου
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Φιλαρέτη Κομνηνού
<i>Θεία Γιούλε</i>	Ειρήνη Ιγγλέση
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Χρύσα Σπηλιώτη
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Σοφοκλής Πέππας
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Κώστας Ζαχαράκης
<i>Μπέρτα</i>	Μελίνα Βαμβακά

Επανάληψη Ιωάννινα 2005

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	10/2/2005
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ	Αίθουσα Βασίλειος Πυρσινέλλας - Ιωάννινα

1.5.19. Ετ. Θεατρικών Παραγωγών «Μεταξύ σοβαρού και αστείου» 2006²⁶⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	16/11/2006
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2006-07
ΘΕΑΤΡΟ	Altera Pars - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Ελένη Μαβίλη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιώργος Μανταρόπουλος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Πάρις Μέξης

²⁶⁸ Τη μουσική ερμήνευε ζωντανά στο πιάνο η Μαριάννα Αϊβάζοβα.

²⁶⁹ Η παράσταση συμμετείχε στον εορτασμό των 100 χρόνων από τον θάνατο του Ίψεν.

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Πάλος Θανόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ Νίκος Κολλάρος
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Πάρις Μέξης

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιόργκεν Τέσμαν Κωστής Σαββιδάκης
Έντα Γκάμπλερ Ευτυχία Λιβανίου
Θεία Γιούλε Ηλιάνα Παναγιωτούνη
Τέα Έλβστεντ Μαρία Παπούλια
Δικαστής Μπρακ Λευτέρης Σκούταρης
Έϊλερτ Λέβμποργκ Αυγερινός Σουλόπουλος
Μπέρτα Παρασκευή Καλογεράκη

1.5.20. Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές» 2007²⁷⁰

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 8/2/2007
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 13/5/2007
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2006-07
ΘΕΑΤΡΟ Αίθουσα Τέχνης «Παντομίμα» - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μαίρη Μιχαλάτου & Γιώργος Λιβανός
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιώργος Λιβανός
ΚΑΛ. ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ Μαριάννα Τόλη²⁷¹
ΣΚΗΝΙΚΑ Sokol Tomtsini
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Άννα Μαυρομάτη
ΜΟΥΣΙΚΗ Johannes Müller
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Sokol Tomtsini
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ Αλέξανδρος Κουζιτσκιν
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Γιάννης Τσιώμου & Αθανασία Καλογιάννη

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιόργκεν Τέσμαν Γιάννης Τσιώμου
Έντα Γκάμπλερ Μαίρη Βιδάλη
Θεία Γιούλε Λαμπρινή Λίβα
Τέα Έλβστεντ Κορίνα Αλεξανδρίδου
Δικαστής Μπρακ Γιάννης Τραμπίδης
Έϊλερτ Λέβμποργκ Μιχάλης Κουκουλομάτης
Μπέρτα Ρένα Σφηνιά
*Άνια*²⁷² Ρένα Σφηνιά

²⁷⁰ Ο.Π.

²⁷¹ Δεν διευκρινίζει το πρόγραμμα τι εννοεί με το καλλιτεχνική σύμβουλος. Συνεργασία στη σκηνοθεσία;

²⁷² Δεν υπάρχει ο ρόλος στο έργο. Προσθήκη του σκηνοθέτη. Μια «απρόσκλητη επισκέπτης» εξηγεί το σαλόνι της διανομής, χωρίς άλλες λεπτομέρειες. Πρόκειται άραγε για την Άνια του *Βουσσινόκηπου* του Τσέχοφ;

Αγόρι²⁷³
Κορίτσι²⁷⁴

Γιώργος Μπανταδάκης/ Λευτέρης Παληκαράς
Αθανασία Καλογιάννη/ Χίμολο Παληκαρά

1.5.21. Θέατρο Όψεις 2007

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	19/4/2007
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2006-07
ΘΕΑΤΡΟ	Όψεις - Καρδίτσα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Νίκος Βησσαρίου
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Παύλος Βησσαρίου
ΣΚΗΝΙΚΑ	Παύλος Βησσαρίου & Δήμητρα Γιοβάνη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Βάσω Μακρή
ΜΟΥΣΙΚΗ	Θοδωρής Οικονόμου
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Ισίδωρος Σταμούλης
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Βάσω Μακρή
<i>Θεία Γιούλε</i>	Μαρία Στάμου
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Μαρία Βλαχοδημήτρη
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Χρήστος Χαλβατζάρας
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Παύλος Βησσαρίου
<i>Μπέρτα</i>	Κατερίνα Τασιοπούλου

1.5.22. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Αγρινίου 2008

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	14/3/2008
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	19/4/2008
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2007-08
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό - Αγρίνιο
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	19
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μίνως Βολανάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Βασίλης Νικολαΐδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιάννης Μετζικώφ
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιάννης Μετζικώφ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Βασίλης Νικολαΐδης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Γιάννης Δρακουλαράκος
ΔΙΑΝΟΜΗ	

²⁷³ Δεν υπάρχει ο ρόλος στο έργο. Προσθήκη του σκηνοθέτη. Ο Παληκαράς αναγράφεται ως αντικαταστάτης.

²⁷⁴ Ό.π.

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Βασίλης Ευταξόπουλος
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Λουκία Πιστιόλα
<i>Θεία Γιούλε</i>	Αλέκα Τουμαζάτου
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Πέννη Παπουτσή
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Γιάννης Κρανάς
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Ζαχαρίας Ρόχας
<i>Μπέρτα</i>	Λένα Ντζούρβα

Επανάληψη Αθήνα 2008

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	2 έως 8/5/2008
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2007-08
ΘΕΑΤΡΟ	Τζένη Καρέζη - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	6

1.5.23. Αμφιθέατρο [Σπόρου Ευαγγελάτου] 2009

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	19/12/2009
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	28/3/2010
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2009-10
ΘΕΑΤΡΟ	Αμφιθέατρο - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Σπόρος Ευαγγελάτος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Σπόρος Ευαγγελάτος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιώργος Πάτσας
ΜΟΥΣΙΚΗ	Γιάννης Αναστασόπουλος
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Θανάσης Κουρλαμπάς
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Μαρίνα Ασλάνογλου
<i>Θεία Γιούλε</i>	Όλγα Τουρνάκη
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Μαριάνθη Κυρίου
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Σωτήρης Τσακομίδης
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Νικόλας Παπαγιάννης
<i>Μπέρτα</i>	Πόπη Λυμπεροπούλου

ΕΠΙΣΗΣ:

Δύο πρωταγωνίστριες του ελληνικού θεάτρου σχεδίαζαν να παίξουν την Γκάμπλερ: η Ελένη Παπαδάκη και η Μελίνα Μερκούρη. Τα σχέδια τους δεν πραγματοποιήθηκαν. Το Εθνικό είχε ανακοινώσει την Γκάμπλερ με την Παπαδάκη για τον Μάρτιο του 1944· το Θέατρο Τέχνης το είχε συμπεριλάβει στον προγραμματισμό του για την περίοδο 1960-61 με πρωταγωνίστρια τη Μερκούρη²⁷⁵.

²⁷⁵ Μιχαήλ Ροδάς: «Το σπίτι της κόκκλας», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18/1/1944 και Ανυπόγραφο: «Θα παίξει Έντα Γκάμπλερ με το Τέχνης», εφ. *Τα Νέα*, 2/5/1960.

1.6. Η κυρά της θάλασσας

1.6.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1906

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 24 & 25/7, 1 & 5/8/1906
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1906
ΘΕΑΤΡΟ Ελληνικόν²⁷⁶ - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Κωνσταντίνος Χατζόπουλος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Θωμάς Οικονόμου

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁷⁷

Γιατρός Βάγκελ Δημήτριος Κοτοπούλης
Ελλίντα Μαρίκα Κοτοπούλη
Μπολέττα Φωτεινή Κοτοπούλη-Λούη
Χίλντα Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ
Μπάλεστεντ Πέτρος Νικολάου
Λύγκοτραντ [Κωνσταντίνος Μουστάκας ή Νικόλαος Κουρής]
Άρνοχολμ [Κωνσταντίνος Μουστάκας ή Νικόλαος Κουρής]
Ο ξένος Λουδοβίκος Λούης

1.6.2. Ελληνικός Δραματικός Θίασος 1907²⁷⁸

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 3/4/1907
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1906-07
ΘΕΑΤΡΟ Απόλλων - Σύρος

²⁷⁶ Πρώην Βαριετέ.

²⁷⁷ Το πρόγραμμα της παράστασης δεν σώζεται. Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από δύο πηγές: πρώτον από τον Νικηφόρο Παπανδρέου (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σελ.54), ο οποίος μας πληροφορεί με βεβαιότητα μόνο για τους ρόλους της Ελλίντας και του γιατρού Βάγκελ, και δεύτερον από τον Σιδέρη (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π. σελ. 257), ο οποίος παραθέτει τα ονόματα των ηθοποιών που συμμετείχαν στη διανομή, χωρίς να αναφέρει όμως ποιους ρόλους έπαιξαν. Λίγους μήνες αργότερα ο Ελληνικός Δραματικός Θίασος ξαναπαίζει το έργο στη Σύρο. Στον θίασο αυτό μετείχαν οι ίδιοι ηθοποιοί, όπως και στον θίασο Οικονόμου, εκτός του Κ. Μουστάκα και του Ν. Κουρή. Οπότε, είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι η Φωτεινή Κοτοπούλη-Λούη, η Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ, ο Πέτρος Νικολάου και ο Λουδοβίκος Λούης επανέλαβαν στη Σύρο τους ρόλους που είχαν πρωτοερμηνεύσει με τον θίασο του Οικονόμου. Κατά τη συνήθεια της εποχής οι ηθοποιοί όταν ερμήνευαν έναν ρόλο "τον είχαν στις αποσκευές τους" και τον επαναλάμβαναν σε διάφορους θιάσους. Παραμένει αδιευκρίνιστο ποιον ρόλο ερμήνευσαν ο Μουστάκας και ο Κουρής.

²⁷⁸ Δεν πρόκειται ακόμα για θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Στο πρόγραμμα, κάτω από την επωνυμία του θιάσου, αναγράφει: «πρωταγωνιστούσης της δεσποινίδος Μαρίκας Κοτοπούλη».

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Κωνσταντίνος Χατζόπουλος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου;]²⁷⁹

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁸⁰

<i>Γιατρός Βάγκελ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Ελλίντα</i>	Μαρίκα Κοτοπούλη
<i>Μπολέττα</i>	Φωτεινή Κοτοπούλη-Λούη
<i>Χίλντα</i>	Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ
<i>Μπάλεστεντ</i>	Πέτρος Νικολάου
<i>Λύγκοτραντ</i>	Μιχ. Ροδάκης
<i>Αρχολμ</i>	Μήτσος Μυράτ
<i>Ο ξένος</i>	Λουδοβίκος Λούης

1.6.3. Θίασος Τασίας Αδάμ 1928

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 15/3/1928
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1927-28
ΘΕΑΤΡΟ Εθνικό - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Πέτρος Ατρείδης]

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁸¹

<i>Γιατρός Βάγκελ</i>	Αθανάσιος Μαρίκος
<i>Ελλίντα</i>	Τασία Αδάμ
<i>Μπολέττα</i>	Μερόπη Ροζάν
<i>Χίλντα</i>	Γοργώ Λούη
<i>Μπάλεστεντ</i>	Ευάγγελος Δαμάσκος
<i>Αρχολμ</i>	Λουδοβίκος Λούης
<i>Ο ξένος</i>	Νικόλαος Ροζάν

1.6.4. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 3/10/1939
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 18/10/1939

²⁷⁹ Μάλλον τη σκηνοθεσία θα πρέπει να την αποδώσουμε στον Θωμά Οικονόμου, αφού λίγους μήνες πριν οι περισσότεροι ηθοποιοί της διανομής είχαν ερμηνεύσει τους ρόλους υπό την καθοδήγηση του Οικονόμου και αναπόφευκτα θα ήταν επηρεασμένοι από τις διδαχές του.

²⁸⁰ Στη διανομή της παράστασης μετείχαν πολλά μέλη της θεατρικής οικογένειας Κοτοπούλη: ο Δημήτριος Κοτοπούλης είναι ο πατέρας της Μαρίκας· η Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ είναι η μεγαλύτερη αδελφή της Μαρίκας· η Φωτεινή Κοτοπούλη-Λούη είναι η τρίτη αδελφή, δίδυμη της Χρυσούλας Κοτοπούλη, και σύζυγος ήδη εκείνη την εποχή του Λουδοβίκου Λούη που παίζει επίσης στον θίασο· ο Μήτσος Μυράτ λίγο αργότερα παντρεύεται τη Χρυσούλα.

²⁸¹ Ο ρόλος του Λύγκοτραντ δεν αναφέρεται στο πρόγραμμα. Μάλλον κόπηκε.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. ΘΕΑΤΡΟ	Χειμώνας 1939-40 Παλλάς ²⁸² – Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΚΗΝΙΚΑ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Λέων Κουκούλας Γιαννούλης Σαραντίδης Γιώργος Βακαλό ²⁸³ Γιώργος Βακαλό
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιατρός Βάγκελ</i>	Ιωάννης Αποστολίδης
<i>Ελλίντα</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Μπολέττα</i>	Μαίρη Ρώμα
<i>Χίλντα</i>	Μαίρη Λεκκού
<i>Μπάλεστεντ</i>	Γεώργιος Δαμασιώτης
<i>Λύγκοτραντ</i>	Τίτος Φαρμάκης
<i>Αρνχολμ</i>	Δήμος Σταρένιος
<i>Ο ξένος</i>	Θεόδωρος Μορίδης

Επανάληψη Περιοδεία 1939-40²⁸⁴

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	6/11/1939
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	7/5/1940
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	Χειμώνας 1939-40 1] 6 και 7/11/1939 – Απόλλων – Πάτρα 2] 8/12/1939 – Αλάμπρα – Αλεξάνδρεια 3] 27/12/1939 – Κήπος της Εσβεκίας – Κάιρο 4] 31/1/1940 – Αττικόν – Καβάλα 5] [;] ²⁸⁵ /2/1940 – Ρεξ – Κομοτηνή 6] 6 & 7/5/1940 ²⁸⁶ – Παλλάς – Θεσσαλονίκη

1.6.5. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1952

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	5/3/1952
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	30/3/1952

²⁸² Πρόκειται για το θέατρο της οδού Βουκουρεστίου το οποίο λειτουργεί και σήμερα στην Αθήνα. Την εποχή εκείνη λειτουργούσε ως κινηματογράφος και θέατρο.

²⁸³ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Βακαλόπουλος, όμως καθιερώθηκε αργότερα με το ψευδώνυμο Βακαλό.

²⁸⁴ Η διανομή πρέπει να παρέμεινε η ίδια σε όλους τους σταθμούς της περιοδείας. Τα μονόφυλλα προγράμματα στις 6/11/1939 στην Πάτρα και στις 31/1/1940 στην Καβάλα που αναγράφουν τη διανομή δεν αναφέρουν αλλαγές.

²⁸⁵ Μία παράσταση μεταξύ 10 και 14/2/1940.

²⁸⁶ Ο Κώστας Τομανάς (*Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, ό.π., σελ. 163) καταγράφει –λανθασμένα– παράσταση της *Κυράς της Θάλασσας* τον Απρίλιο του 1936 από την Κατερίνα Ανδρεάδη στο Θέατρο Παλλάς στη Θεσσαλονίκη. Αναφέρει ότι έπαιξε και την *Γκάμπλερ*. Η έρευνα στον τοπικό Τύπο τον διαψεύδει. Μπερδεύει προφανώς τη χρονολόγηση και αναφέρεται στις παραστάσεις που έδωσε η Κατερίνα με την *Έντα Γκάμπλερ* και την *Κυρά της θάλασσας* το 1940 στο θέατρο Παλλάς.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1951-52
ΘΕΑΤΡΟ Κυβέλης - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιάννης Στεφανέλλης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Αντώνης Φωκάς

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιατρός Βάγκελ Λάμπρος Κωνσταντάρης
Ελλίντα Κατερίνα Ανδρεάδη
Μπολέττα Χάρης Καμίλη
Χίλντα Εκάλη Σώκου
Μπάλεστεντ Γεώργιος Δαμασιώτης
Λύγκοτραντ Θεόδωρος Έξαρχος
Αρχολμ Τίτος Φαρμάκης
Ο ξένος Ηλίας Σταματίου

1.6.6. Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου 1964

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 8/10/1964
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 29/11/1964
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1964-65
ΘΕΑΤΡΟ Γιώργου Παππά²⁸⁷ - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Σπύρος Ευαγγελάτος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Σπύρος Ευαγγελάτος
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιάννης Τσαρούχης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιάννης Τσαρούχης
ΜΟΥΣΙΚΗ Δημήτρης Τερζάκης
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ. Άννυ Βρυχέα

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιατρός Βάγκελ Ζώρας Τσάπελης
Ελλίντα Αντιγόνη Βαλάκου
Μπολέττα Έφη Ροδίτη
Χίλντα Βούλα Χαριλάου
Μπάλεστεντ Γιάννης Κοντούλης
Λύγκοτραντ Χρήστος Πάρλας
Αρχολμ Βασίλης Μητσάκης
Ο ξένος Γιώργος Μπάρτης

²⁸⁷ Βρισκόταν στην οδό Σίνα, αριθμός 4, στην Αθήνα.

1.6.7. Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου 1990

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	20/10/1990
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	31/3/1991
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1990-91
ΘΕΑΤΡΟ	Άλφα - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Στέφανος Ληναίος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Στέφανος Ληναίος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιάννης Καρύδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Rigas
ΜΟΥΣΙΚΗ	Θοδωρής Ξυδιάς
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Γιώργος Καλφαγιάννης
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιατρός Βάγκελ</i>	Γιώργος Κυρίτσης
<i>Ελλίντα</i>	Έλλη Φωτίου
<i>Μπολέττα</i>	Άννα Ανδριανού
<i>Χίλντα</i>	Ειρήνη Κρέστα
<i>Μπάλεστεντ</i>	Νίκος Σόμπολας
<i>Λύγκοστραυτ</i>	Δημήτρης Πετράτος
<i>Αρχολμ</i>	Στέφανος Ληναίος
<i>Ο ξένος</i>	Σπύρος Μαβίδης

1.6.8. Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994²⁸⁸

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	4/11/1994
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/4/1995
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1994-95
ΘΕΑΤΡΟ	Οδού Κεφαλληνίας/ Α' Σκηνή - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	165
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μίνως Βολανάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Μίνως Βολανάκης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιώργος Πάτσας
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Αλέκος Αναστασίου
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Τότα Πρίτσα
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιατρός Βάγκελ</i>	Γιάννης Βόγλης
<i>Ελλίντα</i>	Μπέττο Αρβανίτη

²⁸⁸ Παίχτηκε με τίτλο: *Η κυρία από τη θάλασσα*.

<i>Μπολέττα</i>	Χρύσα Σπηλιώτη
<i>Χίλντα</i>	Χριστίνα Παπαμίχου
<i>Μπάλεστεντ</i>	Διονύσης Μανουσάκης
<i>Λύγκοτραντ</i>	Δημήτρης Σίνης
<i>Αρχολμ</i>	Σοφοκλής Πέππας
<i>Ο ξένος</i>	Κίμων Ρηγόπουλος

1.6.8.1. Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» – Επανάληψη Χειμώνας 1995-96

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	14/10/1995
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	10/12/1995
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1995-96
ΘΕΑΤΡΟ	Οδού Κεφαλληνίας/Α' Σκηνή – Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	58

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Χίλντα</i>	Βάσω Γουλιελμάκη
---------------	------------------

1.6.9. Εθνικό Θέατρο 2010²⁸⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	19/2/2010
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/5/2010
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2009-10
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό – Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	40

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Eirik Stubø
ΣΚΗΝΙΚΑ	Kari Gravklev
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Kari Gravklev
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Λευτέρης Παυλόπουλος
ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΑ	Βιβή Σπαθούλα
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Νουρμάλα Ήστν
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Ευαγγελία Κατέχη
ΒΟΗΘ. ΦΩΤΙΣΤΗ	Σοφία Αλεξιάδου

ΔΙΑΝΟΜΗ²⁹⁰

<i>Γιατρός Βάγκελ</i>	Άρης Λεμπεσόπουλος
<i>Ελλίντα</i>	Μαρία Ναυπλιώτου
<i>Μπολέττα</i>	Άλκηστις Πουλοπούλου
<i>Χίλντα</i>	Λουκία Μιχαλοπούλου
<i>Λύγκοτραντ</i>	Οδυσσέας Παπασπηλιόπουλος
<i>Αρχολμ</i>	Βασίλης Ανδρέου
<i>Ο ξένος</i>	Νίκος Χατζόπουλος

²⁸⁹ Παίχτηκε με τίτλο: *Η κυρία από τη θάλασσα*.

²⁹⁰ Ο ρόλος του Μπάλεστεντ κόπηκε.

Επανάληψη Όσλο Νορβηγίας 2010²⁹¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ 4/9/2010

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 2010

ΘΕΑΤΡΟ Nationaltheatret (Hovedscenen) - Όσλο Νορβηγίας

²⁹¹ Η παράσταση συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Ίψεν που διοργανώνεται κάθε δύο χρόνια τον Σεπτέμβριο, από το 1990 κι έπειτα, στο Όσλο της Νορβηγίας.

1.7. Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ

1.7.1. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1945²⁹²

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	7/11/1945
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	14/11/1945
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1945-46
ΘΕΑΤΡΟ	Ρεξ – Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Τάκης Μουζενίδης ²⁹³
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Τάκης Μουζενίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Βακαλό
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιώργος Βακαλό
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Ίνγκερ Γκυλντενλαίβε</i>	Μαρίκα Κοτοπούλη
<i>Ελίνε Γκυλντενλαίβε</i>	Ρίτα Μυράτ
<i>Νιλς Λόκκε</i>	Δημήτρης Μυράτ
<i>Όλαφ Σκατκάβλ</i>	Μάνος Κατράκης
<i>Γιένς Μπγέλκε</i>	Μήτσος Λυγίζος
<i>Νιλς Στένσεν</i>	Νίκος Χατζίσκος
<i>Εινάρ Χουκ</i>	Κώστας Παππιάς
<i>Φινν, υπηρέτης</i>	Λαυρέντιος Διανέλλος
<i>Πγιόρν, υπηρέτης</i>	Γκίκας Μπινιάρης
<i>Πολεμιστής</i>	Γιάννης Αργύρης

²⁹² Παίχτηκε με τίτλο: *Η κυρά-Ίνγκερ απ' το Οστρότ*.

²⁹³ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, μαρτυρία από την κριτική του Αιμίλιου Χουρμούζιου: «*Η κυρία Ίνγκερ του Έστροντ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/4/1945.

1.8. Μικρός Έγιολφ

1.8.1. Θέατρον Ωδείου 1919²⁹⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 7, 9 & 13/3/1919
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1918-19
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός]²⁹⁵
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Θωμάς Οικονόμου²⁹⁶

ΔΙΑΝΟΜΗ

Άλφρεντ Άλμερς Γ. Τσιτσιλιάνος
Ρίτα Άλμερς Τζ. Κωνσταντινίδου
Έγιολφ Δις Θάλεια
Άστα Άλμερς Βενετία Μπενή-Ψάλτη
Μπόρκιεμ Γεώργιος Πλούτης
*Η Ποντικοκωρά*²⁹⁷ Ξαβερία Κανελλοπούλου

1.8.1.1. Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου - Επανάληψη Αθήνα 1919

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 20/4/1919
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1918-19
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Μπόρκιεμ Γ. Δεστούνης²⁹⁸

²⁹⁴ Παίχτηκε με τίτλο: *Ο μικρός Άϊολφ*.

²⁹⁵ Κατά πάσα πιθανότητα ο Ζερβός υπέγραψε τη μετάφραση. Ο Ζερβός πραγματοποίησε ομιλία στο Βασιλικό θέατρο με θέμα τον Ίψεν και τον *Μικρό Έγιολφ*, τρεις μέρες πριν το ανέβασμα του έργου (4/3/1919). Προφανώς ο Οικονόμου είχε καλέσει τον μεταφραστή του έργου και συνεργάτη του να μιλήσει για το άπαιχτο ακόμα έργο στην Ελλάδα. Η μετάφραση του Ζερβού δεν εκδόθηκε. Ο *Μικρός Έγιολφ* τυπώθηκε για πρώτη φορά από τον Γκοβόστη στη μετάφραση του Λέοντος Κουκούλα, μάλλον το 1943.

²⁹⁶ Είναι η πρώτη και μοναδική φορά που αναγράφεται ο Οικονόμου ως σκηνοθέτης σε πρόγραμμα παράστασης Ίψεν.

²⁹⁷ Ο ρόλος αναγράφεται ως Ποντικού.

²⁹⁸ Δεν υπάρχει πληροφορία για ηθοποιό Γ. Δεστούνη την εποχή αυτή. Ίσως πρόκειται για τυπογραφικό λάθος και να είναι ο Ηλίας Δεστούνης, ο οποίος παίζει αυτή την περίοδο και σε άλλες παραστάσεις του θιάσου.

1.8.2. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1943²⁹⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	27/1/1943
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/2/1943
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1942-43
ΘΕΑΤΡΟ	Βρετανία – Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κατερίνα Ανδρεάδη ³⁰⁰
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιάννης Τσαρούχης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιάννης Τσαρούχης
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Άλφρεντ Άλμερς</i>	Ιωάννης Αποστολίδης
<i>Ρίτα Άλμερς</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Έγιολφ</i>	Νενέτος Χριστογιαννόπουλος
<i>Άστα Άλμερς</i>	Καίτη Ασπρέα
<i>Μπόρκιεμ</i>	Τίτος Βανδής
<i>Η Ποντικοκυρά</i> ³⁰¹	Χριστίνα Καλογερίκου

1.8.3. Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	22/12/1991
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	19/4/1992
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1991-92
ΘΕΑΤΡΟ	Εμπρός/Κάτω Όροφος – Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	121
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαρία Αδάμ & Τάσος Μπαντής & Πέτρος Ζηβανός & Μαρία Κυρτζάκη ³⁰²
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Τάσος Μπαντής, με τη συνεργασία του Πέτρου Ζηβανού
ΣΚΗΝΙΚΑ	Νίκος Αλεξίου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Νίκος Αλεξίου-Μάγια Τσόκλη
ΜΟΥΣΙΚΗ	Νίκος Κυπουργός
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Νίκος Αλεξίου

²⁹⁹ Παίχτηκε με τίτλο: *Ο μικρός Έδολφ*.

³⁰⁰ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα. Οι κριτικές για την παράσταση επιβεβαιώνουν ότι η Κατερίνα σκηνοθέτησε το έργο (βλ. στον τόμο Α', υποκεφ. 4.3.3.).

³⁰¹ Ο ρόλος αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Ποντικομαμή.

³⁰² Στη μετάφραση ενέχονται τέσσερις άνθρωποι. Το πρόγραμμα αναγράφει για τον ρόλο του καθενός: Αρχική μετάφραση από τα νορβηγικά: Μαρία Αδάμ, Δραματουργική και θεατρική επεξεργασία μετάφρασης: Τάσος Μπαντής-Πέτρος Ζηβανός, Γλωσσική επεξεργασία τελικού κειμένου: Μαρία Κυρτζάκη.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Άλφρεντ Άλμερς</i>	Δημήτρης Καταλειφός
<i>Ρίτα Άλμερς</i>	Άννα Μακράκη
<i>Έγιολφ</i>	Γιώργος Μανωλάς/ Αντώνης Μανωλάς ³⁰³
<i>Άστα Άλμερς</i>	Ράνια Οικονομίδου
<i>Μπόρκιεμ</i>	Ντίνος Λύρας
<i>Η Ποντικοκυρά</i>	Νινή Βοσνιάκου

1.8.4. Σκηνή του Βορρά 2002

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	11/1/2002
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	10/2/2002
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2001-02
ΘΕΑΤΡΟ	Αυλαία - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	27

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαρία Αδάμ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Ηρακλής Δούκας
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ηρακλής Δούκας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ηρακλής Δούκας
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Ηρακλής Δούκας

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Άλφρεντ Άλμερς</i>	Τάσος Μπλάτζιος
<i>Ρίτα Άλμερς</i>	Καίτη Σαμαρά
<i>Έγιολφ</i>	Γιώργος Συμεωνίδης
<i>Άστα Άλμερς</i>	Κατερίνα Γιαννούλη
<i>Μπόρκιεμ</i>	Γιάννης Περδίκης
<i>Η Ποντικοκυρά</i>	Μαίρη Πολυχρόνου

³⁰³ Σε διπλή διανομή τα δύο αδέρφια.

1.9. Οι μνηστήρες του θρόνου

1.9.1. Εθνικό Θέατρο 1945

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	2/11/1945
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	2/12/1945
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1945-46
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Πέλος Κατσέλης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κλεόβουλος Κλώνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αντώνης Φωκάς
ΜΟΥΣΙΚΗ	Γιώργος Καζάσογλου
ΔΙΕΥΘ. ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ	Γιώργος Λυκούδης
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Χάκων Χάκονσον, βασιλιάς</i>	Θάνος Κωτσόπουλος
<i>Ίγκα Βαρταϊγκ, μητέρα του</i>	Σαπφώ Αλκαίου
<i>Γιάρλ Σκούλε</i>	Τζαβαλάς Καρούσος
<i>Ράγκχιλντ, γυναίκα του</i>	Ελένη Χαλκούση/Νέλλη Μαρσέλλου
<i>Σίγκριντ, αδελφή του</i>	Αθανασία Μουστάκα
<i>Μαργκρέτα, κόρη του</i>	Έλσα Βεργή
<i>Γκούντχορομ Ίγκενσον</i>	Ηλίας Σταματίου
<i>Σίγκουρντ Ρίμπουργ</i>	Άγγελος Γιαννούλης
<i>Νικόλας Άρνεσον, επίσκοπος</i>	Νίκος Παρασκευάς
<i>Ντάγκφιν ο χωρικός</i>	Γεώργιος Ταλάνος
<i>Ίβερ Μπόντε, εφημέριος</i>	Άλκης Παπιάς
<i>Βέγκαρ Βέρανταλ</i>	Άρης Μαλλιαγρός
<i>Γρηγόρης Γιόνσον, τιμариούχος</i>	Ιορδάνης Μαρίνος
<i>Πλαλ Φλίντα, τιμариούχος</i>	Ιωάννης Αυλωνίτης
<i>Ίγκεμπγιουρκ</i>	Αλέκα Κατσέλη-Μαζαράκη
<i>Πέτερ, γιος της, ιερωμένος</i>	Αλέκος Δεληγιάννης
<i>Σίρα Βίλιαμ, πρωτοσύγκελος</i>	Άρης Βλαχόπουλος
<i>Κυρ Σίγκαρντ, γιατρός</i>	Ηλίας Δεστούνης
<i>Γιάτγκερ, Ισλανδός σκάλδος</i>	Χρήστος Τσαγανέας
<i>Μπαιρντ Μπράντε, οπλαρχηγός</i>	Χαράλαμπος Πλακούδης
<i>Ένας παπάς</i>	Σπύρος Ολύμπιος
<i>Τόρκελ</i>	Θεόδωρος Ανδριακόπουλος

Ἐκτακτοὶ ἠθοποιοὶ καὶ χορωδοί³⁰⁴ Αἰκὴ Ζωγράφου
Πῶλα Βεκιάρη
Ν. Καστάνου
Α. Σφακιανᾶκης
Ζώρας Τσάπελης
Ασπασία Δεσύλλα
Νεφέλη Καρακώστα
Ελένη Νικολαΐδου
Α. Κυριακίδου
Κ. Σπυροπούλου
Μ. Σμετοπούλου
Γ. Εσκιτζοπούλου
Σπυρίδων Καψάλης
Εμμανουήλ Δουμάνης
Ευάγγελος Βακόντιος
Κωνσταντῖνος Καρποδίνης
Γιώργος Λυσιμάχος
Ν. Σταυρόπουλος
Βασίλης Κάκκος
Ν. Τσάκωνας
Ν. Συνοδινός

³⁰⁴ Ερμήνευσαν τοὺς ρόλους: Πολίτες καὶ ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ, Ἀδελφοὶ τοῦ Σταυροῦ, Ἱερεῖς, Καλόγεροι καὶ Καλόγριες, Καλεσμένοι, Παλατιανοί, Κυρίες τῆς Αὐλῆς.

1.10. Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ

1.10.1. Θίασος Έλσα Βεργή 1971

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	10/11/1971
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	2/4/1972 ³⁰⁵
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1971-72
ΘΕΑΤΡΟ	Έλσα Βεργή - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κλέαρχος Καραγιώργης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Σπύρος Βασιλείου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Σπύρος Βασιλείου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Ειρήνη Σαλονικιού
ΔΙΑΝΟΜΗ	
Έρνουλφ	Κώστας Ναός
Σίγκουρντ	Χρίστος Φράγκος
Ντάγκνυ, γυναίκα του	Δάφνη Σκούρα
Γκούναρ	Δημήτρης Στεφανόπουλος
Κάρε	Πέτρος Φώσκολος
Γέρντις, γυναίκα του Γκούναρ	Έλσα Βεργή
Θόρολοφ, γιος του Έρνουλφ	Ναπολέον Ροδίτης
Έγκιλ, γιος του Γκούναρ	Γιάννης Βαλσαμάκης
Παλικάρια-Ακόλουθοι-Υπηρέτες	Βασίλης Φίλης
	Κώστας Παπαδόπουλος
	Άγγελος Χατζόγλου
	Κλεοπάτρα Μάργαρη
	Γιάννης Αντωνίου
	Γιώργος Αντωνάκης
	Νίκος Καρατζάς

ΕΠΙΣΗΜΣ:

Το έργο αναγγέλθηκε από δύο θιάσους χωρίς να ανεβεί τελικά: από τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη το 1952 στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και από το Εθνικό την περίοδο 1994-95, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου³⁰⁶.

³⁰⁵ Είχε αναγγελθεί και περιοδεία έξι εβδομάδων σε μεγάλες επαρχιακές πόλεις, αλλά μάλλον ματαιώθηκε (Ανυπόγραφο: «Τα Παλικάρια του Χέλγκελαντ σε περιοδεία», εφ. *Τα Νέα*, 15/2/1972).

³⁰⁶ Ένας θεατής: «Θεατρική ζωή» εφ. *Η Καθημερινή*, 18/9/1952 και Έλενα Χατζηιωάννου: «Ίμμεν επί... έξι», εφ. *Τα Νέα*, 19/7/1994.

1.11. Πέερ Γκοντ

1.11.1. Εθνικό Θέατρο 1935

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	7/10/1935
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	27/10/1935
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1935-36
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	30
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Όμηρος Μπεκές
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Δημήτρης Ροντήρης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κλεόβουλος Κλώνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αντώνης Φωκάς
ΜΟΥΣΙΚΗ	Edvard Grieg
ΔΙΕΥΘ. ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ	Δημήτρης Μητρόπουλος
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Άγγελος Γριμάνης
ΤΡΑΓΟΥΔΙ	Λούλα Μαύτα & Έλλη Λαμπρινίδου ³⁰⁷
ΔΙΑΝΟΜΗ ³⁰⁸	
Πέερ Γκοντ	Αλέξης Μινωτής
Ωζε	Σαφώ Αλκαίου
Α' Γριά-Μητέρα του γαμπρού	Σμαράγδα Βεάκη
Β' Γριά-Α' Μάγισσα	Αθανασία Μουστάκα
Μια ανδρική φωνή-Ένας γέρος-	
Β' Ξωτικό-Τιμονιέρης	Ιωάννης Τερζάκης
Άλλος γέρος	Ελευθέριος Ξένος
Άλλος γέρος-Ζ' Ξωτικό-	
Β' Καπετάνιος	Ιωάννης Χαλκιάπουλος
Άλλος γέρος-Η' Ξωτικό	Φιλόλαος Γεωργίου
Α' Κορίτσι	Τούλα Μιζαντζή
Β' Κορίτσι-Έλγκα-Κάρη	Θάλεια Καλλιγά
Γ' Κορίτσι	Ελένη Αυλωνίτου
Δ' Κορίτσι	Έλλη Πλέσσα
Ε' Κορίτσι	Τιτίκα Νικηφοράκη
ΣΤ' κορίτσι-Μέλος μπαλέτου-	
Γ' βοσκοπούλα	Μέλπω Φαφαλιού
Μια γυναίκα	Λ. Ρούσσου
Α' Παλικάρι-Μέλος μπαλέτου-	
Ε' Ξωτικό	Σπύρος Ολύμπιος
Β' Παλικάρι	Σ. Τριάντης

³⁰⁷ Εναλλάξ οι δύο τραγουδίστριες.

³⁰⁸ Με σειρά εμφάνισης.

Γ' Παλικάρι	Ευθύφρων Ηλιάδης
Δ' Παλικάρι-Θ' Ξωτικό	Γ. Φλωράκης
Ε' Παλικάρι-ΣΤ' Ξωτικό	Γιάννης Μαρινάκης
ΣΤ' Παλικάρι	Στέφανος Νικολαΐδης
Ο γαμπρός	Ευάγγελος Μαμίας
Ο πατέρας του γαμπρού	Νέστορ Παλμόρας
Σολβείγ	Ρίτα Μυράτ
Έλγκα, αδελφή της Σολβείγ	Βάσω Μανωλίδου
Ο πατέρας της Σολβείγ-Σάφμαν	Μάνος Κατράκης
Η μητέρα της Σολβείγ-	
Β' Βοσκοπούλα-Β' Μάγισσα	Ελένη Ζαφειρίου
Ασλάκ-Μια φωνή	Ιωάννης Αυλωνίτης
Μάγειρας-Λοστρόμος	Χαράλαμπος Πλακούδης
Ο ιδιοκτήτης του Έγκοστα	Άγγελος Χρυσομάλλης
Χορευτής	Άγγελος Γριμάνης
Μέλος μπαλέτου	Καίτη Αθάνα
Μέλος μπαλέτου	Νίνα Παβλόσκαγια
Μέλος μπαλέτου	Πιπίτσα Λαντινιώτου
Μέλος μπαλέτου	Άννα Σταμπολή
Μέλος μπαλέτου	Μιχαήλ Ντολάντης
Μέλος μπαλέτου	Γιάννα Αθάνα
Μέλος μπαλέτου	Ρενέ Κλίγκεν
Μέλος μπαλέτου	Σεβασμία Παναγιωτοπούλου
Μέλος μπαλέτου	Ελένη Πασχάλη
Μέλος μπαλέτου-ΙΑ' Ξωτικό	Ερμής Φλωράκης
Ίγγριτ	Ελένη Παπαδάκη
Α' Βοσκοπούλα	Ρένα Ροζάν
Η γυναίκα με τα πράσινα	Κατίνα Παξινοῦ
Ο Ρήγας του Ντόβρε	Αιμίλιος Βεάκης
Α' Ξωτικό	Χρήστος Ευθυμίου
Γ' Ξωτικό-Μάγειρας	Τίτος Φαρμάκης ³⁰⁹
Δ' Ξωτικό-Α' Καπετάνιος	Γεώργιος Ταλάνος
Ι' Ξωτικό	Β. Μπιτοάκος
Ανίτρα	Μιράντα Μυράτ
Μπεγκκρίφενφελτ	Νίκος Παρασκευάς
Χουσεΐν-Κουμποχότης	Ηλίας Δεστούνης
Ένας ξένος ταξιδιώτης	Γεώργιος Γληνός
Ο ξερακιανός	Μιχαήλ Ιακωβίδης

1.11.2. Προσκήνιο [Αλέξη Σολομού] 1967

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	11/10/1967
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	19/11/1967

³⁰⁹ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Χρήστος, ευρύτερα γνωστός ως Τίτος.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1967-68
ΘΕΑΤΡΟ Ακάδημος - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Όμηρος Μπεκές
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αλέξης Σολομός
ΣΚΗΝΙΚΑ Αλέξης Σολομός
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Αλέξης Σολομός
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ Βαγγέλης Σειληνός

ΔΙΑΝΟΜΗ

Πέερ Γκοντ	Γιάννης Βόγλης
Ωζε	Λούλα Ιωαννίδου
Σιδεράς Ασλάκ-Μάστερ Κόττον	
-Ο επιβάτης	Βαγγέλης Σειληνός
Ένα κορίτσι-Η Γυναίκα με τα πράσινα	Μιράντα Ζαφειροπούλου
Ένα κορίτσι-Κάρη-Ανίτρα	Ζέττα Αποστόλου
Γαμπρός-Μεσοσιέ Μπαλλόν-Χουσεΐν-	
Μάγειρας-Ο ξερακιανός	Θάνος Αρώνης
Πατέρας-Ρήγας του Ντόβρε-	
Φον Έμπερκωφ-Μπεγκρίφενφελτ	Γιάννης Αργύρης
Ένα κορίτσι-Ίγγριτ-	
Η γυναίκα με το κουτσό παιδί	Αφροδίτη Λόντου
Πατέρας της Σολβέιγ-Τρουμπέτοστρωλε-	
Καπετάνιος-Κουμποχότης	Γιώργος Κοπελούσης
Σολβέιγ	Βούλα Χαριλάου
Έλγκα-Ένα κουτσό κορίτσι	Σταυρούλα Ασίκη

1.11.2.1. Προσκήνιο - Επανάληψη Περιοδεία 1967-68

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1967-68
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	Α] 5/3 έως 31/3/1968 - Αυλαία - Θεσσαλονίκη Β] 2/4 έως 14/4/1968 - Ακάδημος - Αθήνα Γ] 3/5/1968 - Δημοτικό Μυτιλήνης

ΔΙΑΝΟΜΗ³¹⁰

Πέερ Γκοντ	Γιάννης Βόγλης
Ωζε	Λούλα Ιωαννίδου
Σιδεράς Ασλάκ-Μάστερ Κόττον-	
Ο κουμποχότης	Γιώργος Χριστοδουλάκης
Ανίτρα-Η Γυναίκα με τα πράσινα	Ζέττα Αποστόλου
Γαμπρός-Μεσοσιέ Μπαλλόν-	
Χουσεΐν-Ο ξερακιανός	Θάνος Αρώνης
Πατέρας-Ρήγας του Ντόβρε-	
Φον Έμπερκωφ-Μπεγκρίφενφελτ	Γιάννης Αργύρης
Ίγγριτ	Ιλιάς Λαμπρίδου
Σολβέιγ	Ελένη Ερήμου

³¹⁰ Οι παρακάτω ρόλοι δεν αναφέρονται στο πρόγραμμα της επανάληψης και προφανώς κόπηκαν: Ένα κορίτσι, Κάρη, Μάγειρας, Η γυναίκα με το κουτσό παιδί, Πατέρας της Σολβέιγ, Τρουμπέτοστρωλε, Καπετάνιος, Ο επιβάτης, Ένα κουτσό κορίτσι και Έλγκα.

1.11.3. Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου 1991

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	21/10/1991
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/4/1992
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1991-92 ³¹¹
ΘΕΑΤΡΟ	Διάνα - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ³¹²	Γιάννης Καλατζόπουλος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιάννης Καλατζόπουλος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Θανάσης Τζάτσος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Νίκος Αδειλίνης
ΜΟΥΣΙΚΗ	Edvard Grieg
ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	Δημήτρης Λέκκας ³¹³
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Σοφία Σπυράτου
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Κώστας Βιτσεντζάτος

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Πέερ Γκοντ</i>	Βασίλης Καΐλας/Γιάννης Καλατζόπουλος
<i>Ωζε-Υγγριτ-Κορ-Ανίτρα</i>	Λίλα Μουτσοπούλου
<i>Αγνωστος-Κοπέλα-Πρασινοφορεμένη-Μπαλόν</i>	Ελένη Κουλουριώτη
<i>Ασλάκ-Μπροζέ-Καπετάνιος-Τρουμπέτεστρωλεν</i>	Κώστας Δαρλάσης
<i>Νέος-Τρον-Μίστερ Κότον-Ναύτης</i>	Σωτήρης Τζιμόπουλος
<i>Σολβέιγ-Μπορ</i>	Χρυσούλα Παπαδοπούλου
<i>Χωριάτισσα-Κοπέλα</i>	Φωτεινή Γεωργακοπούλου

1.11.4. Εθνικό Θέατρο 2002

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	25/10/2002
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	19/1/2003
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2002-03
ΘΕΑΤΡΟ	Κοτοπούλη (Ρεξ) - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	75

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ-ΔΙΑΣΚΕΥΗ	Γιώργος Ξενίας
ΔΡΑΜ. ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ	Βασίλης Νικολαΐδης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Βασίλης Νικολαΐδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Ζιάκας

³¹¹ Η Τζωρτζίνα Κακουδάκη αναφέρει επανάληψη της παράστασης στη Λαμία, χωρίς άλλες λεπτομέρειες (Καταγραφή μέρους των παραστάσεων και των περιοδειών της Παιδικής Αυλαίας και της Ομάδας Σύγχρονης Τέχνης. Μέρος Α', μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, χ.χ.).

³¹² Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως διασκευή. Δεν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή.

³¹³ Η Μαρία Ρεμπούτσικα έπαιζε ζωντανά βιολί, στην κιθάρα και στο τραγούδι ήταν η Ελένη Κουλουριώτη που συμμετείχε στη διανομή.

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αφροδίτη Κουτσοδάκη
ΜΟΥΣΙΚΗ	Edvard Grieg
ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	Θόδωρος Κοτεπάνος ³¹⁴
ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ	Ολυμπία Κυριακάκη-Λουκίσα
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΕΣ	Έρση Πήττα
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Λευτέρης Παυλόπουλος
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Παναγής Παγουλάτος
ΒΟΗΘ. ΧΟΡΟΓΡ.	Μαρίνα Ξένου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Πέερ Γκυντ-Φωνή μέσα στο σκοτάδι</i>	Λάζαρος Γεωργακόπουλος
<i>Ωζε</i>	Μπέτυ Βαλάση
<i>Α' Γυναίκα-Μάγισσα των Τρολ- Χήρα στην κηδεία</i>	Μαρίνα Ξένου
<i>Β' Γυναίκα-Μάγισσα των Τρολ- Γυναίκα στην κηδεία</i>	Μαρία Δημητριάδου
<i>Κάρι</i>	Χριστίνα Βαρζοπούλου
<i>Ασλάκ-Τρολ-Είδωλο του Πέερ</i>	Μανώλης Σειραγάκης
<i>Γ' Νεαρός-Τρολ-Αραβας αξιωματικός-Λοστρόμος- Αγόρι με το καύκαλο του ελαφιού</i>	Κωνσταντίνος Χατζησαάββας
<i>Β' Νεαρός-Αγόρι που κόβει το δάχτυλό του- Στρατιώτης-Είδωλο του Πέερ-Ναύτης- Αγόρι με την ουρά του Πέερ</i>	Δημήτρης Μόσχος
<i>Καλεσμένος-Τρολ-Καπετάνιος- Νεκροθάφτης</i>	Γιώργος Γάλλος
<i>Γκούτουρμ, βιολιστής-Τρολ</i>	Κωνσταντίνος Γεωργίου
<i>Α' Κορίτσι-Τρολ-Κορίτσι στη δημοπρασία</i>	Χριστίνα Κουλουμπή
<i>Καλεσμένος-Τρολ-Κότον-Ναύτης-Νεκροθάφτης</i>	Θωμάς Γκάγκας
<i>Α' Νεαρός-Τρολ-Κλεπταποδόχος-Ναύτης- Είδωλο του Πέερ- Αγόρι με την κουτάλα</i>	Παναγιώτης Δορλής
<i>Δ' Νεαρός-Στρατιώτης-Είδωλο του Πέερ- Τιμονιέρης-Αγόρι με το σφυρί</i>	Γιώργος Δεπάστας
<i>Ε' Κορίτσι-Κόρη του βασιλιά των Τρολ- Κορίτσι στη δημοπρασία</i>	Μαργαρίτα Βαρλάμου
<i>Υπηρέτρια-Μάγισσα των Τρολ- Υπηρέτρια στη δημοπρασία</i>	Μαίρη Κουτσοπούλου
<i>Δ' Κορίτσι-Τρολ-Κορίτσι στη δημοπρασία</i>	Λαμπρινή Καναγιού
<i>Αρχιμάγειρας-Γέρος αυλικός των Τρολ-Μάγειρας</i>	Παντελής Δεντάκης
<i>Βοηθός μάγειρα-Αυλικός των Τρολ- Κλέφτης- Άνδρας στην κηδεία</i>	Χρόνης Παυλίδης
<i>Γ' Κορίτσι-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στην κηδεία</i>	Ιλιάννα Παζαρζή
<i>Καλεσμένος-Τρολ-Τρούμπετεροστράλε-Κλητήρας</i>	Γιάννης Κοτσαρίνης
<i>Α' Καλεσμένος-Άσχημο αγόρι</i>	Νίκος Αναστασόπουλος

³¹⁴ Ο Κοτεπάνος έκανε και την ενορχήστρωση. Τη μουσική ερμήνευαν ζωντανά οι: Κώστας Γεωργίου (βιολί), Βαγγέλης Θάνος (κρουστά), Μαρία Λαβράνου (φλάουτο), Βαγγέλης Παπαγεωργίου (μπαγιάν), Μπέσσυ Παπαδοπούλου (βιολοντέλο), Αρτέμης Σαμαράς (βιόλα).

*Α' Καλεσμένη-Μάγισσα των Τρολ-
Γυναίκα στην κηδεία
Β' Κορίτσι-Τρολ-Φελάχα-
Κορίτσι στη δημοπρασία
Χήρα-Μάγισσα των Τρολ-Γυναίκα στην κηδεία
Γαιοκτήμονας του Έγκοταντ-Γέρος του Ντοβρέ
Ματς Μόεν-Ο γαμπρός-Τρολ-Ναύτης
Πατέρας του γαμπρού-Ξερακιανός
Μητέρα του γαμπρού
Έλγκα-Τρολ
Μητέρα της Σολβέιγ
Σολβέιγ
Πατέρας της Σολβέιγ-Ιερέας-Χύτης
Ίνγκριντ
Γυναίκα με τα πράσινα
Μπαλόν
Έμπερκοφφ
Ανίτρα
Παράξενος ταξιδιώτης
Καλεσμένη-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στην κηδεία
Καλεσμένη-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στην κηδεία
Καλεσμένη-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στην κηδεία
Καλεσμένη-Τρολ-Φελάχα-
Κορίτσι στη δημοπρασία*

Μαρία Λιαπίκου
Βάνα Ζάκκα
Θάλεια Αργυρίου
Νίκος Μπουσδούκος
Βαγγέλης Ψωμάς
Δημήτρης Παπαγιάννης
Ρέα Φορτούνα
Κατερίνα Μανουσοπούλου
Νίκη Τουλουπάκη
Μαριάνθη Σοντάκη
Γιάννης Κρανάς
Χριστίνα Φίλου
Θωμαΐς Ανδρούτσου
Δημήτρης Καραμπέτσης
Αντώνης Πάλλης
Καλλιρόη Μυριαγκού
Κώστας Ζαχαράκης
Μαργαρίτα Αμαραντίδη
Ελένη Μόμτσου
Ευριδίκη Σαμαρά
Εύα Χαζάκη

ΕΠΙΣΗΜ:

1. Σκηνή από τον Πέερ Γκυντ συμπεριλήφθηκε στην παράσταση *Θέατρο θεατρικοί θεατές* του Θεάτρου Τέχνης τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1984-85 (14/2/1985), με Ώζε τη Σούλα Αθανασιάδου και Γκυντ τον Λάζαρο Γεωργακόπουλο, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη. Η παράσταση εγκαινίασε τη δεύτερη στέγη του Θεάτρου Τέχνης στη Φρυνίχου, στην Πλάκα, και ήταν ένα πανόραμα σκηνών από το παγκόσμιο θεατρικό ρεπερτόριο³¹⁵.
2. Ο Δημήτρης Χορν ανήγγειλε το έργο τη χειμερινή περίοδο 1957-58, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη, παράσταση που δεν πραγματοποιήθηκε τελικά³¹⁶.

³¹⁵ Είχαν συμπεριληφθεί σκηνές από έργα των Σαίξπηρ, Αισχύλου, Μπρεχτ, Ιονέσκο, Τέννεση Ουίλλιαμς, Δημήτριου Βυζάντιου, Λούλας Αναγνωστάκη και διάφορων άλλων συγγραφέων. Για λεπτομέρειες βλ. στο: *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2008, σελ. 442-443.

³¹⁶ Αχιλλέας Μαμάκης: «Θεατρικά Νέα», εφ. *Έθνος*, 12/3/1957.

1.12. Ρόσμερσχολμ

1.12.1. Θίασος Σμαράγδας Ησαΐα 1902³¹⁷

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 6/10/1902
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1902-03
ΘΕΑΤΡΟ Μομφεράτου - Αλεξάνδρεια Αιγύπτου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [·]³¹⁸

ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρόσμερ [·]
Ρεβέκκα [Σμαράγδα Ησαΐα]³¹⁹
Κρολλ [·]
Μπρέντελ [·]
Μόρτενσγκωρ [·]
Κυρία Χέλσετ [·]

1.12.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1908³²⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 22/1/1908
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1907-08
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Σάμου³²¹

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Ιωάννης Ζερβός³²²
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Θωμάς Οικονόμου

ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρόσμερ Ιάκωβος Επιτροπάκης
Ρεβέκκα Μαργαρίτα Δημητρακοπούλου
Κρολλ Μιχαήλ Ιακωβίδης

³¹⁷ Οι πληροφορίες από: Παναγιώτης Καρματζός: «Πως γνώρισε η παροικία της Αλεξανδρείας τον Ερρίκο Ίψεν με το δράμα *Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, 4/10/1964 και Νικηφόρος Παπανδρέου: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 58. Παίχτηκε με τίτλο: *Ο Πύργος του Ρόσμερ*.

³¹⁸ Σε μετάφραση ομογενούς λογίου, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Καρματζού (ό.π.).

³¹⁹ Πιθανότατα η θιασάρχης ερμήνευσε και τον πρωταγωνιστικό γυναικείο ρόλο.

³²⁰ Οι πληροφορίες από τον Σιδέρη (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 269).

³²¹ Ο Σιδέρης (ό.π., σελ. 264) αναφέρει ότι η περιοδεία του θιάσου περιελάμβανε ακόμα τη Σμύρνη, τη Σύμη, τη Ρόδο και την Αίγυπτο. Άγνωστο αν επαναλήφθηκε η παράσταση και στους άλλους σταθμούς της περιοδείας.

³²² Η πληροφορία από: Ανυπόγραφο: «Ανέκδοτες μεταφράσεις του Ίψεν παιγμένες στο ελληνικό θέατρο», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1557.

Μπρέντελ
Μόρτενσγκωρ
Κυρία Χέλσετ

Π. Δεληγιάννης
Νίκος Βέλμος
Β. Πανταζή

1.12.2.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου - Επανάληψη Αθήνα 1910³²³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 1/10/1910
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1910
ΘΕΑΤΡΟ Πανελλήνιον - Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρόσμπερ Πάνος Καλογερίκος
Ρεβέκκα Καίτη Βάρβα
Κρολλ Ευάγγελος Δαμάσκος
Μπρέντελ Θωμάς Οικονόμου
Μόρτενσγκωρ [:]
Κυρία Χέλσετ [:]

1.12.3. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 1943

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 25 /1/1943
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 1/3/1943
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1942-43
ΘΕΑΤΡΟ Αλίκης - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιάννης Στεφανέλλης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιάννης Στεφανέλλης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρόσμπερ Κάρολος Κουν
Ρεβέκκα Ελένη Χατζηαργύρη
Κρολλ Λυκούργος Καλλέργης
Μπρέντελ Βασίλης Διαμαντόπουλος
Μόρτενσγκωρ Παντελής Ζερβός
Κυρία Χέλσετ Βάσω Μεταξά

1.12.3.1. Θέατρο Τέχνης - Επανάληψη Χειμώνας 1943-44³²⁴

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 12/11/1943
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 24/11/1943
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1943-44

³²³ Οι πληροφορίες από τον Σιδέρη (*Ιστορία..*, τ. Β1, ό.π., σελ. 269) και τον Παπανδρέου (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 57-58).

³²⁴ Η παράσταση ήταν ενταγμένη στο Φεστιβάλ Ίψεν του Θεάτρου Τέχνης τη θεατρική περίοδο 1943-44, μαζί με την *Αγριόπαπια* και τους *Βρονκόλακες*.

ΘΕΑΤΡΟ Αλικής - Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρεβέκκα Αλέκα Κατσέλη-Μαζαράκη³²⁵
Μόρτενσγκωρ Χαράλαμπος Πλακούδης

1.12.4. Εθνικό Θέατρο 1962

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 8/3/1962
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 18/3/1962
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1961-62
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 16

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Τάκης Μουζενίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ Κλεόβουλος Κλώνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Αντώνης Φωκάς

ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρόσμπερ Θάνος Κωτσόπουλος
Ρεβέκκα Άννα Συνοδινού
Κρολλ Στέλιος Βόκοβιτς
Μπρέντελ Λυκούργος Καλλέργης
Μόρτενσγκωρ Θεόδωρος Μορίδης
Κυρία Χέλσετ Ρίτα Μυράτ

1.12.5. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 25/12/1991
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 19/4/1992
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1991-92
ΘΕΑΤΡΟ Απλό - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μαρία Αδάμ & Αντώνης Αντύπας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αντώνης Αντύπας
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιώργος Πάτσας
ΜΟΥΣΙΚΗ Ελένη Καραϊνδρου
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Ανδρέας Σινάνος
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Μαρία Φραγκή

³²⁵ Η Κατσέλη σταδιοδρομούσε την εποχή εκείνη με το πατρώνυμό της (Μαζαράκη).

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Ρόσμερ</i>	Στάθης Λιβαθινός
<i>Ρεβέκκα</i>	Ρούλα Πατεράκη
<i>Κρολλ</i>	Κώστας Μεσάρης
<i>Μπρέντελ</i>	Γιώργος Μωρόγιαννης
<i>Μόρτενσγκωρ</i>	Χρήστος Νίνης
<i>Κυρία Χέλσετ</i>	Κατερίνα Καραγιάννη

1.12.6. Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου 2002³²⁶

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	20/12/2002
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	17/4/2003
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2002-03
ΘΕΑΤΡΟ	Αναλυτή - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	120

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ³²⁷	Νίκος Παντέλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωστής Καπελώνης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κατερίνα Σωτηρίου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Κατερίνα Σωτηρίου
ΜΟΥΣΙΚΗ	Μιχάλης Δέλτα
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Σπύρος Τζώρας
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Μαρία Συριανού

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Ρόσμερ</i>	Νικήτας Τσακίρογλου
<i>Ρεβέκκα</i>	Δήμητρα Χατούπη
<i>Κρολλ</i>	Γιώργος Τζώρτζης
<i>Μπρέντελ</i>	Γιώργος Τσιτσόπουλος
<i>Μόρτενσγκωρ</i>	Τάκης Βλαστός
<i>Κυρία Χέλσετ</i>	Σούλα Αθανασιάδου

Επανάληψη Περιοδεία 2002-03

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2002-03
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 17 & 18/3/2003 - Δημοτικό Βόλου 2] 18/4/2003 - Σπάρτη 3] 19 & 20/4/2003 - Πάτρα

1.12.7. Θίασος «Συνθήκη» 2010

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	17/12/2010
------------	------------

³²⁶ Παίχτηκε με τίτλο: *Ρόσμεροχολμ (Άσπρα άλογα)*.

³²⁷ Το πρόγραμμα αναγράφει τη μετάφραση ως ελεύθερη απόδοση.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 17/4/2011
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2010-11
ΘΕΑΤΡΟ Άλεκτον - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Ερρίκος Μπελιές
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κωστής Καπελώνης
ΣΚΗΝΙΚΑ Αντρέας Σαραντόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Αντρέας Σαραντόπουλος
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Δημήτρης Τσιούμης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Ρόσμερ Αντώνης Ραμπαούνης
Ρεβέκκα Δέσποινα Πόγκα
Κρολλ Βασίλης Βλάχος
Μπρέντελ Σπύρος Μπιμπίλας
Μόρτενσγκωρ Άγγελος Κεχαγιάς
Κυρία Χέλσετ Μαρία Μακρή

ΕΠΙΣΗΜ:

Ο Σιδέρης αναφέρει πως ο Οικονόμου μετέφερε παντού στις περιοδείες του το *Ρόσμερσχολμ*³²⁸, όμως δεν μας διαφωτίζει παραπάνω, και καμία άλλα πηγή δεν βρέθηκε να επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό του.

³²⁸ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ.1547.

1.13. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

1.13.1. Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος 1899³²⁹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 20, 21 & 22/7/1899
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1899
ΘΕΑΤΡΟ Νεαπόλεως – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μιχαήλ Γιαννουκάκης

ΔΙΑΝΟΜΗ³³⁰

Νόρα Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου³³¹
Τόρβαλτ Χέλμερ Ιωάννης Βονασέρας
Γιατρός Ρανκ Γεώργιος Πετρίδης
Κριστίνε Λίντε Φωτεινή Βονασέρα
Νιλς Κρόγκοταντ Γρηγόριος Σταυρόπουλος

1.13.1.1. Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος – Επανάληψη Αθήνα 1900

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 17/6/1900
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1900
ΘΕΑΤΡΟ Βαριετέ – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ³³²

Νόρα Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
Τόρβαλτ Χέλμερ Ευάγγελος Δαμάσκος
Γιατρός Ρανκ [:]
Κριστίνε Λίντε [:]
Νιλς Κρόγκοταντ [:]
Άννα-Μαρία [:]

³²⁹ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κούκλας*.

³³⁰ Δεν αναγράφονται στο πρόγραμμα οι ρόλοι της νταντάς Άννας-Μαρίας, της υπηρέτριας Ελένη, του Υπηρέτη και των τριών παιδιών της οικογένειας Χέλμερ. Ρόλοι που προφανώς κόπηκαν, συχνό φαινόμενο στις ελληνικές παραστάσεις του έργου.

³³¹ Μετέπειτα σύζυγος του ηθοποιού Ευάγγελου Δαμάσκου, εμφανίζεται ακόμα με το πατρικό της επίθετο Λαλαούνη.

³³² Δεν σώζεται το πρόγραμμα. Πηγή της πληροφόρησής μας για τη διανομή της παράστασης είναι η στήλη θεαμάτων της εφ. *Εστίας* στις 17/6/1900. Το δημοσίευμα δεν διευκρινίζει ποιόν ρόλο ερμήνευσε ο Δαμάσκος: η *Εστία* γράφει πως ο ηθοποιός θα ερμηνεύσει «δια πρώτην φοράν [...] τον δύσκολον ρόλον του». Προφανώς αναφέρεται στον ρόλο του Τόρβαλτ Χέλμερ, τον οποίο θα παίξει ο ηθοποιός πολλές φορές τα επόμενα χρόνια. Ο Ιωάννης Βονασέρας, ο πρώτος Χέλμερ της ελληνικής σκηνής, παίζει την ίδια μέρα σε άλλο έργο (*Ιππότες της ομίχλεως*, θέατρο Νεαπόλεως) και γι' αυτό προφανώς τον αντικαθιστά ο Δαμάσκος. Δύο μήνες μετά ο θίασος μετακομίζει στο θέατρο Νεαπόλεως και παίζει τον ρόλο και πάλι ο Βονασέρας (1.13.1.2.).

1.13.1.2. Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος – Επανάληψη Αθήνα 1900

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 24/8 & 4/10/1900³³³
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1900
ΘΕΑΤΡΟ Νεαπόλεως – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
Τόρβαλτ Χέλμερ Ιωάννης Βονασέρας
Γιατρός Ρανκ Πέτρος Λαζαρίδης
Κριστίνε Λίντε Φωτεινή Βονασέρα
Νιλς Κρόγκοταντ Γρηγόριος Σταυρόπουλος
Άννα-Μαρία [:] Τασσόγλου
Υπηρέτης [:] Σύλβας
*Παιδιά*³³⁴ [:] Λαλαούνη
[:] Βονασέρας

1.13.2. Θίασος Μιχαήλ Αρνιωτάκη 1899³³⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 22/10/1899³³⁶
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1899-1900
ΘΕΑΤΡΟ Βαριετέ – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
Τόρβαλτ Χέλμερ [:]
Γιατρός Ρανκ [:]
Κριστίνε Λίντε [:]
Νιλς Κρόγκοταντ [:]
Άννα-Μαρία [:]

1.13.2.1. Θίασος Μιχαήλ Αρνιωτάκη – Επανάληψη Χίος 1904³³⁷

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 28/7/1904
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1904
ΘΕΑΤΡΟ [:] – Χίος

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Φωφώ Γεωργιάδου

³³³ Η παράσταση είχε προγραμματιστεί για τις 3/10, αλλά αναβλήθηκε λόγω καιρού και έγινε στις 4/10.

³³⁴ Οι ρόλοι των παιδιών αναγράφονται στο πρόγραμμα ως Έμμα και Δβαρ. Μάλλον πρόκειται για τα παιδιά των πρωταγωνιστών του θιάσου.

³³⁵ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κόκκας*.

³³⁶ Τιμητική παράσταση της Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου.

³³⁷ Οι πληροφορίες από: Ανυπόγραφο: «Θεατρικά Χίος», εφ. *Σκριπ*, 5/8/1904 και Γιάννης Σιδέρης: *Ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 171.

Τόρβαλτ Χέλμερ	[:]
Γιατρός Ρανκ	[:]
Κριστίνε Λίντε	[:]
Νιλς Κρόγκοταντ	[:]
Άννα-Μαρία	[:]

1.13.3. Θιάσος Δημοσθένη Αλεξιάδη 1901³³⁸

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	[24;]/5 ³³⁹ , 15/7, 24/8/1901 ³⁴⁰
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1901
ΘΕΑΤΡΟ	Διονυσιάδου – Πειραιάς
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁴¹

Νόρα	Ολομπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
Τόρβαλτ Χέλμερ	[:]
Γιατρός Ρανκ	[:]
Κριστίνε Λίντε	[:]
Νιλς Κρόγκοταντ	[:]
Άννα-Μαρία	[:]

1.13.4. Βασιλικόν Θέατρον 1902³⁴²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	24/3/1902
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1901-02
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό – Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

³³⁸ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα* ή *Το σπίτι της κόκκλας*.

³³⁹ Οι στήλες θεαμάτων του Τύπου της εποχής δίνουν αντικρουόμενες πληροφορίες για τις ημερομηνίες των παραστάσεων: η εφ. *Εμπρός* καταγράφει παράσταση στις 24/5, η εφ. *Σκριπ* στις 26/5, η εφ. *Εστία* στις 27/5 και η εφ. *Καιροί* στις 24, 25 και 26/5.

³⁴⁰ Τιμητική της Λαλαούνη-Δαμάσκου.

³⁴¹ Η στήλη θεαμάτων της εφ. *Σκριπ* (15/5/1901) αναφέρει τη σύνθεση του θιάσου: Βασιλεία Στεφάνου, Ουρανία Καζούρη, Τερψιχόρη Ράινιγκ, Θάλεια Αδαμαντίδου, Ιωάννα Χρυσίδου, Ελένη Γαβαθιώτου, Δημοσθένης Αλεξιάδης, Δημήτριος Αγγελάκης, Ηρακλής Χαλκιάπουλος, Πέτρος Λαζαρίδης, Νικόλαος Ραυτόπουλος, Μιχαήλ Γάζος, Παναγιώτης Λαλαούνης, Γεώργιος Τσίνοτος, Ν. Γεωργιάδης, Εμμανουήλ Γαβαθιώτης. Άγνωστο ποιοι ηθοποιοί ερμήνευσαν τους ρόλους του έργου.

³⁴² Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα*. Ο Γιάννης Σιδέρης δεν συγκαταλέγει την παράσταση στη δραστηριότητα του Βασιλικού Θεάτρου (*Ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 252). Όμως, τόσο η κριτική της εφ. *Εστίας* (Ν. Ι. Λάσκαρης: «*Η Νόρα*», 25/3/1902) όσο και το βιβλίο του Α.Μ. Ανδρεάδη (*Το Βασιλικόν Θέατρον 1901-1908*, εκδ. Δημ. Ν. Τζάκα-Στεφ. Δελαγραμμάτικα & ΣΙΑ, Αθήνα, 1933) πιστοποιούν πως όντως πρόκειται για παραγωγή του Βασιλικού Θεάτρου, και όχι για φιλοξενία άλλου θιάσου στο Βασιλικό.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Εδμόνδος Φυρστ
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Κωνσταντίνος Αγγελάκης
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Βασιλεία Στεφάνου
<i>Νιλς Κρόγκοτταντ</i>	Διονύσιος Ταβουλάρης
<i>Άννα-Μαρία</i>	Θ. Μελά
<i>Ελένη, υπηρέτρια</i>	Χριστίνα Καλογερίκου
<i>Υπηρέτης</i>	Ιωάννης Βαλέττας

1.13.5. Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 1903³⁴³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]/[3;]/1903
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1902-03
ΘΕΑΤΡΟ Αναγέννησις – Λεμεσός Κύπρου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Ελένη Κουμαριώτη
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[;]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[;]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοτταντ</i>	[;]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

³⁴³ Παιχτήκε με τίτλο: *Το σπίτι της κούκλας*. Πηγή της πληροφόρησης για την παράσταση είναι ο Μουστερής (*Χρονολογική...*, ό.π., σελ. 57-58). Όμως ο Κατσούρης, ο άλλος μελετητής της ιστορίας του κυπριακού θεάτρου, δεν αναφέρει το *Σπίτι της κούκλας* στο δραματολόγιο του θιάσου στις αρχές του 1903, ίσως εκ παραδρομής. Από τον Κατσούρη πληροφορούμαστε πως ο θίασος επιστρέφει στη Λεμεσό τον Νοέμβριο του 1903 και πως το *Σπίτι της κούκλας* συμπεριλαμβάνεται και πάλι στο ρεπερτόριο του θιάσου (*Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α' (1860-1939), ό.π., σελ. 117). Ακολουθεί περιοδεία στην Κύπρο (Φεβρουάριο με Ιούνιο του 1904 σε Λευκωσία, Λάρνακα, Αμμόχωστο και ξανά πίσω στη Λεμεσό) και πιθανόν δίνονται κι άλλες παραστάσεις της *Νόρας*. Στον θίασο μετείχαν οι: Ευάγγελος Κουμαριώτης, Ελένη Κουμαριώτη, Κωνσταντίνος Προβελέγγιος, Άννα Προβελέγγιου, Αθηνά Αγγελοπούλου, Δημήτριος Αγγελόπουλος, Αριάδνη Νικολοπούλου, Γεώργιος Νικολόπουλος, Κ. Παρασκευόπουλος, Χρ. Παναγιωτοπούλου, Γεώργιος Παναγιωτόπουλος, Γ. Παπακυριακίδης.

1.13.6. Θίασος Ευάγγελου Παντόπουλου 1903³⁴⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 24/4/1903
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1902-03
ΘΕΑΤΡΟ Απόλλων - Σύρος

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου³⁴⁵
Τόρβαλτ Χέλμερ [:]
Γιατρός Ρανκ [:]
Κριστίνε Λίντε [:]
Νιλς Κρόγκοταντ [:]
Άννα-Μαρία [:]

1.13.6.1. Θίασος Ευάγγελου Παντόπουλου -Επανάληψη Περιοδεία 1903-04

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1903-04
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ 1] 23/10/1903 - Ωδεϊον - Κωνσταντινούπολη³⁴⁶
2] [:]/4/1904 - Φώσκολος - Ζάκυνθος³⁴⁷

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁴⁸

Νόρα Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
Τόρβαλτ Χέλμερ Ευάγγελος Δαμάσκος
Γιατρός Ρανκ [:]
Κριστίνε Λίντε Ουρανία Καζούρη
Νιλς Κρόγκοταντ [:]
Άννα-Μαρία [:]

³⁴⁴ Οι πληροφορίες από: Μάνος Ελευθερίου: *Το θέατρο στην Ερμούπολη...*, τ. Α' (1901-1903), ό.π., σελ. 182. Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κόκκλας*.

³⁴⁵ Δεν το αναφέρει ο Ελευθερίου (ό.π.): πληροφορεί μόνο πως η Λαλαούνη-Δαμάσκου μετείχε στον θίασο. Προφανώς η Δαμάσκου επανέλαβε για μια ακόμα φορά τον ρόλο της Νόρας, ρόλο που ερμήνευσε με τον θίασο του Παντόπουλου και στις επαναλήψεις του έργου στην Κωνσταντινούπολη και στη Ζάκυνθο.

³⁴⁶ Οι πληροφορίες από: Λίλη Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, ό.π., τ. Β', σελ. 288 και τ. Γ', σελ. 353.

³⁴⁷ Οι πληροφορίες από: Διονύσης Μουσμότης: *Το Θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1860-1953*, τ. Β' (1901-1915), ό.π., σελ. 61-65.

³⁴⁸ Οι πληροφορίες για τη διανομή της παράστασης στην Κωνσταντινούπολη προέρχονται από την Πεζοπούλου (ό.π.). Οι τρεις ηθοποιοί ακολούθησαν τον θίασο και στη Ζάκυνθο (Μουσμότης: ό.π.), και υποθέτουμε ότι επανέλαβαν κι εκεί τους ρόλους τους. Από τον Μουσμότη πληροφορούμαστε πως στον θίασο στη Ζάκυνθο μετείχαν και οι: Ελένη Τασόγλου, Κατίνα Παντοπούλου, Μαρία Ιωαννίδου, Πέτρος Λαζαρίδης, Γεώργιος Τσίντος, Περικλής Θησεύς, Αλέξανδρος Γεωργόπουλος, Αριστείδης Ιωαννίδης.

1.13.7. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1907³⁴⁹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	2 & 3/10/1907
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1907
ΘΕΑΤΡΟ	Νέα Σκηνή – Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης] ³⁵⁰

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁵¹

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[Αθανάσιος Μαρίκος]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[Αντώνιος Νίκας]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[; Κούρτελης]
<i>Αννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.7.1. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Περιοδεία 1907-08³⁵²

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1907-08
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	A] 18/10/1907 – Δημοτικό Πειραιώς – Πειραιάς B] 30/10/1907 ³⁵³ – Μνηματακίων – Κωνσταντινούπολη

³⁴⁹ Η πρώτη παράσταση του έργου παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα* ή *Κουκλόσπιτο*. Η Κυβέλη θα επαναλάβει το έργο με τον θίασο της σχεδόν κάθε χρόνο έως το 1928. Στις περισσότερες επαναλήψεις η Κυβέλη χρησιμοποίησε μόνον τον τίτλο *Νόρα*.

³⁵⁰ Ασφαλώς πρέπει να θεωρηθεί η υπόθεση πως χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Γιαννουκάκη στις πρώτες παραστάσεις του θιάσου. Κατά πάσα πιθανότητα στη διάρκεια των εικοσιένα χρόνων, που έπαιξε το έργο η Κυβέλη, χρησιμοποιήθηκαν κι άλλες μεταφράσεις. Μάλλον η επόμενη μετάφραση που χρησιμοποίησε η Κυβέλη ήταν του Ιωάννη Ζερβού, συνεργάτη του Θωμά Οικονόμου. Πιθανολογούμε πως ο Οικονόμου παρήγγειλε στον Ζερβό καινούργια μετάφραση του έργου το 1911, οπότε και αρχίζει να σκηνοθετεί το έργο και να ερμηνεύει δίπλα της τον Ρανκ (1.13.7.6): η μετάφραση του Ζερβού τυπώνεται λίγα χρόνια αργότερα από τον Φέξη το 1917. Ίσως κάποια στιγμή κάπου μετά το 1920 ν' αντικαταστήθηκε από αυτή του Λέοντα Κουκούλα. Αν και η μετάφραση του Κουκούλα τυπώνεται πρώτη φορά στον Γκοβόστη γύρω στο 1944, μάλλον η μετάφρασή του χρονολογείται τη δεκαετία του '20. Η ενασχόληση του Κουκούλα με τον Ίψεν ξεκινάει το 1919 (*Έντα Γκάμπλερ*, εκδ. Γεωργίου Βασιλείου). Λογικά ο Κουκούλας μετέφρασε τη *Νόρα* κάπου μετά το 1920, αφού είναι από τα δημοφιλέστερα έργα του Ίψεν στην Ελλάδα. Οι *Βρυκόλακες*, οι οποίοι είναι εξίσου δημοφιλείς, τυπώνονται σε δικιά του μετάφραση το 1923 από τις εκδόσεις Γεωργίου Βασιλείου.

³⁵¹ Το πρόγραμμα δεν σώζεται. Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από την κριτική της εφ. *Καιροί* (N.: «Η Κυβέλη ως *Νόρα*», 4/10/1907), στην οποία όμως δεν αναφέρεται ποιους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί. Για τον Μαρίκο αναφέρει πως «εφαινετο διαρκώς στενοχωρημένος, διότι του ανέθεσαν ένα τέτοιον χαρακτήρα» και υποθέτουμε πως αναφέρεται στον Τόρβαλτ, ρόλο που ερμήνευσε και το 1908 με την Κυβέλη σε Πάτρα, Ζάκυνθο και Σμύρνη. Για τον Κούρτελη το δημοσίευμα αναφέρει πως «εφαινετο σαν μετατοπισμένος από καμμίαν φάρσαν» και υποθέτουμε πως έπαιξε τον "κακό" Νιλς Κρόγκοταντ. Και άρα ο Νίκας θα πρέπει να ερμήνευσε τον Γιατρός Ρανκ.

³⁵² Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα* ή *Κουκλόσπιτο*.

³⁵³ Οι πληροφορίες από: Λίλη Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, ό.π., τ. Β', σελ. 556.

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁵⁴

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[:]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[:]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[:]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[:]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[:]

1.13.7.2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1908³⁵⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	17/7/1908
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1908
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης ³⁵⁶ – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁵⁷

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Εδμόνδος Φυρστ
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Κωνσταντίνος Αγγελάκης ³⁵⁸
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[:]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[:]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[:]

1.13.7.3. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Περιοδεία 1908-09³⁵⁹

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1908-09
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	Α] 30/12/1908 – Απόλλων – Πάτρα Β] 27/1/1909 – Φώσκολος – Ζάκυνθος Γ] 3/3/1909 – Σπόρτιν Κλαμπ – Σμόρνη

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁶⁰

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Αθανάσιος Μαρίκος
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Αιμιλία Μαρίκου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Κωνσταντίνος Μουστάκας Νίκος Βέλμος Ιάκωβος Επιτροπάκης
<i>Άννα-Μαρία</i>	Ελένη Θεοδώρου Άννα Βώκου

³⁵⁴ Η διανομή πρέπει να ήταν σχεδόν ίδια με αυτή της Αθήνας, αφού οι επαναλήψεις σε Πειραιά και Κωνσταντινούπολη γίνονται μέσα στην περίοδο του ίδιου μήνα από την πρεμιέρα στην Αθήνα.

³⁵⁵ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα* ή *Το σπίτι της κόκκλας*.

³⁵⁶ Οι στήλες θεαμάτων δίνουν το θέατρο και ως Κυβέλης και ως Πανελλήνιον.

³⁵⁷ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από τον Σιδέρη (*Ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 171). Ο Τύπος της εποχής δεν δίνει καμία άλλη πληροφορία για τη διανομή.

³⁵⁸ Ο Σιδέρης (ό.π.) αναγράφει: Δ. Αγγελάκης. Δεν μπορεί όμως να είναι ο Δημήτριος Αγγελάκης, αφού πέθανε το 1901. Πρόκειται για τον αδελφό του Κωνσταντίνο, ο οποίος είχε ξαναερμηνεύσει τον ρόλο το 1902 στην παράσταση του Βασιλικού Θεάτρου.

³⁵⁹ Παίχτηκε με τίτλο *Νόρα* σε Πάτρα και Ζάκυνθο και ως *Νόρα* ή *Ένα κουκλόσπιτο* στη Σμόρνη.

³⁶⁰ Στους ρόλους των Κρόγκοταντ και Άννας-Μαρίας άλλαξαν οι ηθοποιοί και στους τρεις σταθμούς της περιοδείας. Την Ελένη, σε Πάτρα και Ζάκυνθο, έπαιξε η Τατιανή Βέλμου, ενώ στη Σμόρνη την ερμήνευσε η Α. Πλέσσα.

Ελένη, υπηρέτρια
Καλλιόπη Πλέσσα
Τατιανή Βέλμου
Α. Πλέσσα

1.13.7.4. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1909³⁶¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 16/12/1909
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1909-10
ΘΕΑΤΡΟ Ωδείο – Κωνσταντινούπολη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ [;]
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοταντ [;]
Αννα-Μαρία [;]

1.13.7.5. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αλεξάνδρεια 1910³⁶²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 12 & 25/10/1910
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1910-11
ΘΕΑΤΡΟ Αλάμπρα – Αλεξάνδρεια Αιγύπτου

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ Αθανάσιος Μαρίκος
Γιατρός Ρανκ Νίκος Παπαγεωργίου
Κριστίνε Λίντε Αιμιλία Μαρίκου
Νιλς Κρόγκοταντ Σπυρίδων Σάββας
Αννα-Μαρία Χαρίκλεια Ταβουλάρη
Ελένη, υπηρέτρια Νίτσα Μουστάκα

1.13.7.6. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Βόλος 1911

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 9/11/1911
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1911-12
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Βόλου – Βόλος

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ Πέτρος Λέων
Γιατρός Ρανκ Θωμάς Οικονόμου

³⁶¹ Οι πληροφορίες από: Λίλη Πεζοπούλου: ό.π., τ. Β', σελ. 652. Συνθιασάρχης ο Εδμόνδος Φυρστ. Ακόμα, ο Κώστας Τομανάς δίνει μια ανεπιβεβαιωτή πληροφορία: αναφέρει ότι ο Θίασος Κυβέλης και Εδμόνδου Φυρστ, επιστρέφοντας από την Κωνσταντινούπολη, έπαιξε τη *Νόρα* και στη Θεσσαλονίκη το 1910 (*Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, ό.π., σελ. 66). Η επιβεβαίωση από τον Τύπο στάθηκε αδύνατη.

³⁶² Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα*. Όλες οι επόμενες επαναλήψεις του έργου από τον θίασο της Κυβέλης παίζονται μόνο με τον τίτλο *Νόρα*.

<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Στέλλα Γαλάτη
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Νέστορ Παλμύρας
<i>Άννα-Μαρία</i>	Άννα Βώκου
<i>Ελένη, υπηρέτρια</i>	Αγνή Μάρα (Ροζάν)

1.13.7.7. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1911

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	20/12/1911 ³⁶³
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1911-12
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό – Αθήνα
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Θωμάς Οικονόμου]
ΔΙΑΝΟΜΗ ³⁶⁴	
<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[:]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[:]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[:]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[:]
<i>Ελένη, υπηρέτρια</i>	[:]

1.13.7.8. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1912

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	11, 16 & 21/7/1912
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1912
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης – Αθήνα
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Θωμάς Οικονόμου]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Πέτρος Λέων
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Στέλλα Γαλάτη
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Διονύσης Βενιέρης
<i>Άννα-Μαρία</i>	Άννα Βώκου
<i>Ελένη, υπηρέτρια</i>	Ελένη Λιζέτη

³⁶³ Ο Σιδέρης αναφέρει ακόμα δύο επαναλήψεις της *Νόρας* στις 1/10 και 27/11/1911, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (*Ιστορία...*, τ. Β1, ό.π., σελ. 270-271). Η καταγραφή του δεν επιβεβαιώνεται από τον Τύπο. Μάλλον αναφέρεται στην παράσταση αυτή και μπερδεύει τις ημερομηνίες.

³⁶⁴ Η διανομή στην Αθήνα μάλλον ήταν σχεδόν όμοια με αυτή του Βόλου που έγινε ένα μήνα πριν. Ίσως σε αυτή την παράσταση στην Αθήνα, τον Δεκέμβριο του 1911, να συμμετείχαν για πρώτη φορά και τα παιδιά της Κυβέλης. Σύμφωνα με μαρτυρία της Μιράντας Μυράτ, κόρης της Κυβέλης (Αρτέμης Μάτσας: «Πενήντα χρόνια θέατρο», συνέντευξη της Μιράντας Μυράτ, εφ. *Εμπρός*, 27/9/1969), τα παιδιά της πρωταγωνίστριας ερμήνευαν συχνά στις παραστάσεις της *Νόρας* τα παιδιά της οικογένειας Χέλμερ. Η Κυβέλη είχε τρία παιδιά: τον Αλέξανδρο Μυράτ (γεν. 1905) και τη Μιράντα Μυράτ (γεν. 1905), από τον γάμο της με τον Μήτσο Μυράτ, και την Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ (γεν. 1907), από τον γάμο της με τον Κώστα Θεοδωρίδη. Τα τρία παιδιά συμμετείχαν στις παραστάσεις της *Νόρας* μάλλον έως το τέλος της δεκαετίας του '10.

1.13.7.9. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Πειραιάς 1912

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	27/7/1912
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1912
ΘΕΑΤΡΟ	Πειραιϊκόν - Πειραιάς

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁶⁵

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[:]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[:]
<i>Νιλς Κρόγκσταντ</i>	[:]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[:]
<i>Ελένη, υπηρέτρια</i>	[:]

1.13.7.10. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1913

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	30/7 & 7/8/1913
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1913
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης - Αθήνα

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[:]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[:]
<i>Νιλς Κρόγκσταντ</i>	[:]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[:]

1.13.7.11. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Πειραιάς 1913

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	9/8/1913
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1913
ΘΕΑΤΡΟ	Πειραιϊκόν - Πειραιάς

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[:]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[:]
<i>Νιλς Κρόγκσταντ</i>	[:]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[:]

³⁶⁵ Το πρόγραμμα της παράστασης δεν σώζεται. Ο Τύπος μας πληροφορεί μόνο για την Κυβέλη και τον Οικονόμου. Κατά πάσα πιθανότητα η διανομή ήταν ίδια όπως στην Αθήνα λίγες μέρες πριν (1.13.7.8.).

1.13.7.12. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1914

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	20/1/1914
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1913-14
ΘΕΑΤΡΟ	Λευκού Πύργου – Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁶⁶

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Πάνος Καλογερίκος
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[Ευτύχιος] Βονασέρας
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Σαπφώ Αλκαίου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Σπιριδών Σάββας
<i>Αννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.7.13. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1914

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	29/11/1914
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1914-15
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό – Αθήνα

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁶⁷

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Αννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.7.14. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1915

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	13/4/1915
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1914-15
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης – Αθήνα

³⁶⁶ Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από τις στήλες θεαμάτων των εφ. *Νέας Αλήθειας* και *Μακεδονίας* Θεσσαλονίκης στις 20/1/1914. Η *Νέα Αλήθεια* μας πληροφορεί ποιοι έπαιζαν τους τρεις κεντρικούς ρόλους (Νόρα, Τόρβαλτ Χέλμερ, Γιατρός Ρανκ) και η *Μακεδονία* μας δίνει τα ονόματα των άλλων δύο ηθοποιών του θιάσου, χωρίς να αναφέρει τους ρόλους που ερμήνευσαν. Είναι προφανές ότι ο Σάββας ερμήνευσε τον άλλο αντρικό ρόλο του έργου. Όσο για την Αλκαίου, προφανώς για να την αναφέρει η εφημερίδα θα ερμήνευσε τον άλλο βασικό γυναικείο ρόλο του έργου, και όχι έναν από τους άλλους δύο μικρούς γυναικείους ρόλους. Εξάλλου η Αλκαίου θα παίξει την Κριστίνε Λίντε με την Κυβέλη άλλες δύο φορές: το 1926 (1.13.7.24.) και το 1928 (1.13.7.25.). Οι εφημερίδες *Νέα Αλήθεια* και *Μακεδονία* δεν μας δίνουν το μικρό όνομα του Βονασέρα. Πρέπει όμως να πρόκειται για τον Ευτύχιο και όχι τον Ιωάννη Βονασέρα. Ο Ευτύχιος Βονασέρας είχε συνεργαστεί με τον θίασο της Κυβέλης τη προηγούμενη χειμερινή θεατρική περίοδο (1912-13) και μάλλον παρέμεινε στον θίασο και την επόμενη περίοδο 1913-14 (βλ. Έξαρχος: *Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'*. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899, ό.π., σελ. 66).

³⁶⁷ Η συμπλήρωση της διανομής από: Ανυπόγραφο: «Η Νόρα», εφ. *Εμπρός*, 30/11/1914.

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁶⁸

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[Νικόλαος Ροζάν]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[Έλλη Δημοπούλου]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[Νίκος Παρασκευάς]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.7.15. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1915

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	8/10/1915 ³⁶⁹
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1915-16
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης – Αθήνα
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[;]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.7.16. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1916

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	26/5/1916
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1916
ΘΕΑΤΡΟ	Κυβέλης – Αθήνα
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[;]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]

³⁶⁸ Οι πληροφορίες για τη διανομή προέρχονται από τη στήλη θεαμάτων της εφ. *Ακρόπολις* στις 13/4/1915. Το δημοσίευμα δεν μας πληροφορεί για το ποιους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί. Ασφαλώς πρέπει να θεωρηθεί η υπόθεση πως ο Παπαγεωργίου ερμήνευσε τον Τόρβαλτ Χέλμερ, ρόλο που είχε ερμήνευσει με τον θίασο της Κυβέλης λίγους μήνες πριν (29/11/1914). Μάλλον τον Γιατρό Ρανκ ερμήνευσε ο Νικόλαος Ροζάν, γνωστός πρωταγωνιστής εκείνη την εποχή. Άρα ο Νίκος Παρασκευάς ερμήνευσε τον Νιλς Κρόγκοταντ. Ο ηθοποιός θα ερμήνευσε μετέπειτα τόσο τον Νιλς Κρόγκοταντ (Θίασος Κυβέλης, 12/3/1928), όσο και τον Γιατρό Ρανκ (Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, 13/9/1939). Το 1915 ο Παρασκευάς είχε ακόμα μικρή θεατρική εμπειρία και γι' αυτό πιστεύουμε ότι ερμήνευσε τον Νιλς Κρόγκοταντ και όχι τον Ρανκ, που είναι μεγαλύτερος και σημαντικότερος ρόλος. Η Δημοπούλου για να αναφέρεται στο δημοσίευμα σημαίνει ότι ερμήνευσε την Κριστίνε Λίντε, τον δευτεραγωνιστικό γυναικείο ρόλο του έργου, και όχι κάποιον από τους άλλους δύο μικρούς γυναικείους ρόλους.

³⁶⁹ Η Κυβέλη είχε αναγγείλει τη *Νόρα* ένα μήνα νωρίτερα. Είχε προγραμματιστεί παράσταση για τις 11/9/1915 στο θέατρο Κυβέλης (βλ. πρόγρ. *Η αγριόπαπια*, Θίασος Κυβέλης, 9/9/1915 και Ανυπόγραφο: «Πεννιές», εφ. *Εμπρός*, 10/9/1915), αλλά αναβλήθηκε.

Νιλς Κρόγκοταντ [:]
Αννα-Μαρία [:]

1.13.7.17. Θίασος Κυβέλης Αδριανού - Επανάληψη Πάτρα 1916³⁷⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [:]³⁷¹/8/1916
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1916
ΘΕΑΤΡΟ Παράδεισος - Πάτρα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ Νίκος Παπαγεωργίου³⁷²
Γιατρός Ρανκ [:]
Κριστίνε Λίντε [:]
Νιλς Κρόγκοταντ [:]
Αννα-Μαρία [:]

1.13.7.18. Θίασος Κυβέλης Αδριανού - Επανάληψη Αθήνα 1916

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 14/11/1916
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1916-17
ΘΕΑΤΡΟ Διονύσια - Αθήνα

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ [:]
Γιατρός Ρανκ Θωμάς Οικονόμου
Κριστίνε Λίντε [:]
Νιλς Κρόγκοταντ [:]
Αννα-Μαρία [:]

1.13.7.19. Θίασος Κυβέλης Αδριανού - Επανάληψη Αθήνα 1917

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 6/12/1917
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1917-18
ΘΕΑΤΡΟ Διονύσια - Αθήνα

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ [:]
Γιατρός Ρανκ Θωμάς Οικονόμου
Κριστίνε Λίντε [:]

³⁷⁰ Οι πληροφορίες από: Σιδέρης: *Ιστορία...*, τ. Β2, ό.π., σελ. 150.

³⁷¹ Η παράσταση πραγματοποιήθηκε μεταξύ 1 και 15/8.

³⁷² Ο Σιδέρης αναφέρει τη σύσταση του θιάσου: Νίκος Παπαγεωργίου, Περικλής Γαβριηλίδης, Σπυρίδων Σάββας, ; Ζήνων, Νίκος Βέλμος, Βασιλική Δημοπούλου, Άννα Βώκου, Αλίκη Παπαχρήστου, Ι. Αρώνη. Ασφαλώς πρέπει να θεωρηθεί η υπόθεση πως ο Παπαγεωργίου έπαιξε τον Τόρβαλτ Χέλμερ.

Νιλς Κρόγκσταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.7.20. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1918³⁷³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 10/10/1918
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1918-19
ΘΕΑΤΡΟ Κυβέλης – Αθήνα

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ
Νόρα Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ Θωμάς Οικονόμου
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκσταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.7.21. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Σμύρνη 1920³⁷⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]³⁷⁵/5/1920
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1920
ΘΕΑΤΡΟ Κυβέλης (πρώην Σπόρτιν Κλουμπ) – Σμύρνη

ΔΙΑΝΟΜΗ
Νόρα Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ Νίκος Παπαγεωργίου³⁷⁶
Γιατρός Ρανκ [;]
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκσταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.7.22. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1925³⁷⁷

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 18/2/1925
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1924-25
ΘΕΑΤΡΟ Πάνθεον – Θεσσαλονίκη

³⁷³ Τιμητική της Κυβέλης.

³⁷⁴ Οι πληροφορίες από: Χρήστος Σολομωνίδης: *Το θέατρο στη Σμύρνη 1657-1922*, ό.π., σελ. 253-254 και Ανυπόγραφο: «Ο θίασος Κυβέλης», εφ. *Κόσμος* Σμύρνης, 16/5/1920.

³⁷⁵ Ο θίασος ξεκινάει παραστάσεις στη Σμύρνη στις 16/5/1920 και αναχωρεί από την πόλη στο τέλος Μαΐου.

³⁷⁶ Ο Σολομωνίδης (ό.π.) αναφέρει τη σύσταση του θιάσου: Σαπφώ Αλκαίου, Ε. Πλεμενίδου, Λουδοβίκος Λούης, Άγγελος Χρυσομάλλης, Νίκος Παπαγεωργίου κ.ά. Ασφαλής πρέπει να θεωρηθεί η υπόθεση πως ο Παπαγεωργίου επανέλαβε τον ρόλο του Τόρβαλτ Χέλμερ.

³⁷⁷ Οι πληροφορίες από: Ανυπόγραφο: «Θεατρικά», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 18/2/1925.

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁷⁸

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[Λουδοβίκος Λούης]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[Νίκος Βλαχόπουλος]
<i>Αννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.7.23. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1926

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	5, 6 & 7/1/1926 ³⁷⁹
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1925-26
ΘΕΑΤΡΟ	Διονύσια – Αθήνα
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Σαπφώ Αλκαίου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Αιμίλιος Βεάκης
<i>Αννα-Μαρία</i>	Σμαράγδα Βεάκη
<i>Ελένη, υπηρέτρια</i>	Κούλα Σακέττου
<i>Υπηρέτης</i>	Ι. Τζαβελάκος

1.13.7.24. Θίασος Κυβέλης Αδριανού – Επανάληψη Αθήνα 1928

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	12, 13 & 14/3/1928
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1927-28
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Κυβέλη Αδριανού
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Κώστας Μουσουύρης
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Σαπφώ Αλκαίου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Νίκος Παρασκευάς
<i>Αννα-Μαρία</i>	Νανά Παπαδοπούλου
<i>Ελένη, υπηρέτρια</i>	Άννα Σταυρίδου

³⁷⁸ Το δημοσίευμα της *Μακεδονίας* (ό.π.) αναφέρει τα ονόματα των Παπαγεωργίου, Λούη και Βλαχόπουλου, χωρίς να πληροφορεί για το ποιους ρόλους ερμήνευσαν. Ασφαλής πρέπει να θεωρηθεί η υπόθεση πως ο Παπαγεωργίου επανέλαβε τον ρόλο του Τόρβαλτ Χέλμερ. Πιθανότατα τον Γιατρό Ρανκ τον ερμήνευσε ο Λουδοβίκος Λούης, ο οποίος ήταν δεκαπέντε χρόνια μεγαλύτερος από τον Βλαχόπουλο και λογικά ερμήνευσε τον μεγαλύτερο ηλικιακά ρόλο.

³⁷⁹ Το πρόγραμμα που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο δεν έχει τυπωμένη ημερομηνία. Χειρόγραφα –λανθασμένα– σημειώνεται: Δεκέμβριος 1925.

1.13.8. Θίασος [Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου:] 1907³⁸⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 7/10/1907
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1907-08
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Αθηνών - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ [;]
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.9. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Δ. Ταβουλάρη-Τηλ. Λεπενιώτη 1907³⁸¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 21/11/1907
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1907-08
ΘΕΑΤΡΟ Βαριετέ - Κωνσταντινούπολη

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Ελεονώρα Λοράνδου
Τόρβαλτ Χέλμερ Παντελής Τσούκας
Γιατρός Ρανκ Τηλέμαχος Λεπενιώτης
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.10. Θίασος Ελληνικής Κωμωδίας Μιχαήλ Ιακωβίδη 1909³⁸²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 15/12/1909
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1909-10

³⁸⁰ Δεν υπάρχει καμιά πληροφορία για την παράσταση στον Τύπο πέρα από το ότι ήταν τιμητική παράσταση της Λαλαούνη-Δαμάσκου. Πιθανώς ήταν θίασος που συγκρότησε η ίδια η ηθοποιός.

³⁸¹ Οι πληροφορίες από: Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, ό.π., τ. Β', σελ. 566.

³⁸² Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα*. Το έργο παίχτηκε στο πρώτο μέρος της βραδιάς μαζί με το *Κάτι ξέρω*. Στο δεύτερο μέρος παίχτηκαν: *Το μικρό* (κωμικός μονόλογος) από την Ασπασία Ιακωβίδου και το *Πώς μιλούμε τ' αγγλικά* του Tristan Bernard (κωμωδία μονόπρακτη). Τιμητική της Ασπασίας Ιακωβίδου.

ΘΕΑΤΡΟ Συντάγματος – Σαμψούντα Μικρά Ασία
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Ασπασία Ιακωβίδου
Τόρβαλτ Χέλμερ Ιωάννης Σταματάκης
Γιατρός Ρανκ Μιχαήλ Ιακωβίδης
Κριστίνε Λίντε Κορίνα Δαναού
Νιλς Κρόγκοταντ Θεόδωρος Κουμπάρης
Άννα-Μαρία Α. Κουμπάρη
Ελένη, υπηρέτρια Ελένη Τασσόγλου
Υπηρέτης Αντώνιος Παπαγεωργίου

1.13.11. Θίασος [Ροζαλίας Νίκα;] 1910³⁸³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 2/10/1910
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1910
ΘΕΑΤΡΟ Καφενείο Δασόπουλου – Λάρισα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Ροζαλία Νίκα
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ [;]
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.12. Θίασος Νικόλαου Πλέσσα 1911

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1910-11
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ 1] [;]/3/1911 – Φώσκολος – Ζάκυνθος³⁸⁴
2] [25;]/3/1911 – Τρίπολη³⁸⁵

³⁸³ Οι πληροφορίες από: Αχιλ. Ωρολ.: «Λάρισα», εφ. *Σκριπ*, 10/10/1910. Τιμητική της Ροζαλίας Νίκα. Ο Κώστας Τομανάς (*Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, ό.π., σελ. 106) καταγράφει παράσταση της *Νόρας* από τη Ροζαλία Νίκα και το 1924 στη Θεσσαλονίκη, στο Θέατρο Μέγας Αλέξανδρος. Όντως ο θίασος βρισκόταν στη Θεσσαλονίκη όλο το καλοκαίρι του 1924, όμως η έρευνα στον τοπικό τύπο δεν πιστοποιεί την καταγραφή του Τομανά.

³⁸⁴ Οι πληροφορίες από: Διονύσης Μουσμότης: *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1860-1953*, τ. Β', ό.π., σελ. 180-183. Ο Μουσμότης πληροφορεί ακόμα ότι ο θίασος στάθμευσε πρώτα στη Ζάκυνθο και ακολούθησε περιοδεία σε Πύργο, Καλαμάτα και Τρίπολη. Αδιευκρίνιστο παραμένει αν ο θίασος έπαιξε τη *Νόρα* και σε Πύργο και Καλαμάτα.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Μιχαήλ Γιαννουκάκης]

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁸⁶

<i>Νόρα</i>	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Ευάγγελος Δαμάσκος
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[Βασίλης Μακρής]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[Ελένη Χέλμη]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[Νικόλαος Βαρβέρης]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[Μαυρούλα Κοκκίνου]

1.13.12.1. Θίασος Νικόλαου Πλέσσα – Επανάληψη Περιοδεία 1911-12³⁸⁷

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1911-12
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 4/1/1912 – Τζάνη Καραμπίνη – Καλαμάτα 2] [;]/1/1912 – Κέφαλος ή Δημοτικό Καφενείο Αργοστολίου ³⁸⁸ – Κεφαλονιά ³⁸⁹

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁹⁰

<i>Νόρα</i>	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Ευάγγελος Δαμάσκος
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Βασίλης Μακρής
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Ελένη Χέλμη
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Νικόλαος Βαρβέρης
<i>Άννα-Μαρία</i>	Μαυρούλα Κοκκίνου
<i>Ελένη</i>	Ροζαλία Βελισσαρίου
<i>Παιδιά³⁹¹</i>	Π. Δαμάσκου Ι. Πλέσσας Ν. Κόκκινος

³⁸⁵ Οι πληροφορίες από: Μεσήλιξ: «*Νόρα*», εφ. *Μορέας* Τρίπολης, 4/4/1911. Το δημοσίευμα σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο. Το δημοσίευμα αναγράφει: το «προπαρελθόν Σάββατον», άρα η παράσταση πρέπει να δόθηκε στις 25/3.

³⁸⁶ Ο Μουσουότης (ό.π.) πληροφορεί για τη σύνθεση του θιάσου στη Ζάκυνθο: Διονύσιος Πλέσσας, Νικόλαος Πλέσσας, Καλλιόπη Αρβανιτάκη, Ελένη Βανδώρου, Δημήτριος Κοτοπούλης, Ευάγγελος Δαμάσκος, Ελένη Χέλμη, Νικόλαος Βαρβέρης, Βασίλης Μακρής και Μαυρούλα Κοκκίνου. Στον θίασο συμμετείχαν όλοι οι ηθοποιοί οι οποίοι έπαιζαν στη *Νόρα* λίγες μήνες μετά στην Καλαμάτα (4/1/1912). Πιθανότατα λοιπόν ερμήνευσαν τους ίδιους ρόλους και στη Ζάκυνθο και στην Τρίπολη.

³⁸⁷ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα* ή *Το σπίτι της κόκκλας*.

³⁸⁸ Ο θίασος έδωσε παραστάσεις και στα δύο θέατρα του Αργοστολίου. Αδιευκρίνιστο παραμένει σε ποιο από τα δύο έπαιξε ο θίασος τη *Νόρα*.

³⁸⁹ Οι πληροφορίες από: Βαρβάρα Γεωργοπούλου: *Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, ό.π., σελ. 45. Η Γεωργοπούλου δεν διευκρινίζει την ακριβή ημερομηνία, αναφέρει μόνο τον μήνα.

³⁹⁰ Για την παράσταση της Καλαμάτας σώζεται το πρόγραμμα. Πιθανότατα η ίδια διανομή και στην Κεφαλονιά.

³⁹¹ Οι ρόλοι των παιδιών αναγράφονται στο πρόγραμμα ως Ίβαρ, Μπόμμπο και Φραγκίσκος. Μάλλον πρόκειται για τα παιδιά των ηθοποιών του θιάσου. Συνήθης πρακτική της εποχής. Πολλά θεατρικά ζεύγη ταξίδευαν οικογενειακώς και τα παιδιά τους έπαιζαν βοηθητικά ρολάκια.

1.13.13. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912³⁹²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]/9/1912
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1912
ΘΕΑΤΡΟ Ολύμπια - Πύργος Ηλείας

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Θωμάς Οικονόμου

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁹³

Νόρα [;]
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ Θωμάς Οικονόμου³⁹⁴
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.13.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου - Επανάληψη Πειραιάς 1923

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 8/4/1923
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1922-23
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Πειραιώς - Πειραιάς

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Τασία Αδάμ
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ Θωμάς Οικονόμου
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.13.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου - Επανάληψη Αθήνα 1923³⁹⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 14/4/1923³⁹⁶
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1922-23
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα

³⁹² Οι πληροφορίες από: Αικατερίνη Δεκούλου-Μελισσαροπούλου: *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας 1860-1944*, ό.π., σελ. 73.

³⁹³ Άγνωστη η υπόλοιπη διανομή. Η Δεκούλου-Μελισσαροπούλου μας πληροφορεί μόνο για τη σύσταση του θιάσου: Τατιανή Βέλμου, Αριάδνη Βέλμου, Βασίλης Ρώτας, Κωνσταντίνος Κοντογιάννης, Άγγελος Σαρηγιάννης, Νίκος Βέλμος, Θεώνη Ακράτου, Γεώργιος Σαραντιδής, Λ. Ροδάκης κ.ά.

³⁹⁴ Ασφαλής πρέπει να θεωρηθεί η υπόθεση πως ο Οικονόμου ερμήνευσε τον Γιατρό Ρανκ.

³⁹⁵ Έκτακτη παράσταση υπέρ της Ένωσης των Αποστρατευμένων Πολεμιστών.

³⁹⁶ Ίσως η παράσταση επαναλήφθηκε ένα μήνα μετά (10 ή 11/5/1923) και στο Θέατρο Απόλλων. Οι στήλες θεαμάτων της εποχής δίνουν αντιφατικές πληροφορίες, κάποιες αναφέρουν την παράσταση στις 10/5, άλλες στις 11/5, και οι περισσότερες καθόλου.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Τασία Αδάμ
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[;]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.13.3. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Αθήνα 1924

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	7/2 ³⁹⁷ & 19/5/1924
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1923-24
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό – Αθήνα

ΔΙΑΝΟΜΗ³⁹⁸

<i>Νόρα</i>	Τασία Αδάμ
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Παρασκευάς
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Άννα Βώκου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.13.4. Θίασος Θωμά Οικονόμου – Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1924

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	2 & 5/10/1924 ³⁹⁹
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1924
ΘΕΑΤΡΟ	Πάνθεον – Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ⁴⁰⁰

<i>Νόρα</i>	Τασία Αδάμ
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Κώστας Κροντηράς
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Ίδα Γκαμπάι
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Δημοσθένης Ρέγκος
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

³⁹⁷ Η εφ. *Ελεύθερον Βήμα* αναγγέλλει επανάληψη της παράστασης στις 13/2, όμως δεν πραγματοποιήθηκε τελικά.

³⁹⁸ Για τους ρόλους της Νόρας και του Ρανκ υπάρχουν σαφείς αναφορές στον Τύπο της εποχής για τους ερμηνευτές τους. Δύο δημοσιεύματα αναφέρουν τα ονόματα των Παρασκευά και Βώκου, χωρίς όμως να διευκρινίζουν ποιούς ρόλους έπαιξαν (Ανυπόγραφο: «Γύρω από το Θέατρο», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 5/2/1924 και Ανυπόγραφο: «Νόρα. Ίψεν», εφ. *Η Δημοκρατία*, 7/2/1924). Ασφαλώς πρέπει να θεωρηθεί η υπόθεση ότι ερμήνευσαν τους άλλους δύο κεντρικούς ρόλους του έργου, Τόρβαλτ Χέλμερ και Κριστίνε Λίντε. Το δημοσίευμα της εφ. *Η Δημοκρατία* αναφέρει και το όνομα Ιωάννου στη διανομή. Δεν διευκρινίζεται αν είναι άντρας ή γυναίκα.

³⁹⁹ Στις 5/10 παίζονται δύο έργα του Ίψεν: οι *Βρυκόλακες* το απόγευμα και η *Νόρα* το βράδυ.

⁴⁰⁰ Δεν σώζεται το πρόγραμμα. Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από την κριτική: Νότι: «Τέχνη και ερασιτεχνία. Από την παράστασι της *Νόρας*», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 4/10/1924. Η βάση δεδομένων του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. για τη θεατρική δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη μας συμπληρώνει τα μικρά ονόματα των Κροντηρά και Ρέγκου.

1.13.14. Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου 1914⁴⁰¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]/9/1914
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1914
ΘΕΑΤΡΟ Ελευθερία - Ιωάννινα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός;]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Χριστίνα Καλογερίκου
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ [;]
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοτταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.14.1. Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου - Επανάληψη Πύργος 1916⁴⁰²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 17/9/1916
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1916
ΘΕΑΤΡΟ Ολύμπια - Πύργος Ηλείας

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Χριστίνα Καλογερίκου
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ [;]
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοτταντ [;]
Άννα-Μαρία [;]

1.13.15. Θίασος Κούλας Ζερβού 1921⁴⁰³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 23/12/1921
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1921-22
ΘΕΑΤΡΟ Απόλλων - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ [Θωμάς Οικονόμου]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Κούλα Ζερβού

⁴⁰¹ Οι πληροφορίες από: Ευγενία Μίγδου: *Το θέατρο στα Γιάννενα 1900-1950 περίπου*, ό.π., σελ. 16.

⁴⁰² Συνθιασάρχης η Ανθή Μηλιάδου. Οι πληροφορίες από: Δεκούλου-Μελισσαροπούλου: *Η θεατρική κίνηση...*, ό.π., σελ. 93.

⁴⁰³ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα (Το σπίτι της κούκλας)*.

<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Μαρία Μπενή-Ψάλτη
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Κωνσταντίνος Θυμέλης (Καζέπογλους)
<i>Άννα-Μαρία</i>	Άννα Βώκου
<i>Ελένη</i>	Λουκρητία Χαραλαμπίδου

1.13.16. Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου 1923⁴⁰⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	27/5/1923 ⁴⁰⁵
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1923
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Ιωάννης Ζερβός]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Θωμάς Οικονόμου ⁴⁰⁶

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Αντιγόνη Μεταξά
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Παπαγεωργίου
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θωμάς Οικονόμου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Κανελιά Βρανά
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Νίκος Αμυράς
<i>Άννα-Μαρία</i>	Ευτυχία Ξηροταγάρου
<i>Ελένη</i>	Γιούλα Τάντη

1.13.17. Θίασος Τασίας Αδάμ 1928

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	13/5/1928 ⁴⁰⁷
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1927-28
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων - Αθήνα

⁴⁰⁴ Η παράσταση αυτή δεν είναι ακριβώς επαγγελματική. Πρόκειται για τις διπλωματικές εξετάσεις της Αντιγόνης Μεταξά (γνωστή αργότερα, από τις εκπομπές της σε ραδιόφωνο και τηλεόραση, με το ψευδώνυμο «Θεία Λένα»), τελειόφοιτη της Δραματικής Σχολής του Ελληνικού Ωδείου. Όμως η πραγματοποίηση της παράστασης σε κεντρικό θέατρο, με εισιτήριο, και τη συμμετοχή των καθηγητών της και επαγγελματιών ηθοποιών (Θωμά Οικονόμου, Νίκου Παπαγεωργίου και Νίκου Αμυρά), μας επιτρέπει την κατάταξή της στην παραστασιογραφία των επαγγελματικών θιάσων. Παιχτήκε με τίτλο: *Νόρα*.

⁴⁰⁵ Το πρόγραμμα που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο αναγράφει 26/5/1923, όμως η παράσταση δόθηκε μία μέρα αργότερα, όπως πιστοποιούν οι στήλες θεαμάτων των εφημερίδων της εποχής. Προφανώς η παράσταση αναβλήθηκε για μία μέρα και το πρόγραμμα είχε ήδη τυπωθεί. Ο Σιδέρης ενώ χρονολογεί σωστά την παράσταση στον τόμο Β1 της *Ιστορίας* του (σελ. 277), στον Α' τόμο (σελ. 171) δίνει λανθασμένη ημερομηνία 17/3/1922.

⁴⁰⁶ Η σκηνοθεσία θα πρέπει να πιστωθεί στον Θωμά Οικονόμου που παίζει στην παράσταση και είναι καθηγητής της σχολής.

⁴⁰⁷ Τιμητική παράσταση της Τασίας Αδάμ.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός]

ΔΙΑΝΟΜΗ⁴⁰⁸

Νόρα Τασία Αδάμ
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ [Λουδοβίκος Λούης]
Κριστίνε Λίντε [Μερόπη Ροζάν]
Νιλς Κρόγκοταντ [;]
Αννα-Μαρία [;]

1.13.17.1. Θίασος Τασίας Αδάμ - Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1933⁴⁰⁹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 16/2/1933
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1932-33
ΘΕΑΤΡΟ Λέσχης Τραπεζικών Υπαλλήλων - Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Τασία Αδάμ
Τόρβαλτ Χέλμερ [;]
Γιατρός Ρανκ [;]
Κριστίνε Λίντε [;]
Νιλς Κρόγκοταντ [;]
Αννα-Μαρία [;]

1.13.18. Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη 1929⁴¹⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 15/8/1929
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 1929
ΘΕΑΤΡΟ Λούνα Παρκ - Αλεξάνδρεια Αιγύπτου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός ή Λέων Κουκούλας]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ⁴¹¹
Τόρβαλτ Χέλμερ Κώστας Μουσουήρης

⁴⁰⁸ Δεν σώζεται το πρόγραμμα. Το μόνο βέβαιο είναι ότι τη Νόρα ερμήνευσε η Αδάμ. Για την υπόλοιπη διανομή ο Τύπος αναφέρει μόνο ότι συμμετείχαν η Μερόπη Ροζάν και ο Λουδοβίκος Λούης (Ανυπόγραφο: «Θεατρικά», εφ. *Έθνος*, 11/5/1928 και Ανυπόγραφο: «Η Νόρα του Ίψεν», εφ. *Εσπερινή*, 6/5/1928). Πιθανότατα η Ροζάν ερμήνευσε τον δευτεραγωνιστικό γυναικείο ρόλο της Λίντε και ο Λούης τον Γιατρό Ρανκ, ο οποίος θεωρούνταν εκείνη την εποχή, αν και δευτεραγωνιστικός, ο πρωταγωνιστικός αντρικός ρόλος του έργου. Σ' αυτό είχε συμβάλει η ερμηνεία του Οικονόμου στον ρόλο.

⁴⁰⁹ Οι πληροφορίες από τις στήλες θεαμάτων της εφημερίδας *Μακεδονικά Νέα* της Θεσσαλονίκης (9 και 15/2/1933).

⁴¹⁰ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κούκλας* ή *Νόρα*.

⁴¹¹ Κόρη της Κυβέλης Αδριανού.

Γιατρός Ρανκ	Σπυριδων Σάββας
Κριστίνε Λίντε	Σμαράγδα Βεάκη
Νιλς Κρόγκοταντ	Αιμίλιος Βεάκης
Άννα-Μαρία	Μαρίκα Νέζερ
Ελένη	Μ. Μεταξά
Ένας υπηρέτης	Σπ. Κωνσταντινίδης
Παιδί ⁴¹²	Τίτσα Καλογεροπούλου

1.13.19. Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών (Γαβρηλίδη-Δενδραμή-Παρασκευά) 1929⁴¹³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	13/9/1929
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1929
ΘΕΑΤΡΟ	Ακρόπολις - Θεσσαλονίκη

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ιωάννης Ζερβός ή Λέων Κουκούλας]

ΔΙΑΝΟΜΗ⁴¹⁴

Νόρα	Ελένη Παπαδάκη
Τόρβαλτ Χέλμερ	[Περικλής Γαβρηλίδης]
Γιατρός Ρανκ	Νίκος Παρασκευάς
Κριστίνε Λίντε	[Σαπφώ Αλκαίου]
Νιλς Κρόγκοταντ	[:]
Άννα-Μαρία	[:]

1.13.19.1. Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών - Επανάληψη Αλεξάνδρεια 1930⁴¹⁵

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	27/6/1930
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1930
ΘΕΑΤΡΟ	Μπελβεντέρε - Αλεξάνδρεια Αιγύπτου

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα	Κυβέλη Αδριανού
Τόρβαλτ Χέλμερ	Περικλής Γαβρηλίδης
Γιατρός Ρανκ	Νίκος Παρασκευάς
Κριστίνε Λίντε	Σαπφώ Αλκαίου
Νιλς Κρόγκοταντ	Πέλος Κατσέλης
Άννα-Μαρία	Μερόπη Νέζερ
Ελένη	Ρίτα Μυράτ

⁴¹² Ο ρόλος αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Ο μικρός Ύβαρ.

⁴¹³ Τιμητική του Νίκου Παρασκευά. Το πρόγραμμα δεν σώζεται. Οι πληροφορίες από: Κώστας Τομανάς: *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, ό.π., σελ. 129-130, Πολύβιος Μαρσάν: *Ελένη Παπαδάκη*, εκδ. Καστανιώτη, 2001, σελ. 76 & 392 και στήλες θεαμάτων, εφ. *Μακεδονία* και *Μακεδονικά Νέα Θεσσαλονίκης*, 13/9/1929.

⁴¹⁴ Ο Περικλής Γαβρηλίδης και η Σαπφώ Αλκαίου συμμετείχαν στον θίασο και πιθανώς ερμήνευσαν τους ρόλους που έπαιξαν στην Αίγυπτο ένα χρόνο μετά (27/6/1930).

⁴¹⁵ Προστίθεται στο όνομα των θιασαρχών και το όνομα Νέζερ. Παιχτήκε με τίτλο: *Νόρα* (Το σπίτι της κούκλας).

1.13.20. Δραματικός Θίασος Σπουδή 1930⁴¹⁶

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	1/10/1930
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1930
ΘΕΑΤΡΟ	Απόλλων - Πύργος Ηλείας ⁴¹⁷
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Ιωάννης Ζερβός ή Λέων Κουκούλας]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[Πέλος Κατσέλης]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Νόρα</i>	Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη ⁴¹⁸
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Πέλος Κατσέλης
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Μάριος Παλαιολόγος
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Ευτυχία Παυλογιάννη
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Αντώνης Γιαννίδης
<i>Άννα-Μαρία</i>	Φ. Φουριέζου

1.13.21. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασιλή Ρώτα] 1933⁴¹⁹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	21 & 22/6/1933
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1933
ΘΕΑΤΡΟ	Λαϊκό Παγκρατίου - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[Ιωάννης Ζερβός ή Λέων Κουκούλας]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Βασιλής Ρώτας
ΔΙΑΝΟΜΗ ⁴²⁰	
<i>Νόρα</i>	Λόλα Λεάνδρου

⁴¹⁶ Παίχτηκε με τίτλο: *Η Νόρα*.

⁴¹⁷ Ο Σιδέρης -λανθασμένα- τοποθετεί την παράσταση στην Ερμούπολη της Σύρου (*Ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 171).

⁴¹⁸ Πρώτη σύζυγος του Πέλου Κατσέλη.

⁴¹⁹ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κούκλας*.

⁴²⁰ Δημοσιεύματα της εποχής (Ανυπόγραφο: «Το θέατρο πρόζας», εφ. *Ελεύθερος άνθρωπος*, 21/6/1933 και Ανυπόγραφο: «Θεατρική κίνησης», εφ. *Εσπερινή*, 21/6/1933) δίνουν πληροφορίες για τη σύνθεση του θιάσου: Λόλα Λεάνδρου, Περάκης, Ρόης και Έλλη Ξανθάκη. Δημοσίευμα της εφ. *Καθημερινής* (Ανυπόγραφο: «Το λαϊκόν θέατρον», 29/7/1933) επιβεβαιώνει πως η Λόλα Λεάνδρου ερμήνευσε τη Νόρα. Ο Γιάννης Σιδέρης σε κριτική του («Από τα θέατρα. Ατλαντίς και Λαϊκό», εφ. *Εσπερινή*, 23/6/1933) επιβεβαιώνει πως η Ξανθάκη έπαιξε την Κριστίνε Λίντε. Ο Περάκης που αναφέρεται στα δημοσιεύματα είναι ο Γεώργιος Περράκης (γεν. 1895), ο οποίος είναι κατά 15 χρόνια μεγαλύτερος από τον Γιώργο Ρώη (αναγράφεται ως Ρόης στα δημοσιεύματα, γεν. 1910) και προφανώς έπαιξε τον Γιατρός Ρανκ. Ο Ρόης πρέπει να ερμήνευσε τον πρωταγωνιστικό αντρικό ρόλο του Τόρβαλτ Χέλμερ και όχι τον δευτεραγωνιστικό του Νιλς Κρόγκοταντ, η εφ. *Ελεύθερος άνθρωπος* (ό.π.) γράφει: «πρωταγωνιστούντων [...] των κ. Περάκη και Ρόη».

<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Γιώργος Ρώης
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Γεώργιος Περράκης
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Έλλη Ξανθάκη ⁴²¹
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.22. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1942⁴²²

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	17/3/1942
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	28/4/1942
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1941-42
ΘΕΑΤΡΟ	Αργυρόπουλου - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Βακαλό
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[Γιώργος Βακαλό] ⁴²³

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Θεόδωρος Μορίδης
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Λοκούργος Καλλέργης
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Νόρα Μπαστιέ
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Τίτος Βανδής
<i>Άννα-Μαρία</i>	Εδα Ευαγγελίδου
<i>Ελένη</i>	Τζόλλυ Γαρμπή
<i>Ένας υπηρέτης</i>	Ηλίας Κουρίτης
<i>Παιδιά</i>	Αλίκη Ρούσσου
	Έλεν Αθανασιάδου
	Λίλια Σαββοπούλου

1.13.22.1. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη - Επανάληψη Μυτιλήνη 1953

ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	9/3/1953
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1952-53
ΘΕΑΤΡΟ	Αρίωνας - Μυτιλήνη ⁴²⁴

⁴²¹ Ο Σιδέρης (*Ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 171) αναφέρει ότι η Έλλη Ξανθάκη είχε ερμηνεύσει στη διάρκεια της καριέρας της τη Νόρα, χωρίς να δίνει άλλες λεπτομέρειες. Δεν βρέθηκε καμιά άλλη μαρτυρία που να πιστοποιεί τον ισχυρισμό του Σιδέρη. Μάλλον αναφέρεται στην παρούσα παράσταση και μπερδεύει τον ρόλο που ερμήνευσε η Ξανθάκη.

⁴²² Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα*.

⁴²³ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα ενδυματολόγος. Κατά πάσα πιθανότητα την ενδυματολογική επιμέλεια είχε ο σκηνογράφος Βακαλό. Το πρόγραμμα αναφέρει ότι τα κοστούμια της Κατερίνας ήταν του οίκου μόδας Παπαμιχαήλωφ-Τσαμαδού. Αυτή ήταν μια συνήθης πρακτική των πρωταγωνιστριών: οι ίδιες ντύνονταν από οίκους μόδας, ενώ ο ενδυματολόγος επιμελούνταν τα κοστούμια των υπόλοιπων ηθοποιών.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[;]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[;]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Αννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.22.2. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη – Επανάληψη Περιοδεία 1953-54

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1953-54
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 4/1/1954 - Μαξιμ - Κωνσταντινούπολη ⁴²⁵ 2] [;]/1 & 2/1954 - [;] - Κύπρος ⁴²⁶ 3] 29/3/1954 - Ολύμπια - Λάρισα ⁴²⁷ 4] 16/4/1954 - Βασιλικόν - Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ⁴²⁸

<i>Νόρα</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[;]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[;]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Αννα-Μαρία</i>	[;]

1.13.23. Εθνικό Θέατρο 1944⁴²⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	13/1/1944
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	8/2/1944
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1943-44
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	32

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Πέλος Κατσέλης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κλεόβουλος Κλώνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αντώνης Φωκάς

⁴²⁴ Οι πληροφορίες από: Παναγιώτα Καραμιχαλέλη: *Το θέατρο στη Λέσβο*, ό.π., σελ. 158-159.

⁴²⁵ Οι πληροφορίες από: Αχιλλέας Μαμάκης: «Θεατρικά Νέα», εφ. *Έθνος*, 2 και 9/1/1954.

⁴²⁶ Οι πληροφορίες από: Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία...*, ό.π., σελ. 157. Η περιοδεία της Κατερίνας στην Κύπρο ξεκινάει στις 9/1/1954, πληροφορεί ο Αχιλλέας Μαμάκης («Θεατρικά Νέα, εφ. *Έθνος*, 9/1/1954).

⁴²⁷ Οι πληροφορίες από: Ανυπόγραφο: «Τα σημερινά θεάματα. Ολύμπια», εφ. *Ελευθερία* Λάρισας, 28/3/1954.

⁴²⁸ Ο Μουστερή (ό.π.) και το δημοσίευμα της εφ. *Ελευθερία* Λάρισας (ό.π.) δίνουν τη σύσταση του θιάσου της περιοδείας: Θεόδωρος Μοριδής, Δάφνη Σκούρα, Δήμος Σταρένιος, Θεοφανώ Ιωαννίδου, Δώρα Φαρμάκη, Παμφίλη Σαντοριναίου, Εύα Ευαγγελίδου, Λιάνα Μιχαήλ, Ηλίας Σταματίου και Γεώργιος Βρασιβανόπουλος.

⁴²⁹ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κούκλας*.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Μιράντα Μυράτ
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Γεώργιος Γληνός
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Νικόλαος Ροζάν
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Λέλα Ησαΐα
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Σπύρος Μουσούρης
<i>Άννα-Μαρία</i>	Εύα Ευαγγελίδου
<i>Ελένη</i>	Τζούλια Μπούκα (Ζαφειράκη)
<i>Ένας υπηρέτης</i>	Λάκης Σκέλας
<i>Παιδιά</i>	Α. Οικονομοπούλου
	Μ. Μαρτίκα
	Μ. Πασχαλίδη

1.13.24. Θίασος Βάσως Μανωλίδου-Μαιρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν 1945

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1945-46
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] [;]/8 έως 10/1945 - Κύπρος ⁴³⁰ 2] [;]/11/1945 - Αλάμπρα - Αλεξάνδρεια Αιγύπτου ⁴³¹

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[;] ⁴³²
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[;]
ΣΚΗΝΙΚΑ	[;]
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[;]

ΔΙΑΝΟΜΗ⁴³³

<i>Νόρα</i>	Βάσω Μανωλίδου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Δημήτρης Χορν
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Θεόδωρος Αρώνης
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

⁴³⁰ Ο θίασος κάνει περιοδεία σε όλες τις πόλεις της Κύπρου, πληροφορεί ο Κατσούρης (*Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', ό.π., σελ. 116-117). Η περιοδεία στην Κύπρο ξεκινά στις αρχές Αυγούστου και τερματίζει στις αρχές Οκτωβρίου του 1945. Αρχικά ο θίασος έπαιξε στη Λευκωσία (στο θερινό θέατρο Μαγικός Κήπος και στη συνέχεια στο χειμερινό θέατρο Παπαδοπούλου) και ακολούθησε μάλλον περιοδεία και σε άλλες πόλεις της Κύπρου.

⁴³¹ Ο θίασος έπαιξε και στο Κάιρο (από 3/12/1945 και για λίγες μέρες). Πιθανώς επαναλήφθηκε κι εκεί η *Νόρα*.

⁴³² Τρεις οι πιθανότητες: Γ. Ν. Πολίτης, Βάσως Δασκαλάκης και Λέων Κουκούλας.

⁴³³ Ο Κατσούρης (ό.π.) δίνει τη σύσταση του θιάσου: Χριστίνα Καλογερίκου, Στέλιος Βόκοβιτς, Ανδρέας Φιλιππίδης, Λουίζα Ποδηματά, Δέσπω Διαμαντίδου, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Άγγελος Λάμπρου, Κώστας Οικονομίδης, Ναΐς Χατζούδη (Κομνηνού) και Πάρις Σταματιάδης.

1.13.25. Θίασος Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παππά-Δημήτρη Χορν 1953⁴³⁴

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 20/2/1953
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 15/3/1953
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1952-53
ΘΕΑΤΡΟ Κυβέλης - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μάριος Πλωρίτης
ΣΚΗΝΙΚΑ Αντώνης Φωκάς
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Αντώνης Φωκάς

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Έλλη Λαμπέτη
Τόρβαλτ Χέλμερ Δημήτρης Χορν
Γιατρός Ρανκ Γιώργος Παπιάς
Κριστίνε Λίντε Άννα Παϊταζή
Νιλς Κρόγκοταντ Λυκούργος Καλλέργης
Άννα-Μαρία Αθανασία Μουστάκα
Ελένη Ολυμπία Παπαδούκα

1.13.25.1. Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν - Επανάληψη Περιοδεία 1954-55

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1954-55
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ 1] [;]/11 ή 12/1954 - [;] - Κύπρος⁴³⁵
2] 19/1/1955 - Βασιλική Όπερα - Κάιρο
3] 31/1/1955 - Μωχάμετ Άλυ - Αλεξάνδρεια
4] 10/3/1955 - Σαράι - Κωνσταντινούπολη

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ⁴³⁶

Κριστίνε Λίντε Μαίρη Λαλοπούλου
Άννα-Μαρία Ελένη Ζαφειρίου
Ελένη Μαρία Βούλγαρη

1.13.26. Εθνικό θέατρο 1964⁴³⁷

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 3/12/1964
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 3/1/1965
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1964-65
ΘΕΑΤΡΟ Βασιλικό - Αθήνα

⁴³⁴ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα (Το σπίτι της κόκκλας)*.

⁴³⁵ Οι πληροφορίες από τον Μουστερή (*Χρονολογική ιστορία...*, ό.π., σελ. 157).

⁴³⁶ Οι πληροφορίες για τις αλλαγές στη διανομή από το πρόγραμμα της Κωνσταντινούπολης που σώζεται.

⁴³⁷ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κόκκλας (Νόρα)*.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Τάκης Μουζενίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Βασίλης Βασιλειάδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αντώνης Φωκάς
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Τατιάνα Βαρούτη
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Στέλιος Παπαδάκης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Βάσω Μανωλίδου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Θάνος Κωτσόπουλος
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Λυκούργος Καλλέργης/ Βασίλης Κανάκης
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Ελένη Χατζηαργύρη
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Στέλιος Βόκοβιτς
<i>Αννα-Μαρία</i>	Αθανασία Μουστάκα/ Πέπη Μεταλλείδου
<i>Ελένη</i>	Λευκή Βεντουράτου
<i>Ένας υπηρέτης</i>	Δημήτρης Ντουνάκης
<i>Παιδιά</i>	Ε. Θανοπούλου
	Σ. Οικονομίδου
	Η. Τοπούζης

1.13.27. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1975⁴³⁸

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	3/4/1975
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	13/4/1975
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1974-75
ΘΕΑΤΡΟ	Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	15
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωστής Μιχαηλίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Βασίλης Βασιλειάδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Βασίλης Βασιλειάδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Βέτα Μυρίδου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Αντιγόνη Βαλάκου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Διονύσης Καλός
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Στέλιος Καπάτος
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Κατερίνα Χέλμη/ Ελένη Καρπέτα
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Νίκος Βρεττός
<i>Αννα-Μαρία</i>	Ελεάνα Απέργη/ Γιάννα Κούρου
<i>Ελένη</i>	Καίτη Μητροπούλου
<i>Ένας υπηρέτης</i>	Γιώργος Μαρκολιάς
<i>Παιδιά</i>	Σούλα Σελαμαζίδου

⁴³⁸ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κούκλας*.

Χρήστος Τσικληρόπουλος
Μορφούλα Μάντζαρη

Επανάληψη Περιοδεία 1974-75

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1974-75
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ 15/4 έως 22/4/1975: Βόλος, Λάρισα, Καβάλα⁴³⁹

1.13.28. Θίασος Μοντέρνοι Καιροί 1980⁴⁴⁰

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 25/12/1980
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 10/5/1981⁴⁴¹
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1980-81
ΘΕΑΤΡΟ Μοντέρνοι Καιροί⁴⁴² - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γιάννης Νταλιάνης & Κώστας Νταλιάνης & Εβίτα Παπασπύρου
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κώστας Νταλιάνης
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιάννης Καρύδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Γιάννης Καρύδης
ΜΟΥΣΙΚΗ Γιώργος Τσαγκάρης
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ Έρση Σεϊρλή

ΔΙΑΝΟΜΗ
Νόρα Εβίτα Παπασπύρου
Τόρβαλτ Χέλμερ Γιάννης Νταλιάνης
Γιατρός Ρανκ Φώτης Αρμένης
Κριστίνε Λίντε Γεωργία Κορνελάτου
Νιλς Κρόγκοταντ Κώστας Νταλιάνης
Άννα-Μαρία Τζένη Τσέκου

Επανάληψη Περιοδεία 1980-81

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1980-81
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ 28/3 έως [7;]/4/1981 - Πελοπόννησος⁴⁴³

⁴³⁹ Συνολικός αριθμός παραστάσεων: 6, από δύο σε κάθε σταθμό της περιοδείας.

⁴⁴⁰ Παιχτήκε με τίτλο: *Ένα κοκλόσπιτο*.

⁴⁴¹ Οι παραστάσεις στην Αθήνα διακόπονται περίπου για δύο μήνες. Ο θίασος σταματάει τις παραστάσεις στις 22/3/1981 και φεύγει για περιοδεία στην Πελοπόννησο. Δεύτερος κύκλος παραστάσεων στην Αθήνα από τις 10/4 έως τις 10/5/1981.

⁴⁴² Το θέατρο βρισκόταν στους Αμπελόκηπους, στην οδό Γεννηματά 20.

⁴⁴³ Η περιοδεία ξεκινάει από την Καλαμάτα στις 28/3/1981 και συνεχίζει σε Σπάρτη, Τρίπολη, Πάτρα, Φιλιατρά, και πιθανώς κι άλλα μέρη.

1.13.29. Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου 1986⁴⁴⁴

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 21/11/1986
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 12/4/1987
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1986-87
ΘΕΑΤΡΟ 3ης Σεπτεμβρίου - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Ρένα Κοντογιάννη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Νίκος Περέλης
ΣΚΗΝΙΚΑ Αφροδίτη Κουτσουδάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Αφροδίτη Κουτσουδάκη
ΔΙΑΝΟΜΗ
Νόρα Κατερίνα Ραζέλου
Τόρβαλτ Χέλμερ Τάκης Ασημακόπουλος
Γιατρός Ρανκ Χάρης Καστανιάς
Κριστίνε Λίντε Μαρίνα Γαζέττα
Νιλς Κρόγκοταντ Νίκος Περέλης-Θωμάς Κινδύνης

1.13.30. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1988⁴⁴⁵

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 23/12/1988
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 15/4/1989
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1988-89
ΘΕΑΤΡΟ Αμαλία - Θεσσαλονίκη

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Νίκος Χουρμουζιάδης
ΣΚΗΝΙΚΑ Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Στράτος Κουτράκης & Στέργιος Πρώιος
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Γλυκερία Κουκουρικού
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ. Άρης Λιάπης
ΒΟΗΘ. ΕΝΔΥΜ. Μένη Τριανταφυλλίδου

ΔΙΑΝΟΜΗ
Νόρα Δώρα Σκαρλάτου/Θάλεια Σκαρλάτου
Τόρβαλτ Χέλμερ Γιάννης Παλαμιώτης
Γιατρός Ρανκ Νίκος Κουμαριάς
Κριστίνε Λίντε Ελένη Δημοπούλου
Νιλς Κρόγκοταντ Ανδρέας Νάτσιος
Άννα-Μαρία Μένη Κυριάκογλου

⁴⁴⁴ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα* (Κουκλόσπιτο).

⁴⁴⁵ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα*. Σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με την *Έντα Γκάμπλερ*.

Επανάληψη Περιοδεία 1989

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1988-89 και 1989-90
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 24/3/1989 - Δημοτικό Βόλου 2] 14 & 15/10/1989 - Κνωσσός - Αθήνα ⁴⁴⁶

1.13.31. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων 1989⁴⁴⁷

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	18/3/1989 ⁴⁴⁸
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1988-89
ΘΕΑΤΡΟ	Καμπέρειο - Ιωάννινα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Ρένα Κοντογιάννη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Περέλης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Αφροδίτη Κουτσουδάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αφροδίτη Κουτσουδάκη
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Ντενίζ Φιδοπούλου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Ματίνα Καρρά
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Βασίλης Κουρής
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Γιώργος Τζέρπος
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Τζένη Σκαρλάτου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Γιάννης Τάτσης

1.13.32. Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή [Κατερίνας Μαραγκού] 1990⁴⁴⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	10/11/1990
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	31/3/1991
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1990-91
ΘΕΑΤΡΟ	Αθηνών - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαρία Αδάμ & Ρούλα Πατεράκη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Ρούλα Πατεράκη
ΣΚΗΝΙΚΑ	Λιλή Κεντάκα
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Λιλή Κεντάκα

⁴⁴⁶ Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Εκφραση» που οργάνωσε το Υπουργείο Πολιτισμού.

⁴⁴⁷ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα (Κουκλόσπιτο)*.

⁴⁴⁸ Είχε προγραμματιστεί κάθοδος της παράστασης στην Αθήνα στις 24/3/1989, στο θέατρο Ελυζέ, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Δρώμενα» του Δήμου Αθήνας. Ακυρώθηκε λόγω τεχνικών δυσκολιών, όπως ανακοίνωσε το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων (Ανυπόγραφο: «Ξαφνικές ματαιώσεις παραστάσεων», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/3/1989).

⁴⁴⁹ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)*.

ΜΟΥΣΙΚΗ Πάνος Καλαντζόπουλος⁴⁵⁰
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ Σοφία Σπυράτου
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Παναγιώτης Κουρμπάς
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Πέτρος Ζούλιας & Άσπα Τομπούλη

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Κατερίνα Μαραγκού
Τόρβαλτ Χέλμερ Στέφανος Κυριακίδης
Γιατρός Ρανκ Σοφοκλής Πέππας
Κριστίνε Λίντε Κατερίνα Καραγιάννη
Νιλς Κρόγκοταντ Τάσος Χαλκιάς
Άννα-Μαρία Μελίνα Βαμβακά
Ελένη Αναστασία Σοφιανίδου
*Υπηρέτης*⁴⁵¹ Μάνος Σταλλάκης
*Δάσκαλος πιάνου*⁴⁵² Μάνος Σταλλάκης

1.13.33. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας 1995⁴⁵³

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 8 & 9/1/1995
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1994-95
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Έδεσσας – Έδεσσα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 3

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γιάννης Νταλιάνης & Κώστας Νταλιάνης & Εβίτα Παπασπύρου⁴⁵⁴
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μιχάλης Παπαμιχάλης
ΣΚΗΝΙΚΑ Αντώνης Στεφανόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Όλγα Καραβαργύρη
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ Σοφία Αντωνιάδου

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Στέλλα Κρούσκα
Τόρβαλτ Χέλμερ Αντώνης Μομπαϊτζής
Γιατρός Ρανκ Παναγιώτης Σταματόπουλος
Κριστίνε Λίντε Μαρία Καραδήμου
Νιλς Κρόγκοταντ Μιχάλης Ταμπούκας
Άννα-Μαρία Βάσω Δημητρίου
Ελένη Σοφία Γιαννιώτη

⁴⁵⁰ Τη μουσική ερμήνευε ζωντανά η Νένη Ζάππα (πιάνο).

⁴⁵¹ Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Παιδί, προφανώς εννοεί τον ρόλο του Υπηρέτη.

⁴⁵² Ρόλος που δεν υπάρχει στο έργο, προσθήκη της σκηνοθέτριας.

⁴⁵³ Παίχτηκε με τίτλο: *Ένα κοκλόσπιτο*.

⁴⁵⁴ Στο πρόγραμμα αναγράφεται μόνο το όνομα του Κώστα Νταλιάνη, όμως ουσιαστικά πρόκειται για τη συλλογική μετάφραση που υπέγραψε ο Κώστας Νταλιάνης μαζί με τον Γιάννη Νταλιάνη και την Εβίτα Παπασπύρου για τον θίασο των Μοντέρνων Καιρών το 1980.

Επανάληψη Περιοδεία 1994-95

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1994-95
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	41 ⁴⁵⁵
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1] 11/1 έως 29/1/1995 - Δημοτικό Βέροιας 2] 1/2/1995 - Πνευματικό Κέντρο Σκύδρας 3] 2/2/1995 - Δημοτικό Νάουσας 4] 4/2/1995 - Δημοτικό Κοζάνης 5] 5/2/1995 - Δημοτικό Σιάτιστας 6] 7/2/1995 - Δημοτικό Βελβενδού 7] 11/2/1995 - Δημοτικό Καστοριάς 8] 12/2/1995 - Κινηματογράφος Αριστοτέλης - Φλώρινα 9] 13/2/1995 - Εύξεινος Λέσχη - Αριδαία 10] 15/2/1995 - Αλεξάνδρεια 11] 16/2/1995 - Δημοτικό Πλατέως - Πλατό 12] 18/2/1995 - Ναυτικός Όμιλος - Νέα Μηχανιώνα 13] 19/2/1995 - Πολιτιστικό Κέντρο Θέρμης - Θέρμη 14] 21 & 22/2/1995 - Δημοτικό Σερρών - Σέρρες 15] 25 & 26/2/1995 - Δημοτικό Κομοτηνής - Κομοτηνή

1.13.34. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 2001⁴⁵⁶

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	9/2/2001
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	8/4/2001
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2000-01
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Καλαμαριάς - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	59

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γιώργος Δεπάστας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νικαίτη Κοντούρη
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιώργος Πάτσας
ΜΟΥΣΙΚΗ	Κώστας Βόμβολος
ΚΙΝΗΣΗ	Αναστασία Θεοφανίδου
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Ελευθερία Ντεκώ
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Μανώλης Φουντούλης
ΒΟΗΘ. ΦΩΤΙΣΤΗ	Ηλίας Κοτόπουλος

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Λυδία Φωτοπούλου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Δημήτρης Καταλειφός
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Δημήτρης Ναζίρης
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Θάλεια Σκαρλάτου
<i>Νιλς Κρόγκσταντ</i>	Χάρης Τσιτσάκης

⁴⁵⁵ Δόθηκαν συνολικά 41 παραστάσεις: 21 στη Βέροια, 4 στην Κομοτηνή, από 2 στην Κοζάνη, στον Βελβενδό και στις Σέρρες, και από μία παράσταση στους υπόλοιπους σταθμούς της περιοδείας.

⁴⁵⁶ Παιχτήκε με τίτλο: *Νόρα* (ή *Ένα κοκκλόσπιτο*).

Επανάληψη Αθήνα 2001

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	3 έως 6/5/2001
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2000-01
ΘΕΑΤΡΟ	Ιλίσια-Ντενίση - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	5

1.13.35. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καβάλας 2006⁴⁵⁸

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	25/2/2006
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	2/4/2006
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2005-06
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Καβάλας
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γιώργος Δεπάστας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Δημήτρης Ιωάννου
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΜΟΥΣΙΚΗ	Κώστας Χαριτάτος
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Κική Βασιλούδη
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Χρήστος Γιαλαβούζης
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Αλκυώνη Βαλσάρη
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Μένη Τριανταφυλλίδου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Μαρία Μπενάκη
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Γιάννης Χαρίσης
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Γιώργος Γκίκας
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Τζένη Σκαρλάτου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Μάνος Σταλλάκης
<i>Παιδιά</i> ⁴⁵⁹	Γιάννης Τσουκαλάς Στέργιος Μαρκόπουλος

1.13.36. Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές» 2006⁴⁶⁰

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	2/3/2006
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	16/4/2006

⁴⁵⁷ Ο ρόλος αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Έμμο Χέλμερ.

⁴⁵⁸ Παίχτηκε με τίτλο: *Νόρα*.

⁴⁵⁹ Οι ρόλοι των παιδιών της οικογένειας αναγράφονται στο πρόγραμμα ως Μπομπ και Ίβαρ Χέλμερ, αντίστοιχα.

⁴⁶⁰ Παίχτηκε με τίτλο: *Τι απέγινε η Νόρα, μια σπουδή πάνω στο 'Κουκλόσπιτο' του Ίβεν. Διασκευή του έργου.*

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2005-06
ΘΕΑΤΡΟ Αίθουσα Τέχνης «Παντομίμα» – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μαίρη Μιχαλάτου
ΔΙΑΣΚΕΥΗ Γιώργος Λιβανός
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιώργος Λιβανός
ΣΚΗΝΙΚΑ Κέλλυ Μαυροματάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Κέλλυ Μαυροματάκη
ΜΟΥΣΙΚΗ Johannes Müller
ΤΡΑΓΟΥΔΙ Μαριάννα Τόλη
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Sokol Tomtsini
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Μαρία Δρακοπούλου

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα 1, η ηλικία της ήβης Μαρία Δρακοπούλου
Νόρα 2, η ηλικία της γονιμότητας Τέτη Σχοινάκη
Νόρα 3, η ηλικία της ωριμότητας Νέλλη Παπά
Τόρβαλτ Χέλμερ Γιάννης Τσιώμου
Κριστίνε Λίντε Βέρα Χατζηϊακώβου
Νιλς Κρόγκσταντ Μιχάλης Κουκουλομάτης

1.13.36.1. Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές» – Επανάληψη Καλοκαίρι 2006

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 27/7/2006
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2006
ΘΕΑΤΡΟ Πέτρας⁴⁶¹ – Αθήνα (Δήμος Πετρούπολης)

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα 1, η ηλικία της ήβης Κορίνα Αλεξανδρίδου
Νόρα 3, η ηλικία της ωριμότητας Μπεάτα Ασημακοπούλου
*Έμμυ, η κόρη*⁴⁶² Χίμολυ Παληκαρά

1.13.36.2. Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές» – Επανάληψη Χειμώνας 2006-07

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 9/11/2006
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. [;]/1/2007
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2006-07
ΘΕΑΤΡΟ Αίθουσα Τέχνης «Παντομίμα» – Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ⁴⁶³

Νόρα 1, η ηλικία της ήβης Κορίνα Αλεξανδρίδου
Νόρα 3, η ηλικία της ωριμότητας Νότα Παρούση
Έμμυ, η κόρη Χίμολυ Παληκαρά

⁴⁶¹ Ανοιχτό θέατρο.

⁴⁶² Προστέθηκε νέος ρόλος.

⁴⁶³ Το πρόγραμμα της επανάληψης 2006-07 δεν σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο. Η διανομή πρέπει να διατηρήθηκε η ίδια όπως στο Θέατρο Πέτρας, με μόνη νέα αλλαγή τη Νότα Παρούση.

1.13.37. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κοζάνης 2008⁴⁶⁴

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	18/1/2008
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	17/2/2008
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2007-08
ΘΕΑΤΡΟ	Αίθουσα Τέχνης - Κοζάνη
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας ⁴⁶⁵
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιάννης Καραχισαρίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Αντώνης Χαλκιάς
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αντώνης Χαλκιάς
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Γιάννης Καραχισαρίδης
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Τατιάνα Μύρκου
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Γιάννης Καραχισαρίδης & Αντώνης Χαλκιάς
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Νόρα</i>	Μαίρη Ακριβοπούλου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Ισιδωρος Σταμούλης
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Δημήτρης Παλαιοχωρίτης
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Ειρήνη Γραμματικοπούλου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Γιώτης Βασιλειάδης
<i>Ελένη</i>	Βασιλική Αμοιρίδου

1.13.38. Θίασος «Συνθήκη» 2009⁴⁶⁶

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	8/5/2009
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	31/5/2009
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2008-09
ΘΕΑΤΡΟ	Studio Μαυρομιχάλη - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Ερρίκος Μπελιές
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωστής Καπελώνης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ανδρέας Σαραντόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ανδρέας Σαραντόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ	Βασίλης Μπαμπούνης
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Νόρα</i>	Δέσποινα Πόγκα
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Κωνσταντίνος Συράκης
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Άγγελος Κεχαγιάς
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Μαρία Μακρή

⁴⁶⁴ Παίχτηκε με τίτλο: *Το κουκλόσπιτο*.

⁴⁶⁵ Τη δραματουργική επεξεργασία της μετάφρασης έκανε ο σκηνοθέτης της παράστασης Γιάννης Καραχισαρίδης.

⁴⁶⁶ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπιτι της κούκλας*.

Επανάληψη Χειμώνας 2009-10

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	29/10/2009
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	10/1/2010
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2009-10
ΘΕΑΤΡΟ	Studio Μαυρομιχάλη - Αθήνα

1.13.38.1. Θίασος «Συνθήκη» - Επανάληψη Χειμώνας 2009-10

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	8/4/2010
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	31/5/2010
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2009-10
ΘΕΑΤΡΟ	Studio Μαυρομιχάλη - Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Λεωνίδα Χρυσομάλλης
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Αντώνης Ραμπασούνης
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Βασίλης Βλάχος

1.13.39. Θέατρο «Τόπος αλλού» 2010⁴⁶⁷

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	4/12/2010
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	28/3/2011
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2010-11
ΘΕΑΤΡΟ	Τόπος αλλού - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Νίκος Καμτσής & Erik Larson
ΔΙΑΣΚΕΥΗ	Νίκος Καμτσής & Erik Larson
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Καμτσής
ΣΚΗΝΙΚΑ	Νίκος Καμτσής & Μίκα Πανάγου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Μίκα Πανάγου
ΜΟΥΣΙΚΗ	Χρήστος Ξενάκης
ΚΙΝΗΣΗ	Ναταλία Στυλιανού
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Νίκος Καμτσής
ΕΙΔ. ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ	Djordje Petrovic

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Μαρλέν Σαϊτη
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Νίκος Αλεξίου
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Πολύκαρπος Πολυκάριου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Γεωργία Μαυρογεώργη
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Γιώργος Κροντήρης

⁴⁶⁷ Παίχτηκε με τίτλο: *Η Νόρα... μετά.*

ΕΠΙΣΗΜΣ:

- 1. Ελεονώρα Λοράνδου 1902:** Ο Σιδέρης αναφέρει πως η Ελεονώρα Λοράνδου ερμήνευσε τη Νόρα στο Κάιρο της Αιγύπτου το 1902, χωρίς να δίνει άλλες λεπτομέρειες⁴⁶⁸. Δεν βρέθηκε άλλη μαρτυρία που να επιβεβαιώνει την καταγραφή του Σιδέρη.
- 2. Νέα Σκηνή 1903:** Η Νέα Σκηνή ανήγγειλε ότι θα παίζει τη *Νόρα* τον Οκτώβριο του 1903, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών⁴⁶⁹. Παράσταση που δεν πραγματοποιήθηκε όμως τελικά. Πιθανώς όμως παίχτηκε στη Σμύρνη: ο Χρήστος Σολομωνίδης αναφέρει πως ο θίασος της Νέας Σκηνής παρέμεινε στην πόλη για 2,5 μήνες το 1903, με ένα πλούσιο ρεπερτόριο στο οποίο συμπεριλαμβάνονταν και η *Νόρα*, χωρίς όμως να δίνει άλλες λεπτομέρειες⁴⁷⁰. Η Νέα Σκηνή φεύγει για περιοδεία την 1^η Νοεμβρίου 1903 σε Βραΐλα, Βουκουρέστι, Οδησό, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Σύρο, Αίγυπτο, όπως πληροφορεί ο Σιδέρης σε άρθρο του⁴⁷¹. Μάλλον πρώτος σταθμός της περιοδείας ήταν η Σμύρνη.
- 3. Θίασος Ευάγγελου Δαμάσκου 1906:** Ο ηθοποιός Ευάγγελος Δαμάσκος σε άρθρο του μαρτυρεί παράσταση της *Νόρας* στο Αγρίνιο (σε δημοτικό σχολείο της πόλης), με Νόρα τη γυναίκα του, Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου⁴⁷². Δεν μπορεί όμως να καταταγεί στις επαγγελματικές παραστάσεις, αφού τον υπόλοιπο θίασο τον αποτελούσαν ερασιτέχνες από το Αγρίνιο. Μάλιστα την Κριστίνε Λίντε την έπαιξε άντρας(!): ο πρόεδρος του ερασιτεχνικού συλλόγου Νάσος Γεράκης.
- 4. Θίασος Κυβέλης 1916:** Ο Σιδέρης αναφέρει ότι η Κυβέλη είχε αναγγείλει τη *Νόρα* σε πρόγραμμα του θιάσου της (12/2/1916) και μάλιστα «με τη λύση που έγραψε ο συγγραφέας για τη Γερμανία, να μένει δηλ. στο σπίτι της. Δεν φαίνεται όμως να πραγματοποιήθηκε τούτο»⁴⁷³.
- 5. Θίασος Κυβέλης 1925:** Ο Σιδέρης αναφέρει ότι η Κυβέλη έπαιξε το 1925 τη Νόρα με Τόρβαλτ Χέλμερ τον Αθανάσιο Μαρίκο και Γιατρό Ρανκ τον Μιχαήλ (Μίχη) Ιακωβίδη⁴⁷⁴. Δεν επιβεβαιώνεται όμως η καταγραφή του από καμία άλλη πηγή.
- 6. Αλική Θεοδωρίδου-Νορ [1932-37]:** Ο Θεόδωρος Έξαρχος στο βιογραφικό της Αλικής Θεοδωρίδου-Νορ αναγράφει πως έπαιξε τη *Νόρα* στο θέατρο Αλικής μαζί με τον Μουσουρή⁴⁷⁵. Η καταγραφή του δεν επιβεβαιώθηκε από καμία άλλη πηγή.
- 7. Θίασος Καθρέφτης 2006:** Ο θίασος ανέβασε το 2006 μια performance βασισμένη στην τελευταία σκηνή του έργου με τίτλο: *Φαντασία πάνω στη 'Νόρα' του Ίψεν*, σε ενιαίο πρόγραμμα με το *Κουαρτέτο* του Χάινερ Μύλλερ. Το δίπτυχο παρουσιάστηκε στο Θέατρο Οδού Αντιοχείας στην Αθήνα σε σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου (4/5 έως και 28/5/2006), με Νόρα την Αγάθη Καλτσά και Τόρβαλτ Χέλμερ τον Κώστα Παιδαρο.
- 8.** Ο θίασος Βασίλη Διαμαντόπουλου είχε αναγγείλει ότι θα ανέβαζε τη *Νόρα* στη Θεσσαλονίκη τη χειμερινή περίοδο 1953-54, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, στο Θέατρο

⁴⁶⁸ *Ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 171.

⁴⁶⁹ Ανυπόγραφο: «Θεατρικά», εφ. *Εμπρός*, 2/10/1903.

⁴⁷⁰ Ο Σολομωνίδης μας δίνει μόνο τη σύνθεση του θιάσου: Κυβέλη, Μήτσος Μυράτ, Νίκος Παπαγεωργίου, Ειμαρμένη Ξανθάκη, Άγγελος Χρυσομάλλης, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Πέτρος Λέων, Νέλλη Δανασού, Ελένη Πασαγιάννη, Σπήλιος Πασαγιάννης, Σπυρίδων Σάββας (*Το Θέατρο στη Σμύρνη 1657-1922*, ό.π., σελ. 145).

⁴⁷¹ «Η Νέα Σκηνή. Έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά. 1901-1905», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 826, 1/12/1961, σελ. 1628-1639.

⁴⁷² «N-Ίψεν ανομήματα», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 171, 1/7/1933, σελ. 2. Ο Δαμάσκος αφηγείται με χιουμοριστική διάθεση τα ανεκδοτολογικά περιστατικά της παράστασης αυτής.

⁴⁷³ «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ.1543.

⁴⁷⁴ Σιδέρης, Γιάννης: *Ιστορία...*, τ. Α', ό.π., σελ. 171.

⁴⁷⁵ Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925, τ. Α', εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1996, σελ. 26.

του Λευκού Πύργου⁴⁷⁶. Ο θίασος παρέμεινε στην πόλη από τις 16/10/1953 έως τις 13/12/1953, χωρίς να πραγματοποιήσει την εξαγγελία του. Το 1990 είχε αναγγείλει το έργο και η Νέα Εταιρεία Θεάτρου της Κατερίνας Βασιλάκου (προοριζόταν να παιχτεί στο θέατρο Ελυζέ στην Αθήνα), σχέδιο που επίσης ματαιώθηκε⁴⁷⁷. Ακόμα, ο Κώστας Τομανάς αναφέρει ότι ο Θίασος των Νέων έπαιξε τη *Νόρα* στο θέατρο Φάληρον της Θεσσαλονίκης το καλοκαίρι του 1928 (μεταξύ 19/8 και 19/10)⁴⁷⁸. Η έρευνα στον τοπικό Τύπο δεν επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό του. Όντως το καλοκαίρι του 1928 ο θίασος Ελένης Χαλκούση (κι όχι των Νέων, όπως γράφει ο Τομανάς⁴⁷⁹) παρέμεινε στη Θεσσαλονίκη με πλούσιο ρεπερτόριο στο οποίο όμως δεν συμπεριλαμβανόταν η *Νόρα*.

⁴⁷⁶ Αχιλλέας Μαμάκης: «Θεατρικά Νέα», εφ. *Έθνος*, 19/10/1953.

⁴⁷⁷ Γιώτα Συκκά: «Έξι θέατρα ψηφίζουν Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/9/1990.

⁴⁷⁸ *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, ό.π., σελ. 126.

⁴⁷⁹ Η Ελένη Χαλκούση είχε αναλάβει το 1926 την καλλιτεχνική διεύθυνση του Θιάσου των Νέων, και γι' αυτόν τον λόγο μπερδεύει ο Τομανάς την ονομασία του θιάσου. Το σχήμα διαλύθηκε μέσα στο 1926. Ο θίασος της Χαλκούση, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στο τέλος της δεκαετίας του '20, ήταν μετεξέλιξη του Θιάσου των Νέων.

1.14. Τα στηρίγματα της κοινωνίας

1.14.1. Βασιλικόν Θέατρον 1902

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	14, 15 & 19/1/1902
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1901-02
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Σπυρίδων Λάμπρου
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Θωμάς Οικονόμου
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Βέρνικ</i>	Διονύσιος Ταβουλάρης
<i>Κυρία Βέρνικ</i>	Λόλα Δράκου
<i>Όλαφ</i>	Ευάγγελος Δελενάρδος
<i>Δεσποινίς Βέρνικ</i>	Βασιλεία Στεφάνου
<i>Ιωάννης Τένεζεν</i>	Εδμόνδος Φυρστ
<i>Δεσποινίς Έσσελ</i>	Φιλία Αργυροπούλου
<i>Χίλμαρ Τένεζεν</i>	Γρηγόριος Τασόγλου
<i>Ρέρλουνδ</i>	Αντώνιος Νίκας
<i>Ρούμμελ</i>	Π. Χαλκιάπουλος
<i>Βίγελανδ</i>	Παναγιώτης Λαλαούνης
<i>Σάνδοταδ</i>	Βασίλειος Αργυρόπουλος ⁴⁸⁰
<i>Κραπ</i>	Κωνσταντίνος Αγγελάκης
<i>Αουνε</i>	Νικόλαος Ζάνος
<i>Κυρία Ρούμμελ</i>	Ελένη Φυρστ
<i>Κυρία Λίγγε</i>	Χριστίνα Καλογερίκου ⁴⁸¹
<i>Δεσποινίς Ρούμμελ</i>	Ε. Κούρτελη
<i>Δεσποινίς Χόλτ</i>	Β. Βούλγαρη

ΕΠΙΣΗΜΣ:

Τον Φεβρουάριο του 1919 άγνωστος θίασος διαφημίζει ότι θα παίξει με τίτλο *Εφοπλισταί τα Στηρίγματα της κοινωνίας*. Το άρθρο της εφ. *Εστία* «Ο Ίψεν και οι εφοπλισταί» (27/2/1919) καυτηριάζει το καινούργιο "βάπτισμα" του έργου. Η αλλαγή του τίτλου έγινε προκειμένου να μην πληρώσει ο θίασος πνευματικά δικαιώματα. Φαίνεται πως το άρθρο αυτό της *Εστίας* στάθηκε αφορμή να ματαιωθεί το σχέδιο του θιάσου.

⁴⁸⁰ Συνωνυμία με τον Βασίλη Αργυρόπουλο που εμφανίζεται αργότερα στα θεατρικά πράγματα.

⁴⁸¹ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Ρούσουου που είναι το πατρώνυμό της. Σταδιοδρόμησε με το επίθετο του συζύγου της, επίσης ηθοποιού, Πάνου Καλογερίκου.

1.15. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν

1.15.1. Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου 1928⁴⁸²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	7 & 8/4/1928
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1927-28
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Φώτος Πολίτης
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Μπόρκμαν</i>	Πάρις Χατζηπέτρος
<i>Γκούνχιλντ</i>	Νίνα Κωνσταντίνου
<i>Έλλα</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη ⁴⁸³
<i>Έρχαρτ</i>	Κώστας Σαντοριναίος
<i>Βίλτον</i>	Άννα Σταυρίδου
<i>Φόλνταλ</i>	Χρήστος Ευθυμίου
<i>Φρίντα</i>	Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη ⁴⁸⁴
<i>Μαλένα</i>	Μαρία Έδελοταϊν

1.15.2. Εθνικό Θέατρο 1933⁴⁸⁵

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	7/2/1933
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	19/3/1933 ⁴⁸⁶
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1932-33
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	19
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Φώτος Πολίτης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Κλεόβουλος Κλώνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αντώνης Φωκάς ⁴⁸⁷

⁴⁸² Παίχτηκε με τίτλο: *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

⁴⁸³ Στο πρόγραμμα αναγράφεται ως Κατίνα Γρατιάνου, ψευδώνυμο που χρησιμοποιούσε την εποχή εκείνη η Κατερίνα.

⁴⁸⁴ Εμφανίζεται ακόμα με το πατρώνυμό της (Σαγιάνου).

⁴⁸⁵ Παίχτηκε με τίτλο: *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

⁴⁸⁶ Δύο κύκλοι παραστάσεων: 9 παραστάσεις από 7/2 έως 12/2/1933 και 10 παραστάσεις από 13/3 έως 19/3/1933.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Μπόρκιαν</i>	Αμίλιος Βεάκης
<i>Γκούνχιλντ</i>	Κατίνα Παξινοῦ/ Λέλα Ησαΐα ⁴⁸⁸
<i>Έλλα</i>	Ελένη Παπαδάκη
<i>Έρχαρτ</i>	Νίκος Δενδραμής
<i>Βίλτον</i>	Άννα Σταυρίδου
<i>Φόλνταλ</i>	Νίκος Παρασκευάς
<i>Φρίντα</i>	Βάσω Μανωλίδου
<i>Μαλένα</i>	Σμαράγδα Βεάκη

1.15.2.1. Εθνικό Θέατρο – Επανάληψη Περιοδεία Καλοκαίρι 1933

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1933
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	Α] 21/6/1933 – Λυρικό – Πάτρα Β] 20/9/1933 – Μέγας Αλέξανδρος – Θεσσαλονίκη

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Βίλτον</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
---------------	-------------------

1.15.2.2. Εθνικό Θέατρο – Επανάληψη Αθήνα Χειμῶνας 1933-34

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	4/12/1933 ⁴⁸⁹
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμῶνας 1933-34
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό – Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Βίλτον</i>	Κατερίνα Ανδρεάδη
---------------	-------------------

1.15.3. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 1949

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	5/1/1949
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	2/2/1949
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμῶνας 1948-49
ΘΕΑΤΡΟ	Αλίκης – Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κάρολος Κουν
ΣΚΗΝΙΚΑ	Στέλιος Ορφανίδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[Στέλιος Ορφανίδης] ⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, ὁμως την εποχή εκείνη ο Αντώνης Φωκάς υπήρξε μόνιμος και αποκλειστικός ενδυματολόγος του Εθνικού Θεάτρου.

⁴⁸⁸ Σε διπλή διανομή, ουσιαστικά ὁμως η Παξινοῦ ἔπαιξε τον ρόλο. Η Λέλα Ησαΐα ερμήνευσε την Γκούνχιλντ μόνο σε μία παράσταση, στις 10/2/1933. Στις επαναλήψεις του θιάσου τον ρόλο ἔπαιξε μόνον η Παξινοῦ.

⁴⁸⁹ Στο πλαίσιο εβδομάδας επαναλήψεων των μεγάλων επιτυχιῶν του θεάτρου της περασμένης θεατρική περιόδου 1932-33.

⁴⁹⁰ Στο πρόγραμμα δεν αναγράφεται ενδυματολόγος, ὁμως συνηθίζεται στα προγράμματα της εποχής να εννοούν με τον ὄρο σκηνογραφία και την ενδυματολογία.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Μπόρκμαν</i>	Λυκούργος Καλλέργης
<i>Γκούνχιλντ</i>	Βάσω Μεταξά
<i>Έλλα</i>	Αθηνά Μιχαηλίδου
<i>Έρχαρτ</i>	Δημήτρης Χατζημάρκος
<i>Βίλτον</i>	Μαρία Γιαννακοπούλου
<i>Φόλνταλ</i>	Κάρολος Κουν
<i>Φρίντα</i>	Τόνια Καράλη
<i>Μαλένα</i>	Ζωή Σκουρλά

1.15.4. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1962⁴⁹¹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	15/3/1962
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	25/3/1962
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1961-62
ΘΕΑΤΡΟ	Βασιλικό - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	16

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Πέλος Κατσέλης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Νίκος Σαχίνης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Νίκος Σαχίνης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Μπόρκμαν</i>	Ιορδάνης Μαρίνος
<i>Γκούνχιλντ</i>	Μαίρη Λαλοπούλου
<i>Έλλα</i>	Αγάπη Ευαγγελίδου
<i>Έρχαρτ</i>	Κώστας Ματσακάς
<i>Βίλτον</i>	Αντιγόνη Γλυκοφρύδη
<i>Φόλνταλ</i>	Γεώργιος Δαμασιώτης
<i>Φρίντα</i>	Νίνα Κούλη
<i>Μαλένα</i>	Σούλα Δημητρίου

Επανάληψη Περιοδεία 1961-62

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1961-62
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ	1/4 έως 24/5/1962 - Βόρεια Ελλάδα: Σέρρες, Δράμα, Αλεξανδρούπολη, Ξάνθη, Καβάλα, Κομοτηνή, Καστοριά, Πτολεμαΐδα, Φλώρινα, Έδεσσα και Κατερίνη ⁴⁹²

⁴⁹¹ Παίχτηκε με τίτλο: *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

⁴⁹² Συνολικός αριθμός παραστάσεων 18: από μία παράσταση σε Καβάλα, Κομοτηνή, Πτολεμαΐδα και Κατερίνα, και από δύο παραστάσεις στους υπόλοιπους σταθμούς της περιοδείας.

1.15.5. Εθνικό Θέατρο 1976⁴⁹³

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 5/3/1976
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 9/5/1976⁴⁹⁴
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1975-76
ΘΕΑΤΡΟ Εθνικό - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Παύλος Μάτεσις
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αλέξης Μινωτής
ΣΚΗΝΙΚΑ Διονύσης Φωτόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Διονύσης Φωτόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Ολυμπία Λουκίσσα-Κυριακάκη
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Γιώργος Μεσσάλας

ΔΙΑΝΟΜΗ

Μπόρκμαν Αλέξης Μινωτής/Στέλιος Βόκοβιτς
Γκούνχιλντ Ελένη Χατζηαργύρη
Έλλα Βάσω Μανωλίδου
Έρχαρτ Αλέξανδρος Αντωνόπουλος
Βίλτον Μιράντα Ζαφειροπούλου
Φόλνταλ Λυκούργος Καλλέργης
Φρίντα Ράνια Οικονομίδου
Μαλένα Τζόλλυ Γαρμπή

Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1976⁴⁹⁵

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 26/4/1976
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 2/5/1976
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1975-76
ΘΕΑΤΡΟ Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 6

Επανάληψη Χειμώνας 1978-79

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 16/2/1979
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 25/2/1979
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1978-79
ΘΕΑΤΡΟ Εθνικό - Αθήνα

1.15.6. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1989⁴⁹⁶

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 11/3/1989

⁴⁹³ Παίχτηκε με τίτλο: *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

⁴⁹⁴ Δύο κύκλοι παραστάσεων: από 5/3 έως 11/4/1976 και από 6/5 έως 9/5/1976.

⁴⁹⁵ Σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με το έργο *Στην φωλιά του κόκου* του Ντέηλ Βάσσερμαν. Ο Βόκοβιτς δεν έπαιξε τον ρόλο στη Θεσσαλονίκη, μόνον ο Μινωτής.

⁴⁹⁶ Παίχτηκε με τίτλο: *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 23/4/1989
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1988-89
ΘΕΑΤΡΟ Ε.Μ.Σ./Υπερώο⁴⁹⁷ - Θεσσαλονίκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 38

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Παύλος Μάτεσις
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Βασίλης Βαφέας
ΣΚΗΝΙΚΑ Δαμιανός Ζαρίφης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Δαμιανός Ζαρίφης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Αίγλη Χαβά-Βάγια
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Γιώργος Ταρκάσης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Μπόρκμαν Δημήτρης Καρέλλης
Γκούνχιλντ Λίνα Λαμπράκη
Έλλα Εύα Κοταμανίδου
Έρχαρτ Βασίλης Σεϊμένης
Βίλτον Σάσα Καστούρα
Φόλνταλ Κώστας Ματσακάς
Φρίντα Ζιζή Ιωαννίδου
Μαλένα Στέλλα Σμουλιώτου

Επανάληψη Αθήνα 1989

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 5/5/1989
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 14/5/1989
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1988-89
ΘΕΑΤΡΟ Εθνικό/Νέα Σκηνή - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 9

1.15.7. Εθνικό Θέατρο 1993⁴⁹⁸

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 22/4/1993
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 30/5/1993
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1992-93
ΘΕΑΤΡΟ Εθνικό - Αθήνα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιάννης Βεάκης
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιάννης Βεάκης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου

⁴⁹⁷ Το Υπερώο υπήρξε η μικρή σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε. τη δεκαετία του '80 και του '90. Το θέατρο στεγαζόταν στο κτήριο της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών.

⁴⁹⁸ Παίχτηκε με τίτλο: *Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν*.

ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Ουρανία Μπασλή

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Μπόρκμαν</i>	Άγγελος Αντωνόπουλος
<i>Γκούνχιλντ</i>	Μαρία Σκούντζου
<i>Έλλα</i>	Βέρα Ζαβιτσιάνου
<i>Έρχαρτ</i>	Οδυσσέας Σταμούλης
<i>Βίλτον</i>	Μάνια Τεχριτζόγλου
<i>Φόλνταλ</i>	Νίκος Μαντάς
<i>Φρίντα</i>	Άννα Καχριμάνη
<i>Μαλένα</i>	Ουρανία Μπασλή

1.15.8. Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα 2001⁴⁹⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	29/9/2001
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	28/4/2002
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2001-02
ΘΕΑΤΡΟ	Αλκυονίς - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	152

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαριάννα Ζαχαροπούλου & Ντένη Θεμελή
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιώργος Μεσσάλας
ΣΚΗΝΙΚΑ	Βασίλης Τσιντσιώφ
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιώργος Μεσσάλας
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Sokol Tomtsini
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Σωκράτης Παπαθεοδώρου.

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Μπόρκμαν</i>	Γιώργος Μεσσάλας
<i>Γκούνχιλντ</i>	Αφροδίτη Γρηγοριάδου
<i>Έλλα</i>	Ντένη Θεμελή
<i>Έρχαρτ</i>	Στέλιος Αποστολινάς
<i>Βίλτον</i>	Κυριακή Γάσπαρη
<i>Φόλνταλ</i>	Παναγιώτης Σπηλιόπουλος
<i>Φρίντα</i>	Θωμαΐς Δεσύλλα

1.15.9. Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή [Κατερίνας Μαραγκού] 2007

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	31/10/2007
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	20/4/2008
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2007-08
ΘΕΑΤΡΟ	Άλμα - Αθήνα

⁴⁹⁹ Παίχτηκε με τίτλο: *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Ερρίκος Μπελιές
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιώργος Μιχαλακόπουλος
ΣΚΗΝΙΚΑ	Απόστολος Βέττας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Απόστολος Βέττας
ΜΟΥΣΙΚΗ-ΗΧΟΙ	Νίκος Βίττης & Νάσος Σωπύλης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Νίκος Καβουκίδης
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Σταυρούλα Μάκρα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Μπόρκμαν</i>	Γιώργος Μιχαλακόπουλος
<i>Γκούνχιλντ</i>	Φιλάρετη Κομνηνού
<i>Έλλα</i>	Κατερίνα Μαραγκού
<i>Έρχαρτ</i>	Δημήτρης Πασσάς
<i>Βίλτον</i>	Θεοδώρα Σιάρκου
<i>Φόλνταλ</i>	Γιώργος Μοσχίδης
<i>Φρίντα</i>	Σταυρούλα Μάκρα

Επανάληψη Θεσσαλονίκη 2008

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	2/5/2008
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	1/6/2008
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2007-08
ΘΕΑΤΡΟ	Μονής Λαζαριστών - Θεσσαλονίκη

1.15.9.1. Σ. Θ. Σκ. Κατερίνας Μαραγκού - Επανάληψη Χειμώνας 2008-09

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	8/10/2008
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	12/4/2009
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2008-09
ΘΕΑΤΡΟ	Άλμα - Αθήνα

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γκούνχιλντ</i>	Νόννη Ιωαννίδου
<i>Έρχαρτ</i>	Φοίβος Ριμένας
<i>Βίλτον</i>	Μαρία Καβουκίδη

ΕΠΙΣΗΣ:

1. Ο θίασος Ελληνικού Θεάτρου, με διευθυντή τον Μ. Γ. Λιδωρίκη, είχε ανακοινώσει τον Μάιο του 1919 ότι θα ανεβάσει τον *Μπόρκμαν*, στο θέατρο Ολυμπιά. Το σχέδιο ματαιώθηκε⁵⁰⁰.
2. Παίχτηκε μια σκηνή του *Μπόρκμαν* στην παράσταση εορτασμού για τα 25 χρόνια του Κάρολου Κουν στο θέατρο, στις 3 και 4 Ιουνίου 1959, στο Υπόγειο του «Ορφέα». Στο πρόγραμμα της εκδήλωσης συμπεριλαμβάνονταν διάφορες σκηνές από παλιότερες παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, με τον Λυκούργο Καλλέργη στον ρόλο του Μπόρκμαν και τον Κάρολο Κουν ως Φόλνταλ.

⁵⁰⁰ Ανυπόγραφο: «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου», εφ. *Εμπρός*, 18/5/1919.

2. Κυπριακοί θίασοι



2.1. Βρυκόλακες

2.1.1. Θίασος Νίνου Παστελλίδη 1946⁵⁰¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ [;]/12/1946⁵⁰²
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1946-47
ΘΕΑΤΡΟ Μαγικό Παλάτι - Λευκωσία⁵⁰³

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Λέων Κουκούλας]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κωστής Μιχαηλίδης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Αλβινγκ Ελευθερία Αχιλλέως
Όσβαλντ Νίνος Παστελλίδης
Πάστορ Μάντερς [;]
Έγκοτραντ [;]
Ρεγκίνε [;]

2.1.2. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1973

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 13/1/1973
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. 18/2/1973
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1972-73
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Λευκωσίας - Λευκωσία
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ. 18

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Νίκος Σιαφκάλης
ΣΚΗΝΙΚΑ Στέφανος Αθηαίνιτης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Στέφανος Αθηαίνιτης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Κυρία Αλβινγκ Δέσποινα Μπεμπεδέλη
Όσβαλντ Νεόφυτος Νεοφύτου
Πάστορ Μάντερς Ανδρέας Μιχαηλίδης
Έγκοτραντ Βλαδίμηρος Καυκαρίδης

⁵⁰¹ Οι πληροφορίες από: Γιάννης Σιδέρης: «Οι Βρυκόλακες και η ελληνική σκηνή», πρόγρ. Θ.Ο.Κ., *Οι Βρυκόλακες*, 1973 και «Οι Βρυκόλακες και το ελληνικό θέατρο», πρόγρ. Εθνικό Θέατρο, *Οι Βρυκόλακες*, 1950, σελ. 13, και Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία...*, ό.π., σελ. 135.

⁵⁰² Τιμητική του Νίνου Παστελλίδη.

⁵⁰³ Ο Μουστερή πληροφορεί ότι η παράσταση επαναλήφθηκε και σε άλλες πόλεις, χωρίς να δίνει άλλες λεπτομέρειες.

Επανάληψη Περιοδεία Κύπρος 1973

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1972-73
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ ⁵⁰⁴	1] 20/2/1973 - Πάφος
	2] 21-22/2/1973 - Λεμεσός
	3] 24-25/2/1973 - Αμμόχωστος
	4] 27/2/1973 - Λάρνακα
	5] 1/3/1973 - Μόρφου
	6] 6/3/1973 - Κερύνεια

2.1.3. Θέατρο Ένα 2003

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	11/4/2003
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2002-03
ΘΕΑΤΡΟ	Ένα - Λευκωσία
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Νίκος Χαραλάμπους
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Χαραλάμπους
ΣΚΗΝΙΚΑ	Μελίτα Κούτα
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Μελίτα Κούτα
ΜΟΥΣΙΚΗ	Άγης Ιωαννίδης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Ανδρέας Χριστοδουλίδης
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Ιωάννα Καμένου
<i>Όσβαλντ</i>	Σωτήρης Μεστάνας
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Ευτύχιος Πουλαΐδης
<i>Έγκοστραντ</i>	Κίμωνας Αποστολόπουλος
<i>Ρεγκίνε</i>	Ειρήνη Κωνσταντίνου

2.1.4. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 2008
--

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	15/3/2008
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2007-08
ΘΕΑΤΡΟ	Κεντρική Σκηνή Θ.Ο.Κ. - Λευκωσία
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Γιάννης Ιορδανίδης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιάννης Ιορδανίδης

⁵⁰⁴ Συνολικός αριθμός παραστάσεων στην περιοδεία: 8. Ο θίασος έδωσε από δύο παραστάσεις στη Λεμεσό και στην Αμμόχωστο, και από μία σε Πάφο, Λάρνακα, Μόρφου και Κερύνεια.

ΣΚΗΝΙΚΑ	Σταύρος Αντωνόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Σταύρος Αντωνόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ	Δημήτρης Ζαχαρίου
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Καρολίνα Σπύρου
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Μήδεια Χάννα
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Δήμητρα Χριστοδούλου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Δέσποινα Μπεμπεδέλη
<i>Όσβαλντ</i>	Ορέστης Σοφοκλέους
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Γιώργος Μουαΐμης
<i>Έγκοτραντ</i>	Ανδρέας Βασιλείου
<i>Ρεγκίνε</i>	Χριστίνα Χριστόφια

2.2. Έντα Γκάμπλερ

2.2.1. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 2004

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ. 12/11/2004
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ. [;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 2004-05
ΘΕΑΤΡΟ Νέα Σκηνή Θ.Ο.Κ. - Λευκωσία

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μαργαρίτα Μέλμπεργκ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Νεόφυτος Ταλιώτης
ΣΚΗΝΙΚΑ Άγγελος Αγγελή
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Άγγελος Αγγελή
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Νεόφυτος Ταλιώτης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Γιώργος Κουκουμάς
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ. Δημήτρης Ταλιώτης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Γιόργκεν Τέσμαν Σταύρος Λούρας
Έντα Γκάμπλερ Αννίτα Σαντοριναίου
Θεία Γιούλε Τζένη Γαϊτανοπούλου
Τέα Έλβστεντ Στέλα Φυρογένη
Δικαστής Μπρακ Βαρνάβας Κυριαζής
Έϊλερτ Λέβμποργκ Νεοκλής Νεοκλέους
Μπέρτα Αδριανή Μαλένη

2.3. Μικρός Έγιορφ

2.3.1. Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού 2003

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	7/3/2003
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2002-03
ΘΕΑΤΡΟ	Πράξις - Λεμεσός
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μαρία Αδάμ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Βαρνάβας Κυριαζής
ΣΚΗΝΙΚΑ	Άντρος Ρόπαλης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Άντρος Ρόπαλης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Γιώργος Ροδοσθένους
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Χρίστος Καγιάς
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Ελένη Μυλωνά
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Χαράλαμπος Κεσίσογλου
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Άλφρεντ Άλμερς</i>	Κώστας Καζάκας
<i>Ρίτα Άλμερς</i>	Βίβιαν Νικολαΐδου
<i>Έγιορφ</i>	Κώστας Σουλβέστρος
<i>Άστα Άλμερς</i>	Γιώτα Κλείτου
<i>Μπόρκιερμ</i>	Λώρης Λοϊζίδης
<i>Η Ποντικοκυρά</i>	Κατερίνα Καζαντζή

Επανάληψη Λευκωσία 2003

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	13 & 20/3/2003
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2007-08
ΘΕΑΤΡΟ	Νέα Σκηνή Θ.Ο.Κ. - Λευκωσία

2.4. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

2.4.1. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1974⁵⁰⁵

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	1/5/1974
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	2/6/1974 ⁵⁰⁶
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1973-74
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Λευκωσίας - Λευκωσία
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	24

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Σωκράτης Καραντινός
ΣΚΗΝΙΚΑ	Νίκη Λιοδάκη-Μακρίδου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Νίκη Λιοδάκη-Μακρίδου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Αντιγόνη Βαλάκου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Στέλιος Καυκαρίδης
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Χάρης Παναγιώτου
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Μόνικα Βασιλείου
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Θάνος Πεττεμερίδης
<i>Αννα-Μαρία</i>	Φλωρεντία Δημητρίου
<i>Ελένη</i> ⁵⁰⁷	Μαρία Σταυριανού
<i>Ένας υπηρέτης</i> ⁵⁰⁸	Γρηγόρης Χριστοφή
<i>Παιδιά</i>	Τάσος Μωρέας Αναστασία Πελεκάνου

Επανάληψη Περιοδεία Κύπρος 1974

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1973-74
ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ ⁵⁰⁹	1] 14-15-16/5/1974 - Λεμεσός 2] 17/5/1974 - Κερύνεια 3] 21-22/5/1974 - Αμμόχωστος 4] 23-24/5/1974 - Πάφος 5] 28-29/5/1974 - Μόρφου 6] 30-31/5/1974 - Λάρνακα

⁵⁰⁵ Παίχτηκε με τίτλο: *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)*.

⁵⁰⁶ Ο θίασος διακόπτει τις παραστάσεις στη Λευκωσία στις 12/5 και φεύγει για περιοδεία σε άλλες πόλεις της Κύπρου (για το πρόγραμμα βλ. παρακάτω). Ο Θ.Ο.Κ. επιστρέφει στη Λευκωσία και δίνει στις 2/6 την τελευταία παράσταση του έργου.

⁵⁰⁷ Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Υπηρέτρια.

⁵⁰⁸ Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως Λουστράκος

⁵⁰⁹ Συνολικός αριθμός παραστάσεων στην περιοδεία: 18. Ο θίασος έδωσε 5 παραστάσεις στη Λεμεσό, 1 στην Κερύνεια και από 3 σε Αμμόχωστο, Πάφο, Μόρφου και Λάρνακα.

2.4.2. Αγγλοκυπριακό Θέατρο (ACT) 1986⁵¹⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	15, 16 & 17/4/1986
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1985-86
ΘΕΑΤΡΟ	Σιαντεκλαίρ - Λευκωσία
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[;]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Τζένη Ιακώβου
ΣΚΗΝΙΚΑ	Χάρης Θεοχάρους
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Χάρμιαν Αθανασιάδη & Υβόννη Κολεσιδη
ΔΙΑΝΟΜΗ ⁵¹¹	
<i>Νόρα</i>	Πέννυ Λοϊζου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	David Humphreys
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[;]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Αννα-Μαρία</i>	[;]

ΕΠΙΣΗΜ:

Ο Αχιλλέας Λυμπουριδης (*Κυπριακές θεατρικές σελίδες. Συμβολή στην ιστορία της θεατρικής κίνησης στην Κύπρο, Λευκωσία, χ.χ. [1972], σελ. 19*) πληροφορεί ότι η Ίρμα Γκλάσνερ έπαιξε στη Λεμεσό κάπου γύρω στο 1920 «πολλά έργα του Ίψεν με μεγάλην επιτυχίαν», χωρίς να δίνει άλλες λεπτομέρειες.

⁵¹⁰ Το έργο παίχτηκε στην αγγλική γλώσσα. Οι πληροφορίες από: Μ. Π. Μουστερή: *Χρονολογική ιστορία...*, ό.π., σελ. 371 και την έκδοση του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου της Κύπρου: *Θέατρο στην Κύπρο 1986-88*, σελ. 90 και 96.

⁵¹¹ Στη διανομή μετέχουν ακόμα οι: Tim Caudery, Elaine Veysey, Alan Barton, Lucy Caudery, Alexandra O' Donoghue, Thomas Caudery, Dinah Roberts, Penny Kennedy. Παραμένει αδιευκρίνιστο ποιους ρόλους ερμήνευσαν.

3. Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα



3.1. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

3.1.1. The Peter Hall Company 1995⁵¹²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	6, 7 & 8/10/1995
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1995-96
ΘΕΑΤΡΟ	Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών - Θεσσαλονίκη
ΧΩΡΑ	Μεγάλη Βρετανία
ΓΛΩΣΣΑ	Αγγλικά
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Peter Hall & Inga-Stina Ewbank
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Peter Hall
ΣΚΗΝΙΚΑ	Timothy O' Brien
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[:]
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Nick Richings
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Χάλβαρντ Σόλνες</i>	Alan Bates
<i>Αλίνα Σόλνες</i>	Gemma Jones
<i>Χίλντα Βάγκελ</i>	Victoria Hamilton
<i>Δόκτωρ Χέρνταλ</i>	John Normington
<i>Κνουτ Μπρόβικ</i>	Lewis Jones
<i>Ράγκναρ Μπρόβικ</i>	Richard Willis
<i>Κάγια Φόσλι</i>	Clare Swinburne
<i>Άνθρωποι της πόλης</i>	David Brierley Caroline Lawrie Robin Lloyd Markus Tonseth

⁵¹² Στο πλαίσιο του φεστιβάλ Λ' Δημήτρια 1995 του Δήμου Θεσσαλονίκης. Η παράσταση έκανε παγκόσμια πρώτη στη Θεσσαλονίκη και παίχτηκε στη συνέχεια, από 13/10/1995, στο Θέατρο Royal Haymarket του Λονδίνου.

3.2. Έντα Γκάμπλερ

3.2.1. Compagnia Eleonora Duse 1899

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	23/1/1899
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1898-99
ΘΕΑΤΡΟ	Δημοτικό Αθηνών - Αθήνα
ΧΩΡΑ	Ιταλία
ΓΛΩΣΣΑ	Ιταλικά

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [;]

ΔΙΑΝΟΜΗ⁵¹³

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	[;]
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Eleonora Duse
<i>Θεία Γιούλε</i>	[;]
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	[;]
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	[;]
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	[;]
<i>Μπέρτα</i>	[;]

⁵¹³ Η Duse ανέβασε για πρώτη φορά την *Γκάμπλερ* στη Φλωρεντία, στο θέατρο Niccolini, στις 21/5/1898. Στη Φλωρεντία τους άλλους ρόλους του έργου ερμήνευσαν οι: Carlo Rosaspina (Γιόργκεν Τέσμαν), Giuseppina Solazzi (Θεία Γιούλε), Ida Mazzocca (Τέα Έλβστεντ), Antonio Galliani (Δικαστής Μπρακ), Giuseppe Galvani (Έϊλερτ Λέβμποργκ), Antonietta Bertoldo (Μπέρτα), οι οποίοι ίσως επανέλαβαν τους ρόλους τους και στην Αθήνα. Οι πληροφορίες από τον διαδικτυακό τόπο: www.ibsen.net.

3.3. Πέερ Γκοντ

3.3.1. Θιάσος Kimbri 1987⁵¹⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	6 & 7/7/1987
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1987
ΘΕΑΤΡΟ	Ρεματιάς ⁵¹⁵ - Αθήνα
ΧΩΡΑ	Δανία
ΓΛΩΣΣΑ	Δανέζικα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[;]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Ryszard Cieslak
ΣΚΗΝΙΚΑ	Anders Bugge & Erik Droob
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ir Kjaer & Connie Bossen & Francois Monnet
ΜΟΥΣΙΚΗ	Jakob Freud-Magnus & Max Olsen

ΔΙΑΝΟΜΗ⁵¹⁶

Birgitte Kielberg
Erik Droob
Ingela Fahlgren
Max Olsen
Francois Monnet
Caroline Bering
Klaus Willer Madsen

3.3.2. Berliner Ensemble 2007⁵¹⁷

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	29/4/2007 ⁵¹⁸
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2006-07
ΘΕΑΤΡΟ	Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών - Θεσσαλονίκη
ΧΩΡΑ	Γερμανία
ΓΛΩΣΣΑ	Γερμανικά

⁵¹⁴ Στο πλαίσιο του καλοκαιρινού φεστιβάλ (1987) του Αετοπούλειου Πολιτιστικού Κέντρου του Δήμου Χαλανδρίου.

⁵¹⁵ Ανοιχτό θέατρο.

⁵¹⁶ Το πρόγραμμα δεν αναγράφει ποιους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί.

⁵¹⁷ Η παράσταση ήταν ενταγμένη στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του 11^{ου} Ευρωπαϊκού Βραβείου Θεάτρου που φιλοξένησε το Κ.Θ.Β.Ε.

⁵¹⁸ Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στην έδρα του θιάσου, στο θέατρο Berliner Ensemble, στο Βερολίνο στις 8/4/2004 και εντάχθηκε στο εναλλασσόμενο ρεπερτόριο του θιάσου έως και το 2008. Περίοδευσε ακόμα στη Βιέννη, στο Εδιμβούργο και στην Αλμάντα της Πορτογαλίας, όπου δόθηκε η τελευταία παράσταση στις 13/7/2008. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. στον ιστότοπο: www.ibsen.net.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Christian Morgenstern & Georg Schulte-Frohlinde
ΔΙΑΣΚΕΥΗ	Peter Stein & Botho Strauss
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Peter Zadek
ΣΚΗΝΙΚΑ	Karl Kneidl
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Karl Kneidl
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Ulrich Eh & Karl Kneidl
ΜΟΥΣΙΚΗ	Georg Klein
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Reinhild Hoffmann
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ	Bärbel Jaksch
ΜΑΣΚΕΣ-ΓΛΥΠΤΑ	Christophe Ghislain
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Rosee Riggs
ΒΟΗΘ. ΧΟΡΟΓΡ.	Linda Gaylord

ΔΙΑΝΟΜΗ⁵¹⁹

<i>Πέερ Γκοντ</i>	Uwe Bohm
<i>Ωζε</i>	Angela Winkler
<i>Ματς Μόεν-Νεαρό τρολ-Σκλάβος-Σφίγγα</i>	Stefen Roll
<i>Τυγκριντ-Μαϊμού-Κορίτσι από την Αραβία</i>	Deborah Kaufmann
<i>Γριά χωριάτισσα-Μάγισσα των τρολ-Γριά</i>	Ruth Glöss
<i>Πατέρας του Ματς Μόεν-Αυλικός των τρολ-</i>	
<i>Έμπερκοφ-Παπάς-Ένας αδύνατος άντρας</i>	Veit Schubert
<i>Η μητέρα του Ματς Μόεν-Βοσκοπούλα-Πουλί-</i>	
<i>Μαϊμού-Κορίτσι από την Αραβία-Γριά</i>	Angela Gilges
<i>Κορίτσι-Η γυναίκα με τα πράσινα-Μαϊμού-</i>	
<i>Κορίτσι από την Αραβία-Σφίγγα</i>	Judith Strößenreuter
<i>Αγόρι-Άρχοντας του Ντόβρε-Ένα άσχημο παιδί-</i>	
<i>Αραβας υπηρέτης-Σφίγγα-Χασάν-Γέρος</i>	Oliver Urbanski
<i>Αγόρι-Νεαρό τρολ-Κόττον-Σκλάβος-Άλογο-</i>	
<i>Σφίγγα-Μπάιλιφ</i>	Gerold Ströher
<i>Γέρος-Λοστρόμος-Δημοπράτης</i>	Benjamin Cabuk
<i>Σολβείγ-Μαϊμού-Κορίτσι από την Αραβία</i>	Annett Renneberg
<i>Πατέρας της Σολβείγ-Μπεκγκρίφενφελντ-</i>	
<i>Ένας παράξενος διαβάτης-Κουμποχύτης</i>	Gerd David
<i>Χέλγκα-Μαϊμού-Κορίτσι από την Αραβία</i>	Alice Kornitzer
<i>Χέλγκα-Μαϊμού-Κορίτσι από την Αραβία</i>	Maria Bruckmann
<i>Σερβιτόρα στο Χέγκσταντ-Γουρούνι-Υπηρέτρια</i>	
<i>από την Αραβία-Κορίτσι από την Αραβία</i>	Ann-Marie von Low
<i>Σερβιτόρα στο Χέγκσταντ-Γουρούνι-Υπηρέτρια</i>	
<i>από την Αραβία-Κορίτσι από την Αραβία</i>	Antje Settnik

⁵¹⁹ Το πρόγραμμα, που εκδόθηκε στα ελληνικά από το Κ.Θ.Β.Ε., για τις εκδηλώσεις του 11^{ου} Ευρωπαϊκού Βραβείου Θεάτρου αναφέρει μόνο τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στην παράσταση. Η συμπλήρωση της διανομής έγινε από τον ιστότοπο www.ibsen.net, όπου καταγράφεται η αρχική διανομή της παράστασης στο Βερολίνο. Στην παράσταση στη Θεσσαλονίκη υπήρξαν κάποιες αλλαγές στη διανομή: πέντε ηθοποιοί από την αρχική διανομή αντικαταστάθηκαν, για τους οποίους όμως δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε ποιους ρόλους ερμήνευσαν.

[]
[]
[]
[]
[]

Andreas Chetkowski
Peter Donath
Angelica Ritter
Marko Schmidt
Axel Werner

3.4. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

3.4.1. Agnes Sorma Ensemble 1900⁵²⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 8/11/1900
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1900-01
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Αθηνών - Αθήνα
ΧΩΡΑ Γερμανία
ΓΛΩΣΣΑ Γερμανικά

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [:]

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Agnes Sorma
Τόρβαλτ Χέλμερ Alfred Rittig
Γιατρός Ρανκ Max Bayrhammar
Κριστίνε Λίντε Marie Meyer
Νιλς Κρόγκσταντ Otto Reimann
Άννα-Μαρία Helene Rietz
Ελένη Elly Salter
Ένας υπηρέτης Emil Mährdel

3.4.2. Θίασος Suzanne Després 1911⁵²¹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 23/11/1911
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Χειμώνας 1911-12
ΘΕΑΤΡΟ Δημοτικό Αθηνών - Αθήνα
ΧΩΡΑ Γαλλία
ΓΛΩΣΣΑ Γαλλικά

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [:]

⁵²⁰ Στο πλαίσιο μεγάλης περιοδείας της Després στην Ευρώπη. Περιοδεία σε: Ολλανδία (1/10/1900, Θέατρο Stadsschouwburg, Άμστερνταμ), Ιταλία (18 και 21/10/1900, Θέατρο dei Filodrammatici, Μιλάνο, 26/10/1900, Θέατρο Margherita, Γένοβα, 29/10/1900, Θέατρο Rossini, Βενετία, 14/11/1900, Θέατρο Niccolini, Φλωρεντία) και Αυστρία (21/12/1900, Θέατρο Raimund, Βιέννη). Οι πληροφορίες από τον διαδραστικό τόπο: www.ibsen.net.

⁵²¹ Η Suzanne Després πρωτοπαίζει τη *Νόρα* το 1903 στο Παρίσι (16/10/1903, Θέατρο de l'Œuvre) και θα την κρατήσει στο ρεπερτόριο της για πολλά χρόνια (έως το 1926). Αξίζει να σημειωθεί πως παίζει τη *Νόρα* στην Κωνσταντινούπολη πριν να έρθει στην Αθήνα. Και μάλιστα δύο φορές: στις 24/1/1906, στο Θέατρο Μνηματακίων, και στις 24/2/1908, στο Θέατρο Βαριετέ (οι πληροφορίες για την Κωνσταντινούπολη από: Λίλη Πεζοπούλου: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, ό.π., τ. Β', σελ. 459 και 601).

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Nóra</i>	Suzanne Després
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	[;]
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	[;]
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	[;]
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	[;]
<i>Άννα-Μαρία</i>	[;]

3.4.3. Schaubühne am Lehniner Platz 2006⁵²²

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	20, 21 & 22/6/2006
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 2006
ΘΕΑΤΡΟ	Πειραιώς 260 (Χώρος Δ΄) - Αθήνα
ΧΩΡΑ	Γερμανία
ΓΛΩΣΣΑ	Γερμανικά

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Hinrich Schmidt-Henkel ⁵²³
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Thomas Ostermeier
ΣΚΗΝΙΚΑ	Jan Pappelbaum
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Almut Eppinger
ΜΟΥΣΙΚΗ	Lars Eidinger
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Erich Schneider

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Nóra</i>	Anne Tismer
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Jörg Hartmann
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Lars Eidinger
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Jenny Schily
<i>Νιλς Κρόγκοταντ</i>	Kay Bartholomäus Schulze
<i>Άννα-Μαρία</i>	Agnes Lampkin
<i>Παιδιά</i>	Wanda Fritzsche Ben Garbisch Marius Russ

⁵²² Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου 2006. Παιχτηκε με τίτλο: *Nora*. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Βερολίνο στις 26 Νοεμβρίου του 2002, στην έδρα του θιάσου στη Schaubühne am Lehniner Platz. Η *Nóra* παρέμεινε στο ρεπερτόριο του θιάσου έως το 2009 και ταξίδευσε σε πολλές πόλεις: Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Χονγκ Κονγκ, Κωνσταντινούπολη, Βουκουρέστι, Μαδρίτη, Αβινιόν, Ζυρίχη κ.ά. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. στον ιστότοπο: www.ibsen.net.

⁵²³ Η μετάφραση των υπέρτιτλων στα ελληνικά έγινε από τον Γιώργο Δεπάστα.

3.4.4. Mabou Mines Theatre Company 2008⁵²⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 21 έως και 24/7/2008
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ. Καλοκαίρι 2008
ΘΕΑΤΡΟ Πειραιώς 260 (Χώρος Δ) – Αθήνα
ΧΩΡΑ Η.Π.Α.
ΓΛΩΣΣΑ Αγγλικά

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ⁵²⁵ Lee Breuer & Maude Mitchell
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Lee Breuer
ΣΚΗΝΙΚΑ Narelle Sissons
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Meganne George
ΜΟΥΣΙΚΗ Eve Beglarian
ΣΧΕΔ. ΗΧΟΥ Edward Cosla
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ Eamonn Farrell & Erik Liberman
ΦΩΤΙΣΜΟΙ Mary Louise Geiger
ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ Jane Catherine Shaw

ΔΙΑΝΟΜΗ
Νόρα Maude Mitchell
Τόρβαλτ Χέλμερ Mark Povinelli
Γιατρός Ρανκ Ricardo Gil
Κριστίνε Λίντε Janet Girardeau
Νιλς Κρόγκσταντ Kristopher Medina
Ελένη Margaret Lancaster
*Παιδιά*⁵²⁶ Hannah Kritzeck
Sophie Birkedlalen/Eilert Sundt
Καμέο Eamonn Farrell/Ilia Dodd Loomis
Ευλοπόδαρος Jessica Weinstein

⁵²⁴ Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου 2008. Παίχτηκε με τίτλο: *Dollhouse*. Η πρώτη παράσταση του έργου δόθηκε στο θέατρο St. Ann's Warehouse, στη Νέα Υόρκη, στις 7/11/2003. Ο θίασος έως το 2009 έδωσε παραστάσεις σε διάφορες πόλεις των Η.Π.Α. και πραγματοποίησε μεγάλη παγκόσμια περιοδεία σε Όσλο, Στουτγάρδη, Στρασβούργο, Ιερουσαλήμ, Τορόντο, Μαδρίτη, Μόσχα, Τορόντο κ.ά. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. στον ιστότοπο: www.ibsen.net.

⁵²⁵ Πρόκειται για διασκευή του έργου.

⁵²⁶ Οι ρόλοι αναγράφονται ως Έμι και Μπόμπ Χέλμερ.

3.5. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν

3.5.1. Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater 1985⁵²⁷

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	24 έως 27/10/1985 ⁵²⁸
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1985-86
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό - Αθήνα
ΧΩΡΑ	Δυτική Γερμανία
ΓΛΩΣΣΑ	Γερμανικά

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Heiner Gimmler
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Ingmar Bergman
ΣΚΗΝΙΚΑ	Gunilla Palmstierna-Weiss
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Gunilla Palmstierna-Weiss
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ	Heike Wiehle
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Annette Gassmann

ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Μπόρκμαν</i>	Hans Michael Rehberg
<i>Γκούνχιλντ</i>	Christine Buchegger
<i>Έλλα</i>	Christa Berndl
<i>Έρχαρτ</i>	Tobias Moretti
<i>Βίλτον</i>	Rita Russek
<i>Φόλνταλ</i>	Heinz Bennent
<i>Φρίντα</i>	Ann Bennent
<i>Μαλένα</i>	Heidy Forster

Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1985⁵²⁹

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	30 & 31/10/1985
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1985-86
ΘΕΑΤΡΟ	Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών - Θεσσαλονίκη

⁵²⁷ Πρώτη παράσταση του έργου στο θέατρο Residenz του Μονάχου της Γερμανίας στις 31/5/1985. Η παράσταση περιόδεψε σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης (24/6/1985, Θέατρο Stadsschouwburg, Άμστερνταμ Ολλανδίας· 11/12/1985, Théâtre National de l'Odéon, Παρίσι Γαλλίας· 9/1986, King's Theatre, Εδιμβούργο Μεγάλης Βρετανίας). Οι πληροφορίες από τον διαδικτυακό τόπο: www.ibsen.net.

⁵²⁸ Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του θεσμού Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης (Αθήνα, 1985).

⁵²⁹ Στο πλαίσιο του φεστιβάλ Κ' Δημήτρια 1985 του Δήμου Θεσσαλονίκης.

3.5.2. Schaubühne am Lehniner Platz 2010⁵³⁰

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	24 έως και 27/6/2010
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 2010
ΘΕΑΤΡΟ	Πειραιώς 260 (Χώρος Η) - Αθήνα
ΧΩΡΑ	Γερμανία
ΓΛΩΣΣΑ	Γερμανικά
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Sigurd Ibsen & Marius von Mayenburg ⁵³¹
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Thomas Ostermeier
ΣΚΗΝΙΚΑ	Jan Pappelbaum
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Nina Wetzel
ΜΟΥΣΙΚΗ	Nils Ostendorf
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Erich Schneider
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ	Marius von Mayenburg
ΔΙΑΝΟΜΗ ⁵³²	
<i>Μπόρκμαν</i>	Josef Bierbichler
<i>Γκούνχιλντ</i>	Kirsten Dene
<i>Έλλα</i>	Angela Winkler
<i>Έρχαρτ</i>	Sebastian Schwarz
<i>Βίλτον</i>	Cathlen Gawlich
<i>Φόλνταλ</i>	Felix Römer
<i>Φρίντα</i>	Elzemarieke de Vos

⁵³⁰ Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου 2010. Παίχτηκε με τίτλο: *John Gabriel Borkman*. Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στις 10 Δεκεμβρίου 2008 στο Théâtre National de Bretagne, στην πόλη Ρεν της Γαλλίας. Πρώτη παράσταση στην έδρα του θεάτρου, στο ομώνυμο θέατρο στο Βερολίνο, στις 14/1/2009. Έκτοτε η παράσταση έχει περιοδεύσει σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης: Παρίσι, Λισαβόνα, Μόναχο, Όσλο, Λιέγη Βελγίου, Όσλο κ.ά.. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. στον ιστότοπο: www.ibsen.net.

⁵³¹ Τους υπέρτιτλους στα ελληνικά μετέφρασε ο Γιώργος Δεπάστας.

⁵³² Ο ρόλος της Μαλένα έχει κοπεί.

ΕΠΙΣΗΜΣ:

1. Ιταλικός θίασος 1890: Ο Ξενόπουλος το 1906, σε άρθρο του στα *Παναθήναια*, αναφέρει παράσταση των *Βρυκόλακων* το 1890 στην Κέρκυρα από ιταλικό περιοδεύοντα θίασο⁵³³. Επανέρχεται στο θέμα το 1950 σε άρθρο του στη *Νέα Εστία*⁵³⁴ χρονολογώντας την παράσταση το 1892 ή το 1893. Ο Νικόλαος Λάσκαρης και ο Γιάννης Σιδέρης αναπαράγουν την πληροφορία από τον Ξενόπουλο⁵³⁵. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου, ο οποίος μας επισημαίνει το θέμα, δεν πιστεύει πως ευσταθεί η πληροφορία αυτή⁵³⁶. Η πρώτη φορά που παραστάθηκαν οι *Βρυκόλακες* από ιταλικό θίασο ήταν το 1892 από τον ηθοποιό Ermete Zacconi στο θέατρο Allessandro Manzoni στο Μιλάνο. Άρα είναι αδύνατο να πραγματοποιήσε ιταλικός θίασος παράσταση του έργου το 1890 στην Ελλάδα. Δεν είναι πολύ πιθανό να έγινε κάτι τέτοιο το 1892. Υπάρχει όμως πιθανότητα για το 1893.

2. Ο θίασος του ιταλού ηθοποιού Giuseppe de Liguoro επισκέπτεται την Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1908. Ο θίασος παίζει στο Βασιλικό Θέατρο στις 15 Δεκεμβρίου τον *Οθέλλο* του Σαίξπηρ και προγραμματίζει για την επομένη (16/12) να παιχτούν οι *Βρυκόλακες* μαζί με την *Απιστον* του Roberto Bracco. Ο μεγάλος σεισμός στη Μεσσηνή της Σικελίας αναβάλλει -λόγω πένθους- τα σχέδια του θιάσου, ο οποίος παίζει τελικά στις 18 Δεκεμβρίου τον *Βασιλιά Ληρ*, υπέρ των σεισμοπαθών, ματαιώνοντας την παράσταση των *Βρυκόλακων*.

3. Ο σουηδός ηθοποιός Börje Ahlstedt ερμήνευσε έναν μονόλογο από τον *Πέερ Γκοντ* στις 31/10/1998, στο Ανοιχτό θέατρο στην Αθήνα⁵³⁷. Τον ομώνυμο ρόλο είχε παίξει το 1991, σε σκηνοθεσία του Ingmar Bergman, στη Σουηδία (27/4/1991, Kungliga Dramatiska Teatern, Στοκχόλμη Σουηδίας).

⁵³³ «Το έργο του Ίψεν», περ. *Παναθήναια*, 15-30/6/1906, σελ. 149-153, αναδ. στο: *Άπαντα*, τ. ΙΑ', εκδ. Μπίρη, Αθήνα, 1972, σελ. 377-382.

⁵³⁴ «Οι βρυκόλακες χωρίς σκηνοθέτη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 561, 15/11/1950, σελ. 1475-1477.

⁵³⁵ Λάσκαρης: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», περ. *Παρασκήνια*, τχ. 85, 30/12/1939 και Σιδέρης: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ.1540.

⁵³⁶ *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 142.

⁵³⁷ Ερμήνευσε επίσης κι έναν μονόλογο από την ταινία του Bergman *Συντροφιά μ' έναν κλόουν*.

4. Έλληνες καλλιτέχνες στο εξωτερικό



4.1. Βρυκόλακες (Θέατρο)

4.1.1. Duchess Theater 1940

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	30/5/1940
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1939-40
ΘΕΑΤΡΟ	Duchess - Λονδίνο
ΓΛΩΣΣΑ	Αγγλικά
ΧΩΡΑ	Μεγάλη Βρετανία
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	William Archer
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Charles B. Cochran
ΣΚΗΝΙΚΑ	Βαρβάρα Κωνσταντοπούλου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Marian Dothwell
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Frank Collins
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Κατίνα Παξινού
<i>Όσβαλντ</i>	John Carol
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Nicholas Hannen
<i>Έγκστραντ</i>	Edward Rigby
<i>Ρεγκίνε</i>	Marian Dothwell

4.1.2. Gallery Theater 1961

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	26/6/1961
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1961
ΘΕΑΤΡΟ	The Sheridan Square Playhouse - Νέα Υόρκη
ΓΛΩΣΣΑ	Αγγλικά
ΧΩΡΑ	Η.Π.Α
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[:]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Iza Itkin
ΣΚΗΝΙΚΑ	[:]
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[:]
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Tony Townsend
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Αλβινγκ</i>	Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ
<i>Όσβαλντ</i>	Henry Hood
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Robert Minton
<i>Έγκστραντ</i>	George Geritz
<i>Ρεγκίνε</i>	Sandra Hockman

4.2. Βρυκόλακες (Τηλεόραση)

4.2.1. B.B.C. 1962

ΜΕΤΑΔΟΣΗ	26/1/1962
ΚΑΝΑΛΙ	B.B.C.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ	B.B.C.
ΓΛΩΣΣΑ	Αγγλικά
ΧΩΡΑ	Μεγάλη Βρετανία
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	James Walter Mc Farlane
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[;]
ΤΗΛΕΣΚΗΝΟΘ.	[;]
ΣΚΗΝΙΚΑ	George Haslam
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[;]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Κατίνα Παξινού
<i>Όσβαλντ</i>	Barry Foster
<i>Πάστορ Μάντερς</i>	Paul Rogers
<i>Έγκοτραντ</i>	Esmond Knight
<i>Ρεγκίνε</i>	Prunella Scales

4.3. Έντα Γκάμπλερ (Θέατρο)

4.3.1. Longacre Theatre 1942

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	19/1/1942
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1941-42
ΘΕΑΤΡΟ	Colonial - Βοστώνη
ΓΛΩΣΣΑ	Αγγλικά
ΧΩΡΑ	Η.Π.Α.
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Ethel Borden & Mary Cass Canfield
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Luther Greene
ΣΚΗΝΙΚΑ	Paul Morrison
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[;]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Ralph Forbes
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατίνα Παξινοῦ
<i>Θεία Γιούλε</i>	Margaret Wycherly
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Karen Morley
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Cecil Humphreys
<i>Έϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Henry Daniell
<i>Μπέρτα</i>	Octavia Kenmore

Επανάληψη Νέα Υόρκη 1942

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	29/1/1942
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	7/2/1942
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1941-42
ΘΕΑΤΡΟ	Longacre - Νέα Υόρκη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	12

4.3.2. The Oxford Playhouse Company 1960

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	[;]/2/1960
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1959-60
ΘΕΑΤΡΟ	Oxford Playhouse - Οξφόρδη
ΓΛΩΣΣΑ	Αγγλικά
ΧΩΡΑ	Μεγάλη Βρετανία
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Max Faber
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Μίνως Βολανάκης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Michael Richardson

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ [;]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	Ian Hendry
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Joan Greenwood
<i>Θεία Γιούλε</i>	Gladys Boot
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Gillian Raine
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Andre Morell
<i>Εϊλερτ Λέβμποργκ</i>	David Knight
<i>Μπέρτα</i>	Betty Turner

Επανάληψη Καίμπριτζ 1960

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	29/2/1960
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	5/3/1960
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1959-60
ΘΕΑΤΡΟ	Cambridge Arts - Καίμπριτζ

4.3.3. New Arts Theatre 1964

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	12/2/1964
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1963-64
ΘΕΑΤΡΟ	New Arts - Λονδίνο ⁵³⁸
ΓΛΩΣΣΑ	Αγγλικά
ΧΩΡΑ	Μεγάλη Βρετανία

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Max Faber
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Μίνως Βολανάκης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Timothy O' Brien
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[;]

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιόργκεν Τέσμαν</i>	George Cole
<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Joan Greenwood
<i>Θεία Γιούλε</i>	Jean Anderson
<i>Τέα Έλβστεντ</i>	Gillian Raine
<i>Δικαστής Μπρακ</i>	Andre Morell
<i>Εϊλερτ Λέβμποργκ</i>	Maurice Good
<i>Μπέρτα</i>	Betty Woolfe

⁵³⁸ Η παράσταση μεταφέρεται από 2/3/1964 στο θέατρο St. Martin's του Λονδίνου.

5. Συνθέσεις από έργα Ίψεν



5.1. Οι εγκλωβισμένοι ή Το τέλος των παιχνιδιών

5.1.1. Εθνικό Θέατρο 2001⁵³⁹

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	16/2/2001
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	25/3/2001
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 2000-01
ΘΕΑΤΡΟ	Εθνικό/Πειραματική Σκηνή (Γκαράζ) - Αθήνα
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ.	34

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Νίκος Περέλης
ΣΥΝΘΕΣΗ	Νίκος Περέλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Περέλης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ανδρέας Σαραντόπουλος
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ανδρέας Σαραντόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Ιάκωβος Δρόσος
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	Πέτρος Γάλλιας
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΘ.	Μίλτος Δημουλής

ΔΙΑΝΟΜΗ⁵⁴⁰

Θάλεια Αργυρίου
Ιουλία Βατικιώτη
Μίλτος Δημουλής
Οδέττη Ιωάννου
Σοφία Κακκαρελίδου
Δημήτρης Καραβιώτης
Νίκος Κεφαλάς
Ματίνα Μοσχόβη
Γιάννα Παπακυριάκη
Τρύφων Παπουτσής
Νίκος Περέλης
Νίκος Σαρρόπουλος

⁵³⁹ Σκηνική σύνθεση στηριγμένη στα έργα του Ίψεν: *Το σπίτι της κούκλας*, *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, *Όταν εμείς οι νεκροί ξυπνήσουμε*, και με σύντομες παρεμβολές από τα: *Μπραντ*, *Βρυκόλακες*, *Ένας εχθρός του λαού*, *Αγριόπαπια*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Ρόσμερσχολμ*, *Αρχιμάστορας Σόλνες*. Επίσης χρησιμοποιήθηκαν μικρά αποσπάσματα από το έργο του Μπέκετ *Το τέλος του παιχνιδιού*, που δίνει και τον εναλλακτικό τίτλο της σύνθεσης.

⁵⁴⁰ Το πρόγραμμα δεν αναγράφει ποιους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί. Ούτε ο ιστότοπος του Εθνικού (www.n-t.gr) μας διαφωτίζει για το θέμα.

5.2. Τα πρόσωπά μου είναι εδώ⁵⁴¹

5.2.1. Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1993

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	31/3/1993
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	11/4/1993
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1992-93
ΘΕΑΤΡΟ	Πανελλήνιο - Αθήνα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Νίκος Περέλης
ΣΥΝΘΕΣΗ	Νίκος Περέλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Νίκος Περέλης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Λέα Κούση
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[;]
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Άρτεμις Παπασκαρλάτου ⁵⁴²
ΔΙΑΝΟΜΗ	
Αλμπέρτο Εσκενάζο	<i>Αφηγητής-Μπραντ-Χέλμερ-Ρόσμερ</i>
Ματίνα Καρρά	<i>Νόρα</i>
Νίκος Κεφαλάς	<i>Μάντερς-Γιατρός Στόκμαν -Φόλνταλ</i>
Δημήτρης Κωνσταντίνου	<i>Όσβαλντ-Στρίντμπεργκ-Έρχαρτ</i>
Ηλέκτρα Κωνσταντίνου	<i>Άλβιγκ-Λίντε-Γκούνχιλντ</i>
Γιάννης Λιακάκος	<i>Έπαρχος-Κρόγκοτατ-Κρολ</i>
Τατιάνα Λύγαρη	<i>Ρεββέκα Βεστ-Έλλα Ρεντχάιμ</i>
Άρτεμις Παπασκαρλάτου	<i>Φρίντα Φόλνταλ</i>
Νίκος Περέλης	<i>Μπόρκμαν</i>
Κατερίνα Ραζέλου	<i>Νόρα</i>

⁵⁴¹ Σύνθεση του Νίκου Περέλη από έργα του Ερρίκου Ίψεν. Χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από τα έργα: *Βρυκόλακες*, *Ένας εχθρός του λαού*, *Μπραντ*, *Το σπίτι της κούκλας*, *Ρόσμερσχολμ* και *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

⁵⁴² Η μουσική επιμελήτρια έπαιζε ζωντανά πιάνο στην παράσταση.

6. Ελληνικά έργα βασισμένα στον Ίψεν



6.1. Ιάκωβος Καμπανέλλης: Στη χώρα Ίψεν⁵⁴³

6.1.1. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1996

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	24/1/1996
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	17/3/1996
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1995-96
ΘΕΑΤΡΟ	Αμαλία - Θεσσαλονίκη

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Πέτρος Ζηβανός
ΣΚΗΝΙΚΑ	Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Ιωάννα Μανωλεδάκη
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Δημήτρης Ναζίρης
ΦΩΤΙΣΜΟΙ	Στράτος Κουτράκης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νυχτοφύλακας</i>	Νίκος Λύτρας
<i>Ο άλλος νυχτοφύλακας</i>	Στάθης Μαυρόπουλος
<i>Μάντερς</i>	Δημήτρης Ναζίρης
<i>Έλενα</i>	Κυριακή Ματσακίδου
<i>Ούλαφ</i>	Γιάννης Μόχλας
<i>Έλενα Άλβινγκ</i>	Έφη Σταμούλη
<i>Όσβαλντ</i>	Δημήτρης Σακατζής

Επανάληψη Αθήνα 1996

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	8 & 9/5/1996
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1998
ΘΕΑΤΡΟ	Ανοιχτό - Αθήνα

Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1997

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	17/1/1997
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	15/2/1997
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1996-97
ΘΕΑΤΡΟ	Αμαλία - Θεσσαλονίκη

Επανάληψη Όσλο Νορβηγίας 1998⁵⁴⁴

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	4 & 5/9/1998
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Καλοκαίρι 1998
ΘΕΑΤΡΟ	Nationaltheatret - Όσλο Νορβηγίας

⁵⁴³ Βασισμένο στους *Βρυκόλακες*. Το έργο δημοσιεύεται για πρώτη φορά στα *Θεατρικά Τετράδια* (περιοδική έκδοση της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης» της Θεσσαλονίκης), τχ. 25, 3/1993, σελ. 47-61. Αναδημοσίευση στα άπαντα του Καμπανέλλης: *Θέατρο*, τ. ΣΤ', εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1994, σελ. 91-139.

⁵⁴⁴ Η παράσταση συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Ίψεν του Όσλο.

6.1.2. Ανοιχτό Θέατρο 1999

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡ.	19/3/1999
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡ.	[;]
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡ.	Χειμώνας 1998-99
ΘΕΑΤΡΟ	Ανοιχτό - Αθήνα
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιώργος Μιχαηλίδης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Αγνή Ντούτση
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Αγνή Ντούτση
ΜΟΥΣΙΚΗ	Αντώνης Μιχαηλίδης
ΒΟΗΘ. ΣΚΗΝΟΓΡ.	Αλεξάνδρα Χωριανοπούλου
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Νυχτοφύλακας</i>	Δημήτρης Γιαννόπουλος
<i>Ο άλλος νυχτοφύλακας</i>	Φώτης Μακρής
<i>Μάντερος</i>	Γιώργος Τσιτσόπουλος
<i>Έλενα</i>	Λίνα Μαρκάκη
<i>Ούλαφ</i>	Γιώργος Στριφτάρης
<i>Έλενα Άλβινγκ</i>	Δήμητρα Καλιπάκη
<i>Όσβαλντ</i>	Φώτης Μακρής

7. Ραδιοφωνικές παραγωγές⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ Οι πληροφορίες προέρχονται από τρεις κυρίως πηγές: από τους διαδικτυακούς τόπους <http://www.ert-archives.gr> (Νοέμβριος 2011) και <http://radio-theatre.blogspot.com> (Δεκέμβριος 2011), καθώς και από τα περιοδικά *Ραδιοπρόγραμμα* και *Ραδιοτηλέοραση*. Ο ιστότοπος της Ε.Ρ.Τ. είχε αναρτημένη μέχρι πρόσφατα αποδελτίωση των θεατρικών ραδιοφωνικών παραγωγών, η οποία έχει επί του παρόντος αποσυρθεί για επεξεργασία και σύνδεσή της με τις ηχογραφήσεις των παραγωγών, που μέχρι τώρα δεν ήταν διαθέσιμες. Κάποιες ηχογραφήσεις, από ιδιωτικά αρχεία, είναι σήμερα διαθέσιμες στον ιστότοπο του Radio-Theatre, απ' όπου αποθησαυρίσαμε πληροφορίες για τις διανομές που συχνά δεν είναι καταγεγραμμένες στα ραδιοτηλεοπτικά περιοδικά.

7.1. Η αγριόπαλια

7.1.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1957⁵⁴⁶

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 2/1/1957 - Β' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Τάσος Παπάς
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μήτσος Λυγίζος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Σπύρος Σκιαδαρέσης

ΔΙΑΝΟΜΗ [;]

7.1.2. Τρίτο Θέατρο 1977

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 10/4/1977
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 12 (Α') & 19 (Β')/4/1977⁵⁴⁷ - Γ' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κώστας Μπάκας
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Λίτσα Παρισάκη

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Βέρλε</i>	Μάκης Ρευματάς
<i>Γκρέγκερς Βέρλε</i>	Πέτρος Φυσσούν
<i>Ο γέρο-Εκνταλ</i>	Σταύρος Ξενίδης
<i>Γιάλμαρ Έκνταλ</i>	Κώστας Ρηγόπουλος
<i>Γκίνα Έκνταλ</i>	Έφη Ροδίτη
<i>Έντβιγκ</i>	Άννα Ανδριανού
<i>Κυρία Σέρμπι</i>	Άννα Κυριακού
<i>Ρέλιγκ</i>	Λυκούργος Καλλέργης
<i>Μόλβικ</i>	Άγγελος Γιαννούλης
<i>Γκρόμπεργκ</i>	Θάνος Αρώνης
<i>Πέτερσεν</i>	Νίκος Παπακωνσταντίνου
<i>Γιένσεν</i>	Κώστας Κοκκάκης
<i>Ένας παχύς και χλωμός κύριος</i>	Χριστόφορος Καζαντζίδης
<i>Ένας κύριος με αραιά μαλλιά</i>	Γιάννης Μαυρογένης
<i>Ένας κύριος με μωλιτιά</i>	Λευτέρης Ελευθεριάδης

⁵⁴⁶ Στο πλαίσιο του εορτασμού της πενήκονταετηρίδας από τον θάνατο του Ίψεν. Ακολούθησαν ο *Μικρός Έγιολφ* (7.10.2.) και *Μπραντ* (7.12.1.).

⁵⁴⁷ Η μετάδοση των ραδιοφωνικών παραγωγών αρκετές φορές ολοκληρώνονταν σε συνέχειες. Όπου υπάρχουν ελληνικοί αριθμοί δίπλα στις ημερομηνίες μετάδοσης σημαίνει ότι το έργο "έσπαγε" στα αντίστοιχα μέρη.

7.2. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

7.2.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1954

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 14/7/1954 - Β' Πρόγραμμα⁵⁴⁸
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΕΙΣ 17/7/1954 - Β' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Ιάκωβος Καμπανέλλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κωστής Μιχαηλίδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. [;]

ΔΙΑΝΟΜΗ [;]

7.2.2. Θεατρική Βραδιά 1995

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 27/3/1995
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 30/4/1995 - ΕΡΑ 1

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μάριος Πλωρίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιάννης Κακλέας
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Δανάη Ευαγγελίου

ΔΙΑΝΟΜΗ
Χάλβαρντ Σόλνες Νικήτας Τσακίρογλου
Αλίνα Σόλνες Τάνια Σαββοπούλου
Χίλντα Βάγκελ Ιφιγένεια Αστεριάδη
Δόκτωρ Χέρνταλ Κώστας Γαλανάκης
Κνουτ Μπρόβικ Γιώργος Μοσχίδης
Ράγκναρ Μπρόβικ Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος
Κάγια Φόσλι Σουλτάνα Νικολαΐδου

⁵⁴⁸ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Ο οικοδόμος Σόλνες*.

7.3. Βρυκόλακες

7.3.1. Το Θέατρο της Κυριακής 1960

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 19/6/1960 - Εθνικόν Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αλέξης Μινωτής
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. [;]

ΔΙΑΝΟΜΗ
Κυρία Αλβινγκ Κατίνα Παξινοῦ
Οσβαλντ Αλέξης Μινωτής
Πάστορ Μάντερς Θάνος Κωτσόπουλος
Έγκστραντ Χριστόφορος Νέζερ
Ρεγκίνε Γκέλυ Μαυροπούλου

7.3.2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1962

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 28/7/1962
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 28/11/1962 - Σταθμός Αθηνών
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΕΙΣ 25/8/1963 - Εθνικόν Πρόγραμμα⁵⁴⁹

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αλέξης Μινωτής
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου

ΔΙΑΝΟΜΗ
Κυρία Αλβινγκ Κατίνα Παξινοῦ
Οσβαλντ Αλέξης Μινωτής
Πάστορ Μάντερς Θάνος Κωτσόπουλος
Έγκστραντ Χριστόφορος Νέζερ
Ρεγκίνε Ελένη Χατζηαργύρη

7.3.3. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1974

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ⁵⁵⁰ [;]

⁵⁴⁹ Έγιναν άλλες δύο αναμεταδόσεις της ηχογράφησης των *Βρυκόλακων* στις 4/4/1973 και στις 5/6/1976. Δεν κατέστη δυνατόν να αποσαφηνιστεί για ποια από τις δύο ηχογραφήσεις (7.3.1. ή 7.3.2.) πρόκειται. Πιθανόν πρόκειται για αυτήν τη δεύτερη ηχογράφηση.

⁵⁵⁰ Παραγωγή του Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης.

ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 22/1/1974 - Σταθμός Ενόπλων ΥΕΝΕΔ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μάριος Λαέρτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αγγελική Τριανταφυλλίδη
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Νανά Σάββα

ΔΙΑΝΟΜΗ
Κυρία Αλβινγκ Αγγελική Τριανταφυλλίδη
Όσβαλντ Δημήτρης Καρέλλης
Πάστορ Μάντερς Ανδρέας Ζησιμάτος
Έγκοτραντ Ιάκωβος Λεβισιάνος
Ρεγκίνε Λίνα Τριανταφύλλου

7.3.4. Μικρή Αυλαία 1984

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 11/11/1984
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 11 (Α'), 12 (Β') & 13 (Γ')/12/1984 - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Μάριος Ποντίκας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιώργος Θεοδοσιάδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Δημήτρης Θεμελής

ΔΙΑΝΟΜΗ
Κυρία Αλβινγκ Ελένη Χατζηαργύρη
Όσβαλντ Κώστας Καστανάς
Πάστορ Μάντερς Γιώργος Μοσχίδης
Έγκοτραντ Κώστας Κοντογιάννης
Ρεγκίνε Κάτια Δανδουλάκη

7.4. Γιορτή στο Σόλχαουγκ

7.4.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1953

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 8/7/1953 - Β' Πρόγραμμα
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΗ 11/7/1953 - Β' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Ιάκωβος Καμπανέλλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κάρολος Κουν
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. [;]

ΔΙΑΝΟΜΗ
[;] Μίνως Βολανάκης
[;] Γιώργος Φούντας
[;] Δημήτρης Χατζημάρκος
[;] Μαρία Αλκαίου
[;] Εκάλη Σώκου
[;] Μαρία Ρώτα
[;] Θάνος Κωτσόπουλος
[;] Βασίλης Διαμαντόπουλος

7.5. Ένας εχθρός του λαού

7.5.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1961

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 30/11/1960
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 8/11/1961 - Εθνικόν Πρόγραμμα
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΕΙΣ 12/9/1962 - Εθνικόν Πρόγραμμα
27 (Α'), 28 (Β'), 29 (Γ') & 30 (Δ') /3/1990 - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Νίκος Γκάτσος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μήτσος Λυγίζος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Αργυρώ Μεταξά

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Δημήτρης Μυράτ
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Ρίτα Μουσούρη
<i>Πέτρα</i>	Μαίρη Χρονοπούλου
<i>Αϊλιφ</i>	Ντόρα Σιμοπούλου
<i>Μόρτεν</i>	Τάκης Χοιπήρης
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Κώστας Μπάκας
<i>Μόρτεν Κιλ</i>	Γιώργος Νέζος
<i>Χόβσταντ</i>	Ανδρέας Φιλιππίδης
<i>Μπίλλιγκ</i>	Νίκος Μπιρμπίλης
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Ζώρας Τσάπελης
<i>Άσλακσεν</i>	Σπύρος Μουσούρης
<i>Νάνσεν</i>	Νάσος Κεδράκας
<i>Χένρικ</i>	Δημήτρης Μπάλλας
<i>Έντοαρντ</i>	Γιάννης Βογιατζής
<i>Χέντβικ</i>	Χρήστος Χατζηγιάννης
<i>Μεθυσμένος</i>	Σπύρος Καλογήρου

7.6. Έντα Γκάμπλερ

7.6.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1955

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [:]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 22/6/1955 - Β' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μανώλης Σκουλούδης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιώργος Θεοδοσιάδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. [:]

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιόργκεν Τέσμαν Αδαμάντιος Λεμός
Έντα Γκάμπλερ Μελίνα Μερκούρη
Θεία Γιούλε Έλλη Ξανθάκη
Τέα Έλβστεντ Θεανώ Ιωαννίδου
Δικαστής Μπρακ Λυκούργος Καλλέργης
Έϊλερτ Λέβμποργκ Ανδρέας Φιλιππίδης
Μπέρτα Μαίρη Βεάκη

7.6.2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1972

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 30/12/1971
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ [:]/[:]/[1972]

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Μανώλης Σκουλούδης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Λάμπρος Κωστόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Ρένα Κοβατζίη-Σκαλτσά

ΔΙΑΝΟΜΗ
Γιόργκεν Τέσμαν Βίκτωρ Παγουλάτος
Έντα Γκάμπλερ Έλσα Βεργή
Θεία Γιούλε Τζόλλυ Γαρμπή
Τέα Έλβστεντ Λουίζα Ποδηματά
Δικαστής Μπρακ Λυκούργος Καλλέργης
Έϊλερτ Λέβμποργκ Βασίλης Μαυρομάτης
Μπέρτα Χριστίνα Κουτσουδάκη

7.6.3. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1974

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ⁵⁵¹ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 5/2/1974 - Σταθμός Ενόπλων ΥΕΝΕΔ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [;]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αγγελική Τριανταφυλλίδη
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Νανά Σάββα

ΔΙΑΝΟΜΗ
[;] Νανά Σκιαδά
[;] Λίνα Τριανταφύλλου
[;] Κώστας Γκίνης
[;] Αγγελική Τριανταφυλλίδη
[;] Ρένα Γαλάνη
[;] Ανδρέας Ζησιμάτος
[;] Σίμος Ιωαννίδης

⁵⁵¹ Παραγωγή του Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης.

7.7. Η κορά της θάλασσας

7.7.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1965

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [:]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 19/5/1965 - Σταθμός Αθηνών

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Σπύρος Ευαγγελάτος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Σπύρος Ευαγγελάτος
ΜΟΥΣΙΚΗ Δημήτρης Τερζάκης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Γιατρός Βάγκελ Ζώρας Τσάπελης
Ελλίντα Αντιγόνη Βαλάκου
Μπολέττα Έφη Ροδίτη
Χίλντα Βούλα Χαριλάου
Μπάλεστεντ Γιάννης Κοντούλης
Λύγκοτραντ Χρήστος Πάρλας
Αρχολμ Βασίλης Μητσάκης
Ο ξένος Γιώργος Μπάρτης

7.7.2. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1973

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ⁵⁵² 19/6/1973
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 19 (Α') & 26 (Β') /6/1973 - Σταθμός Ενόπλων ΥΕΝΕΔ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [:]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αγγελική Τριανταφυλλίδη
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Νανά Σάββα

ΔΙΑΝΟΜΗ

[:] Νίκος Βρεττός
[:] Μαρίνα Γεωργίου
[:] Κώστας Γκίνης
[:] Λίνα Τριανταφύλλου
[:] Ηλίας Πλακίδης
[:] Γιάννης Κάσδαγλης
[:] Καίτη Χρονοπούλου
[:] Κώστας Κωνσταντινίδης

⁵⁵² Παραγωγή του Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης.

7.7.3. Θεατρική Βραδιά 1986

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ	23/12/1985
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ	15/5/1986 ⁵⁵³ - [;]
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Σπύρος Ευαγγελάτος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Θόδωρος Τερζόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Θόδωρος Τερζόπουλος

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιατρός Βάγκελ</i>	Αντώνης Κατσαρής
<i>Ελλίντα</i>	Ρένη Πιττακή
<i>Μπολέττα</i>	Εύρη Σωφρονιάδου
<i>Χίλντα</i>	Καλλιόπη Ταχτσόγλου
<i>Μπάλεστεντ</i>	Γιάννης Τότσικας
<i>Λόγκοτραντ</i>	Γιάννης Κουρκουμέλης
<i>Άρνοχολμ</i>	Γιώργος Σταμάτης
<i>Ο ξένος</i>	Άκης Σακελλαρίου

7.7.4. Μικρή αυλαία 1989

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ	27/4/1989
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ	22 έως 26/5/1989 ⁵⁵⁴ - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Λάμπρος Κωστόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Ηλέκτρα Παπακώστα

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Γιατρός Βάγκελ</i>	Θόδωρος Μπογιατζής
<i>Ελλίντα</i>	Χλόη Λιάσκου
<i>Μπολέττα</i>	Έφη Μουρίκη
<i>Χίλντα</i>	Πένη Παπουτσή
<i>Μπάλεστεντ</i>	Παναγιώτης Σερεφίδης
<i>Λόγκοτραντ</i>	Κώστας Αρζόγλου
<i>Άρνοχολμ</i>	Τάκης Βουλαλάς
<i>Ο ξένος</i>	Θόδωρος Κατσαφάδος

⁵⁵³ Η πληροφορία για την πρώτη μετάδοση από το ψηφιακό αρχείο της Ε.Ρ.Τ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση www.ert.archives.gr. Η καταγραφή δεν επιβεβαιώνεται από τον Τύπο, όμως συχνά αλλάζει το πρόγραμμα του ραδιοφώνου την τελευταία στιγμή, χωρίς να προλάβει να ενημερωθεί ο Τύπος.

⁵⁵⁴ Η μετάδοση σε πέντε συνέχειες.

7.8. Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ

7.8.1. Θεατρική Βραδιά 1985⁵⁵⁵

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 18/7/1983
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 15/12/1985 - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Σίμος Μενάρδος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Πέτρος Παναμάς
ΜΟΥΣΙΚΗ Γιάννης Ζουγανέλης

ΔΙΑΝΟΜΗ

Ίνγκερ Ελένη Χατζηαργύρη
[:] Δημήτρης Βυζάντιος
[:] Γιάννης Συλιγνάκης
[:] Ντίνος Δουλγεράκης
[:] Νικηφόρος Νανέρης
[:] Χριστίνα Σιμοπούλου
[:] Κώστας Τσαπέκος
[:] Φραγκούλης Φραγκούλης
[:] Νίκος Καλογερόπουλος

⁵⁵⁵ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Η πυργοδέσποινα Ίνγκερ του Έστροτ.*

7.9. Κωμωδία του έρωτα

7.9.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1962

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 4/7/1962 - Εθνικόν Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Δεδούσης Χαρδαβέλλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μηνάς Χρηστίδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Αργυρώ Μεταξά

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Φάλη</i>	Πέτρος Φουσσούν
<i>Γκόλοταντ</i>	Ανδρέας Φιλιππίδης
<i>Δις Σκαιρ</i>	Κική Ρέππα
<i>Αννα</i>	Έλλη Φωτίου
<i>Κυρία Χολμ</i>	Μαρία Γιαννακοπούλου
<i>Σβάνχιλντ</i>	Ελένη Χατζηαργύρη
<i>Λιντ</i>	Μιχάλης Μπούγλης
<i>Στρόμαν</i>	Λυκούργος Καλλέργης
<i>Κυρία Στρόμαν</i>	Τασώ Καββαδία
<i>Πρώτη Κυρία</i>	Άννα Σταυρίδου
<i>Δεύτερη Κυρία</i>	Αγγελική Κοτσάλη
<i>Τρίτη Κυρία</i>	Μαρτίνα Γαλακάτου
<i>Υπηρέτης</i>	Γεώργιος Πλούτης
<i>Φοιτητής</i>	Γιώργος Καρέττας

7.10. Μικρός Έγιολφ

7.10.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1954

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 12/5/1954 - Β' Πρόγραμμα
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΗ 15/5/1954 - Β' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Ιάκωβος Καμπανέλλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Τάκης Μουζενίδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. [;]

ΔΙΑΝΟΜΗ [;]

7.10.2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1957⁵⁵⁶

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 9/1/1957 - Β' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Ιάκωβος Καμπανέλλης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιώργος Θεοδοσιάδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Λώρα Βελέντζα

ΔΙΑΝΟΜΗ
[;] Ελένη Χατζηαργύρη
[;] Βάσω Μεταξά
[;] Καίτη Λαμπροπούλου
[;] Νίκος Τζόγιας
[;] Τίτος Βανδής

7.10.3. Το Θέατρο της Τετάρτης 1978⁵⁵⁷

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 6/11/1978
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 15/11/1978 - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Στέλιος Παπαδάκης

⁵⁵⁶ Στο πλαίσιο του εορτασμού της πενήνταετηρίδας από τον θάνατο του Ίψεν.

⁵⁵⁷ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Ο μικρός Έγιολφ*.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Ολυμπία Κυριακάκη-Λουκίσα

ΔΙΑΝΟΜΗ

Αλφρεντ Άλμερς

Ρίτα Άλμερς

Έγιολφ

Άστα Άλμερς

Μπόρκιεμ

Η Ποντικοκορά

Κώστας Καστανάς

Μαργαρίτα Λαμπρινού

Λοΐσκα Αβαγιανού

Πίτσα Καπιτσινέα

Τάκης Βουλαλάς

Βίλμα Κύρου

7.11. Οι μνηστήρες του θρόνου

7.11.1. Μικρή Αυλαία 1984

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 18/1/1984
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 21/2/1984 - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Μαρία Κωνσταντάρου
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Πέτρος Παναμάς
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Γιάννης Ζουγανέλης

ΔΙΑΝΟΜΗ

[ε] Έφη Ροδίτη
[ε] Κάκια Παναγιώτου
[ε] Νίκος Κούρος
[ε] Νικηφόρος Νανέρης
[ε] Ιφιγένεια Δεληγιαννίδη
[ε] Νίκος Καλογερόπουλος
[ε] Μαρία Σκούντζου
[ε] Ηλίας Κατέβας
[ε] Λευτέρης Ελευθεριάδης
[ε] Πέτρος Παναμάς
[ε] Γιώργος Μιχαλακόπουλος
[ε] Γιάννης Συλιγνάκης
[ε] Γρηγόρης Μήτας

7.12. Μπραντ

7.12.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1957⁵⁵⁸

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 16/1/1957 - Β' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ [Ελένη Ρομπάκη]⁵⁵⁹
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μήτσος Λυγίζος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Σπύρος Σκιαδαρέσης

ΔΙΑΝΟΜΗ
Μπραντ Στέλιος Βόκοβιτς
Αγνή Ρίτα Μυράτ
[;]⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Στο πλαίσιο του εορτασμού της πενήνταετηρίδας από τον θάνατο του Ίψεν. Προηγήθηκαν η *Αγριόπαπια* (7.1.1.) και ο *Μικρός Έγιολφ* (7.10.2.).

⁵⁵⁹ Δεν βρέθηκε μαρτυρία για τη μετάφραση, αλλά η μόνη γνωστή μετάφραση του *Μπραντ* στα ελληνικά έγινε από την Ελένη Ρομπάκη.

⁵⁶⁰ Πολυπρόσωπο έργο. Δεν βρέθηκε καμία άλλη πληροφορία για τη διανομή.

7.13. Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς

7.13.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1956

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ	[;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ	16/5/1956 - Β' Πρόγραμμα
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Μανώλης Σκουλούδης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	[;]
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	[;]
ΔΙΑΝΟΜΗ	[;]

7.13.2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1972⁵⁶¹

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ	5/12/1972
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ	20/12/1972 - Εθνικόν Πρόγραμμα
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΕΙΣ	3/12/1980 - Α' Πρόγραμμα 16/9/1990 - [;]
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Ελευθερία Ντάνου
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Λυκούργος Καλλέργης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Κλειώ Τσατσούλη
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Ιρένε</i>	Βέρα Ζαβιτσιάνου
<i>Ελόπτης μπάνιων</i>	Κώστας Κοκκάκης
<i>Υλφέιμ</i>	Βασίλης Κανάκης
<i>Μάιλ</i>	Μαρία Σκούντζου
<i>Λαρς</i>	Νίκος Μαριούκλας
<i>Γλόπτης</i>	Νίκος Τζόγιας

⁵⁶¹ Μεταδόθηκε με τίτλο: Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί.

7.14. Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ

7.14.1. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1965

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 5/4/1965⁵⁶² - [;]
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΗ 30/11/1970 - Σταθμός Ενόπλων

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Φέλιξ Ντιτζόρτζιο
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Σπύρος Ευαγγελάτος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Ιφιγένεια Ευθυμιάτου

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Έρνουλφ</i>	Θάνος Κωτσόπουλος
<i>Σίγκουρντ</i>	Νίκος Κούρκουλος
<i>Ντάγκνυ, γυναίκα του</i>	Κάκια Παναγιώτου
<i>Γκούναρ</i>	Νίκος Βασταρδής
<i>Κάρε</i>	Γιάννης Αργύρης
<i>Γέρντις, γυναίκα του Γκούναρ</i>	Αλέκα Κατοσέλη-Μαζαράκη
<i>Θόρολοφ, γιος του Έρνουλφ</i>	Γιώργος Τζώρτζης
<i>Έγκιλ, γιος του Γκούναρ</i>	Μάρτα Πολύζου
<i>Γέρος</i>	Τάκης Ασημακόπουλος
<i>Σκλάβος</i>	Γιώργος Μαραμένος
<i>Παλικάρι</i>	Πάυλος Λιάρος

7.14.2. Το Θέατρο στο Γ' Πρόγραμμα 1989⁵⁶³

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 1/5/1989 - Γ' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Φέλιξ Ντιτζόρτζιο
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Νίκος Χαραλάμπους
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Γιώργος Μπουντουβής

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Σίγκουρντ</i>	Τάκης Βουτέρης
<i>Αντρες</i>	Φωκίων Ζαρίκος

⁵⁶² Η πληροφορία για την πρώτη μετάδοση από το ψηφιακό αρχείο της Ε.Ρ.Τ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση www.ert.archives.gr. Η καταγραφή δεν επιβεβαιώνεται από τον Τύπο, όμως συχνά αλλάζει το πρόγραμμα του ραδιοφώνου την τελευταία στιγμή, χωρίς να προλάβει να ενημερωθεί ο Τύπος.

⁵⁶³ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Τα παλληκάρια του Χέλγκερλαντ*.

Έγκλι	Χριστίνα Παυλίδου
Κόρε	Ισιδώρος Σιδέρης
Ντάγκι	Κατερίνα Χέλμη
Γκούναρ	Ντίνος Λύρας
Τόρολφ	Στέλιος Μάινας
Γκέρτις	Δέσποινα Μπεμπεδέλη
Έρνολφ του Φιόρδ	Τίμος Περλέγκας
[;]	Χρήστος Δίπλας
[;]	Νίκος Χατζόπουλος
[;]	Βασίλης Κούκουρας
[;]	Χρόνης Παυλίδης
[;]	Δημήτρης Σεϊτάνης

7.15. Πέερ Γκοντ

7.15.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1961

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 30/11/1960
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 1 (Α') & 8 (Β')/2/1961 - Εθνικόν Πρόγραμμα
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΕΙΣ 17 (Α') & 21 (Β')/3/1965 - Σταθμός Αθηνών
4 (Α') & 11 (Β')/12/1974 - Εθνικόν Πρόγραμμα
21 (Α') & 28 (Β') /11/1979 - Α' Πρόγραμμα
6 (Α') & 13 (Β')/7/1997 - [;]

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Όμηρος Μπεκές
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Μανώλης Σκουλούδης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μήτσος Λυγίζος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Αργυρώ Μεταξά

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Πέερ Γκοντ</i>	Δημήτρης Παπαμιχαήλ
<i>Ωζε</i>	Δέσπω Διαμαντίδου
<i>Α' Μάγισσα</i>	Εύα Ευαγγελίδου
<i>Β' Μάγισσα</i>	Λούλα Ιωαννίδου
<i>Κορίτσι</i>	Μαρία Μοσχολιού
<i>Β' Κορίτσι-Β' Σκλάβο</i>	Άννυ Παπακωνσταντίνου
<i>Γ' Κορίτσι</i>	Τόνια Καρατζά
<i>Σολβεΐγ</i>	Έλλη Βοζικιάδου
<i>Έλγκα</i>	Μαρία Αντωνοπούλου
<i>Σκουφτός-Κουμποχότης</i>	Γιώργος Δάνης
<i>Ασλάκ-Εμπερκοφ-Επιβάτης</i>	Φοίβος Ταξιάρχης
<i>Ματς Μόεν-Κότον-Χουσεΐν</i>	Κώστας Ρηγόπουλος
<i>Τυγκριντ</i>	Πόπη Παπαδάκη
<i>Η γυναίκα με τα πράσινα</i>	Τιτίκα Νικηφοράκη
<i>Ρήγας του Ντόβρε</i>	Χρήστος Τσαγανέας
<i>Αρχιζωτικό</i>	Νίκος Φιλιππίδης
<i>Ξωτικόπουλο-Ένα αγόρι</i>	Νίκος Παπαναστασίου
<i>Μια γυναίκα-Πρώτη σκλάβο</i>	Όλγα Τουρνάκη
<i>Κάρη</i>	Ελένη Κυπραίου
<i>Ανίτρα</i>	Κλειώ Σκουλούδη
<i>Τρουμπέτεροτρολε-Μάγειρας</i>	Νίκος Μπούγας
<i>Μπεγκρίφενφελντ</i>	Σταύρος Ξενίδης
<i>Κλέφτης-Καπετάνιος</i>	Σπύρος Καλογήρου
<i>Ναύτης</i>	Κώστας Σκαρλής
<i>Ένας άνδρας-Ένας σκλάβος</i>	Κώστας Ναός
<i>Φύλακας</i>	Θάνας Κανέλλης

Μπάλον-Πάστορας
Αστυνόμος
Άλλο αγόρι
Τραγουδι της Σολβείγ

Γιώργος Νέζος
Σπύρος Ολύμπιος
Τώνης Γιακωβάκης
Μυρτώ Δουλή

7.15.2. Μικρή Αυλαία 1984

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 11/1/1984
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 14 (Α') & 17(Β')/2/1984⁵⁶⁴ - Α' Πρόγραμμα
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΕΙΣ 2 έως 5/4/1985⁵⁶⁵ - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Όμηρος Μπεκές
ΡΑΔ. ΔΙΑΣΚΕΥΗ Ειρήνη Μάρρα
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Γιώργος Μιχαηλίδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Γιώργος Μιχαηλίδης

ΔΙΑΝΟΜΗ

[:] Μαίρη Βασιλείου
[:] Χρήστος Ευθυμίου
[:] Γιούλα Ζουμπουλάκη
[:] Σπύρος Μπιμπίλας
[:] Κατερίνα Πετούση
[:] Σωτήρης Λεοντιάδης
[:] Δημήτρης Μπάνος
[:] Όλγα Τουρνάκη
[:] Σοφοκλής Πέππας
[:] Σίβη Σιδέρη
[:] Αλέξης Σταυράκης
[:] Δημήτρης Τζουμάκης
[:] Άννα Αποσπόρη

⁵⁶⁴ Η πληροφορία για την πρώτη μετάδοση από το ψηφιακό αρχείο της Ε.Ρ.Τ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση www.ert.archives.gr. Η καταγραφή δεν επιβεβαιώνεται από τον Τύπο, όμως συχνά αλλάζει το πρόγραμμα του ραδιοφώνου την τελευταία στιγμή, χωρίς να προλάβει να ενημερωθεί ο Τύπος.

⁵⁶⁵ Η μετάδοση σε τέσσερις συνέχειες.

7.16. Ρόσμερσχολμ

7.16.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1954

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 27/1/1954 - Β' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κάρολος Κουν
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Χάρης Λαμπίδης

ΔΙΑΝΟΜΗ [;]

7.16.2. Μικρή Αυλαία 1989

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 24/4/1989
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 15 έως 18/5/1989⁵⁶⁶ - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Άγγελος Φορτούνας
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Στέφανος Δεκεριάν

ΔΙΑΝΟΜΗ
Ρόσμερ Χρήστος Πάρλας
Ρεβέκκα Άννυ Πασπάτη
Κρολλ Δημήτρης Παπαγιάννης
Μπρέντελ Γρηγόρης Βαφειάς
Μόρτενσγκωρ Βύρων Πάλλης
Κυρία Χέλσετ Μαρία Μοσχολιού

⁵⁶⁶ Η μετάδοση σε τέσσερις συνέχειες.

7.17. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

7.17.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1963⁵⁶⁷

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ [;]
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 9/1/1963 - Σταθμός Αθηνών

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Φώτης Μπαστουνόπουλος
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου

ΔΙΑΝΟΜΗ

Νόρα Βέρα Ζαβιτσιάνου
Τόρβαλτ Χέλμερ Λυκούργος Καλλέργης
Γιατρός Ρανκ Βασίλης Ανδρονίδης
Κριστίνε Λίντε Μαργαρίτα Λαμπρινού
Νιλς Κρόγκοταντ Ζώρας Τσάπελης
Αννα-Μαρία Ολυμπία Παπαδούκα

7.17.2. Θεατρική Βραδιά 1984⁵⁶⁸

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 30/11/1983
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 8/1/1984 - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γιάννης Νταλιάνης & Κώστας Νταλιάνης & Εβίτα Παπασπύρου⁵⁶⁹
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κώστας Νταλιάνης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Γιώργος Τσαγκάρης

ΔΙΑΝΟΜΗ⁵⁷⁰

Νόρα Εβίτα Παπασπύρου
Τόρβαλτ Χέλμερ Γιάννης Νταλιάνης
Γιατρός Ρανκ Φώτης Αρμένης
Νιλς Κρόγκοταντ Κώστας Νταλιάνης
[;] Μαλαίνα Ανουσάκη
[;] Ιφιγένεια Μακαντούνη

⁵⁶⁷ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Νόρα*.

⁵⁶⁸ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Νόρα, Κοκλόσπιτο*.

⁵⁶⁹ Στην καταγραφή του ψηφιακού αρχείου της Ε.Ρ.Τ. αναγράφεται μόνο το όνομα της Εβίτα Παπασπύρου, όμως ουσιαστικά πρόκειται για τη συλλογική μετάφραση που υπέγραψε η Εβίτα Παπασπύρου μαζί με τον Κώστα Νταλιάνη και τον Γιάννη Νταλιάνη για τον θίασο των Μοντέρνων Καιρών το 1980.

⁵⁷⁰ Οι ίδιοι συντελεστές με την παράσταση του θιάσου των Μοντέρνων Καιρών το 1980 (1.13.28.). Η συμπλήρωση της διανομής έγινε με βάση τη λογική υπόθεση ότι οι ηθοποιοί που συμμετείχαν στη ραδιοφωνική παραγωγή επανέλαβαν τους ρόλους που είχαν ερμηνεύσει στο θέατρο.

[:] Ανδρέας Βλαχοκυριάκος
[:] Αγγελική Λυμπεροπούλου

7.17.3. Μικρή Αυλαία 1989

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 14/4/1989
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 8 έως 11/5/1989⁵⁷¹ - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Γ. Ν. Πολίτης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Μίμης Κουγιουμτζής
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Ηλέκτρα Παπακώστα

ΔΙΑΝΟΜΗ
Νόρα Ρένη Πιττακή
Τόρβαλτ Χέλμερ Γιώργος Κέντρος
Γιατρός Ρανκ Γιάννης Δεγαΐτης
Κριστίνε Λίντε Μελίνα Μποτέλλη
Νιλς Κρόγκοταντ Περικλής Καρακωνσταντόγλου
Άννα-Μαρία Χριστίνα Τσάφου
Ελένη Φρόσω Λύτρα

⁵⁷¹ Η μετάδοση σε πέντε συνέχειες.

7.18. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν

7.18.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1966

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 14/4/1966
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ 20/4/1966 - Σταθμός Αθηνών
ΑΝΑΜΕΤΑΔΟΣΕΙΣ 19/2/1975 - Εθνικόν Πρόγραμμα
1/9/1985 - Α' Πρόγραμμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Εύης Γαβρηλίδης
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Αργυρώ Μεταξά

ΔΙΑΝΟΜΗ⁵⁷²

Μπόρκμαν Μάνος Κατράκης
Γκούνχιλντ [Ελσα Βεργή]
Έλλα [Αλέκα Κατσέλη-Μαζαράκη]
Έρχαρτ Δημήτρης Ποταμίτης
Βίλτον [Άννα Κυριακού]
Φόλνταλ Σταύρος Ξενίδης
Φρίντα [Κική Πέρση ή Ιωάννα Καλουμένου]
Μαλένα [Κική Πέρση ή Ιωάννα Καλουμένου]

7.18.2. Τρίτο Θέατρο 1977⁵⁷³

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ 19/8/1976
ΠΡ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ [:]/[:]/1977

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Παύλος Μάτεσις
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Αλέξης Μινωτής
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Στέλιος Μακρής

ΔΙΑΝΟΜΗ

Μπόρκμαν Αλέξης Μινωτής
Γκούνχιλντ Ελένη Χατζηαργύρη

⁵⁷² Η συμπλήρωση της διανομής έγινε βάσει λογικών υποθέσεων. Ασφαλής είναι η υπόθεση πως ο Κατράκης, μεγάλος πρωταγωνιστής της εποχής, ερμήνευσε τον Μπόρκμαν. Ο Ξενίδης (γεν. 1924) πρέπει να έπαιξε τον Φόλνταλ και ο νεαρός Ποταμίτης (γεν. 1945) τον γιο του Μπόρκμαν, Έρχαρτ. Τους δύο βασικούς γυναικείους ρόλους πρέπει να ερμήνευσαν οι δύο γνωστές πρωταγωνίστριες της εποχής Βεργή και Κατσέλη-Μαζαράκη. Κατά πάσα πιθανότητα η Βεργή τη "σκληρή" Γκούνχιλντ και η Κατσέλη τη "γλυκιά" Έλλα. Η Άννα Κυριακού πρέπει να ερμήνευσε τον δευτεραγωνιστικό ρόλο της Βίλτον. Οι άλλες δύο γυναίκες της διανομής έπαιξαν άρα τη Μαλένα και τη Φρίντα.

⁵⁷³ Ηχογραφήθηκε με τίτλο: *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

Έλλα
Έρχαρτ
Βίλτον
Φόλνταλ
Φρίντα
Μαλένα

Βάσω Μανωλίδου
Αλέξανδρος Αντωνόπουλος
Μιράντα Ζαφειροπούλου
Λυκούργος Καλλέργης
Ράνια Οικονομίδου
Τζόλλυ Γαρμπή

8. Τηλεοπτικές παραγωγές⁵⁷⁴



⁵⁷⁴ Οι πληροφορίες μας από τον διαδικτυακό τόπο <http://www.ert-archives.gr> (Νοέμβριος 2011) και από το περ. *Ραδιοτηλεόραση*.

8.1. Η αγριόπαπια

8.1.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1977

ΜΕΤΑΔΟΣΗ 18 (Α') & 25 (Β')/4/1977
ΚΑΝΑΛΙ Ε.Ρ.Τ.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ Ε.Ρ.Τ.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Λάμπρος Κωστόπουλος
ΤΗΛΕΣΚΗΝΟΘ. Κώστας Ζωγόπουλος
ΣΚΗΝΙΚΑ Γιάννης Κύρου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ [;]
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Δανάη Ευαγγελίου

ΔΙΑΝΟΜΗ
Βέρλε Θεόδωρος Μορίδης
Γκρέγκερς Βέρλε Ρένος Φέσσας
Ο γέρο-Έκνταλ Γιάννης Αργύρης
Γιάλμαρ Έκνταλ Χρήστος Τσάγκας
Γκίνα Έκνταλ Τάνια Σαββοπούλου
Έντβιγκ Ματίνα Καρρά
Κυρία Σέρμπι Άννα Κυριακού
Ρέλιγκ Λοκούργος Καλλέργης
Μόλβικ Λάμπρος Τσάγκας
[;] Στράτος Παχής
[;] Χρήστος Δοξαράς
[;] Τάκης Παναγόπουλος⁵⁷⁵

⁵⁷⁵ Άγνωστο παραμένει ποιους ρόλους ερμήνευσαν οι Παχής, Δοξαράς, Παναγόπουλος. Πιθανώς ερμήνευσαν τους ρόλους του Γκρόμπεργκ, του Πέτερσεν και του Γιένσεν.

8.2. Βρυκόλακες

8.2.1. Παγκόσμιο Θέατρο 1979

ΜΕΤΑΔΟΣΗ	3/6/1979
ΚΑΝΑΛΙ	Υ.Ε.Ν.Ε.Δ.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ	Ε.Ρ.Τ.
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	[;]
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιώργος Μούλιος
ΤΗΛΕΣΚΗΝΟΘ.	[;]
ΣΚΗΝΙΚΑ	[;]
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[;]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Κυρία Άλβινγκ</i>	Βούλα Ζουμπουλάκη
<i>Οσβαλντ</i>	Νικηφόρος Νανέρης
<i>Πάστωρ Μάντερς</i>	Μάκης Ρευματάς
<i>Έγκστραντ</i>	Θεόδωρος Μορίδης
<i>Ρεγκίνε</i>	Άννυ Πασπάτη

8.3. Ένας εχθρός του λαού⁵⁷⁶

8.3.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1979⁵⁷⁷

ΜΕΤΑΔΟΣΗ	7/5/1979
ΚΑΝΑΛΙ	Ε.Ρ.Τ.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ	Ε.Ρ.Τ.
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Νίκος Γκάτσος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Γιώργος Γιαννίτοης
ΤΗΛΕΣΚΗΝΟΘ.	Στέλιος Ράλλης
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιάννης Κύρου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Γιάννης Κύρου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ.	Ζακ Μεναχέμ
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Τόμας Στόκμαν</i>	Φάνης Χηνάς
<i>Κυρία Στόκμαν</i>	Εύα Κοταμανίδου
<i>Πέτρα</i>	Ματίνα Καρρά
<i>Αίλιφ</i>	Μανώλης Πελέτης
<i>Μόρτεν</i>	Δημήτρης Πελέτης
<i>Δήμαρχος Στόκμαν</i>	Χρήστος Δακτυλίδης
<i>Μόρτεν Κιλλ</i>	Κώστας Σαντορινάιος
<i>Χόβσταντ</i>	Ντίνος Λύρας
<i>Μπίλλιγκ</i>	Γιώργος Γεωγλερής
<i>Πλοίαρχος Χόρστερ</i>	Σπύρος Καλογήρου
<i>Ασλακσεν</i>	Σπύρος Κωνσταντόπουλος
<i>Κάτοικοι</i>	Ανδρέας Βλάμης Λάμπρος Τσάγκας Στράτος Παχής Ναταλία Στεφανίδου Τάσος Περζικιανίδης

⁵⁷⁶ Επίσης, έχει γίνει και μία ελεύθερη διασκευή του έργου για τον κινηματογράφο. Το 1972 ο σκηνοθέτης Γιάννης Δαλιανίδης διασκεύασε και σκηνοθέτησε τον *Εχθρό του λαού* –με τον ίδιο τίτλο–, μεταφέροντας τη δράση στην Ελλάδα του 1935. Στον κεντρικό ρόλο του Στόκμαν ο Νίκος Κούρκουλος. Συμμετείχαν ακόμα οι ηθοποιοί: Ανδρέας Μπάρκουλης, Έφη Ροδίτη, Ανδρέας Φιλιππίδης, Κώστας Ρηγόπουλος, Λουίζα Ποδηματά, Ελένη Ζαφειρίου κ.ά.

⁵⁷⁷ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Ο εχθρός του λαού*.

8.4. Η κορά της θάλασσας

8.4.1. Παγκόσμιο Θέατρο 1975

ΜΕΤΑΔΟΣΗ	3/11/1975
ΚΑΝΑΛΙ	Ε.Ι.Ρ.Τ.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ	Ε.Ι.Ρ.Τ.
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Σπύρος Ευαγγελάτος
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωστής Τσώνος
ΤΗΛΕΣΚΗΝΟΘ.	[;]
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιώργος Πάτσας
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[;]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Ελλίντα</i>	Αντιγόνη Βαλάκου
[;]	Αλέκος Ουδινότης
[;]	Νικήτας Τσακίρογλου
[;]	Χρήστος Πάρλας
[;]	Γιάννης Κοντούλης
[;]	Ρένος Φέσσας
[;]	Άννα Ανδριανού
[;]	Πένη Παπουτσή

8.5. Μικρός Έγιορφ⁵⁷⁸

8.5.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1978

ΜΕΤΑΔΟΣΗ	9/1/1978
ΚΑΝΑΛΙ	Ε.Ρ.Τ.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ	Ε.Ρ.Τ.
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Λέων Κουκούλας
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Λάμπρος Κωστόπουλος
ΤΗΛΕΣΚΗΝΟΘ.	[;]
ΣΚΗΝΙΚΑ	Γιάννης Καρύδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	[;]
ΔΙΑΝΟΜΗ	
<i>Αλφρεντ Άλμερς</i>	Χρήστος Τσάγκας
<i>Ρίτα Άλμερς</i>	Εύα Κοταμανίδου
<i>Έγιορφ</i>	Γ. Νταής
<i>Άστα Άλμερς</i>	Χλόη Λιάσκου
<i>Μπόρκιερμ</i>	Γιάννης Ευαγγελίδης
<i>Η Ποντικοκυρά</i>	Αλίκη Αλεξανδράκη

⁵⁷⁸ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Ο μικρός Έυλοφ*.

8.6. Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ

8.6.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1973

ΜΕΤΑΔΟΣΗ 3/12/1973
ΚΑΝΑΛΙ Ε.Ι.Ρ.Τ.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ Ε.Ι.Ρ.Τ.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Κλέαρχος Καραγιώργης
ΤΗΛΕΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Σταμάτης Χονδρογιάννης
ΣΚΗΝΙΚΑ Σπύρος Βασιλείου
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Σπύρος Βασιλείου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜ. Ειρήνη Σαλονικιού

ΔΙΑΝΟΜΗ⁵⁷⁹

Έρνουλφ Κώστας Ναός
Σίγκουρντ Χρίστος Φράγκος
Ντάγκνυ, γυναίκα του Δάφνη Σκούρα
Γκούναρ Δημήτρης Στεφανόπουλος
Κάρε Πέτρος Φώσκολος
Γέρντις, γυναίκα του Γκούναρ Έλσα Βεργή
Θόρολοφ, γιος του Έρνουλφ Ναπολέον Ροδίτης
Έγκιλ, γιος του Γκούναρ Γιάννης Βαλσαμάκης
Παλικάρια-Ακόλουθοι-Υπηρέτες [:]

⁵⁷⁹ Οι εφημερίδες της εποχής και το περιοδικό *Ραδιοτηλεόραση* πληροφορούν για τους ηθοποιούς που μετείχαν, όχι όμως και για το ποιους ρόλους ερμήνευσαν. Οι συντελεστές και οι ηθοποιοί είναι ακριβώς ίδιοι με αυτούς της παράστασης του έργου από τον θίασο της Έλσας Βεργή το 1971 (1.10.1.). Προφανώς οι ηθοποιοί επανέλαβαν τους ρόλους που είχαν πρωτοερμήνευσει στο θέατρο.

8.7. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

8.7.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1980⁵⁸⁰

ΜΕΤΑΔΟΣΗ	7/1/1980
ΚΑΝΑΛΙ	E.P.T.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ	E.P.T.
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	Βάσος Δασκαλάκης
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	Κωστής Μιχαηλίδης
ΤΗΛΕΣΚΗΝΟΘ.	Ελ. Τανιμανίδη
ΣΚΗΝΙΚΑ	Βασίλης Βασιλειάδης
ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	Βασίλης Βασιλειάδης

ΔΙΑΝΟΜΗ

<i>Νόρα</i>	Αντιγόνη Βαλάκου
<i>Τόρβαλτ Χέλμερ</i>	Διονύσης Καλός
<i>Γιατρός Ρανκ</i>	Στέλιος Καπάτος
<i>Κριστίνε Λίντε</i>	Λίνα Λαμπράκη
<i>Νικς Κρόγκοταντ</i>	Κοσμάς Ζαχάρωφ
<i>Άννα-Μαρία</i>	[Μάρη Βασιλείου ή Καίτη Μητροπούλου]
<i>Ελένη</i>	[Μάρη Βασιλείου ή Καίτη Μητροπούλου]

⁵⁸⁰ Μεταδόθηκε με τίτλο: *Νόρα* ή *Το κουκλόσπιτο*. Πρέπει να θεωρηθεί αναβίωση της παράστασης του Κ.Θ.Β.Ε. που σκηνοθέτησε ο Κωστής Μιχαηλίδης το 1975 (1.10.27.), με τον ίδιο σκηνογράφο, την ίδια μετάφραση και πολλούς από τους ηθοποιούς της αρχικής διανομής. Στον Τύπο της εποχής και στο πρόγραμμα της *Ραδιοτηλεόρασης* αναφέρονται τα ονόματα των ηθοποιών χωρίς άλλες λεπτομέρειες. Η συμπλήρωση της διανομής έγινε κάνοντας τη λογική υπόθεση πως οι ηθοποιοί επανέλαβαν τους ρόλους που είχαν ερμηνεύσει στην παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε. Η Λίνα Λαμπράκη, ήδη πρωταγωνίστρια του Κ.Θ.Β.Ε. την εποχή εκείνη, πρέπει να έπαιξε τον δευτεραγωνιστικό ρόλο της Λίντε, ο Κοσμάς Ζαχάρωφ -δια της απόπου επαγωγής- πρέπει να έπαιξε τον Κρόγκοταντ. Αδιευκρίνιστο παραμένει ποιους ρόλους ερμήνευσαν οι άλλες δύο γυναίκες.

III. ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ



1. Ελληνικοί θίασοι

1.1. Η αγριόλαπια	<ul style="list-style-type: none">1.1.1. Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] 19011.1.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου 19121.1.3. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 19151.1.4. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 19391.1.5. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 19421.1.6. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 19561.1.7. Εθνικό Θέατρο 19851.1.8. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας 19911.1.9. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας 19921.1.10. Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994
1.2. Ο αρχιμάστορας Σόλνες	<ul style="list-style-type: none">1.2.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου 19251.2.2. Θίασος Ελένης Χαλκούση 19281.2.3. Θέατρο Άσκηση 19821.2.4. Θίασος Δημήτρη Χορν 19831.2.5. Θέατρο Βικτώρια 19891.2.6. Θέατρο Εξαρχείων 19941.2.7. Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου 20001.2.8. Θέατρο του Ήλιου 20031.2.9. Θίασος Γιώργου Κιμούλη 2004
1.3. Βροκόλακες	<ul style="list-style-type: none">1.3.1. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα 18941.3.2. Ελληνικός Δραματικός Θίασος «Αθηνών» Νικόλαου Κορδοβίλλη 18961.3.3. Θίασος [Κωνσταντίνου Βονασέρα;] 18961.3.4. Ελληνικός Θίασος Αθηνών «Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη 18971.3.5. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αθηνών Θεόδωρου Ποφάντη 18971.3.6. Θίασος Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου 18981.3.7. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αικατερίνης Βερώνη 18991.3.8. Θίασος Δημητρίου Αγγελάκη 19001.3.9. Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 19031.3.10. Θίασος Ξενοφώντος Ησαΐα 19061.3.11. Θίασος Θωμά Οικονόμου 19091.3.12. Θίασος Πάνου Καλογερίκου 19101.3.13. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 19101.3.14. Θίασος Τηλέμαχου Λεπενιώτη 19141.3.15. Θίασος Αθανάσιου Μαρίκου-Εμμανουήλ Καντιώτη 1916

- 1.3.16. Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου-Ανθής Μηλιάδου 1916
- 1.3.17. Θίασος Νίκου Μωραΐτη 1918
- 1.3.18. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1918
- 1.3.19. Θίασος Μιχαήλ Ιακωβίδη 1927
- 1.3.20. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασίλη Ρώτα] 1930
- 1.3.21. Θίασος Μαίρης Κροντηρά 1933
- 1.3.22. Θίασος Ηνωμένοι Καλλιτέχναι 1933
- 1.3.23. Εθνικό Θέατρο 1934
- 1.3.24. Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου 1934
- 1.3.25. Θίασος Κώστα Κροντηρά 1936
- 1.3.26. Θίασος Νέων 1938
- 1.3.27. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 1943
- 1.3.28. Εθνικό Θέατρο 1950
- 1.3.29. Θίασος Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινοπού 1968
- 1.3.30. Θίασος Γιάννη Φέρτη 1979
- 1.3.31. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1985
- 1.3.32. Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη» 1988
- 1.3.33. Εθνικό Θέατρο 1988
- 1.3.34. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης [Μαριέττας Ριάλδη] 1994
- 1.3.35. Εθνικό Θέατρο 1997
- 1.3.36. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004
- 1.3.37. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης 2004
- 1.3.38. Θέατρο Τεχνών Λάρισας 2004
- 1.3.39. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Θέατρο Θεσσαλονίκης» 2005
- 1.3.40. Θεατρική Ομάδα Κασταλία 2006
- 1.3.41. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 2006
- 1.3.42. Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου 2008
- 1.3.43. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου 2009
- 1.3.44. Θέατρο Εκάτη 2010

1.4. Ένας εχθρός του λαού

- 1.4.1. Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] 1902
- 1.4.2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1918
- 1.4.3. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασίλη Ρώτα] 1931
- 1.4.4. Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου 1943
- 1.4.5. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1965
- 1.4.6. Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος 1981
- 1.4.7. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων 1984
- 1.4.8. Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα 1993
- 1.4.9. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πατρών 1999
- 1.4.10. Εταιρεία Θεάτρου «Η άλλη σκηνή» 2006

<p>1.5. Έντα Γκάμπλερ</p>	<p>1.5.1. Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου] 1903 1.5.2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1915 1.5.3. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1921 1.5.4. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασίλη Ρώτα] 1930 1.5.5. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 1.5.6. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1950 1.5.7. Εθνικό Θέατρο 1957 1.5.8. Θίασος Έλσας Βεργή 1967 1.5.9. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1978 1.5.10. Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984 1.5.11. Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου 1984 1.5.12. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1989 1.5.13. Αντιθέατρο [Μαρίας Ξενουδάκη] 1990 1.5.14. Θέατρο του Νότου 1994 1.5.15. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης [Μαριέττας Ριάλδη] 1995 1.5.16. Θέατρο Εξαρχείων 1998 1.5.17. Ομάδα «Πρώτες Ύλες» 2003 1.5.18. Εθνικό Θέατρο 2004 1.5.19. Ετ. Θεατρικών Παραγωγών «Μεταξύ σοβαρού και αστειού» 2006 1.5.20. Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές» 2007 1.5.21. Θέατρο Όψεις 2007 1.5.22. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Αγρινίου 2008 1.5.23. Αμφιθέατρο [Σπύρου Ευαγγελάτου] 2009</p>
<p>1.6. Η κορά της θάλασσας</p>	<p>1.6.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1906 1.6.2. Ελληνικός Δραματικός Θίασος 1907 1.6.3. Θίασος Τασίας Αδάμ 1928 1.6.4. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 1.6.5. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1952 1.6.6. Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου 1964 1.6.7. Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Ελλης Φωτίου 1990 1.6.8. Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994 1.6.9. Εθνικό Θέατρο 2010</p>
<p>1.7. Η κορία Τυγκερ από το Έστροτ</p>	<p>1.7.1. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1945</p>
<p>1.8. Μικρός Έγιολφ</p>	<p>1.8.1. Θέατρον Ωδείου 1919 1.8.2. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1943 1.8.3. Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991 1.8.4. Σκηνή του Βορρά 2002</p>

**1.9. Οι μνηστήρες
του θρόνου**

1.9.1. Εθνικό Θέατρο 1945

**1.10. Τα παλικάρια
στο Χέλγκελαντ**

1.10.1. Θίασος Έλσας Βεργή 1971

1.11. Πέερ Γκοντ

1.11.1. Εθνικό Θέατρο 1935

1.11.2. Προσκήνιο [Αλέξη Σολομού] 1967

1.11.3. Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου 1991

1.11.4. Εθνικό Θέατρο 2002

1.12. Ρόσμερσχολμ

1.12.1. Θίασος Σμαράγδας Ησαΐα 1902

1.12.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1908

1.12.3. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 1943

1.12.4. Εθνικό Θέατρο 1962

1.12.5. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991

1.12.6. Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου 2002

1.12.7. Θίασος Συνθήκη 2010

**1.13. Το σπίτι της
κούκλας (Νόρα)**

1.13.1. Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος 1899

1.13.2. Θίασος Μιχαήλ Αρνιωτάκη 1899

1.13.3. Θίασος Δημοσθένη Αλεξιάδη 1901

1.13.4. Βασιλικόν Θέατρον 1902

1.13.5. Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 1903

1.13.6. Θίασος Ευάγγελου Παντόπουλου 1903

1.13.7. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1907

1.13.8. Θίασος [Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου;] 1907

1.13.9. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Δ. Ταβουλάρη-Τηλ. Λεπενιώτη 1907

1.13.10. Θίασος Ελληνικής Κωμωδίας Μιχαήλ Ιακωβίδη 1909

1.13.11. Θίασος [Ροζαλίας Νίκα;] 1910

1.13.12. Θίασος Νικόλαου Πλέσσα 1911

1.13.13. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912

1.13.14. Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου 1914

1.13.15. Θίασος Κούλας Ζερβού 1921

1.13.16. Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου 1923

1.13.17. Θίασος Τασίας Αδάμ 1928

1.13.18. Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη 1929

1.13.19. Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929

1.13.20. Δραματικός Θίασος Σπουδή 1930

- 1.13.21. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασιλή Ρώτα] 1933
- 1.13.22. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1942
- 1.13.23. Εθνικό Θέατρο 1944
- 1.13.24. Θίασος Βάσως Μανωλίδου-Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν 1945
- 1.13.25. Θίασος Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παππά-Δημήτρη Χορν 1953
- 1.13.26. Εθνικό Θέατρο 1964
- 1.13.27. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1975
- 1.13.28. Θίασος Μοντέρνοι Καιροί 1980
- 1.13.29. Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου 1986
- 1.13.30. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1988
- 1.13.31. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων 1989
- 1.13.32. Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή [Κατερίνας Μαραγκού] 1990
- 1.13.33. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας 1995
- 1.13.34. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 2001
- 1.13.35. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καβάλας 2006
- 1.13.36. Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές» 2006
- 1.13.37. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κοζάνης 2008
- 1.13.38. Θίασος Συνθήκη 2009
- 1.13.39. Θέατρο «Τόπος αλλού» 2010

**1.14. Τα στηρίγματα
της κοινωνίας**

- 1.14.1. Βασιλικόν Θέατρον 1902

**1.15. Τζων Γαβριήλ
Μπόρκμαν**

- 1.15.1. Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου 1928
- 1.15.2. Εθνικό Θέατρο 1933
- 1.15.3. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν] 1949
- 1.15.4. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1962
- 1.15.5. Εθνικό Θέατρο 1976
- 1.15.6. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1989
- 1.15.7. Εθνικό Θέατρο 1993
- 1.15.8. Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα 2001
- 1.15.9. Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή [Κατερίνας Μαραγκού] 2007

2. Κυπριακοί θίασοι

2.1. Βροκόλακες

- 2.1.1. Θίασος Νίνου Παστελλίδη 1946
- 2.1.2. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1973
- 2.1.3. Θέατρο Ένα 2003
- 2.1.4. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 2008

2.2. Έντα Γκάμπλερ

- 2.2.1. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 2004

2.3. Μικρός Έγιολφ

- 2.3.1. Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού 2003

2.4. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

- 2.4.1. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1974
 - 2.4.2. Αγγλοκυπριακό Θέατρο (ACT) 1986
-

3. Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα

**3.1. Ο αρχιμάστορας
Σόλνες**

3.1.1. The Peter Hall Company 1995

3.2. Έντα Γκάμπλερ

3.2.1. Compagnia Eleonora Duse 1899

3.3. Πέερ Γκοντ

3.3.1. Θίασος Kimbri 1987

3.3.2. Berliner Ensemble 2007

**3.4. Το σπίτι της
κούκλας (Νόρα)**

3.4.1. Agnes Sorma Ensemble 1900

3.4.2. Θίασος Suzanne Després 1911

3.4.3. Schaubühne am Lehniner Platz 2006

3.4.4. Mabou Mines Theatre Company 2008

**3.5. Τζων Γαβριήλ
Μπόρκμαν**

3.5.1. Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater 1985

3.5.2. Berliner Ensemble 2007

4. Έλληνες καλλιτέχνες στο εξωτερικό

**4.1. Βρυκόλακες
(Θέατρο)**

4.1.1. Duchess Theater 1940

4.1.2. Gallery Theater 1961

**4.2. Βρυκόλακες
(Τηλεόραση)**

4.2.1. B.B.C. 1962

**4.3. Έντα Γκάμπλερ
(Θέατρο)**

4.3.1. Longacre Theatre 1942

4.3.2. The Oxford Playhouse Company 1960

4.3.3. New Arts Theatre 1964

5. Συνθέσεις από έργα του Ίψεν

5.1. *Τα πρόσωπά μου είναι εδώ* 5.1.1. Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1993

5.2. *Οι εγκλωβισμένοι ή
Το τέλος των παιχνιδιών* 5.2.1. Εθνικό Θέατρο 2001

6. Ελληνικά έργα βασισμένα στον Ίψεν

6.1. Ιάκωβος Καμπανέλλης:
*Στη χώρα Ίψεν*⁵⁸¹

6.1.1. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1996
6.1.2. Ανοιχτό Θέατρο 1999

⁵⁸¹ Βασισμένο στους *Βροκόλακες*.

7. Ραδιοφωνικές παραγωγές

7.1. Η αγριόλαλια

- 7.1.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1957
- 7.1.2. Τρίτο Θέατρο 1977

7.2. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

- 7.2.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1954
- 7.2.2. Θεατρική Βραδιά 1995

7.3. Βρυκόλακες

- 7.3.1. Το Θέατρο της Κυριακής 1960
- 7.3.2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1962
- 7.3.3. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1974
- 7.3.4. Μικρή Αυλαία 1984

7.4. Γιορτή στο Σόλχαουγκ

- 7.4.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1953

7.5. Ένας εχθρός του λαού

- 7.5.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1961

7.6. Έντα Γκάμπλερ

- 7.6.1 Το Θέατρο της Τετάρτης 1955
- 7.6.2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1972
- 7.6.3. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1974

7.7. Η κυρά της θάλασσας

- 7.7.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1965
- 7.7.2. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1973
- 7.7.3. Θεατρική Βραδιά 1986
- 7.7.4. Μικρή Αυλαία 1989

7.8. Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ

- 7.8.1. Θεατρική Βραδιά 1985

7.9. Κωμωδία του έρωτα

- 7.9.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1962

7.10. Μικρός Έγιολφ

- 7.10.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1954
- 7.10.2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1957
- 7.10.3. Το Θέατρο της Τετάρτης 1978

7.11. Οι μνηστήρες του θρόνου	7.11.1. Μικρή Αυλαία 1984
7.12. Μπραντ	7.12.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1957
7.13. Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς	7.13.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1956 7.13.2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1972
7.14. Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ	7.14.1. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1965 7.14.2. Το Θέατρο στο Γ' Πρόγραμμα 1989
7.15. Πέερ Γκοντ	7.15.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 7.15.2. Μικρή Αυλαία 1984
7.16. Ρόσμερσχολμ	7.16.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1954 7.16.2. Μικρή Αυλαία 1989
7.17. Το σπίτι της κοούκλας (Νόρα)	7.17.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1963 7.17.2. Θεατρική Βραδιά 1984 7.17.3. Μικρή Αυλαία 1989
7.18. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν	7.18.1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1966 7.18.2. Τρίτο Θέατρο 1977

8. Τηλεοπτικές παραγωγές

8.1. *Η αγριόπαπια*

8.1.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1977

8.2. *Βρυκόλακες*

8.2.1. Παγκόσμιο Θέατρο 1979

8.3. *Ένας εχθρός του λαού*

8.3.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1979

8.4. *Η κυρά της θάλασσας*

8.4.1. Παγκόσμιο Θέατρο 1975

8.5. *Μικρός Έγιολφ*

8.5.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1978

8.6. *Τα παλικάρια στο
Χέλγκελαντ*

8.6.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1973

8.7. *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)*

8.7.1. Το Θέατρο της Δευτέρας 1980

IV. ΠΙΝΑΚΕΣ



1. Ανεβάσματα ανά θεατρική περίοδο⁵⁸²

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Χ. 1894-95	29/10/1894	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευτύχιου Βονασέρα
Κ. 1895				
Χ. 1895-96	21/10/1895	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν.
	20/12/1895	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν.
Κ. 1896	13/7/1896	[Βόλος;]	<i>Βρυκόλακες</i>	Νικ. Κορδοβίλλη
Χ. 1896-97	4/12/1896	Καρδίτσα	<i>Βρυκόλακες</i>	[Κωνσταντίνου Βονασέρα;]
	25/1/1897	Πάτρα	<i>Βρυκόλακες</i>	«Μένανδρος» Αδ. Ταβουλάρη
Κ. 1897				
Χ. 1897-98	29/11/1897	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν.
	20/12/1897	Λεμεσός Κύπρου	<i>Βρυκόλακες</i>	Θεόδωρου Ποφάντη
Κ. 1898	31/7/1898	Πειραιάς	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν.
	16/8/1898	Πειραιάς	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευαγγ. Παρασκευοπούλου
Χ. 1898-99	23/1/1899	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Compagnia Eleonora Duse
	11/3/1899	Κωνσταντινούπολη	<i>Βρυκόλακες</i>	Αικατερίνης Βερώνη
Κ. 1899	20/7/1899	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Πανελλήνιος Δραματικός
Χ. 1899-1900	22/10/1899	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Μιχαήλ Αρνιωτάκη
Κ. 1900	17/6/1900	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Πανελλήνιος Δραματικός Επαν.

⁵⁸² Η ταξινόμηση έγινε με χρονολογική σειρά. Δίδεται η ημερομηνία πρώτης παράστασης του θιάσου στον εκάστοτε τόπο. Στον πίνακα έχουν περιληφθεί όλες οι ελληνικές και κυπριακές θεατρικές παραγωγές έργων του Ίψεν, καθώς και οι παραστάσεις ξένων θεατρικών σχημάτων στην Ελλάδα. Περιλαμβάνονται και όλες οι επαναλήψεις που έκαναν τα θεατρικά σχήματα, είτε υπήρξαν αλλαγές στη διανομή, είτε όχι, προκειμένου να μπορεί κανείς να παρακολουθήσει καθαρότερα τη συνεχή παρουσία του Ίψεν στον ευρύτερο ελληνικό χώρο από το 1894 έως το 2010. Επεξήγηση συντμήσεων: Κ.=Καλοκαίρι, Χ.=Χειμώνας, Παραστ. = Παράσταση, Επαν.=Επανάληψη.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	20/8/1900	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Δημητρίου Αγγελάκη
	5/9/1900	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Αικατερίνης Βερόνη Επαν.
X. 1900-01	10/10/1900	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Δημητρίου Αγγελάκη Επαν.
	8/11/1900	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Agnes Sorma Ensemble
	22/4/1901	Σύρος	<i>Βρυκόλακες</i>	Αικατερίνης Βερόνη Επαν.
K. 1901	[24;]/5/1901	Πειραιάς	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Δημοσθένη Αλεξιάδη
	7/6/1901	Πειραιάς	<i>Βρυκόλακες</i>	Δημητρίου Αγγελάκη Επαν.
X. 1901-02	4/12/1901	Αθήνα	<i>Η αγριόπαπια</i>	Η Νέα Σκηνή
	14/1/1902	Αθήνα	<i>Τα στηρίγματα της κοινωνίας</i>	Βασιλικόν Θέατρον
	24/1/1902	Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Η Νέα Σκηνή
	2/2/1902	Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Η Νέα Σκηνή Επαν.
	24/3/1902	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Βασιλικόν Θέατρον
	31/3/1902	Αθήνα	<i>Η αγριόπαπια</i>	Η Νέα Σκηνή Επαν.
K. 1902				
X. 1902-03	6/10/1902	Αλεξάνδρεια Αιγύπτου	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	Σμαράγδας Ησαΐα
	[;]/3/1903	Λεμεσός Κύπρου	<i>Βρυκόλακες</i>	«Ορφεύς»
	[;]/3/1903	Λεμεσός Κύπρου	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	«Ορφεύς»
	24/4/1903	Σύρος	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Ευάγγελου Παντόπουλου
K. 1903	12/6/1903	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Η Νέα Σκηνή
	14/7/1903	Αθήνα	<i>Η αγριόπαπια</i>	Η Νέα Σκηνή Επαν.
X. 1903-04	16/10/1903	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Η Νέα Σκηνή Επαν.
	23/10/1903	Κωνσταντινούπολη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Ευάγγελου Παντόπουλου Επαν.
	[10-20;]/3/1904	Σύρος	<i>Η αγριόπαπια</i>	Η Νέα Σκηνή Επαν.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	[;]/4/1904	Ζάκυνθος	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Ευάγγελου Παντόπουλου Επαν.
K. 1904	22/7/1904	Αθήνα	<i>Η αγριόπαπια</i>	Η Νέα Σκηνή Επαν.
	25/7/1904	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν.
	28/7/1904	Χίος	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Μιχαήλ Αρνιωτάκη Επαν.
X. 1904-05	2/11/1904	Ναύπλιο	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν.
	17 /3/1905	Κωνσταντινούπολη	<i>Βρυκόλακες</i>	Αικατερίνης Βερώνη Επαν.
K. 1905				
X. 1905-06				
K. 1906	24/7/1906	Αθήνα	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Θωμά Οικονόμου
X. 1906-07	[;]/10/1906	Λεμεσός Κύπρου	<i>Βρυκόλακες</i>	Ξενοφώντος Ησαΐα
	3/4/1907	Σύρος	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Ελληνικός Δραματικός
	3/4/1907	Κωνσταντινούπολη	<i>Βρυκόλακες</i>	Αικατερίνης Βερώνη Επαν.
K. 1907	2 /10/1907	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού
X. 1907-08	7/10/1907	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	[Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου;]
	18/10/1907	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	30/10/1907	Κωνσταντινούπολη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	21/11/1907	Κωνσταντινούπολη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Δ. Ταβουλάρη-Τηλ. Λεπενιώτη
	22/1/1908	Σάμος	<i>Ρόσμερσχαλμ</i>	Θωμά Οικονόμου
K. 1908	17/7/1908	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
X. 1908-09	30/12/1908 έως 3/3/1909	Πάτρα Ζάκυνθος Σμύρνη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	13/1/1909	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου
	[;]/3 ή 4/ 1909	Ζάκυνθος	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	16/4/1909	Πύργος Ηλείας	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
Κ. 1909				
Χ. 1909-10	6/12/1909	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	10/12/1909	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν.
	15/12/1909	Σαμψούντα Μικρά Ασία	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Μιχαήλ Ιακωβίδη
	16/12/1909	Κωνσταντινούπολη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	13/2/1910	Σύρος	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	24/3/1910	Κωνσταντινούπολη	<i>Βρυκόλακες</i>	Ευαγγ. Παρασκευοπούλου Επαν.
	[;]/3 ή 4/ 1910	Λεμεσός Κύπρου	<i>Βρυκόλακες</i>	Πάνου Καλογερίκου
	3/ 5/1910	Σμύρνη	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού
Κ. 1910	17/9/1910	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	1/10/1910	Αθήνα	<i>Ρόσμεροχολμ</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	2/10/1910	Λάρισα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	[Ροζαλίας Νίκα;]
Χ. 1910-11	12/10/1910	Αλεξάνδρεια	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	31/10/1910	Πειραιάς	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	[;]/3/1911	Ζάκυνθος Τρίπολη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Νικόλαου Πλέσσα
Κ. 1911				
Χ. 1911-12	9/10/1911	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	3/11/1911	Βόλος	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	9/11/1911	Βόλος	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	23/11/1911	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Suzanne Després
	20/12/1911	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	4/1/1912 & [;]/1/1912	Καλαμάτα Κεφαλονιά	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Νικόλαου Πλέσσα Επαν.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	17/1/1912	Σμόρνη	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	[:]/3 ή 4/1912	Τρίπολη	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
Κ. 1912	25/6/1912	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	11/7/1912	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	27/7/1912	Πειραιάς	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	2/9/1912	Πύργος Ηλείας	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	5/9/1912	Πύργος Ηλείας	<i>Η αγριόπαπια</i>	Θωμά Οικονόμου
	[:]/9/1912	Πύργος Ηλείας	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θωμά Οικονόμου
Χ. 1912-13	14/10/1912	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	2/11/1912	Χανιά	<i>Η αγριόπαπια</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	6/2/1913	Αθήνα	<i>Η αγριόπαπια</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
Κ. 1913	30/7/1913	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	9/8/1913	Πειραιάς	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	12/8/1913	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
Χ. 1913-14	17/10/1913 & 6/1/1914	Βόλος Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	20/1/1914	Θεσσαλονίκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
Κ. 1914	19/5/1914	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Τηλέμαχου Λεπενιώτη
	[:]/9/1914	Ιωάννινα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Χριστίνας Καλογερίκου
Χ. 1914-15	29/11/1914 & 13/4/1915	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
Κ. 1915	29/6/1915	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κυβέλης Αδριανού
	8/7/1915	Αθήνα	<i>Η αγριόπαπια</i>	Κυβέλης Αδριανού
Χ. 1915-16	8/10/1915	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	7/1/1916	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	15/1/1916	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Αθ. Μαρίκου-Εμ. Καντιώτη
Κ. 1916	26/5/1916	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	8/6/1916	Πειραιάς	<i>Βρυκόλακες</i>	Χρ. Καλογεरिकου-Α. Μηλιάδου
	[;]/8/1916	Πάτρα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	17/9/1916	Πύργος Ηλείας	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Χρ. Καλογεरिकου Επαν.
Χ. 1916-17	14/11/1916	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
Κ. 1917	3/10/1917	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
Χ. 1917-18	6/12/1917	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	15/1/1918	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	6/2/1918	Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Κυβέλης Αδριανού
	15/5/1918	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
Κ. 1918	24/6/1918	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Νίκου Μωραΐτη
	27/7/1918	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη
Χ. 1918-19	10/10/1918	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	7/3/1919	Αθήνα	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου
	20/4/1919	Αθήνα	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου Επαν.
Κ. 1919				
Χ. 1919-20				
Κ. 1920	[;]/5/1920	Σμύρνη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
Χ. 1920-21				
Κ. 1921	25/7/1921	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	30/9/1921	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Χ. 1921-22	9/10/1921	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	23/12/1921	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κούλας Ζερβού
Κ. 1922				
Χ. 1922-23	2/4/1923	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	8/4/1923	Πειραιάς	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	14/4/1923	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
Κ.1923	27/5/1923	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου
Χ. 1923-24	7/2/1924	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
Κ. 1924	18/9/1924	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	2/10/1924	Θεσσαλονίκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
Χ. 1924-25	15/1/1925	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θωμά Οικονόμου
	18/2/1925	Θεσσαλονίκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
Κ. 1925	25/9/1925	Θεσσαλονίκη	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
Χ. 1925-26	5 /1/1926	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	11/2/1926	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θωμά Οικονόμου Επαν.
	8/4/1926	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη Επαν.
Κ. 1926				
Χ. 1926-27				
Κ. 1927				
Χ. 1927-28	23/10/1927	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Μιχαήλ Ιακωβίδη
	11/3/1928	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Ελένης Χαλκούση
	12/3/1928	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κυβέλης Αδριανού Επαν.
	15/3/1928	Αθήνα	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Τασίας Αδάμ
	7/4/1928	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	13/5/1928	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Τασίας Αδάμ
Κ. 1928				
Χ. 1928-29				
Κ. 1929	15/8/1929	Αλεξάνδρεια	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Δραματικών Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη
	13/9/1929	Θεσσαλονίκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών
Χ. 1929-30				
Κ. 1930	27/6/1930	Αλεξάνδρεια	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών Επαν.
	17/7/1930	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών
	31/7/1930	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών
	18/8/1930	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών Επαν.
	1/10/1930	Πύργος Ηλείας	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Σπουδή
Χ. 1930-31				
Κ. 1931	20/5/1931	Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών
Χ. 1931-32				
Κ. 1932				
Χ. 1932-33	3/2/1933	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Μαίρης Κροντηρά
	7/2/1933	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο
Κ. 1933	16/2/1933	Θεσσαλονίκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Τασίας Αδάμ Επαν.
	21/6/1933	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών
	21/6/1933 & 20/9/1933	Πάτρα Θεσσαλονίκη	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Χ. 1933-34	[;]/11/1933	Καρδίτσα	<i>Βρυκόλακες</i>	Ηνωμένοι Καλλιτέχναι
	4/12/1933	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
	30/1/1934	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	[:]/5/1934	Καρδίτσα	<i>Βρυκόλακες</i>	Κ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη Α. Χριστοφορίδου
Κ. 1934	27/7/1934	Μοτιλήνη	<i>Βρυκόλακες</i>	Κ. Κροντηρά -Κ. Οικονομίδη- Α. ΧριστοφορίδουΕπαν.
Χ. 1934-35	16/11/1934 &15/3/1935	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Κ. 1935	30/7/1935	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Ηνωμένοι Καλλιτέχναι Επαν.
	2/8/1935	Πάτρα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Χ. 1935-36	7/10/1935	Αθήνα	<i>Πέερ Γκοντ</i>	Εθνικό Θέατρο
	16/12/1935	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Κ. 1936				
Χ. 1936-37	24/12/1936	Βόλος	<i>Βρυκόλακες</i>	Κώστα Κροντηρά
Κ. 1937	21/7/1937	Χανιά	<i>Βρυκόλακες</i>	Κώστα Κροντηρά Επαν.
Χ. 1937-38	18/5/1938	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Νέων
Κ. 1938	[25]/[9]/1938	Λευκωσία	<i>Βρυκόλακες</i>	Κώστα Κροντηρά Επαν.
Χ. 1938-39	17/3/1939	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη
	13/4 έως 11/5/1939	Ηράκλειο Χανιά Θεσσαλονίκη	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
Κ. 1939				
Χ. 1939-40	3/10/1939	Αθήνα	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη
	23/10/1939 έως 31/5/1940	Πάτρα Αλεξάνδρεια Κάιρο Ισμαηλία Πορτ-Σάϊτ Καβάλα Κομοτηνή Αλεξανδρούπολη Δράμα Σέρρες Λάρισα Βόλος Ιωάννινα Θεσσαλονίκη	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	6/11/1939 έως 7/5/1940	Πάτρα Αλεξάνδρεια Κάιρο Καβάλα Κομοτηνή Θεσσαλονίκη	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
	5/12/1939	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
	20/12/1939	Αθήνα	<i>Η αγριόπατια</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη
Κ. 1940				
Χ. 1940-41				
Κ. 1941				
Χ. 1941-42	17/3/1942	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη
Κ. 1942				
Χ. 1942-43	7/10/1942	Αθήνα	<i>Η αγριόπατια</i>	Θέατρο Τέχνης
	25/1/1943	Αθήνα	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	Θέατρο Τέχνης
	27/1/1943	Αθήνα	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη
Κ. 1943				
Χ. 1943-44	4/10/1943	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θέατρο Τέχνης
	15/10/1943	Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Βασιλή Αργυρόπουλου
	12/11/1943	Αθήνα	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	Θέατρο Τέχνης Επαν.
	26/11/1943	Αθήνα	<i>Η αγριόπατια</i>	Θέατρο Τέχνης Επαν.
	13/1/1944	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Εθνικό Θέατρο
Κ. 1944				
Χ. 1944-45				
Κ. 1945	24/6/1945	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Θέατρο Τέχνης Επαν.
Χ. 1945-46	[;]/8 έως 11/ /1945	Κύπρος Αλεξάνδρεια	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Β. Μανωλίδου-Μ. Αρώνη-Δ. Χορν

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	2/11/1945	Αθήνα	<i>Οι μνηστήρες του θρόνου</i>	Εθνικό Θέατρο
	7/11/1945	Αθήνα	<i>Η κυρία Ίγκερ από το Έστροτ</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη
Κ. 1946				
Χ. 1946-47	[;]/[9 ή 10]/1946 έως 4/2/1947	Κάιρο Αλεξάνδρεια Λευκωσία	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
	[;]/12/1946	Λευκωσία	<i>Βρυκόλακες</i>	Νίνου Παστελλίδη
Κ. 1947				
Χ. 1947-48	26/4/1948	Θεσσαλονίκη	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
Κ. 1948				
Χ. 1948-49	5/1/1949	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Θέατρο Τέχνης
Κ. 1949	18/7/1949 & 14/9/1949	Πάτρα Αλεξάνδρεια	<i>Βρυκόλακες</i>	Θέατρο Τέχνης Επαν.
Χ. 1949-50	30/11/1949	Κωνσταντινούπολη	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
Κ. 1950				
Χ. 1950-51	9/10/1950	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη
	11/10/1950	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο
	9/11/1950 έως [;]/[4;]/1951	Πάτρα Λάρισα Βόλος	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
Κ. 1951	28/9/1951	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Χ. 1951-52	5/3/1952	Αθήνα	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη
Κ. 1952				
Χ. 1952-53	20/2/1953	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Έ. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν
	9/3/1953	Μυτιλήνη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
Κ. 1953				

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Χ. 1953-54	4/1 έως 16/4/1954	Κωνσταντινούπολη Κύπρος Λάρισα Θεσσαλονίκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
Κ. 1954				
Χ. 1954-55	[;]/11/1954 έως 10/3/1955	Κύπρος Κάιρο Αλεξάνδρεια Κωνσταντινούπολη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν Επαν.
Κ. 1955				
Χ. 1955-56	27/1/1956	Ιωάννινα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν.
	28/1/1956	Αθήνα	<i>Η αγριόπαπια</i>	Θέατρο Τέχνης
Κ. 1956				
Χ. 1956-57				
Κ. 1957				
Χ. 1957-58	28/11/1957	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Εθνικό Θέατρο
	27/2/1958	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
	11/3/1958	Πάτρα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Κ. 1958				
Χ. 1958-59				
Κ. 1959				
Χ. 1959-60	2/3/1960	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Κ. 1960				
Χ. 1960-61				
Κ. 1961				
Χ. 1961-62	8/3/1962	Αθήνα	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	Εθνικό Θέατρο
	15/3/1962	Θεσσαλονίκη	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Κ.Θ.Β.Ε.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	1/4 έως 24/5/1962	Σέρρες Δράμα Αλεξανδρούπολη Ξάνθη Καβάλα Κομοτηνή Καστοριά Πτολεμαΐδα Φλώρινα Έδεσσα Κατερίνη	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Κ.Θ.Β.Ε. Επαν.
Κ. 1962				
Χ. 1962-63				
Κ. 1963				
Χ. 1963-64				
Κ. 1964				
Χ. 1964-65	8/10/1964	Αθήνα	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Αντιγόνης Βαλάκου
	3/12/1964	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Εθνικό θέατρο
Κ. 1965				
Χ. 1965-66	10/11/1965	Θεσσαλονίκη	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Κ.Θ.Β.Ε.
	9/12/1965	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
	27/4 έως 24/5/1966	Καβάλα Ξάνθη Δράμα Σέρρες Φλώρινα Κοζάνη	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Κ.Θ.Β.Ε. Επαν.
Κ. 1966				
Χ. 1966-67	16/12/1966	Θεσσαλονίκη	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Κ.Θ.Β.Ε. Επαν.
	3/2/1967	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Έλσας Βεργή
Κ. 1967				

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Χ. 1967-68	11/10/1967	Αθήνα	<i>Πέερ Γκοντ</i>	Προσκήνιο
	5/3 έως 3/5/1968	Θεσσαλονίκη Αθήνα Μυτιλήνη	<i>Πέερ Γκοντ</i>	Προσκήνιο Επαν.
Κ. 1968				
Χ. 1968-69	26/11/1968	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινού
Κ. 1969				
Χ. 1969-70	19/2/1970	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινού Επαν.
Κ. 1970				
Χ. 1970-71				
Κ. 1971				
Χ. 1971-72	10/11/1971	Αθήνα	<i>Τα παλικάρια στο Χέλυκελαντ</i>	Έλσας Βεργή
Κ. 1972				
Χ. 1972-73	13/1 έως 6/3/1973	Λευκωσία Πάφος Λεμεσός Αμμόχωστος Λάρνακα Μόρφου Κερύνεια	<i>Βρυκόλακες</i>	Θ.Ο.Κ.
Κ. 1973				
Χ. 1973-74	1/5 έως 31/5/1974	Λευκωσία Λεμεσός Κερύνεια Αμμόχωστος Πάφος Μόρφου Λάρνακα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θ.Ο.Κ.
Κ. 1974				
Χ. 1974-75	3/4 έως 22/4/1975	Θεσσαλονίκη Βόλος Λάρισα Καβάλα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κ.Θ.Β.Ε.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Κ. 1975				
Χ. 1975-76	5/3/1976	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο
	26/4/1976	Θεσσαλονίκη	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Κ. 1976				
Χ. 1976-77				
Κ. 1977				
Χ. 1977-78	23/3 έως 7/5/1978	Θεσσαλονίκη Φλώρινα Δράμα Καβάλα Κιλκίς Έδεσσα Βέροια Κατερίνη Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Κ.Θ.Β.Ε.
Κ. 1978				
Χ. 1978-79	16/2/1979	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Κ. 1979				
Χ. 1979-80	2/11/1979	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Γιάννη Φέρτη
Κ. 1980				
Χ. 1980-81	25/12/1980	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Μοντέρνοι Καιροί
	28/3 έως [7;]/4/1981	Καλαμάτα Σπάρτη Τρίπολη Πάτρα Φιλιατρά	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Μοντέρνοι Καιροί Επαν.
Κ. 1981				
Χ. 1981-82	30/10 έως 30/12/1981	Λαμία, Λιβαδειά Άσπρα Σπίτια Αμφισσα, Γραβιά Θήβα, Χαλκίδα Βασιλικά Ευβοίας Καρπενήσι Μαλαισίνα Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	29/1/1982	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θέατρο Άσκηση
Κ. 1982				
Χ. 1982-83				
Κ. 1983				
Χ. 1983-84	2/11/1983	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Δημήτρη Χορν
	3/2/1984	Ιωάννινα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων
Κ. 1984				
Χ. 1984-85	10/10/1984	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης
	27/10/1984	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου
	16/3/1985	Θεσσαλονίκη	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης Επαν.
	11/1 έως 7/4/1985	Πάτρα Καλαμάτα Αγρίνιο Κέρκυρα Λαμία Λάρισα Νάουσα Ξάνθη Θεσσαλονίκη	<i>Η αγριότητα</i>	Εθνικό Θέατρο
Κ. 1985				
Χ. 1985-86	24/10/1985	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater
	30/10/1985	Θεσσαλονίκη	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater Επαν.
	14/12/1985	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Κ.Θ.Β.Ε.
	15/4/1986	Λευκωσία	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Αγγλοκυπριακό Θέατρο (ACT)
Κ. 1986				
Χ. 1986-87	21/11/1986	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου
Κ. 1987	6/7/1987	Αθήνα	<i>Πέερ Γκοντ</i>	Kimbri
Χ. 1987-88	8/1/1988	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη»

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	19/2/1988	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο
Κ. 1988				
Χ. 1988-89	23/12/1988	Θεσσαλονίκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
	19/1/1989	Θεσσαλονίκη	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
	11/3/1989	Θεσσαλονίκη	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Κ.Θ.Β.Ε.
	18/3/1989	Ιωάννινα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων
	24/3/1989	Βόλος	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» Επαν.
	25/3/1989	Βόλος	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» Επαν.
	5/4/1989	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θέατρο Βικτώρια
	5/5/1989	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Κ.Θ.Β.Ε. Επαν.
Κ. 1989				
Χ. 1989-90	13/10/1989	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» Επαν.
	14/10/1989	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» Επαν.
	13/1/1990	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θέατρο Βικτώρια Επαν.
Κ. 1990				
Χ. 1990-91	20/10/1990	Αθήνα	<i>Η κρρά της θάλασσας</i>	Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου
	8/11/1990	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Αντιθέατρο
	9/11/1990	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θέατρο Βικτώρια Επαν.
	10/11/1990	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή
	2/3/1991	Καλαμάτα	<i>Η αγριόπαπια</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας
Κ. 1991				
Χ. 1991-92	21/10/1991	Αθήνα	<i>Πέερ Γκοντ</i>	Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου
	22/12/1991	Αθήνα	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές»

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
	25/12/1991	Αθήνα	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα»
	15/5/1992	Θεσσαλονίκη	<i>Η αγριόπαπια</i>	Κ.Θ.Β.Ε.
Κ. 1992				
Χ. 1992-93	31/10/1992	Θεσσαλονίκη	<i>Η αγριόπαπια</i>	Κ.Θ.Β.Ε. Επαν.
	31/3/1993	Αθήνα	<i>Τα πρόσωπά μου είναι εδώ</i> ⁵⁸³	Θέατρο 3 ^{ης} Σεπτεμβρίου
	22/4/1993	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο
Κ. 1993				
Χ. 1993-94	25/12/1993	Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα
	16/3/1994	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Θέατρο του Νότου
Κ. 1994	18/8/1994	Πειραιάς	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα Επαν.
Χ. 1994-95	20/10/1994	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θέατρο Εξαρχείων
	4/11/1994	Αθήνα	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Θεατρική Εταιρεία «Πράξη»
	2/12/1994	Αθήνα	<i>Η αγριόπαπια</i>	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές»
	9/12/1994	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Πειραματικό Θέατρο της Πόλης
	8/1 έως 26/2/1995	Έδεσσα Βέροια Σκύδρα Νάουσα Κοζάνη Σιάτιστα Βελβενδός Καστοριά Φλώρινα Αριδαία Αλεξάνδρεια Πλατό Νέα Μηχανιώνα Θέρμη Σέρρες Κομοτηνή	<i>Το σπίτι της κόκκλας (Νόρα)</i>	ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Βέροιας

⁵⁸³ Σύνθεση του Νίκου Περέλη από έργα του Ερρίκου Ίψεν.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Κ. 1995				
Χ. 1995-96	6/10/1995	Θεσσαλονίκη	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	The Peter Hall Company
	14/10/1995	Αθήνα	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» Επαν.
	14/12/1995	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Πειραματικό Θέατρο της Πόλης
Κ. 1996				
Χ. 1996-97	28/3/1997	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο
Κ. 1997	24/5/1997	Σύρος	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
Χ. 1997-98				
Κ. 1998				
Χ. 1998-99	13/11/1998	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Θέατρο Εξαρχείων
	17/3/1999	Πάτρα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών
	5/5/1999	Θεσσαλονίκη	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών Επαν.
Κ. 1999				
Χ. 1999-2000				
Κ. 2000				
Χ. 2000-01	13/10/2000	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Νικήτα Τσακίρογλου
	9/2/2001	Θεσσαλονίκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κ.Θ.Β.Ε.
	16/2/2001	Αθήνα	<i>Οι εγκλωβισμένοι ή το τέλος των παιχνιδιών⁵⁸⁴</i>	Εθνικό Θέατρο
	3/5/2001	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κ.Θ.Β.Ε. Επαν.
Κ. 2001				
Χ. 2001-02	29/9/2001	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα
	11/1/2002	Θεσσαλονίκη	<i>Μικρός Έγιορφ</i>	Σκηνή του Βορρά

⁵⁸⁴ Σύνθεση του Νίκου Περέλη από έργα του Ίψεν.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Κ. 2002				
Χ. 2002-03	25/10/2002	Αθήνα	<i>Πέερ Γκοντ</i>	Εθνικό Θέατρο
	20/12/2002	Αθήνα	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	Νικήτα Τσακίρογλου
	28/2/2003	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θέατρο του Ήλιου
	7/3/2003	Λεμεσός	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Ε.Θ.Α.Λ.
	13/3/2003	Λευκωσία	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Ε.Θ.Α.Λ. Επαν.
	17/3 έως 20/4/2003	Βόλος Σπάρτη Πάτρα	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	Νικήτα Τσακίρογλου Επαν.
	11/4/2003	Λευκωσία	<i>Βρυκόλακες</i>	Θέατρο Ένα
Κ. 2003	8/9/2003	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Ομάδα «Πρώτες Ύλες»
Χ. 2003-04	14/11/2003	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Θέατρο του Ήλιου Επαν.
	28/1/2004	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Ομάδα «Πρώτες Ύλες»
Κ. 2004				
Χ. 2004-05	12/11/2004	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Εθνικό Θέατρο
	12/11/2004	Λευκωσία	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Θ.Ο.Κ.
	10/12/2004	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα»
	11/12/2004 έως 23/1/2005	Χανιά Ρέθυμνο Ηράκλειο	<i>Βρυκόλακες</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης
	17/12/2004	Λάρισα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θέατρο Τεχνών Λάρισας
	25/12/2004	Αθήνα	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Γιώργου Κιμούλη
	10/2/2005	Ιωάννινα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Εθνικό Θέατρο Επαν.
	11/3/2005	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Θέατρο Θεσσαλονίκης»

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Κ. 2005				
Χ. 2005-06	25/2/2006	Καβάλα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας
	2/3/2006	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	«Οι θεατρικών θεατές»
	11/5/2006	Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Εταιρεία Θεάτρου «Η άλλη σκηνή»
Κ. 2006	20/6/2006	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Schaubühne am Lehniner Platz
	27/7/2006	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	«Οι θεατρικών θεατές» Επαν.
	5/8/2006	Εύβοια	<i>Βρυκόλακες</i>	Θεατρική Ομάδα Κασταλία
Χ. 2006-07	26/10/2006	Αθήνα	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Εταιρεία Θεάτρου «Η άλλη σκηνή» Επαν.
	9/11/2006	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	«Οι θεατρικών θεατές» Επαν.
	14/11/2006	Θεσσαλονίκη	<i>Βρυκόλακες</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
	16/11/2006	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Ε. Θ. Παραγωγών «Μεταξύ σοβαρού και αστειού»
	8/2/2007	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	«Οι θεατρικών θεατές»
	19/4/2007	Καρδίτσα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Θέατρο Όψεις
	29/4/2007	Θεσσαλονίκη	<i>Πέερ Γκοντ</i>	Berliner Ensemble
Κ. 2007				
Χ. 2007-08	31/10/2007	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή
	18/1/2008	Κοζάνη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης
	14/3/2008	Αγρίνιο	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου
	15/3/2008	Λευκωσία	<i>Βρυκόλακες</i>	Θ.Ο.Κ.
	2/5/2008	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου Επαν.
	2/5/2008	Θεσσαλονίκη	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή Επαν.
Κ. 2008	21/7/2008	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Mabou Mines Theatre Company
	27/7/2008	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤ.	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΓΟ	ΘΙΑΣΟΣ
Χ. 2008-09	8/10/2008	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή Επαν.
	8/5/2009	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	«Συνθήκη»
Κ. 2009				
Χ. 2009-10	29/10/2009	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	«Συνθήκη» Επαν.
	13/11/2009	Βόλος	<i>Βρυκόλακες</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου
	18/12/2009	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου Επαν.
	19/12/2009	Αθήνα	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Αμφιθέατρο
	13/2/2010	Αθήνα	<i>Βρυκόλακες</i>	Θέατρο Εκάτη
	19/2/2010	Αθήνα	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Εθνικό Θέατρο
Κ. 2010	24/6/2010	Αθήνα	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Schaubühne am Lehniner Platz
Χ. 2010-11	4/12/2010	Αθήνα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θέατρο «Τόπος αλλού»
	17/12/2010	Αθήνα	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	«Συνθήκη»

2. Τα έργα ανά θεατρικό σχήμα (Ελληνικοί και Κυπριακοί θίασοι)⁵⁸⁵

1. Εθνικό Θέατρο

1. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* 1933
2. *Βρυκόλακες* 1934
3. *Πέερ Γκοντ* 1935
4. *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* 1944
5. *Οι μνηστήρες του θρόνου* 1945
6. *Βρυκόλακες* 1950
7. *Έντα Γκάμπλερ* 1957
8. *Ρόσμερσχολμ* 1962
9. *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* 1964
10. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* 1976
11. *Η αγριόπαπια* 1985
12. *Βρυκόλακες* 1988
13. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* 1993
14. *Βρυκόλακες* 1997
15. *Οι εγκλωβισμένοι ή το τέλος των παιχνιδιών* 2001⁵⁸⁶
16. *Πέερ Γκοντ* 2002
17. *Έντα Γκάμπλερ* 2004
18. *Η κυρά της θάλασσας* 2010

2. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας

1. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* 1962
2. *Ένας εχθρός του λαού* 1965
3. *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* 1975
4. *Έντα Γκάμπλερ* 1978
5. *Βρυκόλακες* 1985
6. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* 1989
7. *Η αγριόπαπια* 1992
8. *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* 2001

3. Θίασος Θωμά Οικονόμου

1. *Η κυρά της θάλασσας* 1906
2. *Ρόσμερσχολμ* 1908
3. *Βρυκόλακες* 1909
4. *Η αγριόπαπια* 1912
5. *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* 1912

⁵⁸⁵ Ελληνικοί και κυπριακοί θίασοι έως και το 2010. Οι θίασοι ταξινομούνται σύμφωνα με τον αριθμό των έργων του Ίψεν που ανέβασαν. Οι παραγωγές παρουσιάζονται κατά χρονολογική σειρά. Σχήματα με τον ίδιο αριθμό παραγωγών ταξινομούνται με αλφαβητική σειρά.

⁵⁸⁶ Σκηνική σύνθεση του Νίκου Περέλη από έργα του Ίψεν.

	6. <i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 1925
4. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1939 2. <i>Η κυρά της θάλασσας</i> 1939 3. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1942 4. <i>Μικρός Έγιολφ</i> 1943 5. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1950 6. <i>Η κυρά της θάλασσας</i> 1952
5. Θέατρο Τέχνης [Καρόλου Κουν]	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Η αγριόπαπια</i> 1942 2. <i>Βρυκόλακες</i> 1943 3. <i>Ρόσμερσχολμ</i> 1943 4. <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i> 1949 5. <i>Η αγριόπαπια</i> 1956
6. Θίασος Κυβέλης Αδριανού	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1907 2. <i>Βρυκόλακες</i> 1910 3. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1915 4. <i>Η αγριόπαπια</i> 1915 5. <i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1918
7. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Βρυκόλακες</i> 1918 2. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1921 3. <i>Η αγριόπαπια</i> 1939 4. <i>Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ</i> 1945
8. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Βρυκόλακες</i> 1973 2. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1974 3. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 2004 4. <i>Βρυκόλακες</i> 2008
9. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών [Βασίλη Ρώτα]	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Βρυκόλακες</i> 1930 2. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1930 3. <i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1931 4. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1933
10. Η Νέα Σκηνή [Κωνσταντίνου Χρηστομάνου]	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Η αγριόπαπια</i> 1901 2. <i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1902 3. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1903

- | | |
|---|---|
| 11. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»⁵⁸⁷ | 1. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1988
2. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1989
3. <i>Βρυκόλακες</i> 2006 |
| 12. Βασιλικόν Θέατρον | 1. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1902
2. <i>Τα στηρίγματα της κοινωνίας</i> 1902 |
| 13. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων | 1. <i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1984
2. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1989 |
| 14. Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» | 1. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1903
2. <i>Βρυκόλακες</i> 1903 |
| 15. Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» | 1. <i>Μικρός Έγιολφ</i> 1991
2. <i>Η αγριόπατια</i> 1994 |
| 16. Θέατρο Εξαρχείων | 1. <i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 1994
2. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1998 |
| 17. Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου | 1. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1986
2. <i>Τα πρόσωπά μου είναι εδώ</i> ⁵⁸⁸ 1993 |
| 18. Θίασος Έλσας Βεργή | 1. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1967
2. <i>Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ</i> 1971 |
| 19. Θίασος Τασίας Αδάμ | 1. <i>Η κορά της θάλασσας</i> 1928
2. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1928 |
| 20. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» | 1. <i>Ρόσμεροχολμ</i> 1991
2. <i>Βρυκόλακες</i> 2004 |
| 21. Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα | 1. <i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1993
2. <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i> 2001 |
| 22. Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή [Κατερίνας Μαραγκού] | 1. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1990
2. <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i> 2007 |
| 23. Θίασος Μιχαήλ Ιακωβίδη⁵⁸⁹ | 1. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1909 |

⁵⁸⁷ Η Πειραματική παρουσίασε επίσης το 1996 το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Στη χώρα Ίψεν*, μία μεταγραφή των *Βρυκολάκων*.

⁵⁸⁸ Σύνθεση του Νίκου Περέλη από έργα του Ερρίκου Ίψεν.

⁵⁸⁹ Η πλήρης επωνυμία του θιάσου το 1909: Θίασος Ελληνικής Κωμωδίας Μιχαήλ Ιακωβίδη.

	2. <i>Βρυκόλακες</i> 1927
24. Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου	1. <i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 2000 2. <i>Ρόσμερσχολμ</i> 2002
25. Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές»	1. <i>Τι απέγινε η Νόρα</i> 2006 ⁵⁹⁰ 2. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 2007
26. Θίασος Συνθήκη	1. <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 2009 2. <i>Ρόσμερσχολμ</i> 2010
27. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης [Μαριέττας Ριάλδη]	1. <i>Βρυκόλακες</i> 1994 2. <i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1995
28. Αγγλοκυπριακό Θέατρο (ACT)	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1986
29. Αμφιθέατρο [Σπύρου Ευαγγελάτου]	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 2009
30. Αντιθέατρο [Μαρίας Ξενουδάκη]	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1990
31. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Αγρινίου	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 2008
32. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1995
33. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου	<i>Βρυκόλακες</i> 2009
34. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καβάλας	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 2006
35. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας	<i>Η αγριόπαπια</i> 1991
36. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κοζάνης	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 2008
37. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης	<i>Βρυκόλακες</i> 2004
38. Δημοτικό περιφερειακό Θέατρο Πατρών	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1999
39. Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1923
40. Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1929
41. Δραματικός Θίασος Σπουδή	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1930
42. Ελληνικός Δραματικός Θίασος	<i>Η κορά της θάλασσας</i> 1907
43. Ελληνικός Δραματικός Θίασος	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1907

⁵⁹⁰ Διασκευή του Σπιτιού της κούκλας. Υπότιτλος: *Μία σπουδή πάνω στο 'Κουκλόσπιτο' του Ίφεν.*

Δ. Ταβουλάρη-Τηλ. Λεπενιώτη	
44. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αθηνών Θεόδωρου Ποφάντη	<i>Βρυκόλακες</i> 1897
45. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αθηνών Νικόλαου Κορδοβίλλη	<i>Βρυκόλακες</i> 1896
46. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αικατερίνης Βερώνη	<i>Βρυκόλακες</i> 1899
47. Ελληνικός Θίασος Αθηνών «Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη	<i>Βρυκόλακες</i> 1897
48. Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i> 1928
49. Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1984
50. Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού	<i>Μικρός Έγιολφ</i> 2003
51. Εταιρεία θεατρικών παραγωγών «Μεταξύ σοβαρού και αστείου»	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 2006
52. Εταιρεία Θεάτρου «Η άλλη σκηνή»	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> 2006
53. Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών (Γαβρηλίδη-Δενδραμή-Παρασκευά)	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1929
54. Θεατρική Εταιρία «Πράξη»	<i>Η κυρά της θάλασσας</i> 1994
55. Θεατρική Ομάδα Κασταλία	<i>Βρυκόλακες</i> 2006
56. Θέατρο «Τόπος αλλού»	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 2010
57. Θέατρο Άσκηση	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 1982
58. Θέατρο Βικτώρια	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 1989
59. Θέατρο Εκάτη	<i>Βρυκόλακες</i> 2010
60. Θέατρο Ένα [Κύπρου]	<i>Βρυκόλακες</i> 2003
61. Θέατρο Όψεις	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 2007
62. Θέατρο Τεχνών Λάρισας	<i>Βρυκόλακες</i> 2004
63. Θέατρο του Ήλιου	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 2003
64. Θέατρο του Νότου	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1994
65. Θίασος Αθανάσιου Μαρίκου-Εμμανουήλ Καντιώτη	<i>Βρυκόλακες</i> 1916
66. Θίασος Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινοῦ	<i>Βρυκόλακες</i> 1968
67. Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου	<i>Η κυρά της θάλασσας</i> 1964

68.	Θίασος Βασιλή Αργυρόπουλου	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1943
69.	Θίασος Βάσως Μανωλίδου-Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1945
70.	Θίασος Γιάννη Φέρτη	<i>Βρυκόλακες</i> 1979
71.	Θίασος Γιώργου Κιμούλη	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 2004
72.	Θίασος Δημήτρη Χορν	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 1983
73.	Θίασος Δημητρίου Αγγελάκη	<i>Βρυκόλακες</i> 1900
74.	Θίασος Δημοσθένη Αλεξιάδη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1901
75.	Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου	<i>Μικρός Έγιολφ</i> 1919
76.	Θίασος Ελένης Χαλκούση	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> 1928
77.	Θίασος Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παππά- Δημήτρη Χορν	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1953
78.	Θίασος Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου	<i>Βρυκόλακες</i> 1898
79.	Θίασος Ευάγγελου Παντόπουλου	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1903
80.	Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα	<i>Βρυκόλακες</i> 1894
81.	Θίασος Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	<i>Βρυκόλακες</i> 1933
82.	Θίασος Κούλας Ζερβού	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1921
83.	Θίασος [Κωνσταντίνου Βονασέρα;]	<i>Βρυκόλακες</i> 1896
84.	Θίασος Κώστα Κροντηρά	<i>Βρυκόλακες</i> 1936
85.	Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου	<i>Βρυκόλακες</i> 1934
86.	Θίασος Μαίρης Κροντηρά	<i>Βρυκόλακες</i> 1933
87.	Θίασος Μιχαήλ Αρνιωτάκη	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1899
88.	Θίασος Νέων	<i>Βρυκόλακες</i> 1938
89.	Θίασος Νικόλαου Πλέσσα	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1911
90.	Θίασος Νίκου Μωραΐτη	<i>Βρυκόλακες</i> 1918
91.	Θίασος Νίνου Παστελλιδη	<i>Βρυκόλακες</i> 1946

92.	Θίασος Ξενοφώντος Ησαΐα	<i>Βρυκόλακες</i> 1906
93.	Θίασος [Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου;]	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1907
94.	Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> 1981
95.	Θίασος Πάνου Καλογερίκου	<i>Βρυκόλακες</i> 1910
96.	Θίασος [Ροζαλίας Νικά;]	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1910
97.	Θίασος Σμαράγδας Ησαΐα	<i>Ρόσμερσχολμ</i> 1902
98.	Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 1984
99.	Θίασος Τηλέμαχου Λεπενιώτη	<i>Βρυκόλακες</i> 1914
100.	Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1914
101.	Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου-Ανθής Μηλιάδου	<i>Βρυκόλακες</i> 1916
102.	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Θέατρο Θεσσαλονίκης»	<i>Βρυκόλακες</i> 2005
103.	Μοντέρνοι Καιροί	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1980
104.	Ομάδα «Πρώτες Ύλες»	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> 2003
105.	Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου	<i>Πέερ Γκοντ</i> 1991
106.	Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> 1899
107.	Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη»	<i>Βρυκόλακες</i> 1988
108.	Προσκήνιο [Αλέξη Σολομού]	<i>Πέερ Γκοντ</i> 1967
109.	Σκηνή του Βορρά	<i>Μικρός Έγιολφ</i> 2002
110.	Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου	<i>Η κυρά της θάλασσας</i> 1990
111.	Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου	<i>Βρυκόλακες</i> 2008

3. Συντελεστές και διανομές ανά έργο (Ελληνικοί θίασοι)⁵⁹¹



⁵⁹¹ Οι πίνακες που ακολουθούν αφορούν μόνον τις παραστάσεις ελληνικών θιάσων. Απαλείφθηκαν τα έργα που έχουν εμφανιστεί μόνο μια φορά στην Ελλάδα. Για τα έργα *Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ*, *Οι μνηστήρες του θρόνου*, *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*, ας ανατρέξει ο αναγνώστης στην αναλυτική παραστασιογραφία που έχει προηγηθεί.

3.1. Η αγριόπαπια

Πίνακας συντελεστών α' (Η αγριόπαπια)

Τ.Α. ⁵⁹²	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.1.1.	Η Νέα Σκηνή	1901	Αθήνα	Σπύρος Μαρκέλλος	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
1.1.1.1.	»	1902	»	»	»
1.1.1.2.	»	1903	»	»	»
1.1.1.3.	»	1904	Σύρος	»	»
1.1.1.4.	»	1904	Αθήνα	»	»
1.1.2.	Θωμά Οικονόμου	1912	Πύργος Ηλείας	[Σπύρος Μαρκέλλος]	Θωμάς Οικονόμου
1.1.2.1.	»	1912	Χανιά	»	»
1.1.2.2.	»	1913	Αθήνα	»	»
1.1.3.	Κυβέλης Αδριανού	1915	Αθήνα	[Σπύρος Μαρκέλλος]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.1.4.	Μαρίκας Κοτοπούλη	1939	Αθήνα	Βάσος Δασκαλάκης	Κάρολος Κουν
1.1.5.	Θέατρο Τέχνης	1942	Αθήνα	Βάσος Δασκαλάκης	Κάρολος Κουν
1.1.5.1.	»	1943	»	»	»
1.1.6.	Θέατρο Τέχνης	1956	Αθήνα	Βάσος Δασκαλάκης	Κάρολος Κουν
1.1.7.	Εθνικό Θέατρο	1985	Περιοδεία	Βάσος Δασκαλάκης	Κούλα Αντωνιάδη
1.1.8.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας	1991	Καλαμάτα	Βάσος Δασκαλάκης	Πέτρος Σεβαστικόγλου
1.1.9.	Κ.Θ.Β.Ε.	1992	Θεσσαλονίκη	Βάσος Δασκαλάκης	Διαγόρας Χρονόπουλος
1.1.10.	Θ. Ο. «Μορφές»	1994	Αθήνα	Ν. Καραναστάσης Τ. Μπαντής	Τάσος Μπαντής

⁵⁹² Ταξινομικός αριθμός της αναλυτικής παραστασιογραφίας.

Πίνακας συντελεστών β' (Η αγριόπαπια)

T.A.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.1.1.	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	—	—
1.1.1.1.	»	»	»	»
1.1.1.2.	»	»	»	»
1.1.1.3.	»	»	»	»
1.1.1.4.	»	»	»	»
1.1.2.	[j]	[j]	—	—
1.1.2.1.	»	»	»	»
1.1.2.2.	»	»	»	»
1.1.3.	[j]	[j]	—	—
1.1.4.	Κάρολος Κουν	[Κάρολος Κουν]	—	—
1.1.5.	Γιάννης Στεφανέλλης	Γιάννης Στεφανέλλης	—	—
1.1.5.1.	»	»	»	»
1.1.6.	Κάρολος Κουν	Κάρολος Κουν	—	—
1.1.7.	Ανδρέας Σαραντόπουλος	Ανδρέας Σαραντόπουλος	Γιώργος Τσαγκάρης	—
1.1.8.	Αντώνης Δαγκλίδης	Αντώνης Δαγκλίδης	—	Ηλίας Κωνσταντακόπουλος
1.1.9.	Σίμος Καραφύλλης	Σίμος Καραφύλλης	Κώστας Βόμβολος	—
1.1.10.	Λιλή Κεντάκα	Λιλή Κεντάκα	Νίκος Κυπουργός	Ανδρέας Σινάνος

Πίνακας διανομών α' (Η αγριόπαπια)

Τ.Α.	ΒΕΡΛΕ	ΓΚΡΕΓΚΕΡΣ ΒΕΡΛΕ	Ο ΓΕΡΟ-ΕΚΝΤΑΛ	ΓΙΑΛΜΑΡ ΕΚΝΤΑΛ	ΓΚΙΝΑ ΈΚΝΤΑΛ	ΕΝΤΒΙΓΚ
1.1.1.	Νικόλαος Ραυτόπουλος	Νίκος Παπαγεωργίου	Άγγελος Χρυσομάλλης	Μήτσος Μυράτ	Ελένη Πασαγιάννη	Κυβέλη Αδριανού
1.1.1.1.	Σπήλιος Πασαγιάννης	»	»	»	»	»
1.1.1.2.	[]	»	»	»	»	»
1.1.1.3.	[Σπήλιος Πασαγιάννης]	»	»	»	»	»
1.1.1.4.	[]	[]	[]	[]	[]	[]
1.1.2.	Νίκος Βέλμος	Κωνσταντίνος Κοντογιάννης	Γεώργιος Σαραντίδης	Θωμάς Οικονόμου	Αριάδνη Βέλμου	Τατιανή Βέλμου
1.1.2.1.	Τ. Αλκαίος	Νίκος Βέλμος	Πραξιτέλης Τσαλίκης	»	Μαρή Λέοντος	»
1.1.2.2.	[]	»	[]	»	Αριάδνη Βέλμου ή Μαρή Λέοντος	»
1.1.3.	Νικόλαος Ροζάν	Νίκος Παπαγεωργίου	Άγγελος Χρυσομάλλης	Θωμάς Οικονόμου	Σαπφώ Αλκαίου	Κυβέλη Αδριανού-Νίκα Κόκκου
1.1.4.	Σπύρος Μουσούρης	Δημήτρης Μυράτ	Παντελής Ζερβός	Αντώνης Γιαννίδης	Άννα Λώρη	Ρίτα Μυράτ
1.1.5.	Γεώργιος Γιολάσης	Κάρολος Κουν	Παντελής Ζερβός	Βασίλης Διαμαντόπουλος	Βάσω Μεταξά	Καίτη Λαμπροπούλου
1.1.5.1.	»	»	Χαράλαμπος Πλακούδης	»	»	»
1.1.6.	Μηνάς Χρηστίδης	Γιώργος Βυθούλκας	Κώστας Μπάκας	Δημήτρης Μπάλλας	Αναστασία Πανατζοπούλου	Τάνια Σαββοπούλου
1.1.7.	Δημήτρης Ζακυνθινός	Γιώργος Μάζης	Χρήστος Μάντζαρης	Αλέξης Σταυράκης	Μαρία Σκούντζου	Αγγελική Βελουδάκη
1.1.8.	Αντώνης Μπαμπούνης	Κώστας Φλωκατούλας	Γιώργος Μελισάρης	Νίκος Λύτρας	Οδέττη Ιωάννου	Ιφιγένεια Αστεριάδη
1.1.9.	Νίκος Βρεττός	Χάρης Τσιτσάκης	Δημήτρης Βάγιας	Δημήτρης Καρέλλης	Θάλεια Σκαρλάτου	Λιλή Βαφειάδου
1.1.10.	Ηλίας Πετροπουλέας	Άρης Λεμπεσόπουλος	Γιώργος Μοσχίδης	Δημήτρης Καταλειφός	Ράνια Οικονομίδου	Ιωάννα Παγιατάκη

Πίνακας διανομών β' (Η αγριόλαπια)

Τ.Α.	ΚΥΡΙΑ ΣΕΡΜΠΙ	ΡΕΛΙΝΓΚ	ΜΟΛΒΙΚ	ΓΚΡΟΜΠΕΡΓΚ	ΠΙΤΕΡΣΕΝ
1.1.1.	Ειμαρμένη Ξανθάκη	Μάριος Ρωμανός	Θ. Παναγιωτόπουλος	Γεώργιος Ροδάκης	Αριστείδης Ζήνων
1.1.1.1.	»	Πάνος Καλογερίκος	»	»	»
1.1.1.2.	[ε]	Πέτρος Λέων	[ε]	[ε]	[ε]
1.1.1.3.	[ε]	»	[ε]	[ε]	[ε]
1.1.1.4.	[ε]	[ε]	[ε]	[ε]	[ε]
1.1.2.	Θεώνη Ακράτου	Άγγελος Σαρηγιάννης	Ιωάννης Στρατηγόπουλος	—	Λ. Ροδάκης
1.1.2.1.	»	Ιωάννης Τερζάκης	»	—	Τάκης Βουδούρης
1.1.2.2.	[ε]	[ε]	[ε]	[ε]	[ε]
1.1.3.	Βασιλική Δημοπούλου	Νίκος Παρασκευάς	Σ. Βοντετσιάνος	Ιωάννης Πρινέας	Αντώνιος Αργυρόπουλος
1.1.4.	Ελένη Χαλκούση	Γιώργος Παππιάς	Μίμης Φωτόπουλος	Νίκος Ευθυμίου	Μίμης Φωτόπουλος
1.1.5.	Σμαρώ Στεφανίδου	Λυκούργος Καλλέργης	Γιάννης Αλεξάκης	Γιάννης Φύριος	Μάριος Πλωρίτης
1.1.5.1.	»	»	»	»	Γιώργος Νικολαΐδης
1.1.6.	Βέρα Ζαβιτσιάνου	Νίκος Μπιρμπιλής	Θόδωρος Κατσαδράμης	Θόδωρος Κατσαδράμης	Γιώργος Λαζάνης
1.1.7.	Αντιγόνη Γλυκοφρύδη	Γιάννης Κάσδαγλης	Θόδωρος Κατσαφάδος	Λευτέρης Πλασκοβίτης	Νίκος Σκιαδάς
1.1.8.	Αδριανή Τουντοπούλου	—	—	—	Περικλής Αλμπάνης
1.1.9.	Καίτη Μητροπούλου	Κώστας Σαντάς	Γιάννης Βρανάς	—	Φώτης Ζήκος
1.1.10.	Νινή Βοονιάκου	Στάθης Κακαβάς	Χρήστος Νάστος	Κωνσταντίνος Αβαρικιώτης	Δημήτρης Κουτρουβιδέας

Πίνακας διανομών γ' (Η Αγριόλαπια)

T.A.	ΠΙΝΣΕΝ	ΠΑΧΥΣ ΚΑΙ ΧΛΩΜΟΣ ΚΥΡΙΟΣ	ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΑΡΑΙΑ ΜΑΛΛΙΑ	ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΜΥΩΠΙΑ	ΑΛΛΟΙ ΡΟΛΟΙ
1.1.1.	Σωτήρης Σκίπης	Πέτρος Λέων	Δήμος Βρατσάνος	Σπήλιος Πασαγιάννης	Άλλος κύριος: Άγγελος Σικελιανός
1.1.1.1.	Ιωάννης Παπαδόπουλος	»	»	Διονύσιος Δεβάρης	»
1.1.1.2.	[]	[]	[]	[]	[]
1.1.1.3.	[]	[]	[]	[]	[]
1.1.1.4.	[]	[]	[]	[]	[]
1.1.2.	—	Άγγελος Σαρρηγιάννης	Βασίλης Ρώτας	—	—
1.1.2.1.	—	Ιωάννης Τερζάκης	Ιωάννης Στρατηγόπουλος	—	—
1.1.2.2.	[]	[]	[]	[]	[]
1.1.3.	Ι. Νάκος	—	Περικλής Θησεύς	Σ. Βιράλης	Ένας κύριος: Λ. Σκορδίλης
1.1.4.	Ρένος Βρεττάκος	Λυκούργος Καλλέργης	Λαυρέντιος Διανέλλος	Φάνης Καμπάνης	Άλλοι καλεσμένοι: Νίκος Λεπενιώτης, Αδαμάντιος Λεμός, Μιχάλης Μάστορας, Πάνος Παπαδόπουλος
1.1.5.	Νίκος Βασταρδής	Κώστας Ταχιάνης	Γιάννης Αλεξάκης	Γεράσιμος Πρωτοπαπιάς	—
1.1.5.1.	»	»	»	»	—
1.1.6.	Δήμητρα Ζέζα	—	—	—	Ένας κύριος: Γιάννης Βογιατζής Ένας άλλος κύριος: Σπύρος Κωνσταντόπουλος
1.1.7.	Δημήτρης Βυζάντιος	Θάνος Κανέλλης	Χρήστος Κωνσταντόπουλος	Ντίνος Ξένος	Έκτακτος υπηρέτης: Λευτέρης Πλασκοβίτης
1.1.8.	Γιώργος Πασσάκος	—	—	—	Καλεσμένη: Οδέττη Ιωάννου
1.1.9.	Γιώργος Σμπυράκης	Δημήτρης Γεννηματάς	Νίκος Καββαδάς	Κώστας Γακίδης	Βασιλικοί ακόλουθοι: Α. Ελευθεράκης, Η. Κοκοζίδης, Μ. Κωνηγόπουλος, Ν. Σιδηρόπουλος, Σ. Τελλίδης, Γ. Χατζόγλου – Σερβιτόροι: Α. Σιώπκας, Ν. Παπάζογλου, Ν. Πασχούλας, Φ. Φαρμάκης, Γ. Χρησιτίδης
1.1.10.	Νίκος Κουρής	Κυριάκος Βελισσάρης	Σωτήρης Πανταζής	Άγης Εμμανουήλ	Έκτακτος σερβιτόρος: Πιέτρο Νάκος – Υπηρετίες: Δανάη Σαριδάκη, Ασπασία Παπαϊωσήφ – Ζευγ. ερωτευμένων: Ασπασία Παπαϊωσήφ, Πιέτρο Νάκος

3.2. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

Πίνακας συντελεστών α' (Ο αρχιμάστορας Σόλνες)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.2.1.	Θωμά Οικονόμου	1925	Αθήνα	[Μάρκος Αυγέρης]	Θωμάς Οικονόμου
1.2.1.1.	»	1925	Θεσσαλονίκη	»	»
1.2.2.	Ελένης Χαλκούση	1928	Αθήνα	[Μάρκος Αυγέρης]	[Φώτος Πολίτης]
1.2.3.	Θέατρο Άσκηση	1982	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Κωνσταντίνος Μάριος
1.2.4.	Δημήτρη Χορν	1983	Αθήνα	Μάριος Πλωρίτης	Αλέξης Σολομός
1.2.5.	Θέατρο Βικτώρια	1989	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Γιάννης Γαβριήλ-Χρήστος Αγγέλου
1.2.6.	Θέατρο Εξαρχείων	1994	Αθήνα	Μάριος Πλωρίτης	Τάκης Βουτέρης
1.2.7.	Νικήτα Τσακίρογλου	2000	Αθήνα	Μαρλένα Γεωργιάδου	Γιάννης Ιορδανίδης
1.2.8.	Θέατρο του Ηλιου	2003	Αθήνα	Μάριος Πλωρίτης	Ανδρέας Παπασπύρος
1.2.8.1.	»	»	»	»	»
1.2.9.	Γιώργου Κιμούλη	2004	Αθήνα	Λευτέρης Γιοβανίδης	Λευτέρης Γιοβανίδης

Πίνακας συντελεστών β' (Ο αρχιμάστορας Σόλνες)

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜ.	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.2.1.	[ε]	[ε]	—	—
1.2.1.1.	»	»	»	»
1.2.2.	[ε]	[ε]	—	—
1.2.3.	Μανώλης Καλαδάμης	Μανώλης Καλαδάμης	Ράνια Βισβάρδη	—
1.2.4.	Λίζα Ζαΐμη	Λίζα Ζαΐμη	—	—
1.2.5.	Κωστής Παπαδόπουλος	Κωστής Παπαδόπουλος	Σοφία Γεωργιάδου	Ματθαίος Βαρδαλάκος
1.2.6.	Φαίδων Πατρικαλάκης	Φαίδων Πατρικαλάκης	Πλάτων Ανδριτσάκης	—
1.2.7.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	—	Ανδρέας Μπέλλης
1.2.8.	Ανδρέας Παπασπύρος	Ανδρέας Παπασπύρος	Ανδρέας Παπασπύρος	—
1.2.8.1.	»	»	»	»
1.2.9.	Pawel Dobrzyski	Κατερίνα Παπανικολάου	Boleslaw Rawski	Pawel Dobrzyski

Πίνακας διανομών α' (Ο αρχιμάστορας Σόλνες)

Τ.Α.	ΧΑΛΒΑΡΝΤ ΣΟΛΝΕΣ	ΑΙΙΝΑ ΣΟΛΝΕΣ	ΧΙΛΝΤΑ ΒΑΓΚΕΛ	ΔΟΚΤΩΡ ΧΕΡΝΤΑΛ
1.2.1.	Θωμάς Οικονόμου	Τασία Αδάμ	[]	[]
1.2.1.1.	»	»	[]	[]
1.2.2	Αλέξης Μινωτής	Ευτυχία Παυλογιάννη	Ελένη Χαλκούση	Ευάγγελος Δαμάσκος
1.2.3	Γκέλυ Μαυροπούλου	Κωνσταντίνος Μάριος	Γιώργος Κροντήρης	Χρύσα Παπαϊωάννου
1.2.4	Δημήτρης Χορν	Ελένη Χατζηαργύρη	Δέσποινα Γερούλανου	Θεόδωρος Μοριδης
1.2.5	Γιάννης Θειακός	Μαίρη Γκότση	Βάντα Χατζάκου	Χρήστος Αγγέλου
1.2.6	Τάκης Βουτέρης	Αννίτα Δεκαβάλλα	Αλεξάνδρα Μπατσαλιά	Μπάμπης Γιωτόπουλος
1.2.7.	Νικήτας Τσακίρογλου	Μπέττυ Λιβανού	Πέγκυ Σταθακοπούλου	Γιώργος Τζώρτζης
1.2.8	Ανδρέας Παπασπύρος	Δάφνη Βασιλειάδου	Μαρία Σταματάκου	Ηρακλής Στρούγγης
1.2.8.1.	»	»	Μάρθα Ακάσογλου	Βαγγέλης Κυπραίος
1.2.9.	Γιώργος Κιμούλης	Τιτίκα Βλαχοπούλου	Σταυριάννα Πανδή	Γιώργος Γεωλερής

Πίνακας διανομών β' (Ο αρχιμάστορας Σόλνες)

Τ.Α.	ΚΝΟΥΤ ΜΠΡΟΒΙΚ	ΡΑΓΚΝΑΡ ΜΠΡΟΒΙΚ	ΚΑΡΙΑ ΦΟΣΛΙ
1.2.1.	[]	[]	[]
1.2.1.1.	[]	[]	[]
1.2.2	Νικόλαος Χαλκιάπουλος	Γεώργιος Βιτσώρης	Δ. Συράκου
1.2.3	Άννα Πολυτίμου	Πόπη Αβραάμ	Σπύρος Κουβαρδάς
1.2.4	Άγγελος Γιαννούλης	Αλέξανδρος Βερώνης	Ιουλία Βατικιώτη
1.2.5	Χρήστος Αγγέλου	Γιάννης Κατσιμίχας-Χρήστος Χαϊκάλης	Δέσποινα Πολυχρονίδου
1.2.6	Κωστής Παπαϊωάννου	Άκης Βλουτής	Αλίνα Κοτσοβόλου
1.2.7.	Στέλιος Λιονάκης	Μάριος Αθανασίου	Άριελ Κωνσταντινίδη
1.2.8	Αργύρης Βολιώτης	Κωνσταντίνος Τσιάκος	Κατερίνα Μπιλάλη
1.2.8.1.	»	Νίκος Μήτσας	Κάλια Χαραλάμπους
1.2.9.	Θεόδωρος Έξαρχος	Γιώργος Χατζηγεωργίου	Μυρτώ Ρήγου

3.3. Βρυκόλακες

Πίνακας συντελεστών α' (Βρυκόλακες)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.3.1.	Ευτόχιου Βονασέρα	1894	Αθήνα	Μιχαήλ Γιαννουκάκης	[Ευτόχιος Βονασέρας]
1.3.1.1.	»	1895	»	»	»
1.3.1.2.	»	1895	»	»	»
1.3.1.3.	»	1897	»	»	»
1.3.1.4.	»	1898	Πειραιάς	»	»
1.3.1.5.	»	1904	Αθήνα	»	»
1.3.1.6.	»	1904	Ναύπλιο	»	»
1.3.1.7.	»	1909	Αθήνα	»	»
1.3.2.	Νικόλαου Κορδοβίλλα	1896	[Βόλος;]	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[;]
1.3.3.	[Κωνσταντίνου Βονασέρα;]	1896	Καρδίτσα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[;]
1.3.4.	«Μένανδρος» Αδ. Ταβουλάρη	1897	Πάτρα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[;]
1.3.5.	Θεόδωρου Ποφάντη	1897	Λεμεσός	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[;]
1.3.6.	Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου	1898	Πειραιάς	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[;]
1.3.6.1.	»	1910	Κωνσταντινούπολη	»	[Θωμάς Οικονόμου]
1.3.7.	Αικατερίνης Βερώνη	1899	Κων/πολη	Μιχαήλ Γιαννουκάκης	[;]
1.3.7.1.	»	1900	Αθήνα	»	»
1.3.7.2.	»	1901	Σόρος	»	»
1.3.7.3.	»	1905	Κωνσταντινούπολη	»	»
1.3.7.4.	»	1907	»	»	»
1.3.8.	Δημητρίου Αγγελάκη	1900	Αθήνα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[;]
1.3.8.1.	»	1900	Αθήνα	»	»

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.3.8.2.	Δημητρίου Αγγελάκη	1901	Πειραιάς	»	»
1.3.9.	«Ορφεύς»	1903	Λεμεσός	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[:]
1.3.10.	Ξενοφώντος Ησαΐα	1906	Λεμεσός	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[:]
1.3.11.	Θωμά Οικονόμου	1909	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός]	Θωμάς Οικονόμου
1.3.11.1.	»	»	Ζάκυνθος	»	»
1.3.11.2.	»	»	Πύργος Ηλείας	»	»
1.3.11.3.	»	»	Αθήνα	»	»
1.3.11.4.	»	1910	Σύρος	»	»
1.3.11.5.	»	»	Αθήνα	»	»
1.3.11.6.	»	»	Πειραιάς	»	»
1.3.11.7.	»	1912	Τρίπολη	»	»
1.3.11.8.	»	»	Πύργος Ηλείας	»	»
1.3.11.9.	»	»	Αθήνα	»	»
1.3.11.10.	»	1913-14	Περιοδεία	»	»
1.3.11.11.	»	1923	Αθήνα	«	»
1.3.11.12.	»	1924	Θεσσαλονίκη	»	»
1.3.11.13.	»	1926	Αθήνα	»	»
1.3.12.	Πάνου Καλογερίκου	1910	Λεμεσός	[Ιωάννης Ζερβός]	[:]
1.3.13.	Κυβέλης Αδριανού	1910	Σμύρνη	[Ιωάννης Ζερβός]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.3.13.1.	»	1911	Αθήνα	»	»
1.3.13.2.	»	1911-12	Περιοδεία	»	»
1.3.13.3.	»	1912	Αθήνα	»	»
1.3.13.4.	»	1913	»	»	»
1.3.13.5.	»	1916	»	»	»
1.3.13.6.	»	1917	»	»	»
1.3.13.7.	»	1918	»	»	»
1.3.13.8.	»	»	Θεσσαλονίκη	»	[:]
1.3.13.9.	»	1921	Αθήνα	»	[:]
1.3.13.10.	»	»	»	»	[Θωμάς Οικονόμου]

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.3.14.	Τηλέμαχου Λεπενιώτη	1914	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.3.15.	Αθ. Μαρίκου- Εμ. Καντιώτη	1916	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.3.16.	Χρ. Καλογερίκου- Ανθής Μηλιάδου	1916	Πειραιάς	[Ιωάννης Ζερβός]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.3.17.	Νίκου Μωραΐτη	1918	Θεσσαλονίκη	[Ιωάννης Ζερβός]	[:]
1.3.18.	Μαρίκας Κοτοπούλη	1918	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός]	[:]
1.3.19.	Μιχαήλ Ιακωβίδη	1927	Αθήνα	[Λέων Κουκούλας]	[:]
1.3.20.	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών	1930	Αθήνα	[Λέων Κουκούλας]	Βασιλής Ρώτας
1.3.20.1.	»	»	»	»	»
1.3.21.	Μαίρης Κροντηρά	1933	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Κώστας Κροντηράς
1.3.22.	Ηνωμένοι Καλλιτέχνες	1933	Καρδίτσα	Λέων Κουκούλας	Κώστας Κροντηράς
1.3.22.1.	»	»	»	»	»
1.3.23.	Εθνικό Θέατρο	1934	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Φώτος Πολίτης
1.3.23.1.	»	1934 -35	»	»	»
1.3.23.2.	»	1935	Πάτρα	»	»
1.3.23.3.	»	1935	Αθήνα	»	»
1.3.23.4.	»	1939	»	»	»
1.3.24.	Μ.& Κ. Κροντηρά- Α. Χριστοφορίδου	1934	Καρδίτσα	Λέων Κουκούλας	[Κώστας Κροντηράς]
1.3.24.1.	»	1934	Μυτιλήνη	»	»
1.3.25.	Κώστα Κροντηρά	1936	Βόλος	[Λέων Κουκούλας]	Κώστας Κροντηράς
1.3.25.1.	»	1937	Χανιά	»	»
1.3.25.2.	»	1938	Λευκωσία Κύπρου	»	»
1.3.26.	Νέων	1938	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Θάνος Κωτσόπουλος

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.3.27.	Θέατρο Τέχνης	1943	Αθήνα	Βάσος Δασκαλάκης	Κάρολος Κουν
1.3.27.1.	»	1945	Θεσσαλονίκη	»	»
1.2.27.2.	»	1949	Περιοδεία	»	»
1.3.28.	Εθνικό Θέατρο	1950	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Φώτος Πολίτης-Αλέξης Μινωτής
1.3.28.1.	»	1958	»	»	»
1.3.28.2.	»	»	Πάτρα	»	»
1.3.28.3.	»	1960	Αθήνα	»	»
1.3.28.4.	»	1965	»	»	»
1.3.29.	Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινού	1968	Θεσσαλονίκη	Γ. Ν. Πολίτης	Αλέξης Μινωτής
1.3.30.	Γιάννη Φέρτη	1979	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Σταμάτης Φασουλής
1.3.31.	Κ.Θ.Β.Ε.	1985	Θεσσαλονίκη	Γ. Ν. Πολίτης	Γιάννης Βεάκης
1.3.32.	Πολιτιστικός Σύλ. «Η Πύλη»	1988	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Μιχάλης Παπανικολάου
1.3.33.	Εθνικό Θέατρο	1988	Αθήνα	Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια	Δημήτρης Έξαρχος
1.3.34.	Πειραματικό Θέατρο της Πόλης	1994	Αθήνα	Γιάννης Ν. Πολίτης	Μαριέττα Ριάλδη
1.3.35.	Εθνικό Θέατρο	1997	Αθήνα	Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια	Σπύρος Ευαγγελάτος
1.3.36.	Κ. Ο. «Φάσμα»	2004	Αθήνα	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ	Αντώνης Αντύπας
1.3.37.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης	2004	Χανιά	Χρήστος Καρχαδάκης	Κώστας Αρζόγλου
1.3.38.	Θέατρο Τεχνών Λάρισας	2004	Λάρισα	Γ. Ν. Πολίτης	Χρήστος Κυριακίδης
1.3.39.	Κ.Ο. «Θέατρο Θεσσαλονίκης»	2005	Θεσσαλονίκη	Μπάμπης Φορτωτήρας	Μπάμπης Φορτωτήρας
1.3.40.	Θεατρική Ομάδα Κασταλία	2006	Εύβοια	Δημήτρης Παπακω/νου	Δημήτρης Παπακω/νου
1.3.41.	Πειραματική Σκηνή «Τέχνης»	2006	Θεσσαλονίκη	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ	Νίκος Χουρμουζιάδης

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.3.42.	Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου	2008	Αθήνα	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ	Έκτορας Λυγίζος
1.3.43.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου	2009	Βόλος	Νικηφόρος Νανέρης	Νικηφόρος Νανέρης
1.3.43.1.	»	2011	Περιοδεία	»	Μίνα Χειμών-Κω/νος Φάμης
1.3.44.	Θέατρο Εκάτη	2010	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Βαλεντίνη Λουρμπά

Πίνακας συντελεστών β' (Βρυκόλακες)⁵⁹³

T.A.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.3.23.	Κλεόβουλος Κλώνης	Αντώνης Φωκάς	—	—
1.3.23.1.	»	»	»	»
1.3.23.2.	»	»	»	»
1.3.23.3.	»	»	»	»
1.3.23.4.	»	»	»	»
1.3.24.	[ε]	[ε]	—	—
1.3.24.1.	»	»	»	»
1.3.25.	[ε]	[ε]	—	—
1.3.25.1.	»	»	»	»
1.3.25.2.	»	»	»	»
1.3.26.	[ε]	[ε]	—	—
1.3.27.	Γιάννης Στεφανέλλης	Γιάννης Στεφανέλλης	—	—
1.3.27.1.	»	»	»	»
1.2.27.2.	[ε]	[ε]	»	»
1.3.28.	Κλεόβουλος Κλώνης	Αντώνης Φωκάς	—	—
1.3.28.1.	»	»	»	»
1.3.28.2.	»	»	»	»
1.3.28.3.	»	»	»	»
1.3.28.4.	»	»	»	»
1.3.29.	Βασίλης Βασιλειάδης	[ε]	—	—
1.3.30.	Σάββας Χαρατσιδης	Σάββας Χαρατσιδης	—	Αριστείδης Καρύδης-Φουξ

⁵⁹³ Απαλείφονται από τον πίνακα οι θίασοι έως και τον κωδικό 1.13.22. Πρόκειται για παραστάσεις του έργου των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, όπου ακόμα δεν έχουν καθιερωθεί στο ελληνικό θέατρο ο ρόλος του σκηνογράφου, του μουσικού και του φωτιστή.

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.3.31.	Έλενα Πατρασκάνου-Βεάκη	Έλενα Πατρασκάνου-Βεάκη	—	—
1.3.32.	Λίλη Λοράνδου	Λίλη Λοράνδου	Ηλέκτρα Παπακώστα	—
1.3.33.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	—	—
1.3.34.	Κώστας Πανιάρας	Μανόν Πανά-Καϊρη	Γιώργος Πηλιχός	Γ.Φεσσόπουλος - Π. Κουρμπάς
1.3.35.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	—	—
1.3.36.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	Ελένη Καραϊνδρου	Λευτέρης Παυλόπουλος
1.3.37.	Μιχάλης Σδούγκος	Μιχάλης Σδούγκος	Νίκος Περάκης	Παντελής Πετράκης
1.3.38.	Λίνα Μότσιου	Βάνα Καταραχιά	Μάρω Καρατώλου	—
1.3.39.	Μπάμπης Φορτωτήρας	Μπάμπης Φορτωτήρας	Αριάδνη	Μπάμπης Φορτωτήρας
1.3.40.	Δ.Παπακω/νου-Σ. Θωμοπούλου	[;]	Βαγγέλης Παπαγεωργίου	Λέανδρος Ταλιώτης
1.3.41.	Ιωάννα Μανωλεδάκη	Ιωάννα Μανωλεδάκη	—	Στράτος Κουτράκης
1.3.42.	Μαγιού Τρικεριώτη	Μαγιού Τρικεριώτη	—	Max Penzel
1.3.43.	Γιώργος Ζιάκας	Γιώργος Ζιάκας	Νικηφόρος Νανέρης	Κώστας Τατάκος
1.3.43.1.	»	»	»	»
1.3.44.	Βαλεντίνη Λουρμπά	Βαλεντίνη Λουρμπά	—	—

Πίνακας διανομών (Βρυκόλακες)

Τ.Α.	ΚΥΡΙΑ ΑΛΒΙΝΓΚ	ΟΣΒΑΛΝΤ	ΠΑΣΤΩΡ ΜΑΝΤΕΡΣ	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ	ΡΕΓΚΙΝΕ
1.3.1	Ελένη Αρνιωτάκη	Ευτύχιος Βονασέρας	Ευάγγελος Παντόπουλος	Παναγιώτης Κωνσταντινόπουλος	Κική Αρνιωτάκη
1.3.1.1.	Πιπίνα Βονασέρα	»	Ιωάννης Βονασέρας	[] Σταϊκόπουλος	Φιλομήλα Βονασέρα
1.3.1.2.	[]	»	[]	[]	[]
1.3.1.3.	Ελένη Αρνιωτάκη	»	[]	[]	[]
1.3.1.4.	[]	»	Ευάγγελος Παντόπουλος	[]	[]
1.3.1.5.	[]	»	[]	[]	[]
1.3.1.6.	Ελ. Χέλμη-Ξαβέριου - Αιμιλία Μαρίκου	»	Αθανάσιος Μαρίκος	Τηλέμαχος Λεπενιώτης - Γεώργιος Χρυσάφης	Αιμιλία Μαρίκου - Θεώνη Ακράτου
1.3.1.7.	Ροζαλία Νίκα	»	[]	[]	[]
1.3.2.	Ελένη Χέλμη-Ξαβέριου	[] Βονασέρας	Αθανάσιος Μαρίκος	[Σπύρος] Παντόπουλος	Ιουλία Πολιτάκη
1.3.3.	[Πιπίνα;] Βονασέρα	Κωνσταντίνος Βονασέρας	[]	[]	[]
1.3.4.	Άρτεμις Ζάμπου	Ιωάννης Βονασέρας	Διονύσης Βενιέρης	Μιχ. Τσουκάτος	Φωτεινή Βονασέρα
1.3.5.	Αιμιλία Μαρίκου	Δημήτριος Αγγελιάκης	Αθανάσιος Μαρίκος	Κωνσταντίνος Σαγώρ	[]
1.3.6.	[Ευαγγελία Παρασκευοπούλου;]	Κωνσταντίνος Βονασέρας	[]	[]	[]
1.3.6.1.	»	Θωμάς Οικονόμου	[]	[]	[]
1.3.7.	Αικατερίνη Βερώνη	Γιώργος Βερρής	Ηρακλής Χαλκίόπουλος	Δημήτριος Καζούρης	Αγαθονίκη Μαστοροπούλου
1.3.7.1.	[]	Γεώργιος Γεννάδης	[]	[]	[]
1.3.7.2.	Αικατερίνη Βερώνη	»	Ιάκωβος Επιτροπάκης	Δημήτριος Αλεξίου	Αγαθονίκη Γεωργιάδου
1.3.7.3.	»	»	Σπυρίδων Τρίχας	[]	[]
1.3.7.4.	»	»	[]	[]	[]
1.3.8.	Ουρανία Καζούρη	Δημήτριος Αγγελιάκης	[] Τασσόγλου	Παναγιώτης Κωνσταντινόπουλος	[]
1.3.8.1.	Αικατερίνη Λεκατοιά	»	»	»	[]
1.3.8.2.	[]	»	[]	[]	[]
1.3.9.	[Ελένη Κουμαριώτη;]	[]	[]	[]	[]

Τ.Α.	ΚΥΡΙΑ ΑΛΒΙΝΓΚ	ΟΣΒΑΛΝΤ	ΠΑΣΤΩΡ ΜΑΝΤΕΡΣ	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ	ΡΕΓΚΙΝΕ
1.3.10.	[Φίλια Αγγελάκη;]	[Ξενοφών Ησαΐας;]	[:]	[:]	[:]
1.3.11.	Καίτη Βάρβα	Θωμάς Οικονόμου	Λουδοβίκος Λούης	Α. Βαρνάβας	Μαρία Φιλιππίδου
1.3.11.1.	Λουκία Τίβερι	»	[:]	[:]	[:]
1.3.11.2.	[:]	»	[:]	[:]	[:]
1.3.11.3.	Καίτη Βάρβα	»	[Ορέστης Κοντογιάννης;]	[Κωνσταντίνος Μουστάκας;]	[Νίτσα Μουστάκα;]
1.3.11.4.	[Άννα Βώκου]	»	[Ορέστης;] Κοντογιάννης	[:]	[:]
1.3.11.5.	»	»	»	Μιχαήλ Ιακωβίδης	[Τατιανή] Βέλμου
1.3.11.6.	[:]	»	[:]	[:]	[:]
1.3.11.7.	Αριάδνη Βέλμου	Θωμάς Οικονόμου	Κωνσταντίνος Κοντογιάννης	Νίκος Βέλμος	Τατιανή Βέλμου
1.3.11.8.	»	»	»	Γεώργιος Σαραντιδής	»
1.3.11.9.	»	»	Νίκος Βέλμος	»	»
1.3.11.10.	Θεώνη Ακράτου	»	»	Ιωάννης Τερζάκης	»
1.3.11.11.	Άννα Βώκου	»	[:]	[:]	Τασία Αδάμ
1.3.11.12.	Τασία Αδάμ	»	Κώστας Κροντηράς ή Δημοσθένης Ρέγκος	Κώστας Κροντηράς ή Δημοσθένης Ρέγκος	Ίδα Γκαμπιά
1.3.11.13.	»	»	[:] Βλαχόπουλος	[:] Πλούμης	Άννα Σταυρίδου
1.3.12.	[:]	[Πάνος Καλογερίκος;]	[:]	[:]	[:]
1.3.13.	Ανθή Μηλιάδου	Θωμάς Οικονόμου	[:]	[:]	Κυβέλη Αδριανού
1.3.13.1.	Άννα Βώκου	»	Πέτρος Λέων	Νέστωρ Παλμύρας	»
1.3.13.2.	Άννα Βώκου	»	»	»	»
1.3.13.3.	[:]	»	[:]	[:]	»
1.3.13.4.	[:]	»	[:]	[:]	»
1.3.13.5.	Άννα Βώκου	»	Σπυρίδων Σάββας ή [:] Νέζερ	Σπυρίδων Σάββας ή [:] Νέζερ	[:]
1.3.13.6.	[:]	»	[:]	[:]	[:]
1.3.13.7.	[:]	»	[:]	[:]	[:]
1.3.13.8.	[:]	Αιμίλιος Βεάκης	[:]	[:]	[:]
1.3.13.9.	Άννα Βώκου	Ευτόχιος Βονασέρας	[:]	[:]	[:]
1.3.13.10.	[:]	Θωμάς Οικονόμου	[:]	[:]	[:]
1.3.14.	[:]	Θωμάς Οικονόμου	[:]	[:]	[:]

Τ.Α.	ΚΥΡΙΑ ΑΛΒΙΝΓΚ	ΟΣΒΑΛΝΤ	ΠΑΣΤΩΡ ΜΑΝΤΕΡΣ	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ	ΡΕΓΚΙΝΕ
1.3.15.	[Αιμιλία Μαρικού]	Θωμάς Οικονόμου	[Αθανάσιος Μαρικός]	[Εμμανουήλ Καντιώτης]	[Κορίνα Ζαφειροπούλου]
1.3.16.	Χριστίνα Καλογερίκου	Θωμάς Οικονόμου	Πάνος Καλογερίκος	[:]	[:]
1.3.17.	[:]	[Νίκος Μωραΐτης;]	[:]	[:]	[:]
1.3.18.	[:]	Ευτόχιος Βονασέρας	[:]	[:]	[:]
1.3.19.	Στέλλα Γαλάτη	Μιχαήλ Ιακωβίδης	[:]	[:]	Λέλα Πατρικίου- Σταματοπούλου
1.3.20.	Μαίρη Κροντηρά	Τίτος Φαρμάκης	Θεόδωρος Καμενίδης	Γεώργιος Σαραντίδης	Άννα Σταυρίδου
1.3.21.1.	[Νέλλη Μαρσέλλου]	»	»	»	»
1.3.21.	Μαίρη Κροντηρά	Κώστας Κροντηράς	Νέστωρ Κουρτέλης	Διονύσης Βενιέρης	Αλίκη Μαυροειδή
1.3.22.	Μαίρη Κροντηρά	Κώστας Κροντηράς	[:]	[:]	[:]
1.3.23.	Κατίνα Παξινού	Αλέξης Μινωτής	Νίκος Παρασκευάς	Ηλίας Δεστούνης	Κατερίνα Ανδρεάδη
1.3.23.1.	»	»	»	»	Μιράντα Μυράτ
1.3.23.2.	Κατίνα Παξινού	Αλέξης Μινωτής	Νίκος Παρασκευάς	Ηλίας Δεστούνης	Μιράντα Μυράτ
1.3.23.3.	»	»	»	»	»
1.3.23.4.	»	»	»	»	Μαρία Αλκαίου
1.3.24.	Μαίρη Κροντηρά	Κώστας Κροντηράς	[Χριστόφορος Κολυβάς;]	[Κώστας Οικονομίδης;]	Άννα Χριστοφορίδου
1.3.24.1.	»	»	Χριστόφορος Κολυβάς	Κώστας Οικονομίδης	»
1.3.25.	[:]	Κώστας Κροντηράς	[:]	[:]	[:]
1.3.25.1.	Σαπφώ Νοταρά	»	Ζάχος Θάνος	Β. Συριόπουλος	Δώρα Φαρμάκη
1.3.25.2.	Φανή Νικολαΐδου	»	[:]	[:]	Τριμα Γκλάσνερ
1.3.26.	Λυδία Καπλάνη	Φάνης Καμπάνης	Μίμης Φωτόπουλος	Γιάννης Αργύρης	Ελένη Αυλωνίτου
1.3.27.	Βάσω Μεταξά	Κάρολος Κουν	Λυκούργος Καλλέργης	Βασίλης Διαμαντόπουλος	Κατερίνα Λεβάντη

Τ.Α.	ΚΥΡΙΑ ΑΛΒΙΝΓΚ	ΟΣΒΑΛΝΤ	ΠΑΣΤΩΡ ΜΑΝΤΕΡΣ	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ	ΡΕΓΚΙΝΕ
1.3.27.1.	Βάσω Μεταξά	Κάρολος Κουν	Λυκούργος Καλλέργης	Βασίλης Διαμαντόπουλος	Καίτη Λαμπροπούλου
1.3.27.2.	»	»	»	»	Μελίνα Μερκούρη
1.3.28.	Κατίνα Παξινού	Αλέξης Μινωτής	Νίκος Παρασκευάς	Χριστόφορος Νέζερ	Ελένη Χατζηαργύρη
1.3.28.1.	»	»	»	»	Γκέλυ Μαυροπούλου
1.3.28.2.	»	»	»	Χριστόφορος Νέζερ- Παντελής Ζερβός	Βούλα Δεληγιάννη
1.3.28.3.	»	»	Θάνος Κωτσόπουλος	Χριστόφορος Νέζερ	Γκέλυ Μαυροπούλου
1.3.28.4.	»	Αλέξης Μινωτής- Κώστας Καστανάς	»	»	Ελένη Χατζηαργύρη- Νίτα Παγώνη
1.3.29.	Κατίνα Παξινού	Κώστας Καστανάς	Αλέξης Μινωτής	Κώστας Στυλιάρης	Νίτα Παγώνη
1.3.30.	Δέσποινα Μπεμπεδέλη	Γιάννης Φέρτης	Αλέκος Πέτσος	Γιώργος Μοσχιδής	Μίρκα Παπακ/νου
1.3.31.	Αλεξάνδρα Λαδικού	Δημήτρης Βάγιας	Αλέκος Ουδινότης	Στέλιος Καπάτος	Λένα Κουρούδη
1.3.32.	Αλίκη Θεοδορίδου-Νορ	Κώστας Σιμενός	Λάμπρος Κοτσιρης	Δημήτρης Λιάγκας	Μαίρη Βιδάλη
1.3.33.	Βέρα Ζαβιτσιάνου	Θόδωρος Κατσαφάδος	Τάκης Βουλαλάς	Θόδωρος Σαρρής	Μελίνα Μποπέλλη
1.3.34.	Μαριέττα Ριάλδη	Θεόφιλος Βανδώρος	Ρένος Μάντης	Μιχάλης Αγγελιδάκης	Βερόνικα Αργέντζη
1.3.35.	Ελένη Χατζηαργύρη	Δημήτρης Λιγνάδης	Χρήστος Πάρλας	Ιάκωβος Ψαρράς	Μαρίνα Ψάλτη
1.3.36.	Ράνια Οικονομίδου	Οδυσσέας Παπασηλιόπουλος	Δημήτρης Καταλειφός	Γιάννης Καρατζογιάννης	Αγγελική Παπαθεμελή
1.3.37.	Αλεξάνδρα Λαδικού	Μαρίνος Δεούλλας	Μανώλης Σορμαϊνης	Πάνος Ξενάκης	Δέσποινα Ψαρροπούλου
1.3.38.	Τασούλα Γεωργιάδου	Θωδωρής Κανάκης	Χρήστος Χαλβατζάρας	Αργύρης Γιουρούκης	Έφη Ευαγγέλου
1.3.39.	Νικολέτα Κραντάη	Ηρακλής Κωστάκης	Δημήτρης Μιναρετζής	Νίκος Μπουράς	Χάρης Λουσιοπούλου
1.3.40.	Άννα Πολυτίμου	Δημήτρης Παπακω/νου	Χρήστος Σαλτόγλου	Θεόδωρος Τζαβάρας	Ολυμπία Παγουλάτου
1.3.41.	Έφη Σταμούλη	Χ. Παπαδημητρίου- Π. Τσινικόρης	Νίκος Λύτρας	Δημήτρης Ναζιρης	Άννα Κυριακίδου

Τ.Α.	ΚΥΡΙΑ ΑΛΒΙΝΓΚ	ΟΣΒΑΛΝΤ	ΠΑΣΤΩΡ ΜΑΝΤΕΡΣ	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ	ΡΕΓΚΙΝΕ
1.3.42.	Ανέζα Παπαδοπούλου	Θάνος Σαμαράς	Νίκος Γεωργιάκης	Γιώργος Ζιόβας	Πολυξένη Ακλίδη
1.3.43.	Μίνα Χειμώνα	Κωνσταντίνος Φάμης	Βασίλης Ευταξόπουλος	Γιώργος Χαλεπλής	Νιόβη Κωστοπούλου
1.3.43.1.	»	»	Στάθρος Μερμήγκης	Μανώλης Σορμαϊνης	Κατερίνα Γερονικολού
1.3.44.	Χάρης Συμεωνίδου	Παναγιώτης Κατσίκης	Σπύρος Στρεμμένος	Διονύσης Μπουρδέκας	Κατερίνα Παπαγεωργίου

3.4. Ένας εχθρός του λαού

Πίνακας συντελεστών α' (Ένας εχθρός του λαού)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.4.1.	Η Νέα Σκηνή	1902	Αθήνα	Σπύρος Μαρκέλλος	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
1.4.1.1.	»	»	»	»	»
1.4.2.	Κυβέλης Αδριανού	1918	Αθήνα	Σπύρος Μαρκέλλος	[Νίκος Παπαγεωργίου]
1.4.3.	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών	1931	Αθήνα	[Βασίλης Ρώτας]	Βασίλης Ρώτας
1.4.4.	Βασίλη Αργυρόπουλου	1943	Αθήνα	Βασίλης Αργυρόπουλος	Κωστής Μπαστιάς
1.4.5.	Κ.Θ.Β.Ε.	1965	Θεσσαλονίκη	Λέων Κουκούλας	Μίνως Βολανάκης
1.4.5.1.	»	1966	»	»	»
1.4.6.	Παλκοσένικο - Ημικρατικό Στ. Ελλ.	1981	Περιοδεία	Λέων Κουκούλας	Χρήστος Τσάγκας
1.4.7.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων	1984	Ιωάννινα	Λέων Κουκούλας	Νίκος Παπαδάκης
1.4.8.	Μοντέρνο Θέατρο Γ. Μεσσάλα	1993	Αθήνα	Πέλος Κατσέλης	Γιώργος Μεσσάλας
1.4.8.1.	»	1994	Πειραιάς	»	»
1.4.9.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας	1999	Πάτρα	Γιώργος Κιμούλης	Κωστής Τσώνος
1.4.10.	Ε. Θ. «Η άλλη σκηνή»	2006	Αθήνα	Ρένα Κοντογιάννη	Νίκος Περέλης
1.4.10.1.	»	2006	»	»	»

Πίνακας συντελεστών β' (Ένας εχθρός του λαού)

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜ.	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.4.1.	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	—	—
1.4.1.1.	»	»	»	»
1.4.2.	[ι]	[ι]	—	—
1.4.3.	[ι]	[ι]	—	—
1.4.4.	Λάμπρος Ορφανός	[Λάμπρος Ορφανός]	—	—
1.4.5.	Δημήτρης Μυταράς	Δημήτρης Μυταράς	—	—
1.4.5.1.	»	»	»	»
1.4.6.	Νίκος Πολίτης	Νίκος Πολίτης	—	—
1.4.7.	Ρένα Γεωργιάδου	Ρένα Γεωργιάδου	Χρήστος Τσάγκας	
1.4.8.	Νίκος Πετρόπουλος	Νίκος Πετρόπουλος	—	—
1.4.8.1.	»	»	»	»
1.4.9.	Γιώργος Ζιάκας	Χρήστος Μιρούφας	Δ. Ιατρόπουλος-Σ. Κουτσούκος	Ελευθερία Ντεκώ
1.4.10.	Ανδρέας Σαραντόπουλος	Ανδρέας Σαραντόπουλος	Γιάννης Μεταλλινός	Σπύρος Καρδάρης
1.4.10.1.	»	»	»	»

Πίνακας διανομών α' (Ένας εχθρός του λαού)

Τ.Α.	ΤΟΜΑΣ ΣΤΟΚΜΑΝ	ΚΥΡΙΑ ΣΤΟΚΜΑΝ	ΠΕΤΡΑ	ΑΪΛΙΦ	ΜΟΡΤΕΝ
1.4.1.	Νικόλαος Ραυτόπουλος	Ειμαρμένη Ξανθάκη	Ελπίς Ξανθάκη	Θεαγένης Σαραντινός	—
1.4.1.1.	Νίκος Παπαγεωργίου	»	»	»	»
1.4.2.	Νίκος Παπαγεωργίου	Ανθή Μηλιάδου	Κυβέλη Αδριανού	—	—
1.4.3.	Βασίλης Ρώτας	Νέλλη Μαρσέλλου	Σαπφώ Νοταρά	—	—
1.4.4.	Βασίλης Αργυρόπουλος	Γιώτα Λάσκαρη	Κρινιώ Παπά	Ναπ. Βυζάντιος	Γιώργος Παπάς
1.4.5.	Δημήτρης Βεάκης	Μιράντα Οικονομίδου	Μιράντα Ζαφειροπούλου	Γιάννης Ιορδανίδης	Μάρκος Παπακωνσταντίνου
1.4.5.1.	»	»	»	»	Παναγιώτης Σόρπος
1.4.6.	Χρήστος Τσαγκας	Τάνια Σαββοπούλου	Λουίζα Μητσάκου	—	—
1.4.7.	Γιάννης Κυριακίδης	Ελένη Μαυρομάτη	Αριστέα Βεάνου	Τάσος Τραικάπης	Βασίλης Κονταξής
1.4.8.	Γιώργος Μεσσάλας	Ντένη Θεμελή	Νίνα Αλέξη	—	—
1.4.8.1.	»	»	Κατερίνα Γούναρη	»	»
1.4.9.	Κώστας Καρράς	Τιτίκα Βλαχοπούλου	Μαρία Αμανάκη	Κωνσταντίνος Τσούνης	Γιάννης Κουνέλης
1.4.10.	Νίκος Περέλης	Ράσμη Τσόπελα	Ηλιάνα Αδαμοπούλου	—	—
1.4.10.1.	»	Τόνια Μάναση	»	»	»

Πίνακας διανομών β' (Ένας εχθρός του λαού)

Τ.Α.	ΔΗΜΑΡΧΟΣ ΣΤΟΚΜΑΝ	ΜΟΡΤΕΝ ΚΙΛΛ	ΧΟΒΣΤΑΝΤ	ΜΠΙΛΛΙΓΚ	ΠΛΟΙΑΡΧΟΣ ΧΟΡΣΤΕΡ
1.4.1.	Πάνος Καλογερίκος	Άγγελος Χρυσομάλλης	Δήμος Βρατσάνος	Μήτσος Μυράτ	Γεώργιος Ροδάκης
1.4.1.1.	Πέτρος Λέων	»	»	»	»
1.4.2.	Αιμίλιος Βεάκης	Νίκος Παρασκευάς	Εμμανουήλ Ρούσος	Ιωάννης Αποστολίδης	Νίκος Βλαχόπουλος
1.4.3.	Νίκος Ζωγράφος	Γεώργιος Ταλάνος	Ιωάννης Κουντούρης	Γεώργιος Δήμος	Κώστας Καλλιδης
1.4.4.	Άγγελος Λάμπρου	Νώντας Χέλμης	Στέφανος Φωτιάδης	Σπύρος Ολύμπιος	Γιάννης Αργύρης
1.4.5.	Θάνος Τζενεράλης	Νικ. Τσακίρογλου- Βασιλης Σμυρνης	Γιάννης Κυριακίδης	Τάσος Νόλλας- Γιώρ. Φουρνιαδης	Γιώργος Φουρνιαδης
1.4.5.1.	»	Νικήτας Τσακίρογλου	»	Μιχάλης Ρωμανός	»
1.4.6.	Αλέξης Σταυράκης	Σταμάτης Τζελέπης	Σοφοκλής Πέππας	Στάθης Βούτος	Γιώργος Μωρόγιαννης
1.4.7.	Γιάννης Θωμάς	Μιχάλης Κωστόπουλος	Μιχάλης Μπιζιος	Χάρης Αναστασιου	Μπάμπης Πισιμίσης
1.4.8.	Δημήτρης Καλιβωκάς	Θεόδωρος Μορίδης	Σπύρος Μαβίδης	Μιχάλης Κουκουλομάτης	Παναγιώτης Σπηλιόπουλος
1.4.8.1.	»	»	»	Χρήστος Μάντακας	Γρηγόρης Μελλάς
1.4.9.	Τάκης Βουλαλάς	Σπύρος Καλογήρου	Δημήτρης Κοτζιάς	Παναγιώτης Δορλής	Βασίλης Νικολαΐδης
1.4.10.	Στάθης Σαμαρτζής	Νίκος Νικολαΐδης	Κωνσταντίνος Κυριάκου	Στάθης Αναστασιου	—
1.4.10.1.	»	»	»	»	»

Πίνακας διανομών γ' (Ένας εχθρός του λαού)

Τ.Α.	ΑΣΛΑΚΣΕΝ	ΑΛΛΟΙ ΡΟΛΟΙ
1.4.1.	Αριστειδης Ζήνων	—
1.4.1.1.	»	—
1.4.2.	Παντελής Τσούκας	—
1.4.3.	Γιάννης Μαρινάκης	—
1.4.4.	Μίμης Φωτόπουλος	—
1.4.5.	Αλέκος Πέτσος	Ρεντίν: Σμαρώ Στεφανίδου - Ένας σιδεράς: Τίμος Περγλέγκας - Ένας γέρος εργάτης: Βασίλης Σμυρνής - Ένας εργάτης: Σταύρος Παπαδόπουλος - Ένας μπακάλης: Βασίλης Βάρνας - Ο κ. Βικ, ένας μεγαλέμπορος: Ηλίας Γαλανόπουλος - Ένας νεαρός υπάλληλος: Μπάμπης Πισιμίσης - Ο αντιπρόεδρος της Αστικής Λέσχης: Ιάκωβος Λεβισιάνος - Ο λιμοκοντόρος: Κόνης Πυρπασόπουλος - Ένας μεθυσμένος: Κώστας Παπακωνσταντίνου
1.4.5.1.	»	Ένας γέρος εργάτης : Νίκος Βρεττός - Ο κ. Βικ, ένας μεγαλέμπορος: Βασίλης Γκόπης - Ο αντιπρόεδρος της Αστικής Λέσχης: Διονύσης Καλός - Ένας μεθυσμένος: Γιώργος Βλαχόπουλος. Ό.π. οι υπόλοιποι.
1.4.6.	Λάμπρος Τσαγκας	Πέτερσεν, καρβουνιάρης: Νίκος Καββαδάς
1.4.7.	Γιώργος Τζέρπος	Πέτερσον, καρβουνιάρης: Γιάννης Τάτσης - Πολίτες της συνέλευσης: Τόλης Γιαννίκος, Λευτέρης Μόκας, Κώστας Μπακάλης, Σπύρος Πασιάς, Πάνος Τσουτσουράς
1.4.8.	Γιώργος Δάνης	—
1.4.8.1.	Παναγιώτης Σπηλιόπουλος	—
1.4.9.	Περικλής Βασιλόπουλος	Ρεντίν: Νικολίτσα Ντριζή - Μεθυσμένος: Ιάκωβος Πατέλης - Πολίτες: Δημήτρης Ανυφαντής, Γεράσιμος Ντάβαρης, Νικολίτσα Ντριζή, Βασίλης Ρουμελιώτης, Πόπη Σταματελάτου, Νίκος Χαλκιαδάκης
1.4.10.	Μπάμπης Αλατζάς	—
1.4.10.1.	»	»

3.5. Έντα Γκάμπλερ

Πίνακας συντελεστών α' (Έντα Γκάμπλερ)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.5.1.	Η Νέα Σκηνή	1903	Αθήνα	Σπύρος Μαρκέλλος	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος
1.5.1.1.	»	»	»	»	»
1.5.2.	Κυβέλης Αδριανού	1915	Αθήνα	[Σπύρος Μαρκέλλος]	[ι]
1.5.3.	Μαρίκας Κοτοπούλη	1921	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	[ι]
1.5.3.1.	»	1926	»	»	»
1.5.4.	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών	1930	Αθήνα	[Λέων Κουκούλας]	Βασιλης Ρώτας
1.5.5.	Κατερίνας Ανδρεάδη	1939	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Κάρολος Κουν
1.5.5.1.	»	1939-40	Περιοδεία	»	»
1.5.5.2.	»	1946-47	Περιοδεία	»	»
1.5.5.3.	»	1948	Θεσσαλονίκη	»	»
1.5.5.4.	»	1949	Κωνσταντινούπολη	»	»
1.5.6.	Κατερίνας Ανδρεάδη	1950	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Κάρολος Κουν
1.5.6.1.	»	1950-51	Περιοδεία	»	»
1.5.6.2.	»	1956	Ιωάννινα	»	»
1.5.7.	Εθνικό Θέατρο	1957	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Κωστής Μιχαηλίδης
1.5.8.	Έλσας Βεργή	1967	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Κωστής Μιχαηλίδης
1.5.9.	Κ.Θ.Β.Ε.	1978	Θεσσαλονίκη	Καίτη Κάστρο	Εύης Γαβριηλίδης
1.5.10.	Επιθεώρηση Δραμ. Τέχνης	1984	Αθήνα	Ρούλα Πατεράκη	Ρούλα Πατεράκη

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.5.11.	Τζ. Καρέζη- Κ. Καζάκου	1984	Αθήνα	Μίνως Βολανάκης	Μίνως Βολανάκης
1.5.12.	Πειραματική Σκηνή «Τέχνης»	1989	Θεσσαλονίκη	Γ. Ν. Πολίτης	Νίκος Χουρμουζιάδης
1.5.13.	Αντιθέατρο	1990	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Μαρία Ξενουδάκη
1.5.14.	Θέατρο του Νότου	1994	Αθήνα	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ	Γιάννης Χουβαρδάς
1.5.15.	Πειραματικό Θέατρο της Πόλης	1995	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Μαριέττα Ριάλδη
1.5.16.	Θέατρο Εξαρχείων	1998	Αθήνα	Αννίτα Δεκαβάλλα	Τάκης Βουτέρης
1.5.17.	Ομάδα «Πρώτες Ύλες»	2003	Αθήνα	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ	Χρίστος Λύγκας
1.5.18.	Εθνικό Θέατρο	2004	Αθήνα	Γιώργος Δεπάστας	Νικαίτη Κοντούρη
1.5.19.	«Μεταξύ σοβαρού και αστειού»	2006	Αθήνα	Ελένη Μαβίλη	Γιώργος Μανταρόπουλος
1.5.20.	«Οι θεατρίνων θεατές»	2007	Αθήνα	Μ. Μιχαλάτου- Γ. Λιβανός	Γιώργος Λιβανός
1.5.21.	Θέατρο Όψεις	2007	Καρδίτσα	Νίκος Βησσαρίου	Παύλος Βησσαρίου
1.5.22.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου	2008	Αγρίνιο	Μίνως Βολανάκης	Βασίλης Νικολαΐδης
1.5.23.	Αμφιθέατρο	2009	Αθήνα	Σπύρος Ευαγγελάτος	Σπύρος Ευαγγελάτος

Πίνακας συντελεστών β' (Έντα Γκάμπλερ)

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜ.	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.5.1.	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	—	—
1.5.1.1.	»	»	»	»
1.5.2.	[ε]	[ε]	—	—
1.5.3.	[ε]	[ε]	—	—
1.5.3.1.	»	»	»	»
1.5.4.	[ε]	[ε]	—	—
1.5.5.	Κάρολος Κουν	Κάρολος Κουν	—	—
1.5.5.1.	Γιώργος Βακαλό	Γιώργος Βακαλό	»	»
1.5.5.2.	[ε]	[ε]	»	»
1.5.5.3.	[ε]	[ε]	»	»
1.5.5.4.	[ε]	[ε]	»	»
1.5.6.	Γιάννης Στεφανέλλης	[Γιάννης Στεφανέλλης]	—	—
1.5.6.1.	»	»	»	»
1.5.6.2.	[ε]	[ε]	»	»
1.5.7.	Κλεόβουλος Κλώνης	Αντώνης Φωκάς	—	—
1.5.8.	Βασίλης Βασιλειάδης	Φ.Κ.	—	—
1.5.9.	Σάββας Χαρατσιδής	Σάββας Χαρατσιδής	—	—
1.5.10.	Ρ. Πατεράκη-Λ. Πάντος	Νίνα Παπαποστόλου	Ρούλα Πατεράκη	Ανδρέας Μπέλλης
1.5.11.	Λίζα Ζαΐμη	Λίζα Ζαΐμη	—	—
1.5.12.	Ιωάννα Μανωλεδάκη	Ιωάννα Μανωλεδάκη	—	Στρ. Κουτράκης-Στέργιος Πρώιος

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜ.	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.5.13.	Κώστας Βελινόπουλος	Κώστας Βελινόπουλος	Άρης Τασούλης	—
1.5.14.	Διονύσης Φωτόπουλος	Διονύσης Φωτόπουλος	Γιώργος Κουμεντάκης	Π. Χατζηπαύλου-Γ. Χουβαρδάς
1.5.15.	Κώστας Πανιάρας	Λουκία	Γιώργος Πηλιχός	Γ. Φεσσόπουλος-Β. Παπακ/νου
1.5.16.	Γιώργος Βαφιάς	Γιώργος Βαφιάς	Πλάτων Ανδριτσάκης	Μάρω Αβράμπου
1.5.17.	Μαρία Κονομή	Γιάννης Μετζικώφ	«Γύρω-γύρω»	—
1.5.18.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	Θοδωρής Αμπαζής	Λευτέρης Παυλόπουλος
1.5.19.	Πάρις Μέξης	Πάβλος Θανόπουλος	Νίκος Κολλάρος	Πάρις Μέξης
1.5.20.	Sokol Tomtsini	Άννα Μαυρομάτη	Johannes Müller	Sokol Tomtsini
1.5.21.	Π. Βησσαρίου-Δ. Γιοβάνη	Βάσω Μακρή	Θοδωρής Οικονόμου	—
1.5.22.	Γιάννης Μετζικώφ	Γιάννης Μετζικώφ	Βασίλης Νικολαΐδης	Γιάννης Δρακουλαράκος
1.5.23.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	Γιάννης Αναστασόπουλος	—

Πίνακας διανομών α' (Έντα Γκάμπλερ)

T.A.	ΓΙΟΡΓΚΕΝ ΤΕΣΜΑΝ	ΕΝΤΑ ΓΚΑΜΠΛΕΡ	ΘΕΙΑ ΓΙΟΥΛΕ	ΤΕΑ ΕΛΒΣΤΕΝΤ
1.5.1.	Μήτσος Μυράτ	Ειμαρμένη Ξανθάκη	Νέλλη Δαναού	Κυβέλη Αδριανού
1.5.1.	[]	[]	[]	[]
1.5.2.	Νίκος Παπαγεωργίου	Κυβέλη Αδριανού	Σαπφώ Αλκαίου	Ν. Ναυπιλιώτου
1.5.3.	Μήτσος Μυράτ	Μαρίκα Κοτοπούλη	Μερόπη Ροζάν	Χρυσούλα Κοτοπούλη-Μυράτ
1.5.3.1.	»	»	Σαπφώ Αλκαίου	[Αγγελική Κοτσάλη]
1.5.4.	Θεόδωρος Καμενίδης	Μαρία Βάνδη	Νέλλη Μαρσέλλου	Αντιγόνη Αλεξάνδρου
1.5.5.	Γεώργιος Δαρμασιώτης	Κατερίνα Ανδρεάδη	Ανθή Μηλιάδου	Μαίρη Λεκκού
1.5.5.1.	»	»	»	»
1.5.5.2.	Αδαμάντιος Λεμός	»	Σαπφώ Νοταρά	Καίτη Λαμπροπούλου
1.5.5.3.	Διονύσης Μήλας	»	Ανθή Μηλιάδου	Αλέκα Πατζίη
1.5.5.4.	[]	»	[]	[]
1.5.6.	Τίτος Φαρμάκης	Κατερίνα Ανδρεάδη	Στάσα Ιατρίδου	Χάρις Καμίλη
1.5.6.1.	[]	»	[]	[]
1.5.6.2.	[]	»	[]	[]
1.5.7.	Βασίλης Διαμαντόπουλος	Μαίρη Αρώνη	Ρίτα Μυράτ	Μαρία Αλκαίου
1.5.8.	Βίκτωρ Παγουλάτος	Έλσα Βεργή	Λουίζα Ποδηματά	Βέτα Προέδρου
1.5.9.	Δημήτρης Βάγιας	Αντιγόνη Βαλάκου	Ρίκα Γαλάνη	Καίτη Χρονοπούλου
1.5.10.	Κοσμάς Φοντούκης	Ρούλα Πατεράκη	Μαρία Σιουρούνη-Μαρία Πέτροβα	Καίτη Σαμαρά-Άννα Σιταρίδου
1.5.11.	Γιώργος Μιχαλακόπουλος	Τζένη Καρέζη	Ντόρα Βολανάκη-Δήμητρα Ζέζα	Κατερίνα Βασιλάκου
1.5.12.	Στέλιος Πεντερίδης	Έφη Σταμούλη-Λένα Σαββίδου	Μένη Κυριάκογλου	Δώρα Σκαρλάτου

Τ.Α.	ΓΙΟΥΡΓΚΕΝ ΤΕΣΜΑΝ	ΕΝΤΑ ΓΚΑΜΠΛΕΡ	ΘΕΙΑ ΓΙΟΥΛΕ	ΤΕΑ ΕΛΒΣΤΕΝΤ
1.5.13.	Περικλής Λιανός	Μαρία Ξενουδάκη	[;]	Κατερίνα Πολυχρονοπούλου
1.5.14.	Λάζαρος Γεωργακόπουλος	Μαρία Κατσιαδάκη	Μιράντα Οικονομίδου	Χρύσα Σπηλιώτη
1.5.15.	Δημήτρης Παπαγιάννης	Μαριέττα Ριάδη	Θάλεια Καλλιγά	Ματίνα Καρρά
1.5.16.	Κώστας Φλωκατούλας	Αννίτα Δεκαβάλλα	Αλεξάνδρα Παντελάκη	Νίκη Παλληκαράκη
1.5.17.	Κώστας Βασαρδάνης	Ελισάβετ Μουτάφη	Βούλα Πατελάκη	Φανή Γέμτου
1.5.18.	Θεμιστοκλής Πάνου	Φλαρέτη Κομνηνού	Ειρήνη Ιγγλέση	Χρύσα Σπηλιώτη
1.5.19.	Κωστής Σαββιδάκης	Ευτυχία Λιβανίου	Ηλιάνα Παναγιωτόνη	Μαρία Παπούλια
1.5.20.	Γιάννης Τσώμου	Μαίρη Βιδάλη	Λαμπρινή Λίβα	Κορίνα Αλεξανδρίδου
1.5.21.	Ισιδωρος Σταμούλης	Βάσω Μακρή	Μαρία Στάμου	Μαρία Βλαχοδημήτρη
1.5.22.	Βασίλης Ευταξόπουλος	Λουκία Πιστιόλα	Αλέκα Τουμαζάτου	Πένη Παπουτσή
1.5.23.	Θανάσης Κουρλαμπάς	Μαρίνα Ασλάνογλου	Όλγα Τουρνάκη	Μαριάνθη Κυρίου

Πίνακας διανομών β' (Έντα Γκάμπλερ)

Τ.Α.	ΔΙΚΑΣΤΗΣ ΜΠΡΑΚ	ΕΪΛΕΡΤ ΛΕΒΜΠΟΡΓΚ	ΜΠΕΡΤΑ
1.5.1.	Πέτρος Λέων	Νίκος Παπαγεωργίου	Κορίννα Ιωνίδου
1.5.1.	[]	[]	[]
1.5.2.	Νίκος Παρασκευάς	Νικόλαος Ροζάν	Μερόπη Νέζερ
1.5.3.	Ιωάννης Αποστολίδης	Νικόλαος Ροζάν	Νίκη Μπαϊρακτάρη
1.5.3.1.	»	[Νίκος Παπαγεωργίου]	[Κατίνα Καλουτά;]
1.5.4.	Τίτος Φαρμάκης	Θάνος Κωτσόπουλος	Νέλλη Χαρμίδου
1.5.5.	Ιωάννης Αποστολίδης	Θεόδωρος Μοριδής	Στάσα Ιατρίδου
1.5.5.1.	»	»	Έλλη Ξανθάκη
1.5.5.2.	Λ. Χριστογιαννόπουλος	Δημήτρης Νικολαΐδης	Μαντώ Αραβαντινού
1.5.5.3.	[]	[]	[]
1.5.5.4.	[]	[]	[]
1.5.6.	Ζώρας Τσάπελης	Ηλίας Σταματίου	Εύα Ευαγγελίδου
1.5.6.1.	[]	[]	[]
1.5.6.2.	[]	[]	[]
1.5.7.	Λυκούργος Καλλέργης	Θάνος Κωτσόπουλος	Αθανασία Μουστάκα
1.5.8.	Φοίβος Ταξιάρχης	Νίκος Βασταρδής	Κάκια Αντωνοπούλου
1.5.9.	Αλέκος Ουδινότης	Φαίδων Γεωργίτσης	Κατερίνα Σαγιά
1.5.10.	Γιάννης Παλαμιώτης	Αντρέας Γιαννακός	Εύβρη Σωφρονιάδου-Κατερίνα Γιαννούλη
1.5.11.	Γιώργος Μοσχίδης	Κώστας Καζάκος	Ζωή Βουδούρη
1.5.12.	Χρήστος Αρνομάλλης	Ανδρέας Νάτσιος-Νίκος Κουμαριάς	Λένα Σαββίδου-Έφη Σταμούλη

Τ.Α.	ΔΙΚΑΣΤΗΣ ΜΠΡΑΚ	ΕΪΛΕΡΤ ΛΕΒΜΠΟΡΓΚ	ΜΠΕΡΤΑ
1.5.13.	Γιώργος Βούτος	Πάνος Κρανιδιώτης	[;]
1.5.14.	Ακόλας Καραζήσης	Άρης Λεμπεσόπουλος	Ναταλία Καποδιστρια
1.5.15.	Γιώργος Τσιτσόπουλος	Κώστας Καστανάς	—
1.5.16.	Τάκης Βουτέρης	Μάνος Βακούσης	Ελπίδα Μπραουδάκη
1.5.17.	Στάθης Κόκορης	Χρίστος Λύγκας	Αθηνά Χιλιοπούλου
1.5.18.	Σοφοκλής Πέππας	Κώστας Ζαχαράκης	Μελίνα Βαμβακά
1.5.19.	Λευτέρης Σκούταρης	Αυγερινός Σουλόπουλος	Παρασκευή Καλογεράκη
1.5.20.	Γιάννης Τραμπίδης	Μιχάλης Κουκουλομάτης	Ρένα Σφηνιά
1.5.21.	Χρήστος Χαλβατζάρας	Παύλος Βησσαρίου	Κατερίνα Τασιοπούλου
1.5.22.	Γιάννης Κρανάς	Ζαχαρίας Ρόχας	Λένα Ντζούρβα
1.5.23.	Σωτήρης Τσακομίδης	Νικόλας Παπαγιάννης	Πόπη Λυμπεροπούλου

3.6. Η κορά της θάλασσας

Πίνακας συντελεστών α' (Η κορά της θάλασσας)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.6.1.	Θωμά Οικονόμου	1906	Αθήνα	Κωνσταντίνος Χατζόπουλος	Θωμάς Οικονόμου
1.6.2.	Ελληνικός Δραματικός	1907	Σόρος	[Κωνσταντίνος Χατζόπουλος]	[Θωμάς Οικονόμου;]
1.6.3.	Τασίας Αδάμ	1928	Αθήνα	[Πέτρος Ατρείδης]	[;]
1.6.4.	Κατερίνας Ανδρεάδη	1939	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Γιαννούλης Σαραντίδης
1.6.5.	Κατερίνας Ανδρεάδη	1952	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Κάρολος Κουν
1.6.6.	Αντιγόνης Βαλάκου	1964	Αθήνα	Σπύρος Ευαγγελάτος	Σπύρος Ευαγγελάτος
1.6.7.	Στ. Ληναίου-Ελ. Φωτίου	1990	Αθήνα	Στέφανος Ληναίος	Στέφανος Ληναίος
1.6.8.	Θεατρική Εταιρεία «Πράξη»	1994	Αθήνα	Μίνως Βολανάκης	Μίνως Βολανάκης
1.6.8.1.	»	1995-96	»	»	»
1.6.9.	Εθνικό Θέατρο	2010	Αθήνα	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ	Eirik Stubø

Πίνακας συντελεστών β' (Η κορά της θάλασσας)

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.6.1.	[:]	[:]	–	–
1.6.2.	[:]	[:]	–	–
1.6.3.	[:]	[:]	–	–
1.6.4.	Γιώργος Βακαλό	Γιώργος Βακαλό	–	–
1.6.5.	Γιάννης Στεφανέλλης	Αντώνης Φωκάς	–	–
1.6.6.	Γιάννης Τσαρούχης	Γιάννης Τσαρούχης	Δημήτρης Τερζάκης	–
1.6.7.	Γιάννης Καρύδης	Rigas	Θοδωρής Ευδιάς	Γιώργος Καλφαγιάννης
1.6.8.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	–	Αλέκος Αναστασίου
1.6.8.1.	»	»	–	»
1.6.9.	Kari Gravklev	Kari Gravklev	–	Λευτέρης Παυλόπουλος

Πίνακας διανομών α' (Η κυρά της θάλασσας)

Τ.Α.	ΓΙΑΤΡΟΣ ΒΑΓΚΕΛ	ΕΛΛΙΝΤΑ	ΜΠΟΛΕΤΤΑ	ΧΙΑΝΤΑ
1.6.1.	Δημήτριος Κοτοπούλης	Μαρίκα Κοτοπούλη	Φωτεινή Κοτοπούλη- Λούη	Χρυσούλα Κοτοπούλη- Μυράτ
1.6.2.	Νίκος Παπαγεωργίου	Μαρίκα Κοτοπούλη	Φωτεινή Κοτοπούλη- Λούη	Χρυσούλα Κοτοπούλη- Μυράτ
1.6.3.	Αθανάσιος Μαρίκος	Τασία Αδάμ	Μερόπη Ροζάν	Γοργώ Λούη
1.6.4.	Ιωάννης Αποστολίδης	Κατερίνα Ανδρεάδη	Μαίρη Ρώμα	Μαίρη Λεκκού
1.6.5.	Λάμπρος Κωνσταντάρας	Κατερίνα Ανδρεάδη	Χάρις Καμίλη	Εκάλη Σώκου
1.6.6.	Ζώρας Τσάπελης	Αντιγόνη Βαλάκου	Έφη Ροδίτη	Βούλα Χαριλάου
1.6.7.	Γιώργος Κυρίτης	Έλλη Φωτίου	Άννα Ανδριανού	Ειρήνη Κρέστα
1.6.8.	Γιάννης Βόγλης	Μπέττυ Αρβανίτη	Χρύσα Σπηλιώτη	Χριστίνα Παπαμίχου
1.6.8.1.	»	»	»	Βάσω Γουλιελμάκη
1.6.9.	Άρης Λεμπεσόπουλος	Μαρία Ναυπιώτου	Άλκηστις Πουλοπούλου	Λουκία Μιχαλοπούλου

Πίνακας διανομών β' (Η κυρά της θάλασσας)

Τ.Α.	ΜΠΑΛΕΣΤΕΝΤ	ΛΥΓΚΣΤΡΑΝΤ	ΑΡΝΧΟΛΜ	Ο ΞΕΝΟΣ
1.6.1.	Πέτρος Νικολάου	Κ. Μουστάκας ή Ν. Κουρής	Κ. Μουστάκας ή Ν. Κουρής	Λουδοβίκος Λούης
1.6.2.	Πέτρος Νικολάου	Μιχ. Ροδάκης	Μήτσος Μυράτ	Λουδοβίκος Λούης
1.6.3.	Ευάγγελος Δαμάσκος	—	Λουδοβίκος Λούης	Νικόλαος Ροζάν
1.6.4.	Γεώργιος Δαμασιώτης	Τίτος Φαρμάκης	Δήμος Σταρένιος	Θεόδωρος Μορίδης
1.6.5.	Γεώργιος Δαμασιώτης	Θεόδωρος Έξαρχος	Τίτος Φαρμάκης	Ηλίας Σταματίου
1.6.6.	Γιάννης Κοντούλης	Χρήστος Πάρλας	Βασίλης Μητσάκης	Γιώργος Μπάρτης
1.6.7.	Νίκος Σόμπολας	Δημήτρης Πετράτος	Στέφανος Ληναίος	Σπύρος Μαβίδης
1.6.8.	Διονύσης Μανουσάκης	Δημήτρης Σίνης	Σοφοκλής Πέππας	Κίμων Ρηγόπουλος
1.6.8.1.	»	»	»	»
1.6.9.	—	Οδυσσέας Παπασιπηλιόπουλος	Βασίλης Ανδρέου	Νίκος Χατζόπουλος

3.7. Μικρός Έγιολφ

Πίνακας συντελεστών α' (Μικρός Έγιολφ)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.8.1.	Θέατρον Ωδείου	1919	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός]	Θωμάς Οικονόμου
1.8.1.1.	»	»	»	»	»
1.8.2.	Κατερίνας Ανδρεάδη	1943	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Κατερίνα Ανδρεάδη
1.8.3.	Θ. Ο. «Μορφές»	1991	Αθήνα	Μαρία Αδάμ-Τάσος Μπαντής-Πέτρος Ζηβανός-Μαρία Κυρτζάκη	Τάσος Μπαντής
1.8.4.	Σκηνή του Βορρά	2002	Θεσσαλονίκη	Μαρία Αδάμ	Ηρακλής Δούκας

Πίνακας συντελεστών β' (Μικρός Έγιολφ)

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜ.	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.8.1.	[]	[]	—	—
1.8.1.1.	»	»	»	»
1.8.2.	Γιάννης Τσαρούχης	Γιάννης Τσαρούχης	—	—
1.8.3.	Νίκος Αλεξίου	Νίκος Αλεξίου-Μάγια Τσόκλη	Νίκος Κυπουργός	Νίκος Αλεξίου
1.8.4.	Ηρακλής Δούκας	Ηρακλής Δούκας	Ηρακλής Δούκας	—

Πίνακας διανομών (Μικρός Έγιολφ)

Τ.Α.	ΑΛΦΡΕΝΤ ΑΛΜΕΡΣ	ΡΙΤΑ ΑΛΜΕΡΣ	ΕΓΙΟΛΦ	ΑΣΤΑ ΑΛΜΕΡΣ	ΜΠΟΡΚΙΕΜ	ΠΟΝΤΙΚΟΚΥΡΑ
1.8.1.	Γ. Τοτσιλιάνος	Τζ. Κωνσταντινίδου	Δις Θάλεια	Βενετία Μπενή- Ψάλτη	Γεώργιος Πλούτης	Ξαβερία Κανελλοπούλου
1.8.1.1.	»	»	»	»	Γ. Δεσούνης	»
1.8.2.	Ιωάννης Αποστολίδης	Κατερίνα Ανδρεάδη	Νενέτος Χριστογιαννόπουλος	Καίτη Λοσπρέα	Τίτος Βανδής	Χριστίνα Καλογερίκου
1.8.3.	Δημήτρης Καταλειφός	Άννα Μακράκη	Γιώργος Μανωλάς- Αντώνης Μανωλάς	Ράνια Οικονομίδου	Ντίνος Λύρας	Νινή Βοσνιάκου
1.8.4.	Τάσος Μπλάτζιος	Καίτη Σαμαρά	Γιώργος Συμεωνίδης	Κατερίνα Γιαννούλη	Γιάννης Περδικής	Μαίρη Πολυχρόνου

3.8. Πέερ Γκοντ

Πίνακας συντελεστών α' (Πέερ Γκοντ)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.11.1.	Εθνικό Θέατρο	1935	Αθήνα	Όμηρος Μπεκές	Δημήτρης Ροντήρης
1.11.2.	Προσκήνιο	1967	Αθήνα	Όμηρος Μπεκές	Αλέξης Σολομός
1.11.2.1.	»	1967-68	Περιοδεία	»	»
1.11.3.	Παιδική Αυλαία Γ. Καλατζόπουλου	1991	Αθήνα	Γιάννης Καλατζόπουλος	Γιάννης Καλατζόπουλος
1.11.4.	Εθνικό Θέατρο	2002	Αθήνα	Γιώργος Ξενίας	Βασίλης Νικολαΐδης

Πίνακας συντελεστών β' (Πέερ Γκοντ)

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ/ ΜΟΥΣ. ΠΡΟΣ.	ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.11.1.	Κλεόβουλος Κλώνης	Αντώνης Φωκάς	E. Grieg	Άγγελος Γριμάνης	–
1.11.2.	Αλέξης Σολομός	Αλέξης Σολομός	[ι]	Βαγγέλης Σεληνός	–
1.11.2.1.	»	»	»	»	»
1.11.3.	Θανάσης Τζάτσος	Νίκος Αδειλίνης	E. Grieg/ Δημήτρης Λέκκας	Σοφία Σπυράτου	–
1.11.4.	Γιώργος Ζιάκας	Αφροδίτη Κουτσοδάκη	E. Grieg/ Θόδωρος Κοτεπάνος	Έρση Πήττα	Λευτέρης Παυλόπουλος

Πίνακας διανομών α' (Πέερ Γκοντ)

Τ.Α.	ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ	ΩΖΕ	ΑΣΛΑΚ	ΓΑΜΠΡΟΣ	ΠΑΤΕΡΑΣ ΤΟΥ ΓΑΜΠΡΟΥ
1.11.1.	Αλέξης Μινωτής	Σαμφώ Αλκαίου	Ιωάννης Αυλωνίτης	Ευάγγελος Μαρμίας	Νέστορ Παλμύρας
1.11.2.	Γιάννης Βόγλης	Λούλα Ιωαννίδου	Βαγγέλης Σειληνός	Θάνος Αρώνης	Γιάννης Αργύρης
1.11.2.1.	»	»	Γιώργος Χριστοδουλάκης	»	»
1.11.3.	Βασίλης Καΐλας-Γ. Καλατζόπουλος	Λίλα Μουτσοπούλου	Κώστας Δαρλάσης	—	—
1.11.4.	Λάζαρος Γεωργακόπουλος	Μπέτυ Βαλάση	Μανώλης Σειραγάκης	Βαγγέλης Ψωμάς	Δημήτρης Παπαγιάννης

Πίνακας διανομών β' (Πέερ Γκοντ)

Τ.Α.	ΣΟΛΒΕΪΓ	Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΤΗΣ ΣΟΛΒΕΪΓ	ΠΠΡΙΤ	Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ ΤΑ ΠΡΑΣΙΝΑ	Ο ΡΗΓΑΣ ΤΟΥ ΝΤΟΒΡΕ
1.11.1.	Ρίτα Μυράτ	Μάνος Κατράκης	Ελένη Παπαδάκη	Κατίνα Παξινού	Αμίλιος Βεάκης
1.11.2.	Βούλα Χαριλάου	Γιώργος Κοπελούσης	Αφροδίτη Λόντου	Μιράντα Ζαφειροπούλου	Γιάννης Αργύρης
1.11.2.1.	Ελένη Ερήμου	—	Ιλιάς Λαμπρίδου	Ζέττα Αποστόλου	»
1.11.3.	Χρυσούλα Παπαδοπούλου	—	Λίλα Μουτσοπούλου	Ελένη Κουλουριώτη	—
1.11.4.	Μαριάνθη Σοντάκη	Γιάννης Κρανάς	Χριστίνα Φίλου	Θωμάς Ανδρούτσου	Νίκος Μπουσοδούκος

Πίνακας διανομών γ' (Πέερ Γκοντ)

Τ.Α.	ΤΡΟΥΜΠΕ-ΤΕΡΣΤΡΩΛΕ	ΚΟΤΤΟΝ	ΜΠΑΛΛΟΝ	ΕΜΠΕΡΚΟΦ	ΑΝΙΤΡΑ
1.11.1.	–	–	–	–	Μιράντα Μυράτ
1.11.2.	Γιώργος Κοπελούσης	Βαγγέλης Σειληνός	Θάνος Αρώνης	Γιάννης Αργύρης	Ζέττα Αποστόλου
1.11.2.1.	–	Γιώργος Χριστοδουλάκης	»	»	»
1.11.3.	Κώστας Δαρλάσης	Σωτήρης Τζιμόπουλος	Ελένη Κουλουριώτη	–	Λίλα Μουτσοπούλου
1.11.4.	Γιάννης Κοτσαρίνης	Θωμάς Γκάγκας	Δημήτρης Καραμπέτης	Αντώνης Πάλλης	Καλλιρόη Μυριαγκού

Πίνακας διανομών δ' (Πέερ Γκοντ)

Τ.Α.	ΜΠΙΕΓΚΡΙ-ΦΕΝΦΕΛΤ	ΧΟΥΣΕΪΝ	ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ	ΚΟΥΜΠΟΧΥΤΗΣ	ΞΕΡΑΚΙΑΝΟΣ
1.11.1.	Νίκος Παρασκευάς	Ηλίας Δεστούνης	Γεώργιος Ταλάνος	Ηλίας Δεστούνης	Μιχαήλ Ιακωβίδης
1.11.2.	Γιάννης Αργύρης	Θάνος Αρώνης	Γιώργος Κοπελούσης	Γιώργος Κοπελούσης	Θάνος Αρώνης
1.11.2.1.	»	»	–	Γιώργος Χριστοδουλάκης	»
1.11.3.	–	–	Κώστας Δαρλάσης	–	–
1.11.4.	–	–	–	Γιάννης Κρανάς	Δημήτρης Παπαγιάννης

Πίνακας διανομών ε' (Πέερ Γκοντ)

Τ.Α.	ΑΛΛΟΙ ΡΟΛΟΙ
1.11.1.	Σμαράγδα Βεάκη (Α' Γρηά-Μητέρα του γαμπρού), Αθανασία Μουστάκα (Β' Γρηά-Α' Μάγισσα), Ιωάννης Τερζάκης (Μια ανδρική φωνή- Ένας γέρος-Β' Ξωτικό-Τιμονιέρης), Ελευθέριος Ξένος (Άλλος γέρος), Ιωάννης Χαλκίόπουλος (Άλλος γέρος-Ζ' Ξωτικό-Β' Καπετάνιος), Φιλόλαος Γεωργίου (Άλλος γέρος-Η' Ξωτικό), Τούλα Μιζαντζή (Α' κορίτσι) , Θάλεια Καλλιγά (Β' κορίτσι-Ελγκα-Κάρη) , Ελένη Αυλωνίτου (Γ' κορίτσι) , Έλλη Πλέσσα (Δ' κορίτσι) , Τιτίκα Νικηφοράκη (Ε' κορίτσι) , Μέλω Φαφαλιού (ΣΤ' κορίτσι-Μέλος μπαλέτου-Γ' βοσκοπούλα), Λ. Ρούσου (Μια γυναίκα), Σπύρος Ολύμπιος (Α' Παλληκάρι-Μέλος μπαλέτου-Ε' Ξωτικό), Σ. Τριάντης (Β' Παλληκάρι), Ευθύφρων Ηλιάδης (Γ' Παλληκάρι), Γ. Φλωράκης (Δ' Παλληκάρι-Θ' Ξωτικό) , Γιάννης Μαρινάκης (Ε' Παλληκάρι-ΣΤ' Ξωτικό), Στέφανος Νικολαΐδης (ΣΤ' Παλληκάρι), Βάσω Μανωλίδου (Ελγκα-αδελφή της Σολβέϊγ) , Μάνος Κατράκης (Σάφμαν), Ελένη Ζαφειρίου (Η μητέρα της Σολβέϊγ- Β' βοσκοπούλα-Β' Μάγισσα), Ιωάννης Αυλωνίτης (Μια φωνή), Χαράλαμπος Πλακούδης (Μάγερ-Λοστρόμος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο ιδιοκτήτης του Έγκοτατ), Ερμής Φλωράκης (Μέλος μπαλέτου-ΙΑ' Ξωτικό), Ρένα Ροζάν (Α' βοσκοπούλα), Χρήστος Ευθυμίου (Α' Ξωτικό), Τίτος Φαρμάκης (Γ' Ξωτικό-Μάγερ), Γεώργιος Ταλάνος (Δ' Ξωτικό), Β. Μπιτσάκος (Γ' Ξωτικό), Γεώργιος Γληνός (Ένας ξένος ταξιδιώτης), Άγγελος Γριμάνης (Χορευτικό σόλο), Καίτη Αθάνα, Νίνα Παβλόσκαγια, Πιπίτσα Λαντινιώτου, Άννα Σταμπολή, Μιχαήλ Ντολάντης, Γιάννα Αθάνα, Ρενέ Κλίγκεν, Σεβασμία Παναγιωτοπούλου, Ελένη Πασχάλη (Μέλη μπαλέτου)
1.11.2	Βαγγέλης Σειληνός (Ο επιβάτης), Μιράντα Ζαφειροπούλου (Ένα κορίτσι) , Ζέττα Αποστόλου (Ένα κορίτσι- Κάρη), Θάνος Αρώνης (Μάγερ), Αφροδίτη Λόντου (Ένα κορίτσι- Η γυναίκα με το κουτό παιδί) , Σταυρούλα Ασίκη (Ελγκα- Ένα κουτό κορίτσι)
1.11.2.1.	—
1.11.3.	Λίλα Μουτσοπούλου (Κορ), Ελένη Κουλουριώτη (Άγνωστος- Κοπέλα), Κώστας Δαρλάσης (Μπροζέ), Σωτήρης Τζιμόπουλος (Νέος-Τρον- Ναύτης), Χρυσούλα Παπαδοπούλου (Μπορ), Φωτεινή Γεωργακοπούλου (Χωριάτισσα- Κοπέλα)
1.11.4.	Λάζαρος Γεωργακόπουλος (Φωνή μέσα στο σκοτάδι), Μαρίνα Ξένου (Α' Γυναίκα-Μάγισσα των Τρολ-Χήρα στην κηδεία), Μαρία Δημητριάδου (Β' Γυναίκα-Μάγισσα των Τρολ-Γυναίκα στην κηδεία), Χριστίνα Βαρζοπούλου (Κάρη), Μανώλης Σειραγάκης (Τρολ-Είδωλο του Πέερ), Κωνσταντίνος Χατζησάββας (Γ' Νεαρός-Τρολ-Άραβας αξιωματικός-Λοστρόμος-Αγόρι με το καύκαλο του ελαφιού), Δημήτρης Μόσχος (Β' Νεαρός-Αγόρι που κόβει το δάχτυλό του-Στρατιώτης- Είδωλο του Πέερ-Ναύτης-Αγόρι με την ουρά του Πέερ), Γιώργος Γάλλος (Καλεσμένος-Τρολ-Καπετάνιος-Νεκροθάφτης), Κωνσταντίνος Γεωργίου (Γκούτουρμ, βιολιστής-Τρολ), Χριστίνα Κουλουμπή (Α' Κορίτσι-Τρολ-Κορίτσι στη δημοπρασία), Θωμάς Γκάγκας (Καλεσμένος-Τρολ-Ναύτης-Νεκροθάφτης), Παναγιώτης Δορλής (Α' Νεαρός-Τρολ-Κλειταποδόχος-Είδωλο του Πέερ-Ναύτης-Αγόρι με την κουτάλα), Γιώργος Δεπάστας (Δ' Νεαρός-Στρατιώτης-Είδωλο του Πέερ- Τιμονιέρης-Αγόρι με το σφυρί), Μαργαρίτα Βαρλάμου (Ε' Κορίτσι-Κόρη του βασιλιά των Τρολ-Κορίτσι στη δημοπρασία), Μαίρη Κουτσούκου (Υπηρέτρια-Μάγισσα των Τρολ-Υπηρέτρια στη δημοπρασία), Λαμπρινή Καναγιού (Δ' Κορίτσι-Τρολ-Κορίτσι στη δημοπρασία), Παντελής Δεντάκης (Αρχιμάγερ-Γέρος αυλικός των Τρολ-Μάγερ), Χρόνης Παυλίδης (Βοηθός μάγερ-Αυλικός των Τρολ-Κλέφτης- Άνδρας στην κηδεία), Ιλιάννα Παζαρζή (Γ' Κορίτσι-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στην κηδεία), Γιάννης Κοτσαρλής (Καλεσμένος-Τρολ- Κλητήρας), Νίκος Αναστασόπουλος (Α' Καλεσμένος-Ασχημο αγόρι), Μαρία Λιαπικού (Α' Καλεσμένη-Μάγισσα των Τρολ-Γυναίκα στην κηδεία), Βάνα Ζάκκα (Β' Κορίτσι-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στη δημοπρασία), Θάλεια Αργυρίου (Χήρα-Μάγισσα των Τρολ-Γυναίκα στην κηδεία), Νίκος Μπουσοδούκος (Γαιοκτήμονας του Έγκοταντ), Βαγγέλης Ψωμάς (Ματς Μόεν-Τρολ-Ναύτης), Ρέα Φορτούνα (Μητέρα του γαμπρού), Κατερίνα Μανουσοπούλου (Ελγκα-Τρολ, Νίκη Τουλουπάκη (Μητέρα της Σολβέϊγ), Γιάννης Κρανάς (Ιερέας), Κώστας Ζαχαράκης (Παράξενος ταξιδιώτης), Μαργαρίτα Αμαραντίδη (Καλεσμένη-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στην κηδεία), Ελένη Μόμτσου (Καλεσμένη-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στην κηδεία), Ευριδίκη Σαμαρά (Καλεσμένη-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στην κηδεία), Εύα Χαζάκη (Καλεσμένη-Τρολ-Φελάχα-Κορίτσι στη δημοπρασία)

3.9. Ρόσμεροχολμ

Πίνακας συντελεστών α' (Ρόσμεροχολμ)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.12.1.	Σμαράγδας Ησαΐα	1902	Αλεξάνδρεια	[:]	[:]
1.12.2.	Θωμά Οικονόμου	1908	Σάμος	[Ιωάννης Ζερβός]	Θωμάς Οικονόμου
1.12.2.1.	»	1910	Αθήνα	»	»
1.12.3.	Θέατρο Τέχνης	1943	Αθήνα	Βάσος Δασκαλάκης	Κάρολος Κουν
1.12.3.1.	»	»	»	»	»
1.12.4.	Εθνικό Θέατρο	1962	Αθήνα	Βάσος Δασκαλάκης	Τάκης Μουζενίδης
1.12.5.	Κ. Ο. «Φάσμα»	1991	Αθήνα	Μαρία Αδάμ	Αντώνης Αντόπας
1.12.6.	Νικήτα Τσακίρογλου	2002	Αθήνα	Νίκος Παντέλης	Κωστής Καπελώνης
1.12.7.	«Συνθήκη»	2010	Αθήνα	Ερρίκος Μπελιές	Κωστής Καπελώνης

Πίνακας συντελεστών β' (Ρόσμεροχολμ)

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.12.1.	[]	[]	—	—
1.12.2.	[]	[]	—	—
1.12.2.1.	»	»	»	»
1.12.3.	Γιάννης Στεφανέλλης	Γιάννης Στεφανέλλης	—	—
1.12.3.1.	»	»	»	»
1.12.4.	Κλεόβουλος Κλώνης	Αντώνης Φωκάς	—	—
1.12.5.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	Ελένη Καραίνδρου	Ανδρέας Σινάνος
1.12.6.	Κατερίνα Σωτηρίου	Κατερίνα Σωτηρίου	Μιχάλης Δέλτα	Σπύρος Τζώρας
1.12.7.	Αντρέας Σαραντόπουλος	Αντρέας Σαραντόπουλος	—	Δημήτρης Τσιούμης

Πίνακας διανομών (Ρόσμερσχολμ)

Τ.Α.	ΡΟΣΜΕΡ	ΡΕΒΕΚΚΑ	ΚΡΟΛΛ	ΜΠΡΕΝΤΕΛ	ΜΟΡΤΕΝΣΓΚΩΡ	ΚΥΡΙΑ ΧΕΛΣΕΤ
1.12.1.	[Σμαράδγα Ησαΐα]	[:]	[:]	[:]	[:]	[:]
1.12.2.	Ιάκωβος Επιτροπάκης	Μαργαρίτα Δημητρακοπούλου	Μιχαήλ Ιακωβίδης	Π. Δεληγιάννης	Νίκος Βέλμος	Β. Πανταζή
1.12.2.1.	Πάνος Καλογερίκος	Καίτη Βάρβα	Ευάγγελος Δαμάσκος	Θωμάς Οικονόμου	[:]	[:]
1.12.3.	Κάρολος Κουν	Ελένη Χατζηαργύρη	Λυκούργος Καλλέργης	Βασίλης Διαμαντόπουλος	Παντελής Ζερβός	Βάσω Μεταξά
1.12.3.1.	»	Αλέκα Κατσέλη-Μαζαράκη	»	»	Χαράλαμπος Πλακούδης	»
1.12.4.	Θάνος Κωτσόπουλος	Άννα Συνοδινού	Στέλιος Βόκοβιτς	Λυκούργος Καλλέργης	Θεόδωρος Μορίδης	Ρίτα Μυράτ
1.12.5.	Στάθης Λιβαθινός	Ρούλα Πατεράκη	Κώστας Μεσάρης	Γιώργος Μωρόγιαννης	Χρήστος Νίνης	Κατερίνα Καραγιάννη
1.12.6.	Νικήτας Τσακίρογλου	Δήμητρα Χατούπη	Γιώργος Τζώρτζης	Γιώργος Τσιτσόπουλος	Τάκης Βλαστός	Σούλα Αθανασιάδου
1.12.7.	Αντώνης Ραμπασιώνης	Δέσποινα Πόγκα	Βασίλης Βλάχος	Σπύρος Μπιμπίλας	Άγγελος Κεχαγιάς	Μαρία Μακρή

3.10. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

Πίνακας συντελεστών α' (Το σπίτι της κούκλας)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.13.1.	Πανελλήνιος Δραματικός	1899	Αθήνα	Μιχαήλ Γιαννουκάκης	[ε]
1.13.1.1.	»	1900	»	»	»
1.13.1.2.	»	1900	»	»	»
1.13.2.	Μιχαήλ Αρνιωτάκη	1899	Αθήνα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[ε]
1.13.2.1.	»	1904	Χίος	»	»
1.13.3.	Δημοσθένη Αλεξιάδη	1901	Πειραιάς	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[ε]
1.13.4.	Βασιλικόν Θέατρον	1902	Αθήνα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[ε]
1.13.5.	«Ορφεύς»	1903	Λεμεσός	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[ε]
1.13.6.	Ευάγγελου Παντόπουλου	1903	Σύρος	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[ε]
1.13.6.1.	»	1903-04	Περιοδεία	»	»
1.13.7.	Κυβέλης Αδριανού	1907	Αθήνα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[ε]
1.13.7.1.	»	1907-08	Περιοδεία	»	[ε]
1.13.7.2.	»	1908	Αθήνα	»	[ε]
1.13.7.3.	»	1908-09	Περιοδεία	»	[ε]
1.13.7.4.	»	1909	Κωνσταντινούπολη	»	[ε]
1.13.7.5.	»	1910	Αλεξάνδρεια	»	[ε]
1.13.7.6.	»	1911	Βόλος	[Ιωάννης Ζερβός]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.13.7.7.	»	»	Αθήνα	»	»
1.13.7.8.	»	1912	Αθήνα	»	»
1.13.7.9.	»	1912	Πειραιάς	»	»
1.13.7.10.	»	1913	Αθήνα	»	»

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.13.7.11.	Κυβέλης Αδριανού	»	Πειραιάς	»	»
1.13.7.12.	»	1914	Θεσσαλονίκη	»	[:]
1.13.7.13.	»	»	Αθήνα	»	[Θωμάς Οικονόμου]
1.13.7.14.	»	1915	Αθήνα	»	[:]
1.13.7.15.	»	1915	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός;]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.13.7.16.	»	1916	Αθήνα	»	»
1.13.7.17.	»	»	Πάτρα	»	[:]
1.13.7.18.	»	»	Αθήνα	»	[Θωμάς Οικονόμου]
1.13.7.19.	»	1917	Αθήνα	»	»
1.13.7.20.	»	1918	Αθήνα	»	»
1.13.7.21.	»	1920	Σμύρνη	»	[:]
1.13.7.22.	»	1925	Θεσσαλονίκη	»	[:]
1.13.7.23.	»	1926	Αθήνα	[Λέων Κουκούλας;]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.13.7.24.	»	1928	Αθήνα	»	[:]
1.13.8.	Ολυμπίας Λαλαούνη- Δαμάσκου	1907	Αθήνα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[:]
1.13.9.	Δ. Ταβουλάρη- Τηλ. Λεπενιώτη	1907	Κων/πολη	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[:]
1.13.10.	Μιχαήλ Ιακωβίδη	1909	Σαμψούντα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[:]
1.13.11.	[Ροζαλίας Νικά;]	1910	Λάρισα	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[:]
1.13.12.	Νικόλαου Πλέσσα	1911	Περιοδεία	[Μιχαήλ Γιαννουκάκης]	[:]
1.13.12.1.	»	1911-12	Περιοδεία	»	»
1.13.13.	Θωμά Οικονόμου	1912	Πύργος Ηλείας	[Ιωάννης Ζερβός]	Θωμάς Οικονόμου
1.13.13.1.	»	1923	Πειραιάς	»	»
1.13.13.2.	»	»	Αθήνα	»	»
1.13.13.3.	»	1924	Αθήνα	»	»
1.13.13.4.	»	»	Θεσσαλονίκη	»	»
1.13.14.	Χριστίνας Καλογερίκου	1914	Ιωάννινα	[Ιωάννης Ζερβός]	[:]
1.13.14.1.	»	1916	Πύργος Ηλείας	»	»

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.13.15.	Κούλας Ζερβού	1921	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός]	[Θωμάς Οικονόμου]
1.13.16.	Δραμ. Σχολή Ελληνικού Ωδείου	1923	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός]	Θωμάς Οικονόμου
1.13.17.	Τασίας Αδάμ	1928	Αθήνα	[Ιωάννης Ζερβός]	[ε]
1.13.18.	Αιμιλίου Βεάκη	1929	Αλεξάνδρεια	[Ι. Ζερβός ή Λ. Κουκούλας]	[ε]
1.13.19.	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	1929	Θεσσαλονίκη	[Ι. Ζερβός ή Λ. Κουκούλας]	[ε]
1.13.19.1.	»	1930	Αλεξάνδρεια	»	»
1.13.20.	Σπουδή	1930	Πύργος Ηλείας	[Ι. Ζερβός ή Λ. Κουκούλας]	[Πέλος Κατοπέλης]
1.13.21.	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών	1933	Αθήνα	[Ι. Ζερβός ή Λ. Κουκούλας]	Βασίλης Ρώτας
1.13.22.	Κατερίνας Ανδρεάδη	1942	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Κάρολος Κουν
1.13.22.1.	»	1953	Μυτιλήνη	»	»
1.13.22.2.	»	1953-54	Περιοδεία	»	»
1.13.23.	Εθνικό Θέατρο	1944	Αθήνα	Βάσος Δασκαλάκης	Πέλος Κατοπέλης
1.13.24.	Β. Μανωλίδου-Μ. Αρώνη-Δ. Χορν	1945	Περιοδεία	[ε]	[ε]
1.13.25.	Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν	1953	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Μάριος Πλωρίτης
1.13.25.1.	»	1954-55	Περιοδεία	»	»
1.13.26.	Εθνικό Θέατρο	1964	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Τάκης Μουζενίδης
1.13.27.	Κ.Θ.Β.Ε.	1975	Θεσσαλονίκη	Βάσος Δασκαλάκης	Κωστής Μιχαηλίδης
1.13.28.	Μοντέρνοι Καιροί	1980	Αθήνα	Γ. Νταλιάνης-Κ. Νταλιάνης-Ε. Παπασπύρου	Κώστας Νταλιάνης
1.13.29.	Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου	1986	Αθήνα	Ρένα Κοντογιάννη	Νίκος Περέλης
1.13.30.	Πειραματική Σκηνή «Τέχνης»	1988	Θεσσαλονίκη	Γ. Ν. Πολίτης	Νίκος Χουρμουζιάδης

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.13.31.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων	1989	Ιωάννινα	Ρένα Κοντογιάννη	Νίκος Περέλης
1.13.32.	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή [Κ. Μαραγκού]	1990	Αθήνα	Μαρία Αδάμ	Ρούλα Πατεράκη
1.13.33.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας	1995	Βέροια	Γ. Νταλιάνης- Κ. Νταλιάνης- Ε.Παπασπύρου	Μιχάλης Παπαμιχάλης
1.13.34.	Κ.Θ.Β.Ε.	2001	Θεσσαλονίκη	Γιώργος Δεπάστας	Νικαίτη Κοντούρη
1.13.35.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας	2006	Καβάλα	Γιώργος Δεπάστας	Δημήτρης Ιωάννου
1.13.36.	«Οι θεατρίνων θεατές»	2006	Αθήνα	Μαίρη Μιχαλάτου	Γιώργος Λιβανός
1.13.36.1.	»	2006	»	»	»
1.13.36.2.	»	2006-07	»	»	»
1.13.37.	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης	2008	Κοζάνη	Λέων Κουκούλας	Γιάννης Καραχισαρίδης
1.13.38.	«Συνθήκη»	2009	Αθήνα	Ερρίκος Μπελιές	Κωστής Καπελώνης
1.13.38.1.	»	2009-10	»	»	»
1.13.39.	«Τόπος αλλού»	2010	Αθήνα	Νίκος Καμτοής- Erik Larson	Νίκος Καμτοής

Πίνακας συντελεστών β' (Το σπίτι της κούκλας)⁵⁹⁴

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜ.	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.13.22.	Γιώργος Βακαλό	[Γιώργος Βακαλό]	—	—
1.13.22.1.	[]	[]	»	»
1.13.22.2.	[]	[]	»	»
1.13.23.	Κλεόβουλος Κλώνης	Αντώνης Φωκάς	—	—
1.13.24.	[]	[]	—	—
1.13.25.	Αντώνης Φωκάς	Αντώνης Φωκάς	—	—
1.13.25.1.	»	»	»	»
1.13.26.	Βασίλης Βασιλειάδης	Αντώνης Φωκάς	—	—
1.13.27.	Βασίλης Βασιλειάδης	Βασίλης Βασιλειάδης	Βέτα Μυρίδου	—
1.13.28.	Γιάννης Καρύδης	Γιάννης Καρύδης	Γιώργος Τσαγκάρης	—
1.13.29.	Αφροδίτη Κουτσοδάκη	Αφροδίτη Κουτσοδάκη	—	—
1.13.30.	Ιωάννα Μανωλεδάκη	Ιωάννα Μανωλεδάκη	—	Στ. Κουτράκης - Στ. Πρώιος
1.13.31.	Αφροδίτη Κουτσοδάκη	Αφροδίτη Κουτσοδάκη	—	—
1.13.32.	Λιλή Κεντάκα	Λιλή Κεντάκα	Πάνος Καλαντζόπουλος	Παναγιώτης Κουρμπάς
1.13.33.	Αντώνης Στεφανόπουλος	Όλγα Καραβαργύρη	—	—
1.13.34.	Γιώργος Πάτσας	Γιώργος Πάτσας	Κώστας Βόμβολος	Ελευθερία Ντεκώ
1.13.35.	Ιωάννα Μανωλεδάκη	Ιωάννα Μανωλεδάκη	Κώστας Χαριτάτος	Χρήστος Γιαλαβούζης

⁵⁹⁴ Απαλείφονται από τον πίνακα οι θίασοι έως και τον κωδικό 1.13.21. Πρόκειται για παραστάσεις του έργου των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, όπου ακόμα δεν έχουν καθιερωθεί στο ελληνικό θέατρο ο ρόλος του σκηνογράφου, του μουσικού και του φωτιστή.

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜ.	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.13.36.	Κέλλο Μαυρομματάκη	Κέλλο Μαυρομματάκη	Johannes Müller	Sokol Tomtsini
1.13.36.1.	»	»	»	»
1.13.36.2.	»	»	»	»
1.13.37.	Αντώνης Χαλκιάς	Αντώνης Χαλκιάς	Γιάννης Καραχιοαριδής	Γ. Καραχιοαριδής- Αντώνης Χαλκιάς
1.13.38.	Ανδρέας Σαραντόπουλος	Ανδρέας Σαραντόπουλος	Βασίλης Μπαμπούνης	—
1.13.38.1.	»	»	»	»
1.13.39.	Νίκος Καμτσής- Μίκα Πανάγου	Μίκα Πανάγου	Χρήστος Ξενάκης	Νίκος Καμτσής

Πίνακας διανομών α' (Το σπίτι της κούκλας)

T.A.	ΝΟΡΑ	ΤΟΡΒΑΛΤ ΧΕΛΜΕΡ	ΓΙΑΤΡΟΣ ΡΑΝΚ	ΚΡΙΣΤΙΝΕ ΛΙΝΤΕ
1.13.1.	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου	Ιωάννης Βονασέρας	Γεώργιος Πετρίδης	Φωτεινή Βονασέρα
1.13.1.1.	»	Ευάγγελος Δαμάσκος	[:]	[:]
1.13.1.2.	»	Ιωάννης Βονασέρας	Πέτρος Λαζαρίδης	Φωτεινή Βονασέρα
1.13.2.	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου	[:]	[:]	[:]
1.13.2.1.	Φωφό Γεωργιάδου	[:]	[:]	[:]
1.13.3.	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου	[:]	[:]	[:]
1.13.4.	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου	Εδμόνδος Φυροστ	Κωνσταντίνος Αγγελάκης	Βασιλεία Στεφάνου
1.13.5.	Ελένη Κουμαριώτη	[:]	[:]	[:]
1.13.6.	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου	[:]	[:]	[:]
1.13.6.1.	»	Ευάγγελος Δαμάσκος	[:]	Ουρανία Καζούρη
1.13.7.	Κυβέλη Αδριανού	[Αθανάσιος Μαρίκος]	[Αντώνιος Νίκας]	[:]
1.13.7.1.	»	[:]	[:]	[:]
1.13.7.2.	»	Εδμόνδος Φυροστ	Κωνσταντίνος Αγγελάκης	[:]
1.13.7.3.	»	Αθανάσιος Μαρίκος	Νίκος Παπαγεωργίου	Αιμιλία Μαρίκου
1.13.7.4.	»	[:]	[:]	[:]
1.13.7.5.	»	Αθανάσιος Μαρίκος	Νίκος Παπαγεωργίου	Αιμιλία Μαρίκου
1.13.7.6.	»	Πέτρος Λέων	Θωμάς Οικονόμου	Στέλλα Γαλάτη
1.13.7.7.	»	[:]	Θωμάς Οικονόμου	[:]
1.13.7.8.	»	Πέτρος Λέων	»	Στέλλα Γαλάτη
1.13.7.9.	»	[:]	»	[:]
1.13.7.10.	»	[:]	»	[:]
1.13.7.11.	»	[:]	»	[:]
1.13.7.12.	»	Πάνος Καλογερίκος	[Ευτόχιος] Βονασέρας	Σαπφώ Αλκαίου
1.13.7.13.	»	Νίκος Παπαγεωργίου	Θωμάς Οικονόμου	[:]

T.A.	ΝΟΡΑ	ΤΟΡΒΑΛΤ ΧΕΛΜΕΡ	ΓΙΑΤΡΟΣ ΡΑΝΚ	ΚΡΙΣΤΙΝΕ ΛΙΝΤΕ
1.13.7.14.	Κυβέλη Αδριανού	Νίκος Παπαγεωργίου	[Νικόλαος Ροζάν]	[Ελλη Δημοπούλου]
1.13.7.15.	»	[:]	Θωμάς Οικονόμου	[:]
1.13.7.16.	»	[:]	»	[:]
1.13.7.17.	»	Νίκος Παπαγεωργίου	[:]	[:]
1.13.7.18.	»	[:]	Θωμάς Οικονόμου	[:]
1.13.7.19.	»	[:]	»	[:]
1.13.7.20.	»	[:]	»	[:]
1.13.7.21.	»	Νίκος Παπαγεωργίου	[:]	[:]
1.13.7.22.	»	»	[Λουδοβίκος Λούης]	[:]
1.13.7.23.	»	»	Θωμάς Οικονόμου	Σαπφώ Αλκαίου
1.13.7.24.	»	»	Κώστας Μουσουρής	»
1.13.8.	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου	[:]	[:]	[:]
1.13.9.	Ελεονώρα Λοράνδου	Παντελής Τσούκας	Τηλέμαχος Λεπενιώτης	[:]
1.13.10.	Ασπασία Ιακωβίδου	Ιωάννης Σταματάκης	Μιχαήλ Ιακωβίδης	Κορίνα Δαναού
1.13.11.	Ροζαλία Νίκα	[:]	[:]	[:]
1.13.12.	Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου	Ευάγγελος Δαμάσκος	[Βασίλης Μακρής]	[Ελένη Χέλμη]
1.13.12.1.	»	»	Βασίλης Μακρής	Ελένη Χέλμη
1.13.13.	[:]	[:]	Θωμάς Οικονόμου	[:]
1.13.13.1.	Τασία Αδάμ	[:]	»	[:]
1.13.13.2.	»	[:]	»	[:]
1.13.13.3.	»	Νίκος Παρασκευάς	»	Άννα Βόκου
1.13.13.4.	»	Κώστας Κροντηράς	»	Τίδα Γκαμπάι
1.13.14.	Χριστίνα Καλογερίκου	[:]	[:]	[:]
1.13.14.1.	»	[:]	[:]	[:]
1.13.15.	Κούλα Ζερβού	Νίκος Παπαγεωργίου	Θωμάς Οικονόμου	Μαρία Μπενή- Ψάλτη
1.13.16.	Αντιγόνη Μεταξά	Νίκος Παπαγεωργίου	Θωμάς Οικονόμου	Κανελία Βρανά

T.A.	ΝΟΡΑ	ΤΟΡΒΑΛΤ ΧΕΛΜΕΡ	ΓΙΑΤΡΟΣ ΡΑΝΚ	ΚΡΙΣΤΙΝΕ ΛΙΝΤΕ
1.13.17.	Τασία Αδάμ	[]	[Λουδοβίκος Λούης]	[Μερόπη Ροζάν]
1.13.18.	Αλίκη Θεοδωρίδου-Νορ	Κώστας Μουσούρης	Σπυρίδων Σάββας	Σμαράγδα Βεάκη
1.13.19.	Ελένη Παπαδάκη	[Περικλής Γαβρηλίδης]	Νίκος Παρασκευάς	[Σαπφώ Αλκαίου]
1.13.19.1	Κυβέλη Αδριανού	Περικλής Γαβρηλίδης	Νίκος Παρασκευάς	Σαπφώ Αλκαίου
1.13.20.	Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη	Πέλος Κατσέλης	Μάρτιος Παλατιολόγος	Ευτυχία Παυλογιάννη
1.13.21.	Λόλα Λεάνδρου	Γιώργος Ρώης	Γεώργιος Περράκης	Έλλη Ξανθάκη
1.13.22.	Κατερίνα Ανδρεάδη	Θεόδωρος Μοριδής	Λυκούργος Καλλέργης	Νόρα Μπασσιέ
1.13.22.1.	»	[]	[]	[]
1.13.22.2.	»	[]	[]	[]
1.13.23.	Μιράντα Μυράτ	Γεώργιος Γληνός	Νικόλαος Ροζάν	Λέλα Ησοΐτα
1.13.24.	Βάσω Μανωλίδου	Δημήτρης Χορν	Θεόδωρος Αρώνης	[]
1.13.25.	Έλλη Λαμπέτη	Δημήτρης Χορν	Γιώργος Παππάς	Άννα Παϊταζή
1.13.25.1.	»	»	»	Μαίρη Λαλοπούλου
1.13.26.	Βάσω Μανωλίδου	Θάνος Κωτσόπουλος	Α. Καλλέργης- Βασ. Κανάκης	Ελένη Χατζηαργύρη
1.13.27.	Αντιγόνη Βαλάκου	Διονύσης Καλός	Στέλιος Καπάτος	Κατ. Χέλμη- Ελ. Καρπέτα
1.13.28.	Εβίτα Παπασπύρου	Γιάννης Νταλιάνης	Φώτης Αρμένης	Γεωργία Κορνελάτου
1.13.29	Κατερίνα Ραζέλου	Τάκης Ασημακόπουλος	Χάρης Καστανιάς	Μαρίνα Γαζέττα
1.13.30.	Δώρα Σκαρλάτου- Θάλεια Σκαρλάτου	Γιάννης Παλαμιώτης	Νίκος Κουμαριάς	Ελένη Δημοπούλου
1.13.31.	Ματίνα Καρρά	Βασίλης Κουρής	Γιώργος Τζέρπος	Τζένη Σκαρλάτου
1.13.32.	Κατερίνα Μαραγκού	Στέφανος Κυριακίδης	Σοφοκλής Πέππας	Κατερίνα Καραγιάννη

T.A.	ΝΟΡΑ	ΤΟΡΒΑΛΤ ΧΕΛΜΕΡ	ΓΙΑΤΡΟΣ ΡΑΝΚ	ΚΡΙΣΤΙΝΕ ΛΙΝΤΕ
1.13.33.	Στέλλα Κρούσκα	Αντώνης Μομπαϊτζής	Παναγιώτης Σταματόπουλος	Μαρία Καραδήμου
1.13.34.	Λυδία Φωτοπούλου	Δημήτρης Καταλειφός	Δημήτρης Ναζίρης	Θάλεια Σκαρλάτου
1.13.35.	Μαρία Μπενάκη	Γιάννης Χαρίσης	Γιώργος Γκίκας	Τζένη Σκαρλάτου
1.13.36.	Μαρία Δρακοπούλου Τέτη Σχοινάκη Νέλλη Παπά ⁵⁹⁵	Γιάννης Τσιώμου	—	Βέρα Χατζηϊακώβου
1.13.36.1.	Κορίνα Αλεξανδρίδου Τέτη Σχοινάκη Μπεάτα Ασημακοπούλου ⁵⁹⁶	»	»	»
1.13.36.2.	Κορίνα Αλεξανδρίδου Τέτη Σχοινάκη Νότα Παρούση ⁵⁹⁷	»	»	»
1.13.37.	Μαίρη Ακριβοπούλου	Ισιδώρος Σταμούλης	Δημήτρης Παλαιοχωρίτης	Ειρήνη Γραμματικο- πούλου
1.13.38.	Δέσποινα Πόγκα	Κωνσταντίνος Συράκης	Άγγελος Κεχαγιάς	Μαρία Μακρή
1.13.38.1.	»	Λεωνίδας Χρυσομάλλης	Αντώνης Ραμπαούνης	»
1.13.39.	Μαρλέν Σαΐτη	Νίκος Αλεξίου	Πολύκαρπος Πολυκάρπου	Γεωργία Μαυρογεώργη

⁵⁹⁵ Ο ρόλος της Νόρας ερμηνεύτηκε και από τις τρεις ηθοποιούς. Το πρόγραμμα αναγράφει για την καθεμία: Νόρα 1: η ηλικία της ήβης, Νόρα 2: η ηλικία της γονιμότητας, Νόρα 3: η ηλικία της ωριμότητας.

⁵⁹⁶ Ό.π.

⁵⁹⁷ Ό.π.

Πίνακας διανομών β' (Το σπίτι της κούκλας)

T.A.	ΝΙΛΣ ΚΡΟΓΚΣΤΑΝΤ	ANNA-MARIA	ΕΛΕΝΗ	ΑΛΛΟΙ ΡΟΛΟΙ
1.13.1.	Γρηγόριος Σταυρόπουλος	—	—	—
1.13.1.1.	[]	[]	[]	[]
1.13.1.2.	Γρηγόριος Σταυρόπουλος	[] Τασσόγλου	—	Υπηρέτης: Σόλβας - Παιδιά: [] Λαλασώνη, [] Βονασέρας
1.13.2.	[]	[]	[]	[]
1.13.2.1.	[]	[]	[]	[]
1.13.3.	[]	[]	[]	[]
1.13.4.	Διονύσιος Ταβουλάρης	Θ. Μελά	Χριστίνα Καλογερίκου	Υπηρέτης: Ιωάννης Βαλέττας
1.13.5.	[]	[]	[]	[]
1.13.6.	[]	[]	[]	[]
1.13.6.1.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.	[; Κούρτελης]	[]	[]	[]
1.13.7.1.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.2.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.3.	Κων. Μουστάκας - Νίκος Βέλμος - Ιακ. Επιτροπάκης	Ελένη Θεοδώρου- Άννα Βόκου- Καλλιόπη Πλέσσα	Τατιανή Βέλμου- Α. Πλέσσα	—
1.13.7.4.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.5.	Σπορίδων Σάββας	Χαρίκλεια Ταβουλάρη	Νίτσα Μουστάκα	—
1.13.7.6.	Νέστορ Παλμύρας	Άννα Βόκου	Αγνή Μάρα (Ροζάν)	—
1.13.7.7.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.8.	Διονύσης Βενιέρης	Άννα Βόκου	Ελένη Λιζέτη	—
1.13.7.9.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.10.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.11.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.12.	Σπορίδων Σάββας	[]	[]	[]
1.13.7.13.	[]	[]	[]	[]

T.A.	ΝΙΑΣ ΚΡΟΙΚΣΤΑΝΤ	ANNA-MARIA	ΕΛΕΝΗ	ΑΛΛΟΙ ΡΟΛΟΙ
1.13.7.14.	[Νίκος Παρασκευάς]	[]	[]	[]
1.13.7.15.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.16.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.17.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.18.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.19.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.20.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.21.	[]	[]	[]	[]
1.13.7.22.	[Νίκος Βλαχόπουλος]	[]	[]	[]
1.13.7.23.	Αιμίλιος Βεάκης	Σμαράγδα Βεάκη	Κούλα Σακέττου	Υπηρετής: Ι. Τζαβελάκος
1.13.7.24.	Νίκος Παρασκευάς	Νανά Παπαδοπούλου	Άννα Σταυρίδου	—
1.13.8.	[]	[]	[]	[]
1.13.9.	[]	[]	[]	[]
1.13.10.	Θεόδωρος Κουμπάρης	Α. Κουμπάρη	Ελένη Τασσόγλου	Υπηρετής: Αντώνιος Παπαγεωργίου
1.13.11.	[]	[]	[]	[]
1.13.12.	[Νικόλαος Βαρβέρης]	[Μαυρούλα Κοκκίνου]	[]	[]
1.13.12.1.	Νικόλαος Βαρβέρης	Μαυρούλα Κοκκίνου	Ροζαλία Βελισσαρίου	Παιδιά: Π. Δαμάσκου, Ι. Πλέσσα, Ν. Κόκκινος
1.13.13.	[]	[]	[]	[]
1.13.13.1.	[]	[]	[]	[]
1.13.13.2.	[]	[]	[]	[]
1.13.13.3.	[]	[]	[]	[]
1.13.13.4.	Δημοσθένης Ρέγκος	[]	[]	[]
1.13.14.	[]	[]	[]	[]
1.13.14.1.	[]	[]	[]	[]
1.13.15.	Κωνσταντίνος Θυμέλης (Καζέπογλους)	Άννα Βώκου	Λουκρ. Χαραλαμπίδου	—
1.13.16.	Νίκος Αμυράς	Ευτυχία Ξηροταγάρου	Γιούλα Τάντη	—

Τ.Α.	ΝΙΑΣ ΚΡΟΙΚΣΤΑΝΤ	ANNA-MARIA	ΕΛΕΝΗ	ΑΛΛΟΙ ΡΟΛΟΙ
1.13.17.	[:]	[:]	[:]	[:]
1.13.18.	Αιμίλιος Βεάκης	Μαρίκα Νέζερ	Μ. Μεταξά	Υπηρετής: Σπ. Κωνσταντινίδης - Παιδί: Τίτσα Καλογεροπούλου
1.13.19.	[:]	[:]	[:]	[:]
1.13.19.1	Πέλος Κατσέλης	Μερόπη Νέζερ	Ρίτα Μυράτ	Υπηρετής: Α. Παπαδάκης
1.13.20.	Αντώνης Γιαννίδης	Φ. Φουριέζου	—	—
1.13.21.	[:]	[:]	[:]	[:]
1.13.22.	Τίτος Βανδής	Εύα Ευαγγελίδου	Τζόλλυ Γαρμπή	Υπηρετής: Ηλίας Κουρίτης Παιδιά: Αλ. Ρούσσου, Έ. Αθανασιάδου, Λ. Σαββοπούλου
1.13.22.1.	[:]	[:]	[:]	[:]
1.13.22.2.	[:]	[:]	[:]	[:]
1.13.23.	Σπύρος Μουσούρης	Εύα Ευαγγελίδου	Τζούλια Μπούκα (Ζαφειράκη)	Υπηρετής: Λάκης Σκέλας Παιδιά: Α. Οικονομοπούλου, Μ. Μαρτίκα, Μ. Πασχαλίδη
1.13.24.	[:]	[:]	[:]	[:]
1.13.25.	Λυκούργος Καλλέργης	Αθανασία Μουστάκα	Ολυμπία Παπαδούκα	—
1.13.25.1.	»	Ελένη Ζαφειρίου	Μαρία Βούλγαρη	—
1.13.26.	Στέλιος Βόκοβιτς	Αθ. Μουστάκα-Π. Μεταλλείδου	Λευκή Βεντουράτου	Υπηρετής: Δημήτρης Ντουνάκης - Παιδιά: Ε. Θανοπούλου, Σ. Οικονομίδου, Η. Τοπούζης
1.13.27.	Νίκος Βρεττός	Ελ. Απέργη-Γιάννα Κούρου	Καίτη Μητροπούλου	Υπηρετής: Γιώργος Μαρκολιάς Παιδιά: Σ. Σελαμαζίδου, Χ. Τσικληρόπουλος, Μ. Μάντζαρη
1.13.28.	Κώστας Νταλιάνης	Τζένη Τσέκου	—	—
1.13.29	Νίκος Περέλης-Θωμ. Κινδύνης	—	—	—
1.13.30.	Ανδρέας Νάτσιος	Μένη Κυριάκογλου	—	—
1.13.31.	Γιάννης Τάτσης	—	—	—
1.13.32.	Τάσος Χαλκιάς	Μελίνα Βαμβακά	Αναστασία Σοφιανίδου	Υπηρετής/ Δάσκαλος πιάνου: Μάνος Σταλλάκης

Τ.Α.	ΝΙΛΣ ΚΡΟΙΚΣΤΑΝΤ	ANNA-MARIA	ΕΛΕΝΗ	ΑΛΛΟΙ ΡΟΛΟΙ
1.13.33.	Μιχάλης Ταμπούκας	Βάσω Δημητρίου	Σοφία Γιαννιώτη	—
1.13.34.	Χάρης Τσιτσάκης	—	—	Παιδί: Ομπλιν Νουαγιέ-Ιωάννα Μπαλμπαγάδη
1.13.35.	Μάνος Σταλλάκης	—	—	Παιδιά: Γιάννης Τσουκαλάς, Στέργιος Μαρκόπουλος
1.13.36.	Μιχάλης Κουκουλομάτης	—	—	—
1.13.36.1.	»	»	»	Παιδί: Χίμολο Παληκαρά
1.13.36.2.	»	»	»	»
1.13.37.	Γιώτης Βασιλειάδης	—	Βασιλική Αμοιρίδου	—
1.13.38.	Δημήτρης Οικονομίδης	—	—	—
1.13.38.1.	Βασίλης Βλάχος	»	»	»
1.13.39.	Γιώργος Κροντήρης	—	—	—

3.11. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν

Πίνακας συντελεστών α' (Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν)

Τ.Α.	ΘΙΑΣΟΣ	ΕΤΟΣ	ΠΟΛΗ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1.15.1.	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	1928	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Φώτος Πολίτης
1.15.2.	Εθνικό Θέατρο	1933	Αθήνα	Γ. Ν. Πολίτης	Φώτος Πολίτης
1.15.2.1.	»	1933	Περιοδεία	»	»
1.15.2.2.	»	1933	Αθήνα	»	»
1.15.3.	Θέατρο Τέχνης	1949	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Κάρολος Κουν
1.15.4.	Κ.Θ.Β.Ε.	1962	Θεσσαλονίκη	Γ. Ν. Πολίτης	Πέλος Κατοέλης
1.15.5.	Εθνικό Θέατρο	1976	Αθήνα	Παύλος Μάτεσις	Αλέξης Μινωτής
1.15.6.	Κ.Θ.Β.Ε.	1989	Θεσσαλονίκη	Παύλος Μάτεσις	Βασίλης Βαφέας
1.15.7.	Εθνικό Θέατρο	1993	Αθήνα	Λέων Κουκούλας	Γιάννης Βεάκης
1.15.8.	Μοντέρνο Θέατρο Γ. Μεσσάλα	2001	Αθήνα	Μαριάννα Ζαχαροπούλου-Ντένη Θεμελή	Γιώργος Μεσσάλας
1.15.9.	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή	2007	Αθήνα	Ερρίκος Μπελιές	Γιώργος Μιχαλακόπουλος
1.15.9.1.	»	2008-09	»	»	»

Πίνακας συντελεστών β' (Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν)

Τ.Α.	ΣΚΗΝΙΚΑ	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΦΩΤΙΣΜΟΙ
1.15.1.	—	—	—	—
1.15.2.	Κλεόβουλος Κλώνης	Αντώνης Φωκάς	—	—
1.15.2.1.	»	»	»	»
1.15.2.2.	»	»	»	»
1.15.3.	Στέλιος Ορφανίδης	[Στέλιος Ορφανίδης]	—	—
1.15.4.	Νίκος Σαχίνης	Νίκος Σαχίνης	—	—
1.15.5.	Διονύσης Φωτόπουλος	Διονύσης Φωτόπουλος	Ολομπία Λουκίσα- Κυριακάκη	—
1.15.6.	Δαμιανός Ζαρίφης	Δαμιανός Ζαρίφης	Αίγλη Χαβά-Βάγια	Γιώργος Ταρκάσης
1.15.7.	Γιάννης Βεάκης	Έλλη Σολομωνίδου- Μπαλάνου	Έλλη Σολομωνίδου- Μπαλάνου	—
1.15.8.	Βασίλης Τοιντοκώφ	Γιώργος Μεσσάλας	—	Sokol Tomtsini
1.15.9.	Απόστολος Βέττας	Απόστολος Βέττας	Νίκος Βίττης- Νάσος Σωπόλης	Νίκος Καβουκίδης
1.15.9.1.	»	»	»	»

Πίνακας διανομών α' (Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν)

Τ.Α.	ΒΙΛΤΟΝ	ΦΟΛΝΤΑΛ	ΦΡΙΝΤΑ	ΜΑΛΕΝΑ
1.15.1.	Άννα Σταυρίδου	Χρήστος Ευθυμίου	Μαίρη Σαγιάνου-Κατοέλη	Μαρία Έδελοσταϊν
1.15.2.	Άννα Σταυρίδου	Νίκος Παρασκευάς	Βάσω Μανωλίδου	Σμαράγδα Βεάκη
1.15.2.1.	Κατερίνα Ανδρεάδη	»	»	»
1.15.2.2.	»	»	»	»
1.15.3.	Μαρία Γιαννακοπούλου	Κάρολος Κουν	Τόνια Καράλη	Ζωή Σκουρλά
1.15.4.	Αντιγόνη Γλυκοφρύδη	Γιώργος Δαρμασιώτης	Νίνα Κούλη	Σούλα Δημητρίου
1.15.5.	Μιράντα Ζαφειροπούλου	Λυκούργος Καλλέργης	Ράνια Οικονομίδου	Τζόλλυ Γαρμπή
1.15.6.	Σάσα Καστούρα	Κώστας Ματσακάς	Ζιζή Ιωαννίδου	Στέλλα Σμουλιώτου
1.15.7.	Μάνια Τεχριτζόγλου	Νίκος Μαντάς	Άννα Καχριμάνη	Ουρανία Μπασολή
1.15.8.	Κυριακή Γάσπαρη	Παναγιώτης Σπηλιόπουλος	Θωμάς Δεσύλλα	—
1.15.9.	Θεοδώρα Σιάρκου	Γιώργος Μοσχίδης	Σταυρούλα Μάκρα	—
1.15.9.1.	Μαρία Καβουκίδη	»	»	»

Πίνακας διανομών β' (Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν)

T.A.	ΒΙΛΤΟΝ	ΦΟΛΝΤΑΛ	ΦΡΙΝΤΑ	ΜΑΛΕΝΑ
1.15.1.	Άννα Σταυρίδου	Χρήστος Ευθυμίου	Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη	Μαρία Έδελοσταϊν
1.15.2.	Άννα Σταυρίδου	Νίκος Παρασκευάς	Βάσω Μανωλίδου	Σμαράγδα Βεάκη
1.15.2.1.	Κατερίνα Ανδρεάδη	»	»	»
1.15.2.2.	»	»	»	»
1.15.3.	Μαρία Γιαννακοπούλου	Κάρολος Κουν	Τόνια Καράλη	Ζωή Σκουρλά
1.15.4.	Αντιγόνη Γλυκοφρύδη	Γιώργος Δαμασιώτης	Νίνα Κούλη	Σούλα Δημητρίου
1.15.5.	Μιράντα Ζαφειροπούλου	Λυκούργος Καλλέργης	Ράνια Οικονομίδου	Τζόλλυ Γαρμπή
1.15.6.	Σάσα Καστούρα	Κώστας Ματσακάς	Ζιζή Ιωαννίδου	Στέλλα Σμουλιώτου
1.15.7.	Μάνια Τεχριτζόγλου	Νίκος Μαντάς	Άννα Καχριμάνη	Ουρανία Μπασολή
1.15.8.	Κυριακή Γάσπαρη	Παναγιώτης Σπηλιόπουλος	Θωμαΐς Δεσόλλα	—
1.15.9.	Θεοδώρα Σιάρκου	Γιώργος Μοσχίδης	Σταυρούλα Μάκρα	—
1.15.9.1.	Μαρία Καβουκίδη	»	»	»

4. Οι έλληνες καλλιτέχνες και ο Ίψεν (Κατάλογος ονομάτων - Επιλογή)



Αγγελάκης Δημήτριος ΡΟΛΟΙ:	Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) »	Θεόδωρου Ποφάντη 1897 Δημητρίου Αγγελάκη 1900 & Επαν. 1900-01
Αγγελάκης Κωνσταντίνος ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) ⁵⁹⁸ » Κραπ (<i>Στηρίγματα</i>)	Βασιλικόν Θέατρον 1902 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1908 Βασιλικόν Θέατρον 1902
Αδάμ Τασία ΡΟΛΟΙ:	Αλίνα Σόλνες (<i>Σόλνες</i>) Ελλίντα (<i>Κυρά</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) Νόρα (<i>Νόρα</i>) » Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>)	Θωμά Οικονόμου 1925 Τασίας Αδάμ 1928 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1924 & 1926 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1923-24 Τασίας Αδάμ 1928 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1923
Αδριανού Κυβέλη ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>) Έντβιγκ (<i>Αγριόπαπια</i>) » Νόρα (<i>Νόρα</i>) » Πέτρα (<i>Εχθρός</i>) Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>) Τέα Έλβστεντ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Κυβέλης Αδριανού 1915 Νέα Σκηνή 1901 & Επαν.1902-04 Κυβέλης Αδριανού 1915 Κυβέλης Αδριανού 1907 & Επαν. 1908-28 Εταιρία Ελλ. Καλλιτεχνών Επαν. 1930 Κυβέλης Αδριανού 1918 Κυβέλης Αδριανού 1910 & Επαν. 1910-12 Η Νέα Σκηνή 1903
Αλκαίου Μαρία ΡΟΛΟΙ:	Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>) Τέα Έλβστεντ (<i>Γκάμπλερ</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Σόλχουγκ</i>)	Εθνικό Θέατρο Επαν. 1939 Εθνικό Θέατρο 1957 Το Θέατρο της Τετάρτης 1953 (Ραδιόφωνο)
Αλκαίου Σαπφώ ΡΟΛΟΙ:	Γκίνα Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Υγκα Βαρτάϊγκ (<i>Μνηστήρες</i>) Κριστίνε Λίντε (<i>Νόρα</i>) » Ωζε (<i>Γκυντ</i>)	Κυβέλης Αδριανού 1915 Κυβέλης Αδριανού 1915 Μαρίκας Κοτοπούλη Επαν. 1926 Εθνικό Θέατρο 1945 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1914-28 Ετ. Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929&Επαν.1930 Εθνικό Θέατρο 1935

⁵⁹⁸ Για λόγους οικονομίας χρησιμοποιήθηκαν συντομογραφίες για τους τίτλους των έργων.

Ανδρεάδη Κατερίνα		
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη 1943
ΡΟΛΟΙ:	Βίλτον (<i>Μπόρκμαν</i>) Έλλα (<i>Μπόρκμαν</i>) Ελλίντα (<i>Κυρά</i>) » Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>) » Νόρα (<i>Νόρα</i>) Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>) Ρίτα Άλμερς (<i>Έγιολφ</i>)	Εθνικό Θέατρο Επαν. 1933 Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου 1928 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Κατερίνας Ανδρεάδη 1952 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 & Επαν. 1939-49 Κατερίνας Ανδρεάδη 1950 & Επαν. 1956 Κατερίνας Ανδρεάδη 1942 & Επαν. 1952-53 Εθνικό Θέατρο 1934 Κατερίνας Ανδρεάδη 1943
Αντόπας Αντώνης		
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ⁵⁹⁹ :	<i>Ρόσμερσχολμ</i>	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Ρόσμερσχολμ</i>	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004 Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991
Αντωνόπουλος Άγγελος		
ΡΟΛΟΙ:	<i>Μπόρκμαν (Μπόρκμαν)</i>	Εθνικό Θέατρο 1993
Αποστολίδης Ιωάννης		
ΡΟΛΟΙ:	Άλφρεντ Άλμερς (<i>Έγιολφ</i>) Γιατρός Βάγκελ (<i>Κυρά</i>) Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) » Μπίλλινγκ (<i>Εχθρός</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη 1943 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Μαρίκας Κοτοπούλη 1921 & Επαν. 1926 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Κυβέλης Αδριανού 1918
Αρβανίτη Μπέτυ		
ΡΟΛΟΙ:	<i>Ελλίντα (Κυρά)</i>	Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994
Αργυρόπουλος Βασίλης		
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Βασίλη Αργυρόπουλου 1943
ΡΟΛΟΙ:	<i>Τόμας Στόκμαν (Εχθρός)</i>	Βασίλη Αργυρόπουλου 1943
Αρζόγλου Κώστας		
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης 2004
ΡΟΛΟΙ:	<i>Λόγκστραντ (Κυρά)</i>	Μικρή Αυλαία 1989 (Ραδιόφωνο)

⁵⁹⁹ Συνυπογράφει τη μετάφραση με τη Μαρία Αδάμ.

Αρόνη Μαιρη ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Εθνικό Θέατρο 1957
Βάγιας Δημήτρης ΡΟΛΟΙ:	Γέρο-Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1992 Κ.Θ.Β.Ε. 1978 Κ.Θ.Β.Ε. 1985
Βακαλό Γιώργος ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Η κυρά της θάλασσας</i> <i>Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν. 1939-40 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Μαρίκας Κοτοπούλη 1945 Κατερίνας Ανδρεάδη 1942
Βαλάκου Αντιγόνη ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>) Ελλίντα (<i>Κυρά</i>) » » Νόρα (<i>Νόρα</i>) » »	Κ.Θ.Β.Ε. 1978 Αντιγόνης Βαλάκου 1964 Το Θέατρο της Τετάρτης 1965 (Ραδιόφωνο) Παγκόσμιο Θέατρο 1975 (Τηλεόραση) Θ.Ο.Κ. 1974 Κ.Θ.Β.Ε. 1975 Το Θέατρο της Δευτέρας 1980 (Τηλεόραση)
Βαλάση Μπέτο ΡΟΛΟΙ:	Ωζε (<i>Γκυντ</i>)	Εθνικό Θέατρο 2002
Βανδής Τίτος ΡΟΛΟΙ:	Νιλς Κρόγκοτταντ (<i>Νόρα</i>) Μπόρκειμ (<i>Εγιολφ</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Εγιολφ</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη 1942 Κατερίνας Ανδρεάδη 1943 Το Θέατρο της Τετάρτης 1957 (Ραδιόφωνο)
Βασιλειάδης Βασίλης ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> » »	Α. Μινωτή-Κ. Παξινού 1968 Έλσας Βεργή 1967 Εθνικό Θέατρο 1964 Κ.Θ.Β.Ε. 1975 Το Θέατρο της Δευτέρας 1980 (Τηλεόραση)
ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> »	Κ.Θ.Β.Ε. 1975 Το Θέατρο της Δευτέρας 1980 (Τηλεόραση)

Βεάκης Αιμίλιος ΡΟΛΟΙ:	Δήμαρχος Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>) Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>) » Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Ρήγας του Ντόβρε (<i>Γκοντ</i>)	Κυβέλης Αδριανού 1918 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1926 Αιμιλίου Βεάκη 1929 Εθνικό Θέατρο 1933 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1918 Εθνικό Θέατρο 1935
Βέλμος Νίκος ΡΟΛΟΙ:	Βέρλε (<i>Αγριόπατια</i>) Γκρέγκερς Βέρλε (<i>Αγριόπατια</i>) Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Μόρτενσγκωρ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>)	Θωμά Οικονόμου 1912 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1912-13 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1912 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1912 Θωμά Οικονόμου 1908 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1908-09
Βέλμου Αριάδνη ΡΟΛΟΙ:	Γκίνα Έκνταλ (<i>Αγριόπατια</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Θωμά Οικονόμου 1912 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1912
Βέλμου Τατιανή ΡΟΛΟΙ:	Ελένη (<i>Νόρα</i>) Έντβιγκ (<i>Αγριόπατια</i>) Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>)	Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1908-09 Θωμά Οικονόμου 1912 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1910-14
Βεργή Έλσα ΡΟΛΟΙ:	Γέρντις (<i>Παλικάρια</i>) » Γκούνχιλντ (<i>Μπόρκμαν</i>) Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>) » Μαγκρέτα (<i>Μνηστήρες</i>)	Έλσας Βεργή 1971 Το Θέατρο της Δευτέρας 1973 (Τηλεόραση) Το Θέατρο της Τετάρτης 1966 (Ραδιόφωνο) Έλσας Βεργή 1967 Το Θέατρο της Τετάρτης 1972 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1945
Βερώνη Αικατερίνη ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Αικατερίνης Βερώνη 1899 & Επαν. 1900-07
Βέττας Απόστολος ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 2007
Βόγλης Γιάννης ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Βάγκελ (<i>Κυρά</i>) Πέερ Γκοντ (<i>Γκοντ</i>)	Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994 Προσκήνιο 1967

Βόκοβιτς Στέλιος ΡΟΛΟΙ:	Κρολλ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>) Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>) Μπραנט (<i>Μπραנט</i>)	Εθνικό Θέατρο 1962 Εθνικό Θέατρο 1964 Εθνικό Θέατρο 1976 Το Θέατρο της Τετάρτης 1957 (Ραδιόφωνο)
Βολανάκης Μίνως ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> » <i>Η κυρά της θάλασσας</i> <i>Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα</i> <i>στους νεκρούς</i>	Τζ. Καρέζη-Κ. Καζάκου 1984 ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου 2008 Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994 Δεν έχει παιχτεί (1994)
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> » » <i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Κ.Θ.Β.Ε. 1965 The Oxford Playhouse Company 1960 New Arts Theatre 1964 Τζ. Καρέζη-Κ. Καζάκου 1984 Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994
ΡΟΛΟΙ:	Άγνωστος ρόλος (<i>Σόλχουγκ</i>)	Το Θέατρο της Τετάρτης 1953 (Ραδιόφωνο)
Βονασέρα Πιπίνα ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) »	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν. 1895 [Κωνσταντίνου Βονασέρα;] 1896
Βονασέρας Ευτύχιος ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i>	[Ευτύχιου Βονασέρα 1894] ⁶⁰⁰
ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) » »	Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1914 Ευτύχιου Βονασέρα 1894 & Επαν. 1895-1909 Μαρίκας Κοτοπούλη 1918 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1921
Βονασέρας Ιωάννης ΡΟΛΟΙ:	Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	«Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη 1897 Ευτύχιου Βονασέρα Επαν. 1895 Πανελλήνιος Δραματικός 1899& Επαν.1900
Βονασέρας Κωνσταντίνος ΡΟΛΟΙ:	Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) »	[Κωνσταντίνου Βονασέρα;] 1896 Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου 1898

⁶⁰⁰ Άτυπος σκηνοθέτης της παράστασης.

Βουτέρης Τάκης ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Θέατρο Εξαρχείων 1994 Θέατρο Εξαρχείων 1998
ΡΟΛΟΙ:	Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) Σίγκουρντ (<i>Παλικάρια</i>) Χάλβαρντ Σόλνες (<i>Σόλνες</i>)	Θέατρο Εξαρχείων 1998 Το Θέατρο στο Γ΄ Πρόγραμμα 1989 (Ραδιόφωνο) Θέατρο Εξαρχείων 1994
Βοσνιάκου Νινή ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Σέρμπι (<i>Αγριόπαπια</i>) Ποντικοκυρά (<i>Έγιολφ</i>)	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991
Βώκου Άννα ΡΟΛΟΙ:	Άννα-Μαρία (<i>Νόρα</i>) » Κριστίνε Λίντε (<i>Νόρα</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βροκόλακες</i>) »	Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1908-12 Κούλας Ζερβού 1921 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1924 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1910 & 23 Κυβέλης Αδριανού Επαν.1911-21
Γαβρηλίδης Περικλής ΡΟΛΟΙ:	Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Ετ. Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929&Επαν.1930
Γαϊτανοπούλου Τζένη ΡΟΛΟΙ:	Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>)	Θ.Ο.Κ. 2004
Γεωργακόπουλος Λάζαρος ΡΟΛΟΙ:	Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>) Πέερ Γκοντ & Φωνή στο σκοτάδι (<i>Γκοντ</i>)	Θέατρο του Νότου 1994 Εθνικό Θέατρο 2002
Γληνός Γιώργος ΡΟΛΟΙ:	Ξένος ταξιδιώτης (<i>Γκοντ</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Εθνικό Θέατρο 1935 Εθνικό Θέατρο 1944
Γλυκοφρύδη Αντιγόνη ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Σέρμπι (<i>Αγριόπαπια</i>) Βίλτον (<i>Μπόρκμαν</i>)	Εθνικό Θέατρο 1985 Κ.Θ.Β.Ε. 1962
Δαμασιώτης Γεώργιος ΡΟΛΟΙ:	Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>) Μπάλεστεντ (<i>Κυρά</i>) »	Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Κατερίνας Ανδρεάδη 1952

	Φόλνταλ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1962
Δαμάσκος Ευάγγελος ΡΟΛΟΙ:	Δόκτωρ Χέρνταλ (<i>Σόλνες</i>) Κρολλ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Μπάλεστεντ (<i>Κυρά</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>) » »	Ελένης Χαλκούση 1928 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1910 Τασίας Αδάμ 1928 Πανελλήνιος Δραματικός Επαν. 1900 Ευάγγελου Παντόπουλου Επαν. 1903-04 Νικόλαου Πλέσσα 1911 & Επαν. 1911-12
Δεκαβάλλα Αννίτα ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Θέατρο Εξαρχείων 1994
ΡΟΛΟΙ:	Αλίνα Σόλνες (<i>Σόλνες</i>) Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Θέατρο Εξαρχείων 1994 Θέατρο Εξαρχείων 1998
Δενδραμής Νίκος ΡΟΛΟΙ:	Έρχαρτ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Εθνικό Θέατρο 1933
Δεστούνης Ηλίας ΡΟΛΟΙ:	Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Κυρ Σίγκαρντ (<i>Μνηστήρες</i>) Χουσεΐν (<i>Γκοντ</i>)	Εθνικό Θέατρο 1934 & Επαν. 1934-39 Εθνικό Θέατρο 1945 Εθνικό Θέατρο 1935
Διαμαντίδου Δέσπω ΡΟΛΟΙ:	Ωζε (<i>Γκοντ</i>)	Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 (Ραδιόφωνο)
Διαμαντόπουλος Βασίλης ΡΟΛΟΙ:	Γιάλμαρ Έκνταλ (<i>Αγριόπαττα</i>) Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>) Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Μπρέντελ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Σόλχουγκ</i>)	Θέατρο Τέχνης 1942 & Επαν. 1943 Εθνικό Θέατρο 1957 Θέατρο Τέχνης 1943 & Επαν. 1945 & 1949 Θέατρο Τέχνης 1943 & Επαν. 1943 Το Θέατρο της Τετάρτης 1953 (Ραδιόφωνο)
Έξαρχος Θεόδωρος ΡΟΛΟΙ:	Κνουτ Μπρόβικ (<i>Σόλνες</i>) Λύγκοτραντ (<i>Κυρά</i>)	Γιώργου Κιμούλη 2004 Κατερίνας Ανδρεάδη 1952
Ευαγγελάτος Σπύρος ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Η κυρά της θάλασσας</i> »	Αμφιθέατρο 2009 Αντιγόνης Βαλάκου 1964 Το Θέατρο της Τετάρτης 1965 (Ραδιόφωνο)

	»	Παγκόσμιο Θέατρο 1975 (Τηλεόραση)
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Εθνικό Θέατρο 1997 Αμφιθέατρο 2009 Αντιγόνης Βαλάκου 1964
ΡΑΔΙΟΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ</i> <i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Το Θέατρο της Εβδομάδος 1965 (Ραδιόφ.) Το Θέατρο της Τετάρτης 1965 (Ραδιόφωνο)
Ζαβιτσιάνου Βέρα ΡΟΛΟΙ:	<i>Έλλα (Μπόρκμαν)</i> <i>Ιρένε (Νεκρούς)</i> <i>Κυρία Άλβινγκ (Βρυκόλακες)</i> <i>Κυρία Σέρμπι (Αγριόπαπια)</i> <i>Νόρα (Νόρα)</i>	Εθνικό Θέατρο 1993 Το Θέατρο της Τετάρτης 1972 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1988 Θέατρο Τέχνης 1956 Το Θέατρο της Τετάρτης 1963 (Ραδιόφωνο)
Ζαφειροπούλου Μιράντα ΡΟΛΟΙ:	<i>Βίλτον (Μπόρκμαν)</i> » <i>Η γυναίκα με τα πράσινα & Κορίτσι (Γκοντ)</i> <i>Πέτρα (Εχθρός)</i>	Εθνικό Θέατρο 1976 Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο) Προσκήνιο 1967 Κ.Θ.Β.Ε. 1965 & Επαν. 1966
Ζερβός Παντελής ΡΟΛΟΙ:	<i>Γέρο-Έκνταλ (Αγριόπαπια)</i> » <i>Έγκστραντ (Βρυκόλακες)</i> <i>Μόρτεσνγκωρ (Ρόσμερσχολμ)</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 Θέατρο Τέχνης 1942 Εθνικό Θέατρο Επαν. 1958 Θέατρο Τέχνης 1943
Ζιάκας Γιώργος ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου 2009
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>Πέερ Γκοντ</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας 1999 Εθνικό Θέατρο 2002
Θεοδωρίδου-Νορ Αλίκη ΡΟΛΟΙ:	<i>Κυρία Άλβινγκ (Βρυκόλακες)</i> » <i>Νόρα (Νόρα)</i> <i>Παιδί (Νόρα)</i>	Gallery Theatre 1961 Πολ. Σύλ. «Η Πύλη» 1988 Αιμιλίου Βεάκη 1929 Κυβέλης Αδριανού Επαν. [1910-1916;]

Ιακωβίδης Μιχαήλ (Μιχης)		
ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Κρολλ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Ξερακιανός (<i>Γκοντ</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Μιχαήλ Ιακωβίδη 1909 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1910 Θωμά Οικονόμου 1908 Εθνικό Θέατρο 1935 Μιχαήλ Ιακωβίδη 1927
Ιορδανίδης Γιάννης		
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Βρυκόλακες</i>	Θ.Ο.Κ. 2008
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ο αρχιμάρτυρας Σόλνες</i> <i>Βρυκόλακες</i>	Νικήτα Τσακίρογλου 2000 Θ.Ο.Κ. 2008
ΡΟΛΟΙ:	Άιλιφ (<i>Εχθρός</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1965
Καζάκος Κώστας		
ΡΟΛΟΙ:	Λέβμποργκ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Τζ. Καρέζη-Κ. Καζάκου 1984
Καλλέργης Λυκούργος		
ΡΑΔΙΟΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα</i> <i>στους νεκρούς</i>	Το Θέατρο της Τετάρτης 1972 (Ραδιόφωνο)
ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) » Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) » » Κρολλ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Μπρέντελ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>) Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Παχός και Χλωμός κύριος (<i>Αγριόπαττα</i>) Ρέλινγκ (<i>Αγριόπαττα</i>) » » Στρόμαν (<i>Κωμωδία</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>) Φόλνταλ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη 1942 Εθνικό Θέατρο 1964 Εθνικό Θέατρο 1957 Το Θέατρο της Τετάρτης 1955 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1972 (Ραδιόφωνο) Θέατρο Τέχνης 1943 & Επαν. 1943 Εθνικό Θέατρο 1962 Θέατρο Τέχνης 1949 Ε. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν 1953 Θέατρο Τέχνης 1943 & Επαν. 1945 & 1949 Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 Θέατρο Τέχνης 1942 & Επαν. 1943 Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Δευτέρας 1977 (Τηλεόραση) Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1963 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1976

Καλογερίκος Πάνος ΡΟΛΟΙ:	Δήμαρχος Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Ρέλινγκ (<i>Αγριόπαπια</i>) Ρόσμερ (<i>Ρόσμεροχολμ</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Η Νέα Σκηνή 1902 Πάνου Καλογερίκου 1910 Χρ. Καλογερίκου-Α. Μηλιάδου 1916 Η Νέα Σκηνή Επαν.1902 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1910 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1914
Καλογερίκου Χριστίνα ΡΟΛΟΙ:	Ελένη (<i>Νόρα</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) Κυρία Λίγγε (<i>Στηρίγματα</i>) Νόρα (<i>Νόρα</i>) Ποντικοκυρά (<i>Έγιολφ</i>)	Βασιλικόν Θέατρον 1902 Χρ. Καλογερίκου-Α. Μηλιάδου 1916 Βασιλικόν Θέατρον 1902 Χριστίνας Καλογερίκου 1914 & Επαν. 1916 Κατερίνας Ανδρεάδη 1943
Καπάτος Στέλιος ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) » Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1975 Το Θέατρο της Δευτέρας 1980 (Τηλεόραση) Κ.Θ.Β.Ε. 1985
Καραγιάννη Κατερίνα ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Χέλσετ (<i>Ρόσμεροχολμ</i>) Κριστίνε Λίντε (<i>Νόρα</i>)	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991 Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 1990
Καραζήσης Ακύλας ΡΟΛΟΙ:	Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Θέατρο του Νότου 1994
Καραϊνδρου Ελένη ΜΟΥΣΙΚΗ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Ρόσμεροχολμ</i>	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004 Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991
Καραντινός Σωκράτης ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θ.Ο.Κ. 1974
Καρέζη Τζένη ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Τζ. Καρέζη-Κ. Καζάκου 1984
Καρέλλης Δημήτρης ΡΟΛΟΙ:	Γιάλμαρ Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1992 Κ.Θ.Β.Ε. 1989 Το Θέατρο της Εβδομάδας 1974 (Ραδιόφ.)

Καστανάς Κώστας ΡΟΛΟΙ:	Άλφρεντ Άλμερς (<i>Έγιολφ</i>) Λέβμποργκ (<i>Γκάμπλερ</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) » Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Το Θέατρο της Τετάρτης 1978 (Ραδιόφωνο) Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1995 Εθνικό Θέατρο Επαν. 1965 Α. Μινωτή-Κ. Παξινού 1968 Μικρή Αυλαία 1984 (Ραδιόφωνο)
Καταλειφός Δημήτρης ΡΟΛΟΙ:	Άλφρεντ Άλμερς (<i>Έγιολφ</i>) Γιάλμαρ Έκνταλ (<i>Αγριόπλαττα</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991 Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004 Κ.Θ.Β.Ε. 2001
Κατράκης Μάνος ΡΟΛΟΙ:	Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>) Όλαφ Σκατκάβλ (<i>Ινγκερ</i>) Πατέρας Σολβεϊγ & Σάφμαν (<i>Γκοντ</i>)	Το Θέατρο της Τετάρτης 1966 (Ραδιόφωνο) Μαρίκας Κοτοπούλη 1945 Εθνικό Θέατρο 1935
Κατσαφάδος Θόδωρος ΡΟΛΟΙ:	Μόλβικ (<i>Αγριόπλαττα</i>) Ο ξένος (<i>Κυρά</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Εθνικό Θέατρο 1985 Μικρή Αυλαία 1989 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1988
Κατσέλη-Μαζαράκη Αλέκα ΡΟΛΟΙ:	Γέρντις (<i>Παλικάρια</i>) Έλλα (<i>Μπόρκμαν</i>) Υγκεμπγιορκ (<i>Μνηστήρες</i>) Ρεβέκκα (<i>Ρόσμερσχολμ</i>)	Το Θέατρο της Εβδομάδος 1965 (Ραδιόφ.) Το Θέατρο της Τετάρτης 1966 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1945 Θέατρο Τέχνης Επαν. 1943
Κατσέλης Πέλος ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Μ. Θ. Γιώργου Μεσσάλα 1993
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Οι μνηστήρες του θρόνου</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> » <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο 1945 Σπουδή 1930 Εθνικό Θέατρο 1944 Κ.Θ.Β.Ε. 1962
ΡΟΛΟΙ:	Νιλς Κρόγκσταντ (<i>Νόρα</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Ετ. Ελλήνων Καλλιτεχνών Επαν. 1930 Σπουδή 1930

Κατσιαδάκη Μαρία ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Θέατρο του Νότου 1994
Κεντάκα Λίλη ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Η αγριόπαπια</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 1990
Κιμούλης Γιώργος ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας 1999
ΡΟΛΟΙ:	Χάλβαρντ Σόλνες (<i>Σόλνες</i>)	Γιώργου Κιμούλη 2004
Κλώνης Κλεόβουλος ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> » <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Οι μνηστήρες του θρόνου</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> <i>Πέερ Γκυντ</i> <i>Ρόσμερσχολμ</i> <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο 1934 Εθνικό Θέατρο 1950 Εθνικό Θέατρο 1957 Εθνικό Θέατρο 1945 Εθνικό Θέατρο 1944 Εθνικό Θέατρο 1935 Εθνικό Θέατρο 1962 Εθνικό Θέατρο 1933
Κομνηνού Φιλάρετη ΡΟΛΟΙ:	Γκούνχιλντ (<i>Μπόρκμαν</i>) Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 2007 Εθνικό Θέατρο 2004
Κοντούρη Νικαίτη ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Εθνικό Θέατρο 2004 Κ.Θ.Β.Ε. 2001
Κοταμανίδου Εύα ΡΟΛΟΙ:	Έλλα (<i>Μπόρκμαν</i>) Κυρία Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>) Ρίτα Άλμερς (<i>Εγιολφ</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1989 Το Θέατρο της Δευτέρας 1979 (Τηλεόραση) Το Θέατρο της Δευτέρας 1978 (Τηλεόραση)
Κοτοπούλης Δημήτριος ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Βάγκελ (<i>Κυρά</i>) »	Θωμά Οικονόμου 1906 Ελληνικός Δραματικός 1907

Κοτοπούλη Μαρίκα ΡΟΛΟΙ:	Ελλίντα (<i>Κυρά</i>) » Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>) Ινγκερ (<i>Ινγκερ</i>)	Θωμά Οικονόμου 1906 Ελληνικός Δραματικός 1907 Μαρίκας Κοτοπούλη 1921 & Επαν. 1926 Μαρίκας Κοτοπούλη 1945
Κοτοπούλη-Λουή Φωτεινή ΡΟΛΟΙ:	Μπολέττα (<i>Κυρά</i>) »	Θωμά Οικονόμου 1906 Ελληνικός Δραματικός 1907
Κοτοπούλη-Μυράτ Χρυσούλα ΡΟΛΟΙ:	Τέα Έλβστεντ (<i>Γκάμπλερ</i>) Χίλντα (<i>Κυρά</i>) »	Μαρίκας Κοτοπούλη 1921 Θωμά Οικονόμου 1906 Ελληνικός Δραματικός 1907
Κουγιουμτζής Μίμης ΡΑΔΙΟΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Μικρή Αυλαία 1989 (Ραδιόφωνο)
Κουν Κάρολος ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Η αγριόπατια</i> » » <i>Βρυκόλακες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> » <i>Η κυρά της θάλασσας</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> <i>Ρόσμερσχολμ</i> <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 Θέατρο Τέχνης 1942 Θέατρο Τέχνης 1956 Θέατρο Τέχνης 1943 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Κατερίνας Ανδρεάδη 1950 Κατερίνας Ανδρεάδη 1952 Κατερίνας Ανδρεάδη 1942 Θέατρο Τέχνης 1943 Θέατρο Τέχνης 1949
ΡΑΔΙΟΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Γιορτή στο Σόλχαουγκ</i> <i>Ρόσμερσχολμ</i>	Το Θέατρο της Τετάρτης 1953 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1954 (Ραδιόφωνο)
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Η αγριόπατια</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Η αγριόπατια</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Θέατρο Τέχνης 1956
ΡΟΛΟΙ:	Γκρέγκερς Βέρλε (<i>Αγριόπατια</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Ρόσμερ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Φόλνταλ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Θέατρο Τέχνης 1942 Θέατρο Τέχνης 1943 & Επαν. 1945 & 1949 Θέατρο Τέχνης 1943 & Επαν. 1943 Θέατρο Τέχνης 1949

Κούρκουλος Νίκος ΡΟΛΟΙ:	Σίγκουρντ (<i>Παλικάρια</i>)	Το Θέατρο της Εβδομάδας 1965 (Ραδιόφωνο)
Κροντηρά Μαιρη ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) » Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Μαίρης Κροντηρά 1933 Ηνωμένοι Καλλιτέχνες 1933 Μ.&Κ. Κροντηρά-Α.Χριστοφορίδου 1934
Κροντηράς Κώστας ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> » » »	Μαίρης Κροντηρά 1933 Ηνωμένοι Καλλιτέχνες 1933 Μ. & Κ. Κροντηρά-Α.Χριστοφορίδου 1934 Κώστα Κροντηρά 1936
ΡΟΛΟΙ:	Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) » » » Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>) Πάστ. Μάντερς ή Έγκστραντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Μαίρης Κροντηρά 1933 Ηνωμένοι Καλλιτέχνες 1933 Μ. & Κ. Κροντηρά-Α.Χριστοφορίδου 1934 Κώστα Κροντηρά 1936 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1924 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1924
Κυπουργός Νίκος ΜΟΥΣΙΚΗ:	<i>Η αγριόπαπια</i> <i>Μικρός Έγιολφ</i>	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991
Κωνσταντάρης Λάμπρος ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Βάγκελ (<i>Κυρά</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη 1952
Κωτσόπουλος Θάνος ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i>	Νέων 1938
ΡΟΛΟΙ:	Έρνουλφ (<i>Παλικάρια</i>) Λέβμποργκ (<i>Γκάμπλερ</i>) » Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) » » Ρόσμερ (<i>Ρόσμεροχολμ</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>) Χάκων Χάνοσον (<i>Μνηστήρες</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Σόλχασουγκ</i>)	Το Θέατρο της Εβδομάδας 1970 (Ραδιόφ.) Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930 Εθνικό Θέατρο 1957 Εθνικό Θέατρο Επαν. 1960 & 65 Το Θέατρο της Κυριακής 1960 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1962 Εθνικό Θέατρο 1964 Εθνικό Θέατρο 1945 Το Θέατρο της Τετάρτης 1953 (Ραδιόφωνο)

Λαδικού Αλεξάνδρα ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) »	Κ.Θ.Β.Ε. 1985 ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης 2004
Λαζάνης Γιώργος ΡΟΛΟΙ:	Πέτερσεν (<i>Αγριόπαπια</i>)	Θέατρο Τέχνης 1956
Λαλαούνη-Δαμάσκου Ολυμπία ΡΟΛΟΙ:	Νόρα (<i>Νόρα</i>) » » » » Νόρα (<i>Νόρα</i>) » »	Πανελλήνιος Δραματικός 1899 & Επαν. 1900 Μιχαήλ Αρνιωτάκη 1899 Δημοσθένη Αλεξιάδη 1901 Βασιλικόν Θέατρον 1902 «Ορφεύς» 1903 Ευάγγ. Παντόπουλου 1903 & Επαν. 1903-04 Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου 1907 Νικόλαου Πλέσσα 1911 & Επαν. 1911-12
Λαμπέτη Έλλη ΡΟΛΟΙ:	Νόρα (<i>Νόρα</i>)	Ε. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν 1953 & Επαν. 1954-55
Λαμπράκη Λίνα ΡΟΛΟΙ:	Γκούνχιλντ (<i>Μπόρκμαν</i>) Κριστίνε Λίντε (<i>Νόρα</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1989 Το Θέατρο της Δευτέρας 1980 (Τηλεόραση)
Λαμπροπούλου Καίτη ΡΟΛΟΙ:	Έντβιγκ (<i>Αγριόπαπια</i>) Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>) Τέα Έλβστεντ (<i>Γκάμπλερ</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Εγιολφ</i>)	Θέατρο Τέχνης 1942 & Επαν. 1943 Θέατρο Τέχνης Επαν. 1945 Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν. 1946-47 Το Θέατρο της Τετάρτης 1957 (Ραδιόφωνο)
Λεμός Αδαμάντιος ΡΟΛΟΙ:	Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>) » Καλεσμένος (<i>Αγριόπαπια</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν. 1946-47 Το Θέατρο της Τετάρτης 1955 (Ραδιόφωνο) Μαρίκας Κοτοπούλη 1939
Λεμπεσόπουλος Άρης ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Βάγκελ (<i>Κυρά</i>) Γκρέγκερς Βέρλε (<i>Αγριόπαπια</i>) Λέβμποργκ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Εθνικό Θέατρο 2010 Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Θέατρο του Νότου 1994

Λεπενιώτης Τηλέμαχος ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Δ. Ταβουλάρη-Τ. Λεπενιώτη 1907 Ευτύχιου Βονασέρα Επαν. 1904
Λέων Πέτρος ΡΟΛΟΙ:	Δήμαρχος Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>) Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Παχύς και χλωμός κύριος (<i>Αγριόπαπια</i>) Ρέλιγκνκ (<i>Αγριόπαπια</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Η Νέα Σκηνή Επαν. 1901 Η Νέα Σκηνή 1903 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1911-12 Η Νέα Σκηνή 1901 Η Νέα Σκηνή Επαν.1903 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1911-12
Ληναίος Στέφανος ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Σ. Θ. Έ. Φωτίου-Στ. Ληναίου 1990
ΡΟΛΟΙ:	Άρνολμ (<i>Κυρά</i>)	Σ. Θ. Έ. Φωτίου-Στ. Ληναίου 1990
Λιγνάδης Δημήτρης ΡΟΛΟΙ:	Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Εθνικό Θέατρο 1997
Λούης Λουδοβίκος ΡΟΛΟΙ:	Άρνολμ (<i>Κυρά</i>) Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) » Ο ξένος (<i>Κυρά</i>) » Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>)	Τασίας Αδάμ 1928 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1925 Τασίας Αδάμ 1928 Θωμά Οικονόμου 1906 Ελληνικός Δραματικός 1907 Θωμά Οικονόμου 1909
Μακράκη Άννα ΡΟΛΟΙ:	Ρίτα Άλμερς (<i>Έγιολφ</i>)	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991
Μανωλεδάκη Ιωάννα ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> » <i>Στη χώρα Ίφρεν</i> ⁶⁰¹	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 2006 Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1989 Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1988 ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας 2006 Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1996

⁶⁰¹ Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Μανωλίδου Βάσω ΡΟΛΟΙ:	Έλγκα (<i>Γκοντ</i>) Έλλα (<i>Μπόρκμαν</i>) » Νόρα (<i>Νόρα</i>) » Φρίντα (<i>Μπόρκμαν</i>)	Εθνικό Θέατρο 1935 Εθνικό Θέατρο 1976 Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο) Β. Μανωλίδου-Μ. Αρώνη-Δ. Χορν 1945 Εθνικό Θέατρο 1964 Εθνικό Θέατρο 1933 & Επαν. 1933
Μαραγκού Κατερίνα ΡΟΛΟΙ:	Έλλα (<i>Μπόρκμαν</i>) Νόρα (<i>Νόρα</i>)	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 2007 Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 1990
Μαρίκος Αθανάσιος ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Βάγκελ (<i>Κυρά</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) » » » Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Τασίας Αδάμ 1928 Νικόλαου Κορδοβίλλα 1896 Θεόδωρου Ποφάντη 1897 Ευτύχιου Βονασέρα Επαν. 1904 Α. Μαρίκου-Ε. Καντιώτη 1916 Κυβέλης Αδριανού 1907 & Επαν. 1908-10
Μαρίκου Αιμιλία ΡΟΛΟΙ:	Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) » » Κριστινέ Λίντε (<i>Νόρα</i>)	Ευτύχιου Βονασέρα Επαν. 1904 Θεόδωρου Ποφάντη 1897 Ευτύχιου Βονασέρα Επαν. 1904 Α. Μαρίκου-Ε. Καντιώτη 1916 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1908-10
Μαρίνος Ιορδάνης ΡΟΛΟΙ:	Γρηγόρης Γιόνσον (<i>Μνηστήρες</i>) Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>)	Εθνικό Θέατρο 1945 Κ.Θ.Β.Ε. 1962
Μαρσέλλου Νέλλη ΡΟΛΟΙ:	Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) Κυρία Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>) Ράκχιλντ (<i>Μνηστήρες</i>)	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών Επαν. 1930 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1931 Εθνικό Θέατρο 1945
Ματσακάς Κώστας ΡΟΛΟΙ:	Έρχαρτ (<i>Μπόρκμαν</i>) Φόλνταλ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1962 Κ.Θ.Β.Ε. 1989

Μαυροπούλου Γκέλο ΡΟΛΟΙ:	Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>) » Χάλβαρντ Σόλνες (<i>Σόλνες</i>)	Εθνικό Θέατρο Επαν. 1958 & 1960 Το Θέατρο της Κυριακής 1960 (Ραδιόφωνο) Θέατρο Άσκηση 1982
Μεσσάλας Γιώργος ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Μ. Θ. Γιώργου Μεσσάλα 1993 Μ. Θ. Γιώργου Μεσσάλα 2001
ΒΟΗΘΟΣ ΣΚΗΝΟΘ.:	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο 1976
ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Μ. Θ. Γιώργου Μεσσάλα 2001
ΡΟΛΟΙ:	Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>) Τόμας Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>)	Μ. Θ. Γιώργου Μεσσάλα 2001 Μ. Θ. Γιώργου Μεσσάλα 1993
Μερκούρη Μελίνα ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>) Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>)	Το Θέατρο της Τετάρτης 1955 (Ραδιόφωνο) Θέατρο Τέχνης Επαν. 1949
Μεταξά Βάσω ΡΟΛΟΙ:	Γκίνα Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Γκούνχιλντ (<i>Μπόρκμαν</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) Κυρία Χέλσεντ (<i>Ρόσμερσχαλμι</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Έγιολφ</i>)	Θέατρο Τέχνης 1942 & Επαν. 1943 Θέατρο Τέχνης 1949 Θέατρο Τέχνης 1943 & Επαν. 1945 & 1949 Θέατρο Τέχνης 1943 & Επαν. 1943 Το Θέατρο της Τετάρτης 1957 (Ραδιόφωνο)
Μετζικώφ Γιάννης ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου 2008
ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Ομάδα «Πρώτες Ύλες» 2003
Μηλιάδου Ανθή ΡΟΛΟΙ:	Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) Κυρία Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 & Επαν. 1948 Κυβέλης Αδριανού 1910 Κυβέλης Αδριανού 1918
Μινωτής Αλέξης ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> » <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο 1950 Α. Μινωτή-Κ. Παξινού 1968 Εθνικό Θέατρο 1976

ΡΑΔΙΟΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> » <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Το Θέατρο της Κυριακής 1960 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο) Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο)
ΡΟΛΟΙ:	Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>) » Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) » » Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Πέερ Γκοντ (<i>Γκοντ</i>) Χάλβαρντ Σόλνες (<i>Σόλνες</i>)	Εθνικό Θέατρο 1976 Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1934 Εθνικό Θέατρο 1950 Το Θέατρο της Κυριακής 1960 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο) Α. Μινωτή-Κ. Παξινοῦ 1968 Εθνικό Θέατρο 1935 Ελένης Χαλκούση 1928
Μιχαηλίδης Κωστής ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> » <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> »	Νίνου Παστελλίδη 1946 Εθνικό Θέατρο 1957 Έλσας Βεργή 1967 Κ.Θ.Β.Ε. 1975 Το Θέατρο της Δευτέρας 1980 (Τηλεόραση)
ΡΑΔΙΟΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ο αρχιμάρτυρας Σόλνες</i>	Το Θέατρο της Τετάρτης 1954 (Ραδιόφωνο)
Μιχαλακόπουλος Γιώργος ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 2007
ΡΟΛΟΙ:	Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>) Μπόρκμαν (<i>Μπόρκμαν</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Μνηστήρες</i>)	Τζ. Καρέζη-Κ. Καζάκου 1984 Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 2007 Μικρή Αυλαία 1984 (Ραδιόφωνο)
Μορίδης Θεόδωρος ΡΟΛΟΙ:	Βέρλε (<i>Αγριόπαπια</i>) Δόκτωρ Χέρνταλ (<i>Σόλνες</i>) Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Λέβμποργκ (<i>Γκάμπλερ</i>) Μόρτεν Κιλλ (<i>Εχθρός</i>) Μόρτερνογκωρ (<i>Ρόσμερσχαλμ</i>) Ο ξένος (<i>Κορά</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Το Θέατρο της Δευτέρας 1977 (Τηλεόραση) Δημήτρη Χορν 1983 Παγκόσμιο Θέατρο 1979 (Τηλεόραση) Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 & Επαν. 1939-40 Μ. Θ. Γιώργου Μεσσάλα 1993 & Επαν. 1994 Εθνικό Θέατρο 1962 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Κατερίνας Ανδρεάδη 1942
Μοσχίδης Γιώργος ΡΟΛΟΙ:	Γέρο-Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Τζ. Καρέζη-Κ. Καζάκου 1984

	Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Κνουτ Μπρόβικ (<i>Σόλνες</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Φόλνταλ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Γιάννη Φέρτη 1979 Θεατρική Βραδιά 1995 (Ραδιόφωνο) Μικρή Αυλαία 1984 (Ραδιόφωνο) Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 2007
Μουζενίδης Τάκης		
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη 1945
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> <i>Ρόσμερσχολμ</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη 1945 Εθνικό Θέατρο 1964 Εθνικό Θέατρο 1962
ΡΑΔΙΟΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Το Θέατρο της Τετάρτης 1954 (Ραδιόφωνο)
Μουσούρης Κώστας		
ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1928 Αιμιλίου Βεάκη 1929
Μπαντής Τάσος		
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Η αγριόπαλια</i> ⁶⁰² <i>Μικρός Έγιολφ</i> ⁶⁰³	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Η αγριόπαλια</i> <i>Μικρός Έγιολφ</i>	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991
Μπεμπεδέλη Δέσποινα		
ΡΟΛΟΙ:	Γέρντις (<i>Παλικάρια</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) » »	Το Θέατρο της Εβδομάδας 1965 (Ραδιόφ.) Θ.Ο.Κ. 1973 Γιάννη Φέρτη 1979 Θ.Ο.Κ. 2008
Μυράτ Δημήτρης		
ΡΟΛΟΙ:	Γκρέγκερς Βέρλε (<i>Αγριόπαλια</i>) Νιλς Λόκκε (<i>Ίνγκερ</i>) Τόμας Στόμκαν (<i>Εχθρός</i>)	Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 Μαρίκας Κοτοπούλη 1945 Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 (Ραδιόφωνο)

⁶⁰² Συνυπογράφει τη μετάφραση με τον Νίκο Καραναστάση.

⁶⁰³ Συνυπογράφει το τελικό αποτέλεσμα της μετάφρασης μαζί με τους: Μαρία Αδάμ, Πέτρο Ζηβανό και Μαρία Κυρτζάκη.

Μυράτ Μήτσος ΡΟΛΟΙ:	Άρνχολμ (<i>Κυρά</i>) Γιάλμαρ Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>) » Μπίλλιγκ (<i>Εχθρός</i>)	Ελληνικός Δραματικός 1907 Η Νέα Σκηνή 1901 & Επαν. 1902-04 Η Νέα Σκηνή 1903 Μαρίκας Κοτοπούλη 1921 & Επαν. 1926 Η Νέα Σκηνή 1902
Μυράτ Μιράντα ΡΟΛΟΙ:	Ανίτρα (<i>Γκοντ</i>) Νόρα (<i>Νόρα</i>) Παιδι (<i>Νόρα</i>) Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>)	Εθνικό Θέατρο 1935 Εθνικό Θέατρο 1944 Κυβέλης Αδριανού Επαν. [1910-1916;] Εθνικό Θέατρο Επαν. 1934-35, 1935, 1939
Μυράτ Ρίτα ΡΟΛΟΙ:	Αγνή (<i>Μπραντ</i>) Ελένη (<i>Νόρα</i>) Ελίνε (<i>Ινγκερ</i>) Εντβικ (<i>Αγριόπαπια</i>) Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Κυρία Χέλσετ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Σολβέϊγ (<i>Γκοντ</i>)	Το Θέατρο της Τετάρτης 1957 (Ραδιόφωνο) Ετ. Ελλήνων Καλλιτεχνών Επαν. 1930 Μαρίκας Κοτοπούλη 1945 Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 Εθνικό Θέατρο 1957 Εθνικό Θέατρο 1962 Εθνικό Θέατρο 1935
Ναζίρης Δημήτρης ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ	<i>Στη χώρα Ίφεν</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1996
ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Στη χώρα Ίφεν</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 2001 Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 2006 Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1996
Νέζερ Μερόπη ΡΟΛΟΙ:	Άννα-Μαρία (<i>Νόρα</i>) » Μπέρτα (<i>Γκάμπλερ</i>)	Αιμιλίου Βεάκη 1929 Ετ. Ελλήνων Καλλιτεχνών Επαν. 1930 Κυβέλης Αδριανού 1915
Νέζερ Χριστόφορος ΡΟΛΟΙ:	Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) » »	Εθνικό Θέατρο 1950 Το Θέατρο της Κυριακής 1960 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο)

Νίκα Ροζαλία ΡΟΛΟΙ:	Νόρα (<i>Νόρα</i>) Κυρία Αλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>)	[Ροζαλίας Νίκα] 1910 Ευτύχιου Βονασέρα Επαν. 1909
Νικολαΐδης Βασίλης ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Πέερ Γκυντ</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου 2008 Εθνικό Θέατρο 2002
ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου 2008
Νοταρά Σαπφώ ΡΟΛΟΙ:	Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Κυρία Αλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) Πέτρα (<i>Εχθρός</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν. 1946-47 Κώστα Κροντηρά Επαν. 1937 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1931
Ξανθάκη Ειμαρμένη ΡΟΛΟΙ:	<i>Έντα Γκάμπλερ (Γκάμπλερ)</i> <i>Κυρία Σέρμπι (Αγριόπαπια)</i> <i>Κυρία Στόκμαν (Εχθρός)</i>	Η Νέα Σκηνή 1903 Η Νέα Σκηνή 1901 Η Νέα Σκηνή 1902
Ξενίδης Σταύρος ΡΟΛΟΙ:	Γέρο-Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Μπεγκρίφενφελντ (<i>Γκυντ</i>) Φόλνταλ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1966 (Ραδιόφωνο)
Οικονομίδου Μιράντα ΡΟΛΟΙ:	Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Κυρία Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>)	Θέατρο του Νότου 1994 Κ.Θ.Β.Ε. 1965
Οικονομίδου Ράνια ΡΟΛΟΙ:	Άστα Άλμερς (<i>Έγιολφ</i>) Γκίνα Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Κυρία Αλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) Φρίντα (<i>Μπόρκμαν</i>) »	Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991 Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994 Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004 Εθνικό Θέατρο 1976 Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο)
Οικονόμου Θωμάς ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Η αγριόπαπια</i> » <i>Ο αρχιμιάστορας Σόλνες</i> <i>Βρυκόλακες</i> » »	Θωμά Οικονόμου 1912 Κυβέλης Αδριανού 1915 Θωμά Οικονόμου 1925 Θωμά Οικονόμου 1909 & Επαν. 1909-26 Ευαγγ. Παρασκευοπούλου Επαν. 1910 Κυβέλης Αδριανού 1910 & Επαν. 1910-21

	<i>Βρυκόλακες</i> » » <i>Η κυρά της θάλασσας</i> » <i>Μικρός Έγιολφ</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> » » » <i>Ρόσμερσχολμ</i> <i>Τα στηρίγματα της κοινωνίας</i>	Τηλέμαχου Λεπενιώτη 1914 Α. Μαρίκου-Ε. Καντιώτη 1916 Χρ. Καλογερίκου-Α. Μηλιάδου 1916 Θωμά Οικονόμου 1906 [Ελληνικός Δραματικός θίασος 1907;] Δραματική Σχολή Θεάτρου Ωδείου 1919 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1911-26 Θωμά Οικονόμου 1912 Κούλας Ζερβού 1921 Δραματικής Σχ. Ελληνικού Ωδείου 1923 Θωμά Οικονόμου 1908 Βασιλικόν Θέατρον 1902
ΡΟΛΟΙ:	Γιάλμαρ Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) » Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) » Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) » Μπρέντελ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>) » » » » » Χάλβαρντ Σόλνες (<i>Σόλνες</i>)	Θωμά Οικονόμου 1912 & Επαν. 1912 &13 Κυβέλης Αδριανού 1915 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1911-26 Θωμά Οικονόμου 1912 & Επαν. 1923-24 Κούλας Ζερβού 1921 Δραματικής Σχ. Ελληνικού Ωδείου 1923 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1910 Θωμά Οικονόμου 1909 & Επαν. 1909-26 Ευαγγ. Παρασκευοπούλου Επαν. 1910 Κυβέλης Αδριανού 1910 & Επαν. 1911-21 Τηλέμαχου Λεπενιώτη 1914 Α. Μαρίκου-Ε. Καντιώτη 1916 Χρ. Καλογερίκου-Α. Μηλιάδου 1916 Θωμά Οικονόμου 1925
Ουδινότης Αλέκος ΡΟΛΟΙ:	Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Κυρά</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1978 Κ.Θ.Β.Ε. 1985 Παγκόσμιο Θέατρο 1975 (Τηλεόραση)
Παϊζη Αλέκα ΡΟΛΟΙ:	Τέα Έλβοτεντ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν. 1948
Παλμύρας Νέστωρ ΡΟΛΟΙ:	Έγκοτραντ (<i>Βρυκόλακες</i>) Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>) Πατέρας Γαμπρού (<i>Γκυντ</i>)	Θωμά Οικονόμου Επαν. 1911-12 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1911 Εθνικό Θέατρο 1935

Παντόπουλος Ευάγγελος		
ΡΟΛΟΙ:	Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>)	Ευτύχιου Βονασέρα 1894 & Επαν. 1898
Παξινοῦ Κατίνα		
ΡΟΛΟΙ:	Η γυναίκα με τα πράσινα (<i>Γκοντ</i>)	Εθνικό Θέατρο 1935
	Γκούνχιλντ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Εθνικό Θέατρο 1933
	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Longacre Theatre 1942
	Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Εθνικό Θέατρο 1934
	»	Duchess Theater 1940
	»	Εθνικό Θέατρο 1950
	»	Το Θέατρο της Κυριακής 1960 (Ραδιόφωνο)
	»	B.B.C. 1962 (Τηλεόραση)
	»	Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο)
	»	A. Μινωτή-Κ. Παξινοῦ 1968
Παπαγεωργίου Νίκος		
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Κυβέλης Αδριανού 1918
ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Βάγκελ (<i>Κυρά</i>)	Ελληνικός Δραματικός 1907
	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>)	Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1908-10
	Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>)	Κυβέλης Αδριανού 1915
	Γκρέγκερς Βέρλε (<i>Αγριόπαπια</i>)	Η Νέα Σκηνή 1901 & Επαν. 1902-04
	»	Κυβέλης Αδριανού 1915
	Λέβμποργκ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Η Νέα Σκηνή 1903
	»	Μαρίκας Κοτοπούλη 1926
	Τόμας Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>)	Η Νέα Σκηνή Επαν. 1902
	»	Κυβέλης Αδριανού 1918
	Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>)	Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1914-28
	»	Κούλας Ζερβού 1921
	»	Δραματική Σχ. Ελληνικού Ωδείου 1923
Παπαδάκη Ελένη		
ΡΟΛΟΙ:	Έλλα (<i>Μπόρκμαν</i>)	Εθνικό Θέατρο 1933
	Ίγγριτ (<i>Γκοντ</i>)	Εθνικό Θέατρο 1935
	Νόρα (<i>Νόρα</i>)	Ετ. Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929
Παπαδοπούλου Ανέζα		
ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου 2008
Παπακωνσταντίνου Μίρκα		
ΡΟΛΟΙ:	Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>)	Γιάννη Φέρτη 1979

Παπαμιχαήλ Δημήτρης ΡΟΛΟΙ:	Πιέρ Γκοντ (<i>Γκοντ</i>)	Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 (Ραδιόφωνο)
Παππάς Γιώργος ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) Ρέλινγκ (<i>Αγριόπαπια</i>)	Ε. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν 1953 & Επαν. 1954-55 Μαρίκας Κοτοπούλη 1939
Παρασκευάς Νίκος ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) Μπεγκρίφενφελντ (<i>Γκοντ</i>) Μόρτεν Κιλλ (<i>Εχθρός</i>) Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>) Νικόλας Άρνεσον (<i>Μνηστήρες</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρονκόλακες</i>) » Ρέλινγκ (<i>Αγριόπαπια</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>) Φόλνταλ (<i>Μπόρκμαν</i>)	Ετ. Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929&Επαν.1930 Κυβέλης Αδριανού 1915 Εθνικό Θέατρο 1935 Κυβέλης Αδριανού 1918 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1915 & 1928 Εθνικό Θέατρο 1945 Εθνικό Θέατρο 1934 & Επαν. 1935 &1939 Εθνικό Θέατρο 1950 Κυβέλης Αδριανού 1915 Θωμά Οικονόμου Επαν. 1924 Εθνικό Θέατρο 1933
Παρασκευοπούλου Ευαγγελία ΡΟΛΟΙ:	Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρονκόλακες</i>)	Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου 1898 & Επαν. 1910
Πάρλας Χρήστος ΡΟΛΟΙ	Λύγκοτραντ (<i>Κυρά</i>) » Πάστ. Μάντερς (<i>Βρονκόλακες</i>) Ρόσμερ (<i>Ρόσμερσχαλμ</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Κυρά</i>)	Αντιγόνης Βαλάκου 1964 Το Θέατρο της Τετάρτης 1965 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1997 Μικρή αυλαία 1989 (Ραδιόφωνο) Παγκόσμιο Θέατρο 1975 (Τηλεόραση)
Πατεράκη Ρούλα ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	Έντα Γκάμπλερ	Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	Έντα Γκάμπλερ Το σπίτι της κούκλας (<i>Νόρα</i>)	Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984 Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή1990
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ:	Έντα Γκάμπλερ	Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984
ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:	Έντα Γκάμπλερ	Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984
ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984

	Ρεβέκκα (<i>Ρόσμερσχολμ</i>)	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991
Πάτσας Γιώργος ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Ο αρχιμάρστρος Σόλνες</i> <i>Βρυκόλακες</i> » » <i>Έντα Γκάμπλερ</i> » <i>Η κυρά της θάλασσας</i> <i>Ρόσμερσχολμ</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Νικήτα Τσακίρογλου 2000 Εθνικό Θέατρο 1988 Εθνικό Θέατρο 1997 Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004 Εθνικό Θέατρο 2004 Αμφιθέατρο 2009 Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994 Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991 Κ.Θ.Β.Ε. 2001
Παυλόπουλος Λευτέρης ΦΩΤΙΣΜΟΙ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Η κυρά της θάλασσας</i> <i>Πέερ Γκοντ</i>	Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004 Εθνικό Θέατρο 2004 Εθνικό Θέατρο 2010 Εθνικό Θέατρο 2002
Πέππας Σοφοκλής ΡΟΛΟΙ:	<i>Άρνηολμ (Κυρά)</i> <i>Γιατρός Ρανκ (Νόρα)</i> <i>Δικαστής Μπρακ (Γκάμπλερ)</i> <i>Χόβσταντ (Εχθρός)</i> <i>Άγνωστος ρόλος (Γκοντ)</i>	Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994 Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 1990 Εθνικό Θέατρο 2004 Παλκοσένικο-Ημικρατικό Στ. Ελλ. 1981 Μικρή Αυλαία 1984 (Ραδιόφωνο)
Περέλης Νίκος ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Οι εγκλωβισμένοι ή το τέλος των παιχνιδιών</i> ⁶⁰⁴ <i>Τα πρόσωπά μου είναι εδώ</i>	Εθνικό Θέατρο 2001 Θέατρο 3 ^{ης} Σεπτεμβρίου 1993
ΣΥΝΘΕΣΗ:	<i>Οι εγκλωβισμένοι ή το τέλος των παιχνιδιών</i> <i>Τα πρόσωπά μου είναι εδώ</i>	Εθνικό Θέατρο 2001 Θέατρο 3 ^{ης} Σεπτεμβρίου 1993
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Οι εγκλωβισμένοι ή το τέλος των παιχνιδιών</i> <i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i> »	Εθνικό Θέατρο 2001 Ε. Θ. «Η άλλη σκηνή» 2006 Θέατρο 3 ^{ης} Σεπτεμβρίου 1986 ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων 1989

⁶⁰⁴ Σύνθεση αποσπασμάτων από έργα του Ίψεν.

	<i>Τα πρόσωπά μου είναι εδώ</i>	Θέατρο 3 ^{ης} Σεπτεμβρίου 1993
ΡΟΛΟΙ:	Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>) Μπόρκμαν (<i>Τα πρόσωπα μου...</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Οι εγκλωβισμένοι</i>)	Θέατρο 3 ^{ης} Σεπτεμβρίου 1986 Θέατρο 3 ^{ης} Σεπτεμβρίου 1993 Εθνικό Θέατρο 2001
Πέτσος Αλέκος ΡΟΛΟΙ:	Άσλακσεν (<i>Εχθρός</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Βρυκόλακες</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1965 & Επαν. 1966 Γιάννη Φέρτη 1979
Πιττακή Ρένη ΡΟΛΟΙ:	Ελλίντα (<i>Κυρά</i>) Νόρα (<i>Νόρα</i>)	Θεατρική Βραδιά 1986 (Ραδιόφωνο) Μικρή Αυλαία 1989 (Ραδιόφωνο)
Πλωρίτης Μάριος ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> » » »	Δημήτρη Χορν 1983 Θέατρο Εξαρχείων 1994 Θεατρική Βραδιά 1995 (Ραδιόφωνο) Θέατρο του Ήλιου 2003
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Ε. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν 1953
ΡΟΛΟΙ:	Πέτερσεν (<i>Αγριόπαπια</i>)	Θέατρο Τέχνης 1942
Πολίτης Φώτος ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> <i>Βρυκόλακες</i> » <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i> »	[Ελένης Χαλκούση 1928] Εθνικό Θέατρο 1934 Εθνικό Θέατρο 1950 Επαγγελματική Σχολή θεάτρου 1928 Εθνικό Θέατρο 1933
Ραυτόπουλος Νικόλαος ΡΟΛΟΙ:	Βέρλε (<i>Αγριόπαπια</i>) Τόμας Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>)	Η Νέα Σκηνή 1901 Η Νέα Σκηνή 1902
Ρηγόπουλος Κώστας ΡΟΛΟΙ:	Γιάλμαρ Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Ματς Μόεν-Κότον-Χουσεϊν (<i>Γκοντ</i>)	Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 (Ραδιόφωνο)

Ριάδη Μαριέττα ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1994 Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1995
ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1995 Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1994
Ροζάν Μερόπη ΡΟΛΟΙ:	Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Κριστίνε Λίντε (<i>Νόρα</i>) Μπολέτα (<i>Κυρά</i>)	Μαρίκας Κοτοπούλη 1921 Τασίας Αδάμ 1928 Τασίας Αδάμ 1928
Ροζάν Νικόλαος ΡΟΛΟΙ:	Βέρλε (<i>Αγριόπαπια</i>) Γιατρός Ρανκ (<i>Νόρα</i>) » Λέβμποργκ (<i>Γκάμπλερ</i>) » Ο ξένος (<i>Κυρά</i>)	Κυβέλης Αδριανού 1915 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1915 Εθνικό Θέατρο 1944 Κυβέλης Αδριανού 1915 Μαρίκας Κοτοπούλη 1921 Τασίας Αδάμ 1928
Ροντήρης Δημήτρης ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Πιέρ Γκοντ</i>	Εθνικό Θέατρο 1935
ΒΟΗΘΟΣ ΣΚΗΝΟΘ:	<i>Βρυκόλακες</i>	Εθνικό Θέατρο 1934
Ρώτας Βασίλης ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1931
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1931 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1933
ΡΟΛΟΙ:	Κόριος με αρατιά μαλλιά (<i>Αγριόπαπια</i>) Τόμας Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>)	Θωμά Οικονόμου 1912 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1931
Σαββοπούλου Τάνια ΡΟΛΟΙ:	Αλίνα Σόλνες (<i>Σόλνες</i>) Γκίνα Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Έντβιγκ (<i>Αγριόπαπια</i>) Κυρία Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>)	Θεατρική Βραδιά 1995 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Δευτέρας 1977 (Τηλεόραση) Θέατρο Τέχνης 1956 Παλκοσένικο-Ημικρατικό Στ. Ελλ. 1981

Σαντοριναίου Αννίτα ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ (<i>Γκάμπλερ</i>)	Θ.Ο.Κ. 2004
Σαραντιδης Γιαννούλης ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Η κυρά της θάλασσας</i>	[Κατερίνας Ανδρεάδη Επαν. 1939-40] Κατερίνας Ανδρεάδη 1939
Σκούντζου Μαρία ΡΟΛΟΙ:	Γκίνα Έκνταλ (<i>Αγριόπλατα</i>) Γκούνχιλντ (<i>Μπόρκμαν</i>) Μάιλ (<i>Νεκρούς</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Μνηστήρες</i>)	Εθνικό Θέατρο 1985 Εθνικό Θέατρο 1993 Το Θέατρο της Τετάρτης 1972 (Ραδιόφωνο) Μικρή Αυλαία 1984 (Ραδιόφωνο)
Σολομός Αλέξης ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i> <i>Πέερ Γκοντ</i>	Δημήτρη Χορν 1983 Προσκήνιο 1967
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Πέερ Γκοντ</i>	Προσκήνιο 1967
Σπηλιώτη Χρύσα ΡΟΛΟΙ:	Μπολέττα (Κυρά) Τέα Έλβστεντ (<i>Γκάμπλερ</i>) »	Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994 Θέατρο του Νότου 1994 Εθνικό Θέατρο 2004
Σταμούλη Έφη ΡΟΛΟΙ:	Έντα Γκάμπλερ & Μπέρτα (<i>Γκάμπλερ</i>) Έλενα Άλβινγκ (<i>Στη χώρα Τυφν</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1989 Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1996 Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 2006
Σταυρίδου Άννα ΡΟΛΟΙ:	Βίλτον (<i>Μπόρκμαν</i>) » Ελένη (<i>Νόρα</i>) Πρώτη κυρία (<i>Κωμωδία</i>) Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>) »	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου 1928 Εθνικό Θέατρο 1933 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1928 Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο) Θωμά Οικονόμου Επαν. 1926 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930
Στεφανέλλης Γιάννης ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Η αγριόπλατα</i>	Θέατρο Τέχνης 1942

	<i>Βρυκόλακες</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Ρόσμερσχολμ</i>	Θέατρο Τέχνης 1943 Κατερίνας Ανδρεάδη 1950 Θέατρο Τέχνης 1943
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ:	<i>Η κυρά της θάλασσας</i>	Κατερίνας Ανδρεάδη 1952
Συνοδινού Άννα ΡΟΛΟΙ:	Ρεβέκκα (<i>Ρόσμερσχολμ</i>)	Εθνικό Θέατρο 1962
Ταβουλάρης Διονύσιος ΡΟΛΟΙ:	Βέρνικ (<i>Στηρίγματα</i>) Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>)	Βασιλικόν Θέατρον 1902 Βασιλικόν Θέατρον 1902
Τουρνάκη Όλγα ΡΟΛΟΙ:	Θεία Γιούλε (<i>Γκάμπλερ</i>) Μια γυναίκα-Πρώτη σκλάβα (<i>Γκοντ</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Γκοντ</i>)	Αμφιθέατρο 2009 Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 (Ραδιόφωνο) Μικρή Αυλαία 1984 (Ραδιόφωνο)
Τσάγκας Χρήστος ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	Παλκοσένικο-Ημικρατικό Στ. Ελλ. 1981
ΜΟΥΣ. ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:	<i>Ένας εχθρός του λαού</i>	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων 1984
ΡΟΛΟΙ:	Άλφρεντ Άλμερς (<i>Έγιολφ</i>) Γιάλμαρ Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) Τόμας Στόκμαν (<i>Εχθρός</i>)	Το Θέατρο της Δευτέρας 1978 (Τηλεόραση) Το Θέατρο της Δευτέρας 1977 (Τηλεόραση) Παλκοσένικο-Ημικρατικό Στ. Ελλ. 1981
Τσακίρογλου Νικήτας ΡΟΛΟΙ:	Μόρτεν Κιλλ (<i>Εχθρός</i>) Χάλβαρντ Σόλνες (<i>Σόλνες</i>) Χάλβαρντ Σόλνες (<i>Σόλνες</i>) Ρόσμερ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Κυρά</i>)	Κ.Θ.Β.Ε. 1965 & Επαν. 1966 Θεατρική Βραδιά 1995 (Ραδιόφωνο) Νικήτα Τσακίρογλου 2000 Νικήτα Τσακίρογλου 2002 Παγκόσμιο θέατρο 1975 (Τηλεόραση)
Τσάπελης Ζώρας ΡΟΛΟΙ:	Γιατρός Βάγκελ (<i>Κυρά</i>) » Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) Νιλς Κρόγκοταντ (<i>Νόρα</i>) Πλοίαρχος Χόρστερ (<i>Εχθρός</i>) Έκτακτος ηθοποιός	Αντιγόνης Βαλάκου 1964 Το Θέατρο της Τετάρτης 1965 (Ραδιόφωνο) Κατερίνας Ανδρεάδη 1950 Το Θέατρο της Τετάρτης 1963 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1945

	<i>(Μνηστήρες)</i>	
Τσιτσόπουλος Γιώργος ΡΟΛΟΙ:	Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) Πάστ. Μάντερς (<i>Στη χώρα</i> <i>Τρεν</i>) Μπρέντελ (<i>Ρόσμερσχολμ</i>)	Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1995 Ανοιχτό Θέατρο 1999 Νικήτα Τσακίρογλου 2002
Τσαρούχης Γιάννης ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Η κυρά της θάλασσας</i> <i>Μικρός Έγιολφ</i>	Αντιγόνης Βαλάκου 1964 Κατερίνας Ανδρεάδη 1943
Φαρμάκης Τίτος ΡΟΛΟΙ:	Άρνχολμ (<i>Κυρά</i>) Γιόργκεν Τέσμαν (<i>Γκάμπλερ</i>) Δικαστής Μπρακ (<i>Γκάμπλερ</i>) Γ' Ξωτικό & Μάγειρας (<i>Γκοντ</i>) Λύγκστραντ (<i>Κυρά</i>) Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Κατερίνας Ανδρεάδη 1952 Κατερίνας Ανδρεάδη 1950 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930 Εθνικό Θέατρο 1935 Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930
Φασουλής Σταμάτης ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i>	Γιάννη Φέρτη 1979
Φέρτης Γιάννης ΡΟΛΟΙ:	Όσβαλντ (<i>Βρυκόλακες</i>)	Γιάννη Φέρτη 1979
Φυροτ Εδμόνδος ΡΟΛΟΙ:	Ιωάννης Τένεζεν (<i>Στηρίγματα</i>) Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>) »	Βασιλικόν Θέατρον 1902 Βασιλικόν Θέατρον 1902 Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1908
Φωκός Αντώνης ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν 1953
ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i> » <i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Η κυρά της θάλασσας</i> <i>Οι μνηστήρες του θρόνου</i> <i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Εθνικό Θέατρο 1934 Εθνικό Θέατρο 1950 Εθνικό Θέατρο 1957 Κατερίνας Ανδρεάδη 1952 Εθνικό Θέατρο 1945 Εθνικό Θέατρο 1944

	»	Εθνικό Θέατρο 1964
	<i>Πιέρ Γκυντ</i> <i>Ρόσμερσχολμ</i> <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εθνικό Θέατρο 1935 Εθνικό Θέατρο 1962 Εθνικό Θέατρο 1933
Φωτίου Έλλη ΡΟΛΟΙ:	<i>Άννα (Κωμωδία)</i> <i>Ελλίντα (Κυρά)</i>	Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο) Σ. Θ. Έ. Φωτίου-Στ. Ληναίου 1990
Φωτόπουλος Διονύσης ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Θέατρο του Νότου 1994 Εθνικό Θέατρο 1976
Φωτόπουλος Μίμης ΡΟΛΟΙ:	<i>Άσολακσεν (Εχθρός)</i> <i>Μόλβικ & Πέτερσεν</i> <i>(Αγριόπαπια)</i> <i>Πάστ. Μάντερς (Βρυκόλακες)</i>	Βασιλή Αργυρόπουλου 1943 Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 Νέων 1938
Φωτοπούλου Λυδία ΡΟΛΟΙ:	<i>Νόρα (Νόρα)</i>	Κ.Θ.Β.Ε. 2001
Χαλκούση Ελένη ΡΟΛΟΙ:	<i>Κυρία Σέρμπι (Αγριόπαπια)</i> <i>Ράγκχιλδ (Μνηστήρες)</i> <i>Χίλντα Βάγκελ (Σόλνες)</i>	Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 Εθνικό Θέατρο 1945 Ελένης Χαλκούση 1928
Χαραλάμπους Νίκος ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:	<i>Βρυκόλακες</i>	Θέατρο Ένα 2003
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i>	Θέατρο Ένα 2003
ΡΑΔΙΟΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ</i>	Το Θέατρο στο Γ΄ Πρόγραμμα 1989 (Ραδιόφωνο)
Χαρατσιδης Σάββας ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i> <i>Βρυκόλακες</i>	Κ.Θ.Β.Ε. 1978 Γιάννη Φέρτη 1979

Χατζηαργύρη Ελένη ΡΟΛΟΙ:	Αλίνα Σόλνες (<i>Σόλνες</i>) Γκούνχιλντ (<i>Μπόρκμαν</i>) » Ίνγκερ (<i>Ίνγκερ</i>) Κυρία Άλβινγκ (<i>Βρυκόλακες</i>) » Κριστίνε Λίντε (<i>Νόρα</i>) Ρεβέκκα (<i>Ρόσμερσχολμ</i>) Ρεγκίνε (<i>Βρυκόλακες</i>) » Σβάνχιλντ (<i>Κωμωδία</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Εγιολφ</i>)	Δημήτρη Χορν 1983 Εθνικό Θέατρο 1976 Τρίτο Θέατρο 1977 (Ραδιόφωνο) Θεατρική Βραδιά 1985 (Ραδιόφωνο) Μικρή Αυλαία 1984 (Ραδιόφωνο) Εθνικό Θέατρο 1997 Εθνικό Θέατρο 1964 Θέατρο Τέχνης 1943 Εθνικό Θέατρο 1950 & Επαν. 1965 Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1962 (Ραδιόφωνο) Το Θέατρο της Τετάρτης 1957 (Ραδιόφωνο)
Χατζόπουλος Νίκος ΡΟΛΟΙ:	Ο ξένος (<i>Κυρά</i>) Άγνωστος ρόλος (<i>Παλικάρια</i>)	Εθνικό Θέατρο 2010 Το Θέατρο στο Γ' Πρόγραμμα 1989 (Ραδιόφωνο)
Χορν Δημήτρης ΡΟΛΟΙ:	Τόρβαλτ Χέλμερ (<i>Νόρα</i>) » Χάλβαρντ Σόλνες (<i>Σόλνες</i>)	Β. Μανωλίδου-Μ. Αρώνη-Δ. Χορν 1945 Έ. Λαμπιέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν 1953 Δημήτρη Χορν 1983
Χρηστομάνος Κωνσταντίνος ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Η αγριόπαπια</i> <i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Η Νέα Σκηνή 1901 Η Νέα Σκηνή 1902 Η Νέα Σκηνή 1903
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ & ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:	<i>Η αγριόπαπια</i> <i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Η Νέα Σκηνή 1901 Η Νέα Σκηνή 1902 Η Νέα Σκηνή 1903
Χρυσομάλλης Άγγελος ΡΟΛΟΙ:	Γερό-Έκνταλ (<i>Αγριόπαπια</i>) » Ο ιδιοκτήτης του Έγκοτατ (<i>Γκοντ</i>) Μόρτεν Κιλλ (<i>Εχθρός</i>)	Η Νέα Σκηνή 1901 Κυβέλης Αδριανού 1915 Εθνικό Θέατρο 1935 Η Νέα Σκηνή 1902

Χουβαρδός Γιάννης		
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Θέατρο του Νότου 1994
ΦΩΤΙΣΜΟΙ:	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Θέατρο του Νότου 1994
Χουρμουζιάδης Νίκος		
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	<i>Βρυκόλακες</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 2006
	<i>Έντα Γκάμπλερ</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1989
	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1988

ΜΕΡΟΣ Β΄
ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ
ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ



Ι. ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΙΨΕΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ



1. Οι μεταφράσεις των θεατρικών του έργων (Πίνακες)



1.1. Η αγριόπαλια

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ. ⁶⁰⁵	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ ⁶⁰⁶	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ ⁶⁰⁷
1.	Σπύρος Μαρκέλλος	1901	—	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Η Νέα Σκηνή 1901 2. [Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912] 3. [Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1915]
2.	Λέων Κουκούλας	1921	Εκδ. Βασιλείου, 1921	—
3.	Βάσος Δασκαλάκης	1939	1. Εκδ. Καραβία, 1940 2. Εκδ. Δωδώνη, 1993	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1939 2. Θέατρο Τέχνης 1942 3. Θέατρο Τέχνης 1956 4. Εθνικό Θέατρο 1985 5. ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας 1991 ⁶⁰⁸ 6. Κ.Θ.Β.Ε. 1992 ⁶⁰⁹ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1957 Τρίτο Θέατρο 1977 ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Το Θέατρο της Δευτέρας 1977
4.	Ν. Καραναστάσης- Τάσος Μπαντής	1994	Δακτυλόγραφο, Βιβλ. Θεατρικού Μουσείου	ΘΕΑΤΡΟ: Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994
5.	Ερρίκος Μπελιές	2009	Εκδ. Ηριδανός, 2009	—

⁶⁰⁵ Καταγράφεται η πιθανή χρονολογία των μεταφράσεων. Η ακριβής χρονολόγηση τους είναι αδύνατη, καθώς δεν συμπίπτει απαραίτητα η χρονολογία έκδοσης μιας μετάφρασης ή πρώτου ανεβάσματος της με τον πραγματικό χρόνο πραγματοποίησής της. Δίδεται λοιπόν ως χρονολογία η πρώτη γνωστή δημοσιοποίηση της μετάφρασης είτε αφορά την έκδοσή της είτε το ανέβασμά της είτε τη μετάδοσή της από το ραδιόφωνο. Η καταγραφή των μεταφράσεων εκτείνεται έως και το 2010.

⁶⁰⁶ Για λεπτομέρειες των εκδόσεων βλ. αμέσως παρακάτω στο: «2. Εκδόσεις ελληνικών μεταφράσεων».

⁶⁰⁷ Μέσα σε αγκύλη οι παραστάσεις που κατά πάσα πιθανότητα παίχτηκε η μετάφραση. Για επί μέρους ζητήματα ας ανατρέξει ο αναγνώστης στις υποσημειώσεις της παραστασιογραφίας.

⁶⁰⁸ Αναθεώρηση της μετάφρασης: Πέτρος Σεβαστικόγλου.

⁶⁰⁹ Σε προσαρμογή-γλωσσική επεξεργασία του Διαγόρα Χρονόπουλου. Διασώζεται δακτυλόγραφο της μετάφρασης με τις διορθώσεις που έκανε ο Χρονόπουλος στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου.

1.2. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

A/A	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Μάρκος Αυγέρης	1915	<i>Ο αρχιτέκτων Σόλνες</i>	Εκδ. Φέξη, 1915	ΘΕΑΤΡΟ: 1. [Θίασος Θωμά Οικονόμου 1925] 2. [Θίασος Ελένης Χαλκούση 1928]
2.	Λέων Κουκούλας	1945	<i>Ο οικοδόμος Σόλνες</i>	Εκδ. Γκοβόστη, [1945] & [1990;]	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θέατρο Άσκηση 1982 2. Θέατρο Βικτώρια 1989 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1954
3.	Μάριος Πλωρίτης	1983	<i>Ο αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Εκδ. Δωδώνη, 1983	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Δημήτρη Χορν 1983 2. Θέατρο Εξαρχείων 1994 3. Θέατρο του Ήλιου 2003 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Θεατρική Βραδιά 1995
4.	Μαρλένα Γεωργιάδου	2000	<i>Πρωτομάστορας Σόλνες</i>	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου 2000
5.	Λευτέρης Γιοβανίδης	2004	<i>Σόλνες</i>	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Γιώργου Κιμούλη 2004
6.	Κωνσταντίνος Ματσούκας	2007	<i>Αρχιμάστορας Σόλνες</i>	Εκδ. De Agostini Hellas, 2007	—

1.3. Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος

A/A	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Σίμος Μενάρδος	1978	Εκδ. [;], 1978	—
2.	Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια	1981	Εκδ. Δωδώνη, 1981	—

1.4. Βρυκόλακες

A/A	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Μιχαήλ Γιαννουκάκης	1894	Εκδ. Φέξη, 1903	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα 1894 2. [Θίασος Νικόλαου Κορδοβίλλη 1896] 3. [Θίασος [Κωνσταντίνου Βονασέρα;] 1896] 4. [«Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη 1897] 5. [Θίασος Θεόδωρου Ποφάντη 1897] 6. [Θίασος Ευαγγ. Παρασκευοπούλου 1898] 7. [Θίασος Αικατερίνης Βερώνη 1899] 8. [Θίασος Δημητρίου Αγγελάκη 1900] 9. [Θίασος «Ορφεύς» 1903] 10. [Θίασος Ξενοφώντος Ησαΐα 1906]
2.	Ιωάννης Ζερβός	[1909]	Εκδ. Φέξη, 1917	ΘΕΑΤΡΟ: 1. [Θίασος Θωμά Οικονόμου 1909] 2. [Θίασος Πάνου Καλογερίκου 1910] 3. [Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1910] 4. [Θίασος Τηλέμαχου Λεπενιώτη 1914] 5. [Θίασος Α. Μαρίκου-Ε. Καντιώτη 1916] 6. [Θίασος Χρ. Καλογερίκου-Α. Μηλιάδου 1916] 7. [Θίασος Νίκου Μωραΐτη 1918] 8. [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1918]
3.	Λέων Κουκούλας	1923	Εκδ. Βασιλείου, 1923	ΘΕΑΤΡΟ: 1. [Θίασος Μιχαήλ Ιακωβίδη 1927] 2. [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930] 3. Θίασος Μαίρης Κροντηρά 1933 4. [Θίασος Ηνωμένοι Καλλιτέχναι 1933] 5. [Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου 1934] 6. [Θίασος Κώστα Κροντηρά 1936] 7. [Θίασος Νίνου Παστελλίδη 1946 (Κύπρος)] 8. Θέατρο Εκάτη 2010
4.	Γ. Ν. Πολίτης	1934	Εκδ. Δωδώνη, 1978 & 1984	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Εθνικό Θέατρο 1934 2. Θίασος Νέων 1938 3. Εθνικό Θέατρο 1950 4. Θίασος Α. Μινωτή-Κ. Παξινού 1968 5. Θίασος Γιάννη Φέρτη 1979 6. Κ.Θ.Β.Ε. 1985 7. Πολ. Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη» 1988 8. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1994 9. Θέατρο Τεχνών Λάρισας 2004 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: 1. Το Θέατρο της Κυριακής 1960 2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1962

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
				ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Παγκόσμιο Θέατρο 1979
5.	Βάσος Δασκαλάκης	1943	Εκδ. Καραβία, 1943	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θέατρο Τέχνης 1943 2. Θ.Ο.Κ. 1973 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Μικρή Αυλαία 1984
6.	Μάριος Λαέρτης	1968	1. Εκδ. [;], 1968 2. Εκδ. Νέος Παλμός, 1975 3. Εκδ. Μαρή, 1977	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Εβδομάδος 1974
7.	Νεοκλής Θεοδώρου	[1970-1975;]	Εκδ. [;], [1970-1975;]	—
8.	Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια	1986	Δακτυλόγραφο, Βιβλ. Θεατρικού Μουσείου	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Εθνικό Θέατρο 1988 2. Εθνικό Θέατρο 1997
9.	Νίκος Χαλαλάμπους	2003	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θέατρο Ένα 2003 (Κύπρος)
10.	Μαργαρίτα Μέλιμπεργκ	2004	1. Πρόγρ. Καλ. Οργ. «Φάσμα», 2004 2. Εκδ. Κέδρος, 2005	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 2004 2. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 2006 3. Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου 2008
11.	Χρήστος Καρχαδάκης	2004	Εκδ. Ύψιλον, 2006	ΘΕΑΤΡΟ: ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης 2004
12.	Μπάμπης Φορτωτήρας⁶¹⁰	2005	—	ΘΕΑΤΡΟ: Καλ. Οργ. «Θέατρο Θεσσαλονίκης» 2005
13.	Δημήτρης Παπακωνσταντίνου	2006	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θεατρική Ομάδα Κασταλία 2006
14.	Γιάννης Ιορδανίδης	2008	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θ.Ο.Κ. 2008
15.	Ερρίκος Μπελιές	2008	Εκδ. Ηριδανός, 2008	—
16.	Νικηφόρος Νανέρης	2009	—	ΘΕΑΤΡΟ: ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου 2009

⁶¹⁰ Μεταφράστηκε με τίτλο: *Φαντάσματα*.

1.5. Γιορτή στο Σόλχαουγκ

A/A	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Λέων Κουκούλας	[1944;]	Εκδ. Γκοβόστη, [1944;]	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1953

1.6. Ένας εχθρός του λαού

A/A	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Σπύρος Μαρκέλλος	1902	—	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Η Νέα Σκηνή 1902 2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1918
2.	Μάρκος Αυγέρης	1915	Εκδ. Φέξη, 1915	—
3.	Βασίλης Ρώτας	[1931]	Εκδ. Μαρή, [;]	ΘΕΑΤΡΟ: [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1931]
4.	Βασίλης Αργυρόπουλος	1943	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Βασιλη Αργυρόπουλου 1943
5.	Λέων Κουκούλας	[1944;]	Εκδ. Γκοβόστη, [1944;] & 1987	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Κ.Θ.Β.Ε. 1965 2. Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος 1981 3. ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων 1984 ⁶¹¹
6.	Νίκος Γκάτσος	1961	—	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Το Θέατρο της Δευτέρας 1979
7.	Πέλος Κατσέλης	1977	Εκδ. Δωδώνη, 1977 & 1997	ΘΕΑΤΡΟ: Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα 1993
8.	Γιώργος Κιμούλης	1999	—	ΘΕΑΤΡΟ: ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών 1999
9.	Ρένα Κοντογιάννη	2006	—	ΘΕΑΤΡΟ: Εταιρεία Θεάτρου «Η άλλη σκηνή» 2006

⁶¹¹ Ο Χρήστος Τσαγκας και ο Νίκος Παπαδάκης έκαναν τη δραματουργική επεξεργασία του έργου και προφανώς κάποιες αλλαγές στη μετάφραση.

1.7. Έντα Γκάμπλερ

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Σπύρος Μαρκέλλος	1903	—	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Η Νέα Σκηνή 1903 2. [Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1915]
2.	Λέων Κουκούλας	1919	1. Εκδ. Βασιλείου, 1919 2. Εκδ. Βασιλείου, 1923 3. Εκδ. Γκοβόστη, [1944] & [1980-1985;]	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1921 2. [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930] 3. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 4. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1950 5. Θίασος Έλσας Βεργή 1967 6. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1995
3.	Μανώλης Σκουλούδης	1955	—	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: 1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1955 2. [;] 1971
4.	Γ. Ν. Πολίτης	1957	Εκδ. Δωδώνη, [1977;]	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Εθνικό Θέατρο 1957 2. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1989 3. Αντιθέατρο 1990
5.	Καίτη Κάστρο	1978	Δακτυλόγραφο, Αρχείο Κ.Θ.Β.Ε.	ΘΕΑΤΡΟ: Κ.Θ.Β.Ε. 1978
6.	Ρούλα Πατεράκη	1984	—	ΘΕΑΤΡΟ: Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984
7.	Μίνως Βολανάκης	1984	1. Δακτυλόγραφο, Βιβλ. Θεατρικού Μουσείου 2. Δακτυλόγραφο, Εντευκτήριο Φίλων Μίνου Βολανάκη ⁶¹²	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Τζ. Καρέζη-Κ. Καζάκου 1984 2. ΔΗ.Π.Ε.Θ.Ε. Αγρινίου 2008
8.	Μαργαρίτα Μέλμπεργκ	1994	Εκδ. Κέδρος, 1994	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θέατρο του Νότου 1994 2. Ομάδα «Πρώτες Ύλες» 2003 3. Θ.Ο.Κ. 2004
9.	Αννίτα Δεκαβάλλα	1998	Πρόγρ., Θέατρο Εξαρχείων, 1998	ΘΕΑΤΡΟ: Θέατρο Εξαρχείων 1998
10.	Γιώργος Δεπάστας	2004	Εκδ. Νεφέλη, 2004	ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό Θέατρο 2004

⁶¹² Αναστασίου Γενναδίου 11, Γκόζη, Αθήνα.

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
11.	Ελένη Μαβίλη	2006	—	ΘΕΑΤΡΟ: Ε.Θ.Π. «Μεταξύ σοβαρού και αστειού» 2006
12.	Μαίρη Μιχαλάτου-Γιώργος Λιβανός	2007	Πρόγρ. «Οι θεατρικών θεατές», 2007	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος «Οι θεατρικών θεατές» 2007
13.	Κωνσταντίνος Ματσούκας	2007	Εκδ. De Agostini Hellas, 2007	—
14.	Νίκος Βησσαρίου	2007	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θέατρο Όψεις 2007
15.	Ερρίκος Μπελιές	2008	Εκδ. Ηριδανός, 2008	—
16.	Σπύρος Ευαγγελάτος	2009	Πρόγρ. Αμφιθέατρο, 2009	ΘΕΑΤΡΟ: Αμφιθέατρο 2009

1.8. Κατιλίνας

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Σίμος Μενάρδος	1978	1. Εκδ. [;], 1978 2. Περ. Αιολικά γράμματα, τχ. 102, 5-6/1988	—

1.9. Η κυρά της θάλασσας

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Κωνσταντίνος Χατζόπουλος	1906	–	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1906 2. [Ελληνικός Δραματικός Θίασος 1907]
2.	Πέτρος Ατρείδης	[1923]	Εκδ. Γανιάρη, [1923]	ΘΕΑΤΡΟ: [Θίασος Τασίας Αδάμ 1928]
3.	Λέων Κουκούλας	1939	Εκδ. Γκοβόστη, [1943] & [1980;]	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939 2. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1952 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Μικρή Αυλαία 1989
4.	Σπύρος Ευαγγελάτος	1964	Εκδ. Γρηγορόπουλος, 1964	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου 1964 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: 1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1965 2. Θεατρική Βραδιά 1986 ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Παγκόσμιο Θέατρο 1975
5.	Στέφανος Ληναίος	1990	–	ΘΕΑΤΡΟ: Σ. Ε. Θ. Στ. Ληναίου -Ε Φωτίου 1990
6.	Μίνως Βολανάκης ⁶¹³	1994	Δακτυλόγραφο, Εντευκτήριο Φίλων Μίνου Βολανάκη	ΘΕΑΤΡΟ: Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994
7.	Μαργαρίτα Μέλιπεργκ ⁶¹⁴	2010	Εκδ. Νεφέλη, 2010	ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό Θέατρο 2010

⁶¹³ Μεταφράστηκε με τίτλο: *Η κυρία από τη θάλασσα*.

⁶¹⁴ Μεταφράστηκε με τίτλο: *Η κυρία από τη θάλασσα*.

1.10. Η κορία Ίγκερ από το Έστροτ

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Τάκης Μουζενίδης	1945	<i>Η κορά-Ίγκερ απ' το Οστρότ</i>	–	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1945
2.	Σίμος Μενάρδος	1978	<i>Η προγοδέσποινα Ίγκερ του Έστροτ</i>	Εκδ. [;], 1978	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Θεατρική Βραδιά 1985

1.11. Κωμωδία του έρωτα

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Δεδούσης Χαρδαβέλλας	1962	–	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1962
2.	Σίμος Μενάρδος	1975	Εκδ. [;], 1975	–
3.	Αντρέας Καραντώνης	[1979]	Εκδ. Νικόδημος, [1979]	–

1.12. Μικρός Έγιολφ

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Ιωάννης Ζερβός	1919	<i>Ο μικρός Άυολφ</i>	—	ΘΕΑΤΡΟ: [Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου 1919]
2.	Λέων Κουκούλας	1943	<i>Ο μικρός Έυολφ</i>	Εκδ. Γκοβόστη, [1943] & 2005	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1943 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: 1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1954 2. Το Θέατρο της Τετάρτης 1957 3. Το Θέατρο της Τετάρτης 1978 ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Το Θέατρο της Δευτέρας 1978
3.	Βάσος Δασκαλάκης	1944	<i>Ο μικρούλης ο Έγιολφ</i>	Εκδ. Καραβία, 1944	—
4.	Μαρία Αδάμ-Τάσος Μπαντής-Πέτρος Ζηβανός-Μαρία Κυρτζάκη	1991	<i>Μικρός Έγιολφ</i>	Δακτυλόγραφο, Βιβλ. Θεατρικού Μουσείου	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991 2. Σκηνή του Βορρά 2002 3. Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού 2003
5.	Ερρίκος Μπελιές	2009	<i>Ο μικρός Έγιολφ</i>	Εκδ. Ηριδανός, 2009	—

1.13. Οι μνηστήρες του θρόνου

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Λέων Κουκούλας	1939	Εκδ. Γκοβόστη, [1939] & 1987	ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό Θέατρο 1945 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Μικρή Αυλαία 1984
2.	Καίτη Κάστρο	1975	Εκδ. Δωδώνη, 1975	—

1.14. Μπραυτ

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Ελένη Ρομπάκη	1938	1. Εκδ. Καραβία, 1938 2. Εκδ. Δωδώνη, 2003	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1957

1.15. Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Κωνσταντίνος Χατζόπουλος	1901	Όταν ξυπνήσωμε νεκροί	Περ. Διόνυσος, 1901	—
2.	Ν. Αδάκρυτος	1925	Όταν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς	1. Εκδ. Γ. Παπαδημητρίου & ΣΙΑ, 1925 2. Εκδ. Πέλλα, 1971	—
3.	Μανώλης Σκουλούδης	1956	Όταν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς	—	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1956
4.	Ελευθερία Ντάνου	1972	Όταν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς	—	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1972
5.	Ν. Κουμπάτης	1976	Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς	1. Εκδ. Νέος Παλμός, 1976 2. Εκδ. Βιβλιοθήκη, χ.χ.	—
6.	Μίνως Βολανάκης	1994	Εκ νεκρών	Δακτυλόγραφο, Εντευκτήριο Φίλων Μίνου Βολανάκη	—
7.	Αλέξανδρος Κοσματόπουλος	1999	Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί	Εκδ. Κέδρος, 1999	—

1.16. Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Φελίξ Ντιτζόρτζιο	1939	1. Εκδ. Καραβία, 1939 2. Εκδ. Δωδώνη, 1993	ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: 1. Το Θέατρο της Εβδομάδος 1965 2. Το Θέατρο στο Γ' Πρόγραμμα 1989
2.	Λέων Κουκούλας	[1944-1945;]	Εκδ. Γκοβόστη, [1944-1945;] ⁶¹⁵	—
3.	Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη	1971	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Έλσας Βεργή 1971 ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Το Θέατρο της Δευτέρας 1973
4.	Χ. [;] ⁶¹⁶	[;]	Δακτυλόγραφο, Βιβλ. Θεατρικού Μουσείου	—

1.17. Πέερ Γκυντ

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Κωνσταντίνος Χατζόπουλος	[1914-1915;]	1. Εκδ. Ε.Λ.Ι.Α., 2001 2. Εκδ. εφ. <i>Ποντίκι</i> , 2010	—
2.	Όμηρος Μπεκές	1935	1. Εκδ. Καραβία, 1939 2. Εκδ. Δωδώνη, 1989	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Εθνικό Θέατρο 1935 2. Προσκήνιο 1967 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: 1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1961 2. Μικρή Αυλαία 1984
3.	Γιάννης Καλατζόπουλος ⁶¹⁷	1991	—	ΘΕΑΤΡΟ: Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου 1991
4.	Γιώργος Ξενίας	2002	Δακτυλόγραφο, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου	ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό Θέατρο 2002

⁶¹⁵ Η έκδοση δεν σώζεται σήμερα στις ελληνικές βιβλιοθήκες. Το έργο μεταφράστηκε από τον Κουκούλα με τίτλο: *Ξεσήκωμα για το Βοριά*. Η πληροφορία για την έκδοση από τον Γιάννη Σιδέρη («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1552).

⁶¹⁶ Μεταφράστηκε με τίτλο: *Βορεινή εκστρατεία*. Άγνωστος ο μεταφραστής.

⁶¹⁷ Αναγράφεται στο πρόγραμμα ως διασκευή, δεν αναγράφεται μεταφραστής. Ίσως να πρόκειται για τη μετάφραση του Όμηρου Μπεκέ, την οποία διασκεύασε ο θιασάρχης και σκηνοθέτης της παράστασης.

1.18. Ρόσμερσχολμ⁶¹⁸

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Ιωάννης Ζερβός	1908	Εκδ. Φέξη, 1915	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Θωμά Οικονόμου 1908
2.	Βάσος Δασκαλάκης	1942	1. Εκδ. Καραβία, 1942 2. Εκδ. Δωδώνη, 1993	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θέατρο Τέχνης 1943 2. Εθνικό Θέατρο 1962 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: 1. Το Θέατρο της Τετάρτης 1954 2. Μικρή Αυλαία 1989
3.	Μαρία Αδάμ-Αντώνης Αντόπας	1991	Πρόγρ. Καλ. Οργ. «Φάσμα», 1991	ΘΕΑΤΡΟ: Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991
4.	Νίκος Παντέλης	2002	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου 2002
5.	Ερρίκος Μπελιές	2010	Εκδ. Ηριδανός	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος «Συνθήκη» 2010

⁶¹⁸ Πρώτη μετάφραση του έργου στα ελληνικά το 1902, από άγνωστο ομογενή λόγιο της Αλεξανδρείας Αιγύπτου για τον θίασο της Σμαράγδας Ησαΐα.

1.19. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Μιχαήλ Γιαννουκάκης	1899	<i>Το σπίτι της κούκλας</i>	Εκδ. Φέξη, 1903 & 1912	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος 1899 2. [Θίασος Μιχαήλ Αρνιωτάκη 1899] 3. [Θίασος Δημοσθένη Αλεξιάδη 1901] 4. [Βασιλικόν Θέατρον 1902] 5. [Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 1903] 6. [Θίασος Ευάγγ. Παντόπουλου 1903] 7. [Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1907] 8. [Θίασος [Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου;] 1907] 9. [Θίασος Δ. Ταβουλάρη-Τ. Λεπενιώτη 1907] 10. [Θίασος Μιχαήλ Ιακωβίδη 1909] 11. [Θίασος [Ροζαλίας Νίκα;] 1910] 12. [Θίασος Νικόλαου Πλέσσα 1911]
2.	Ιωάννης Ζερβός	[1911;]	<i>Το σπίτι της κούκλας</i>	Εκδ. Φέξη, 1917	ΘΕΑΤΡΟ: 1. [Θίασος Κυβέλης Αδριανού Επαν. 1911] 2. [Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912] 3. [Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου 1914] 4. [Θίασος Κούλας Ζερβού 1921] 5. [Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου 1923] 6. [Θίασος Τασίας Αδάμ 1928;] 7. [Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη 1929;] 8. [Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929;] 9. [Θίασος Σπουδή 1930;] 10. [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1933;]
3.	Λέων Κουκούλας ⁶¹⁹	[1920-1930;]	<i>Ένα κουκλόσπιτο</i>	Εκδ. Γκοβόστη, [1944] & [1980-1990;]	ΘΕΑΤΡΟ: 1. [Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη 1929;] 2. [Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929;] 3. [Θίασος Σπουδή 1930;] 4. [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1933;] 5. Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν 1953 6. ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης 2008 ⁶²⁰ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1963

⁶¹⁹ Η μετάφραση του Λέοντα Κουκούλα τυπώνεται πρώτη φορά στον Γκοβόστη γύρω στο 1944. Ίσως βέβαια η μετάφρασή του να είχε τυπωθεί και νωρίτερα και να μην σώζεται στις ελληνικές βιβλιοθήκες. Η ενασχόληση του Κουκούλα με τον Ίψεν ξεκινάει το 1919 (*Έντα Γκάμπλερ*, Εκδ. Γεωργίου Βασιλείου). Λογικά ο Κουκούλας μετέφρασε κάπου μετά το 1920 το *Σπίτι της κούκλας*, αφού είναι το δημοφιλέστερο έργο του Ίψεν στην Ελλάδα. Οι *Βρυκόλακες*, οι οποίοι είναι εξίσου δημοφιλείς, τυπώνονται σε δικά του μετάφραση ήδη από το 1923 από τις εκδόσεις Γεωργίου Βασιλείου.

⁶²⁰ Τη δραματουργική επεξεργασία της μετάφρασης έκανε ο σκηνοθέτης Γιάννης Καραχισαρίδης.

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
4.	Γ. Ν. Πολίτης	1942	<i>Κούκλας οπιτικό (Νόρα)</i>	1. Εκδ. Σχολής Μωραΐτη 1979 2. Εκδ. Δωδώνη, 2003	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1942 2. Εθνικό Θέατρο 1964 3. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1988 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Μικρή Αυλαία 1989
5.	Βάσος Δασκαλάκης	1944	<i>Το σπίτι της κούκλας</i>	—	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Εθνικό Θέατρο 1944 2. Θ.Ο.Κ. 1974 3. Κ.Θ.Β.Ε. 1975 ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Το Θέατρο της Δευτέρας 1980
6.	Γιάννης Νταλιάνης-Κώστας Νταλιάνης-Εβίτα Παπασπόρου	1980	<i>Ένα κουκλόσπιτο</i>	Πρόγρ. Μοντέρνοι Καιροί, 1980	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θίασος Μοντέρνοι Καιροί 1980 2. ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Βέροιας 1995 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Θεατρική Βραδιά 1984
7.	Ρένα Κοντογιάννη	1986	<i>Νόρα (Κουκλόσπιτο)</i>	Δακτυλόγραφο, Βιβλ. Θεατρικού Μουσείου	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου 1986 2. ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Ιωαννίνων 1989
8.	Μαρία Αδάμ-Ρούλα Πατεράκη	1990	<i>Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)</i>	Δακτυλόγραφο, Βιβλ. Θεατρικού Μουσείου	ΘΕΑΤΡΟ: Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 1990
9.	Γιώργος Δεπάστας	2001	<i>Νόρα ή Ένα κουκλόσπιτο</i>	—	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Κ.Θ.Β.Ε. 2001 2. ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Καβάλας 2006
10.	Ερρίκος Μπελιές	2008	<i>Το κουκλόσπιτο (Νόρα)</i>	Εκδ. Ηριδανός, 2008	ΘΕΑΤΡΟ: Θίασος «Συνθήκη» 2009
11.	Νίκος Καμπούρης- Erik Larson	2010	<i>Η Νόρα... μετά</i>	—	ΘΕΑΤΡΟ: Θέατρο «Τόπος αλλού» 2010

1.20. Τα στηρίγματα της κοινωνίας

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Σπορίδων Λάμπρου	1902	–	ΘΕΑΤΡΟ: Βασιλικόν Θέατρον 1902
2.	Σπύρος Μαρκέλλος	1919	Περ. <i>Ανθρωπότης</i> , 1919	–
3.	Λέων Κουκούλας	[1944]	Εκδ. Γκοβόστη, [1944] & 2005	–

1.21. Σύνδεσμος των νέων

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Σίμος Μενάρδος	1978	Εκδ. [i], 1978	–

1.22. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν

Α/Α	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΧΡΟΝ.	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	ΑΝΕΒΑΣΜΑΤΑ
1.	Άγης Βαρβιτσιώτης	1919	<i>Ζαν Γκάμπριελ Μπόρκμαν</i>	Περ. Λόρα, τχ.Β1-Β9, 1-12/1919	—
2.	Γ. Ν. Πολίτης	1922	<i>Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εκδ. Χ. Γανιάρη & Σια, 1922	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου 1928 2. Εθνικό Θέατρο 1933 3. Κ.Θ.Β.Ε. 1962
3.	Λέων Κουκούλας	[1944]	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εκδ. Γκοβόστη, [1944] & [1980-1990]	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Θέατρο Τέχνης 1949 2. Εθνικό Θέατρο 1993 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: Το Θέατρο της Τετάρτης 1966
4.	Πάυλος Μάτεσις	1976	<i>Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	Εκδ. Δωδώνη, 1977 & 1996	ΘΕΑΤΡΟ: 1. Εθνικό Θέατρο 1976 2. Κ.Θ.Β.Ε. 1989 ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: [;] 1976
5.	Μ. Ζαχαροπούλου-Ντένη Θεμελή	2001	<i>Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν</i>	—	ΘΕΑΤΡΟ: Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα 2001
6.	Ερρίκος Μπελιές	2007	<i>Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν</i>	Εκδ. Ηριδανός, 2007	ΘΕΑΤΡΟ: Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 2007

2. Εκδόσεις ελληνικών μεταφράσεων⁶²¹

2.1. Η αγριόπαπια

1. *Η Αγριόπαπια*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γεωργίου Ι. Βασιλείου, σειρά Εκλεκτά Έργα, αρ. 49, Αθήνα, 1921.
2. *Η Αγριόπαπια*, μτφ. & εισ. Βάσος Δασκαλάκης, εκδ. Καραβία, Αθήνα, 1940.
3. *Η αγριόπαπια*, μτφ. & εισ. Βάσος Δασκαλάκης, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο θέατρο, αρ. 119, Αθήνα, 1993.
4. *Η αγριόπαπια*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Ηριδανός, σειρά Χένρικ Ίψεν, αρ. 6, Αθήνα, 2009.

2.2. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

1. *Ο αρχιτέκτων Σόλνες*, μτφ. Μ[άρκος] Αυγέρης, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1915.
2. *Ο οικοδόμος Σόλνες*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 11, χ.χ. [1945], επανέκδ. χ.χ. [1990:].
3. *Αρχιμάστορας Σόλνες*, μτφ. & εισ. Μάριος Πλωρίτης, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 88, Αθήνα, 1983.
4. *Αρχιμάστορας Σόλνες*⁶²², μτφ. Κωνσταντίνος Ματσούκας, εκδ. De Agostini Hellas, σειρά Ρομαντική λογοτεχνία, Αθήνα, 2007.

2.3. Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος⁶²³

1. *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*, μτφ. Σίμος Μενάρδος⁶²⁴, Αθήνα, 1978.
2. *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*, μτφ. & εισ. Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 78/79, Αθήνα, 1981.

2.4. Βρυκόλακες

1. *Οι Βρυκόλακες*, μτφ. Μιχ[αήλ] Γιαννουκάκης, εισ. Νικόλαος Λάσκαρης, εκδ. Φέξη, σειρά Θεατρική Βιβλιοθήκη, αρ. 3, Αθήνα, 1903.
2. *Οι Βρυκόλακες*, μτφ. Ιω[άννης] Ζερβός, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1917.
3. *Οι Βρυκόλακες*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γεωργίου Ι. Βασιλείου, σειρά Εκλεκτά Έργα, αρ. 67, Αθήνα, 1923.
4. *Βρυκόλακες*, μτφ. & εισ. Βάσος Δασκαλάκης, εκδ. Καραβία, Αθήνα, 1943.

⁶²¹ Κατά χρονολογική σειρά έκδοσης. Για τις μεταφράσεις των έργων του Ίψεν στην ελληνική γλώσσα η βιβλιογραφική καταγραφή έχει συνεχιστεί έως και το 2010.

⁶²² Σε κοινό τόμο με την *Έντα Γκάμπλερ*.

⁶²³ Αποσπάσματα του έργου (τέλος δεύτερης πράξης του πρώτου μέρους) πρωτοδημοσιεύτηκαν σε μετάφραση Στ. Στεφάνου (εφ. *Άστρ*, 26/1/1894). Επίσης δημοσιεύτηκαν αποσπάσματά του σε μετάφραση Ίακχου [Ν. Κορκοφίγκας:] με τίτλο *Ιουλιανός και Γαλιλαίος* (περ. *Νέα Τέχνη*, τχ. 1, 2/1917, σελ. 9-11 και τχ. 2, 3/1917, σελ. 17-18). Προαναγγέλλεται μάλιστα από το περιοδικό η έκδοση της πλήρους μετάφρασης, αλλά δεν πρέπει να πραγματοποιήθηκε τελικά.

⁶²⁴ Ο Σίμος Μενάρδος τόπωσε με δικά του έξοδα, σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων (50), πέντε μεταφράσεις έργων του Ίψεν: *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*, *Κατιλίνας*, *Κωμωδία του έρωτα*, *Η πυργοδέσποινα* *Γκκερ του Έστροτ* και *Σύνδεσμος των νέων*. Αντίτυπά τους βρίσκονται σε βιβλιοθήκες και ιδιωτικές συλλογές.

5. *Οι Βρυκόλακες*, μτφ. Μάριος Λαέρτης, Αθήνα, 1968.
6. *Οι Βρυκόλακες*, μτφ. & εισ. Νεοκλής Θεοδώρου, χ.χ. [1970-1975;].
7. *Οι Βρυκόλακες*, μτφ. & εισ. Μάριος Λαέρτης, εκδ. Νέος Παλμός, 1975.
8. *Οι Βρυκόλακες*, μτφ. & εισ. Μάριος Λαέρτης, εκδ. Μαρή, 1977.
9. *Οι βρυκόλακες*, μτφ. Γ. Ν. Πολίτης, εισ. Φώτος Πολίτης, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 46, Αθήνα, 1978, επανέκδ. 1984.
10. *Βρικόλακες*, μτφ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, πρόγρ. *Βρικόλακες*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 2004, σελ. 39-79.
11. *Βρικόλακες*, μτφ. & εισ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, εκδ. Κέδρος, 2005.
12. *Βρικόλακες*, μτφ. Χρήστος Καρχαδάκης, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 2006.
13. *Βρικόλακες*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Ηριδανός, σειρά Χένρικ Ίψεν, αρ. 2, Αθήνα, 2008.

2.5. Γιορτή στο Σόλχαουγκ

Η γιορτή στο Σόλχαουγκ, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 10, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, χ.χ. [1944;].

2.6. Έντα Γκάμπλερ⁶²⁵

1. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γεωργίου Ι. Βασιλείου, σειρά Εκλεκτά Έργα, αρ. 5, Αθήνα, 1919, επανέκδ. 1923⁶²⁶.
2. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, χ.χ. [1944;], επανέκδ. χ.χ. [1980-1985;].
3. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. Γ. Ν. Πολίτης, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 67, Αθήνα, [1977;].
4. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. & εισ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1994.
5. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο Εξαρχείων, 1998, σελ. 53-170.
6. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. Γιώργος Δεπάστας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2004.
7. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. Μαίρη Μιχαλάτου-Γιώργος Λιβανός, πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές», 2007, σελ. 77-139.
8. *Έντα Γκάμπλερ*⁶²⁷, μτφ. Κωνσταντίνος Ματσούκας, εκδ. De Agostini Hellas, σειρά Ρομαντική λογοτεχνία, Αθήνα, 2007.
9. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Ηριδανός, σειρά Χένρικ Ίψεν, αρ. 3, Αθήνα, 2008.
10. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ. Σπύρος Ευαγγελάτος, πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Αμφιθέατρο, 2009, σελ. 55-120.

2.7. Ένας εχθρός του λαού

1. *Ο εχθρός του λαού*, μτφ. Μ[άρκος] Αυγέρης, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1915.
2. *Ο εχθρός του λαού*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 4, Αθήνα, χ.χ. [1944;], επανέκδ. χ.χ. [1987;].

⁶²⁵ Ο Σιδέρης μας πληροφορεί ότι η έκδοση του έργου είχε αναγγελθεί ήδη από το 1899 (περ. *Μάγδα*). Δεν μας δίνει όμως καμιά άλλη πληροφορία («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1545). Αφήνει να εννοηθεί πως δεν πραγματοποιήθηκε η έκδοση.

⁶²⁶ Στην επανέκδοση ο Κουκούλας αναθεωρεί την εισαγωγή του.

⁶²⁷ Σε κοινό τόμο με τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*.

3. *Ο εχθρός του λαού*, μτφ. Βασιλη Ρώτα, εκδ. Μαρή, Αθήνα, χ.χ..
4. *Ένας εχθρός τον λαού*, μτφ. & εισ. Πέλος Κατσέλης, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 72, Αθήνα, 1977, επανέκδ. 1997.

2.8. Κατιλίνας

1. *Κατιλίνας*, μτφ. Σίμος Μενάρδος, Αθήνα, 1978.
2. *Κατιλίνας*, μτφ. Σίμος Μενάρδος, περ. *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 102, 5-6/1988, σελ. 13-66.

2.9. Η κυρά της θάλασσας

1. *Η κυρά της θάλασσας*, μτφ. Πέτρος Ατρείδης, εκδ. Γανιάρη και Σια, Αθήνα, χ.χ. [1923].
2. *Η κυρά της θάλασσας*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν αρ 3, Αθήνα, χ.χ. [1943], επανέκδ. χ.χ. [1980;].
3. *Η κυρά της θάλασσας*, μτφ. & εισ. Σπύρος Ευαγγελάτος, εκδ. Γρηγορόπουλος, Βιβλιοθήκη Θιάσου Αντιγόνης Βαλάκου, Αθήνα, χ.χ. [1964].
4. *Η κυρά της θάλασσας*, μτφ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, εισ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2010.

2.10. Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ

Η προγοδέσποινα Ίγκερ του Έστροτ, μτφ. & εισ. Σίμος Μενάρδος, Αθήνα, 1978.

2.11. Κωμωδία του έρωτα

1. *Η κωμωδία του έρωτα*, μτφ. Σίμος Μενάρδος, Αθήνα, 1975.
2. *Η κωμωδία του έρωτα*, μτφ. & εισ. Αντρέας Καραντώνης⁶²⁸, εκδ. Νικόδημος, Αθήνα, χ.χ. [1979].

2.12. Μικρός Έγιολφ

1. *Ο μικρός Έϋολφ*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 2, χ.χ. [1943], επανέκδ. 2005.
2. *Ο μικρούλης ο Έγιολφ*, μτφ. & εισ. Βάσος Δασκαλάκης, εκδ. Καραβία, Αθήνα, 1944.
3. *Ο μικρός Έγιολφ*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Ηριδανός, σειρά Χένρικ Ίψεν, αρ. 5, Αθήνα, 2009.

2.13. Οι μνηστήρες του θρόνου⁶²⁹

1. *Οι μνηστήρες του θρόνου*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 1, Αθήνα, χ.χ. [1939], επανέκδ. χ.χ. [1987].
2. *Οι μνηστήρες του θρόνου*, μτφ. & εισ. Καίτη Κάστρο, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 34, Αθήνα, 1975.

⁶²⁸ Περιέχει ακόμα τα εξής κείμενα: M.G.: «Το πορτραίτο του Ίψεν», σελ. 3-5 και «Τι έγραψαν ο Strindberg, ο Knut Hamsun και ο G. Brandell για τον Ίψεν», σελ. 171-176.

⁶²⁹ Το καλοκαίρι του 1896 κυκλοφόρησε φυλλάδιο στο οποίο ξεκίνησε η δημοσίευση του έργου σε μετάφραση Αθανάσιου Αργυρού (δικηγόρος και λόγιος), όπως μας πληροφορεί δημοσίευμα της εφ. *Νέα Εφημερίδα* («Διάφορα κοινωνικά», 5/7/1896). Δεν πρέπει να ολοκληρώθηκε όμως η δημοσίευση του έργου.

2.14. Μπραντ

1. *Μπραντ*, μτφ. Ελένη Ρομπάκη, εισ. comte Maurice Prozor, εκδ. Καραβία, Αθήνα, χ.χ. [1938].
2. *Μπραντ*, μτφ. Ελένη Ρομπάκη, εισ. comte Maurice Prozor, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 154, Αθήνα, 2003.

2.15. Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς⁶³⁰

1. *Όταν ξυπνήσουμε νεκροί*, μτφ. Θ. & ** [Κωνσταντίνος Χατζόπουλος]⁶³¹, περ. *Διώνυσος*, τχ. 1, 20/7/1901, σελ. 39-49, τχ. 2, 20/8/1901, σελ. 90-98, τχ. 3, 20/9/1901, σελ. 208-218, τχ. 4, 20/10/1901, σελ. 289-301.
2. *Όταν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, μτφ. Ν. Αδάκρυτος, εκδ. Γ. Παπαδημητρίου & ΣΙΑ, Αθήνα, χ.χ. [1925].
3. *Όταν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, μτφ. Ν. Αδάκρυτος, εκδ. Πέλλα, Αθήνα, χ.χ. [1971].
4. *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, μτφ. Ν. Κουμπάτης, εκδ. Νέος Παλμός, Αθήνα, 1976.
5. *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, μτφ. Ν. Κουμπάτης, εκδ. Βιβλιοθήκη, Αθήνα, χ.χ.
6. *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί*, μτφ. & εισ. Αλέξανδρος Κοσματόπουλος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1999.

2.16. Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ

1. *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, μτφ. & εισ. Φελίξ Ντιτζόρτζιο, εκδ. Καραβία, Αθήνα, 1939.
2. *Ξεσήκωμα για το Βοριά*, μτφ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. [], χ.χ. [1944-1945;]⁶³².
3. *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, μτφ. & εισ. Φελίξ Ντιτζόρτζιο, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 120, Αθήνα, 1993.

2.17. Πέερ Γκόντ⁶³³

1. *Πέερ Γκόντ*, μτφ. Όμηρος Μπεκές⁶³⁴, εισ. Georg Brandes, εκδ. Καραβία, Αθήνα, 1939.

⁶³⁰ Το περιοδικό *Λύρα* ξεκινά τη δημοσίευση του έργου σε μετάφραση Άγη Βαρβιτσιώτη το 1917, η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται (*Όταν εμείς οι νεκροί ξυπνήσουμε*, τχ. 1, 11/1917, σελ. 6-9. Η δημοσίευση του πρέπει να συνεχίστηκε και στο δεύτερο και τελευταίο τεύχος του περιοδικού για το 1917 –επανεκδίδεται το 1919, χωρίς να συνεχιστεί η δημοσίευση του έργου–, δεν μπορούμε όμως να είμαστε σίγουροι, καθώς στάθηκε αδύνατο να ανευρεθεί το δεύτερο αυτό τεύχος).

⁶³¹ Η πληροφορία για το ψευδώνυμο του Χατζόπουλου από: Χ. Λ. Καραόγλου: *Ο Διώνυσος 1901-1902*, εκδ. Διάττων, Αθήνα, 1992, σελ. 59.

⁶³² Η έκδοση δεν σώζεται σήμερα στις ελληνικές βιβλιοθήκες. Η πληροφορία από τον Γιάννη Σιδέρη («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1552).

⁶³³ Πρώτη δημοσίευση αποσπασμάτων του έργου στον τοπικό Τύπο της Σμύρνης το 1892 στην εφημερίδα *Νεολόγος Εβδομαδιαίαν Επιθεώρησιν*, από άγνωστο μεταφραστή με τίτλο *Νορβηγικός γάμος* (Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου: *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή. Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σελ. 211). Επίσης, αποσπάσματα του έργου τυπώθηκαν στην Αθήνα το 1895 στο περιοδικό *Εστία*: ο μεταφραστής υπογράφει με τα αρχικά Σ. τ. Δ. («Ο θάνατος της Αάσης [sic], από τον Πέερ Ζντ του Ίψεν», τ. 38, τχ. 23, 4/6/1895, σελ. 182-183).

2. *Πέερ Γκοντ*, μτφ. Όμηρος Μπεκές, εισ. Georg Brandes, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 101, Αθήνα, 1989.
3. *Περ Γκοντ*⁶³⁵, μτφ. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, εισ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, εκδ. Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα, 2001.
4. *Περ Γκοντ*, μτφ. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, εκδ. εφ. *Το Ποντίκι*, Αθήνα, 2010⁶³⁶.

2.18. Ρόσμερσχολμ

1. *Ρόσμερσχολμ*, μτφ. Ι[ωάννης] Ζερβός, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1915.
2. *Τα Άσπρα άλογα (Ρόσμερσχολμ)*, μτφ. Βάσος Δασκαλάκης, εκδ. Καραβία, Αθήνα, 1942.
3. *Ρόσμερσχολμ*, μτφ. Μαρία Αδάμ-Αντώνης Αντύπας, πρόγρ. *Ρόσμερσχολμ*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991, σελ. 18-119.
4. *Άσπρα άλογα (Ρόσμερσχολμ)*, μτφ. Βάσος Δασκαλάκης, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 114, Αθήνα, 1993.
5. *Ρόσμερσχολμ*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Ηριδανός, σειρά Χένρικ Ίψεν, αρ. 7, Αθήνα, 2010.

2.19. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)⁶³⁷

1. *Το σπίτι της κούκλας*, μτφ. Μιχαήλ Γιαννουκάκης, εισ. Νικόλαος Λάσκαρης, εκδ. Φέξη, σειρά Θεατρική Βιβλιοθήκη, αρ. 31, Αθήνα, 1903, επανέκδ. 1912.
2. *Το σπίτι της κούκλας*, μτφ. & εισ. Ιω[άννης] Ζερβός, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1917.
3. *Ένα κουκλόσπιτο*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 9, Αθήνα, χ.χ. [1944], επανέκδ. χ.χ. [1980-90;].
4. *Κούκλας σπιτικό (Νόρα)*, μτφ. Γ. Ν. Πολίτης, εισ. Άγγελος Τερζάκης, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας/Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, 1979.
5. *Ένα κουκλόσπιτο*, μτφ. Γιάννης Νταλιάνης-Κώστας Νταλιάνης-Εβίτα Παπασπόρου, πρόγρ. *Ένα κουκλόσπιτο*, Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 1980.
6. *Κούκλας σπιτικό (Νόρα)*, μτφ. Γ. Ν. Πολίτης, εισ. Άγγελος Τερζάκης, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 151, Αθήνα, 2003.
7. *Το κουκλόσπιτο (Νόρα)*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, σειρά Χένρικ Ίψεν, αρ. 4, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα, 2008.

2.20. Τα στηρίγματα της κοινωνίας

1. *Στηρίγματα της κοινωνίας*, μτφ. Σ[πύρος] Μαρκέλλος, περ. *Ανθρωπότης*, τχ. 2, 12/1919, σελ. 7-10, τχ. 3, 1/1920, σελ. 20-21, τχ. 4, 2/1920, σελ. 13-14, τχ. 5, 3/1920, σελ. 8-12, τχ. 6, 4/1920, σελ. 7-10, τχ. 7, 5/1920, σελ. 11-14, τχ. 8, 6-7/1920, σελ. 9-12.

⁶³⁴ Μικρό απόσπασμα από την μετάφραση του Μπεκέ πρωτοδημοσιεύεται στο περιοδικό *Θεατρική Τέχνη* (τχ. 1, 15/10/1935, σελ. 14).

⁶³⁵ Αποσπάσματα της μετάφρασης δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Νουμάς* («Η σκηνή της Σούλβαιγγ», τχ. 538, 8/11/1914 και «Ο θάνατος της Όσε», τχ. 548, 17/1/1915). Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, στην εισαγωγή της έκδοσης του Ε.Λ.Ι.Α., πιθανολογεί πως η μετάφραση έγινε κατόπιν παραγγελίας του Θωμά Οικονόμου, χωρίς όμως να παρασταθεί ποτέ.

⁶³⁶ Διανεμήθηκε μαζί με την εφημερίδα *Το Ποντίκι* στις 20/5/2010.

⁶³⁷ Αποσπάσματα του έργου έχουν μεταφραστεί και από τη Μαίρη Μιχαλάτου για τη διασκευή που υπογράφει ο Γιώργος Λιβανός με τίτλο: *Τι απέγινε η Νόρα* (πρόγρ. *Τι απέγινε η Νόρα*, Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές», 2006, σελ. 63-92).

2. *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 8, Αθήνα, χ.χ. [1944], επανέκδ. 2005.

2.21. Σύνδεσμος των νέων

Ο σύνδεσμος των νέων, μτφ. Σίμος Μενάρδος, Αθήνα, 1978.

2.22. Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν

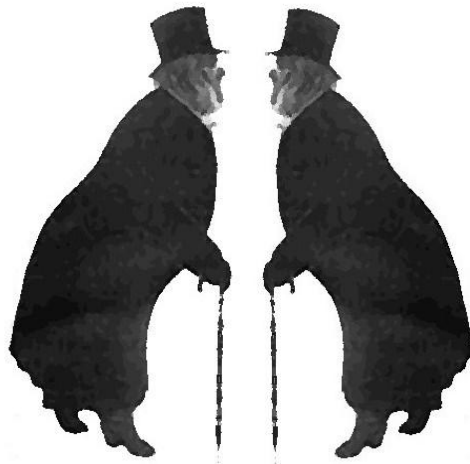
1. *Ζαν Γκάμπριελ Μπόργκμαν*, μτφ. Άγης Βαρβιτσιώτης, περ. *Λύρα*, τχ. Β1, 1/1919, σελ. 23-29, τχ. Β2, 2/1919, σελ. 73-79, τχ. Β3, 3/1919, σελ. 119-125, τχ. Β4-5, 5/1919, σελ. 177-185, τχ. Β6, 6/1919, σελ. 221-234, τχ. Β7, 7-8/1919, σελ. 274-279, τχ. Β9-12, 9-12/1919, σελ. 321-341.
2. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν*, μτφ. Γ. Ν. Πολίτης, εκδ. Χ. Γανιάρης & ΣΙΑ, Αθήνα, χ.χ. [1922].
3. *Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*, μτφ. & εισ. Λέων Κουκούλας, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 5, Αθήνα, χ.χ. [1944], επανέκδ. χ.χ. [1980-1990].
4. *Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*, μτφ. Παύλος Μάτεσις, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 61, Αθήνα, 1977, επανέκδ. 1996.
5. *Τζων Γκάμπριελ Μπόργκμαν*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Ηριδανός, σειρά Χένρικ Ίψεν, αρ. 1, Αθήνα, 2007.

3. Ποιήματα του Ίψεν στα ελληνικά

1. «Αεροπάλαιο», μτφ. ** [Κωνσταντίνος Χατζόπουλος]⁶³⁸, περ. *Διώνυσος*, τχ. 2, 20/8/1901, σελ. 120.
2. «Αϊδερή», μτφ. Γεώργιος Βιζυηνός, περ. *Εστία*, τχ. 10, 8/3/1892, σελ. 156.
3. «Αμφιβολία κι' ελπίδες», μτφ. Κ. Τρικογλίδης, εφ. *Έθνος*, 11/1/1921.
4. «Αναμνήσεις χορού», μτφ. Σπύρος Μελάς, στο: Σπύρος Μελάς: «Σαράντα χρόνων εξέλιξι στο παγκόσμιο θέατρο (1875-1914). Μούσες του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 8/4/1944.
5. «Ανάμνησις», μτφ. Κ. Τρικογλίδης, εφ. *Έθνος*, 13/1/1921.
6. «Ένα νανούρισμα», μτφ. Κ. Τρικογλίδης, εφ. *Έθνος*, 13/1/1921.
7. «Ένα πύργος ισπανικός», μτφ. Σίμος Μενάρδος, περ. *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 102, 5-6/1988, σελ. 6.
8. «Κάθονταν εκεί, αυτοί οι δύο», μτφ. Μαρία Κυρτζάκη, πρόγρ. *Μικρός Έγιορφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991, σελ. 15, αναδ. πρόγρ. *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Εξαρχείων, 1994, σελ. 23.
9. «Κάμαρα της καρδιάς», μτφ. Κ. Τρικογλίδης, εφ. *Έθνος*, 12/1/1921.
10. «Μια εκκλησιά», μτφ. ** [Κωνσταντίνος Χατζόπουλος], περ. *Διώνυσος*, τχ. 2, 20/8/1901, σελ. 121.
11. «Μόνος», μτφ. Μ. Μαλακάσης, περ. *Ώρες*, 1903, σελ. 78.
12. «Νεράιδα», μτφ. Κ. Τρικογλίδης, εφ. *Έθνος*, 13/1/1921.
13. «Πάει», μτφ. ** [Κωνσταντίνος Χατζόπουλος], περ. *Διώνυσος*, τχ. 1, 20/7/1901, σελ. 55.
14. «Το πουλί της τρικυμίας», περ. *Ζωή*, τχ. 4-5, 11-12/1920, σελ. 215.
15. «Φθινοπωρινό βράδυ», μτφ. Κ. Τρικογλίδης, εφ. *Έθνος*, 12/1/1921.
16. «Χορός» από την *Κωμωδία της ζωής*, μτφ. Μ. Μαλακάσης, περ. *Ζωή*, τχ. 2, 6/1903, σελ. 17.
17. Άτιτλο, μτφ. Γιώργος Κεντρωτής, πρόγρ. *Βρυκόλακες*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994.

⁶³⁸ Η πληροφορία για το ψευδώνυμο του Χατζόπουλου από: Χ. Λ. Καραόγλου: *Ο Διώνυσος 1901-1902*, εκδ. Διάττων, Αθήνα, 1992, σελ. 59.

II. ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΨΕΝ



1. Μελέτες και άρθρα στην ελληνική βιβλιογραφία

1.1. Βιβλία και κεφάλαια βιβλίων⁶³⁹

Ελλήνων συγγραφέων:

1. Αθανασιάδου, Γιώτα: «Οι γυναικείες μορφές στο έργο του Ίψεν», στον συλλογικό τόμο: *Διαφυλικές σχέσεις. Εισηγήσεις στο σεμινάριο κατάρτισης εκπαιδευτικών-στελεχών σε θέματα σεξουαλικής αγωγής και ισότητας των φύλων*, επιμ. Ιωάννης Ν. Παρασκευόπουλος, τ. Β', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996, σελ. 190-193.
2. Ανδριανού, Έλσα: «Ο κλασικός(;) Ίψεν και η θεματική της αυτογνωσίας», στο χρονικό: *Επίλογος 2006*, εκδ. Καρανός, Αθήνα, 2006, σελ. 173-176.
3. Βαροπούλου, Ελένη: «Το ταξίδι του Πέερ», στο: *Το ζωντανό θέατρο*, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2002, σελ. 197-200.
4. Βιζυηνός, Γεώργιος: *Ερρίκος Ίβσεν*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα, 1954, επανέκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2006 (πρώτη δημοσίευση στο περ. *Εστία*, 1892, βλ. παρακάτω.).
5. Γεωργοπούλου, Βαρβάρα:
 - 5.1. «Η πρόσληψη του Ίψεν στο Ελληνικό Θέατρο του Μεσοπολέμου», στον συλλογικό τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, επιμ. Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, εκδ. Ergo, Αθήνα, 2004, σελ. 303-322.
 - 5.2. «Το σκανδιναβικό θέατρο. Ι. Νορβηγία. Ο Ίψεν», στο: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, τ.Β', εκδ. Αιγόκερος, Αθήνα, 2009, σελ. 180-188.
6. Γεωργουσοπούλου, Εύα: «Ερρίκος Ίψεν (1828-1906). Η ζωή, η τέχνη, το έργο του και η σημαντική συγγραφική του παρουσία στην ελληνική θεατρική σκηνή», στο χρονικό: *Επίλογος 2006*, εκδ. Καρανός, Αθήνα, 2006, σελ. 155-172.
7. Γλυτζουρή, Αντώνης: «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού Μοντερνισμού», ανακοίνωση στο θεατρολογικό συνέδριο του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. με θέμα: *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, Θεσσαλονίκη, 1/10/2010 [υπό έκδοσιν]⁶⁴⁰.

⁶³⁹ Η βιβλιογραφική καταγραφή για κείμενα δημοσιευμένα σε βιβλία έχει συνεχιστεί έως το 2010. Εδώ καταγράφονται όσα κείμενα έχουν εκδοθεί είτε απευθείας σε βιβλία είτε πρόκειται για αναθεωρημένες εκδοχές προγενέστερων κειμένων. Επίσης στην κατηγορία αυτή σταχυολογούνται τα κείμενα που έχουν αναδημοσιευτεί σε βιβλία από άλλες πηγές, αλλά μόνο όταν αυτά έχουν εκδοθεί σε ξεχωριστούς τόμους. Στις περιπτώσεις κειμένων που πρωτοδημοσιεύτηκαν σε εφημερίδες και περιοδικά και αναπαράγονται μετέπειτα σε συγκεντρωτικούς τόμους των συγγραφέων τους, αυτά καταγράφονται στις παρακάτω κατηγορίες και σημειώνεται η τυχόν αναπαραγωγή τους.

⁶⁴⁰ Μετά το 2010 ο Γλυτζουρήs έκανε ακόμα μια ανακοίνωση: «Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιφενικούς ρόλους. Τα όρια του Ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα», ανακοίνωση στο συνέδριο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, για τα 20 χρόνια του Τμήματος, με θέμα: Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Αθήνα, 29/1/2011. Ενώ γίνονταν οι τελικές διορθώσεις της εργασίας μας, πληροφορηθήκαμε τη δημοσίευση του άρθρου του Αντώνη Γλυτζουρή: «Henrik Ibsen, the Quest for Realism and the Rise of Greek Theatrical Modernism», στο περ. *Ibsen Studies*, τ. 12 (2012), τχ. 1, σελ.

8. Γραμματάς, Θόδωρος: «Η διακειμενικότητα ως όψη του μεταμοντερνισμού στο θέατρο. *Βρικόλακες* του Ερ. Ίψεν. *Στη χώρα Ίψεν* του Ιακ. Καμπανέλλη», στο: *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 2004.
9. Έξαρχος, Δημήτρης: «Ερρίκος Ίψεν. Μια συνοπτική μελέτη της ζωής, του έργου του και της συμβολής του στο σύγχρονο θέατρο», δακτυλόγραφο, Βιβλιοθήκη Θεατρικού Μουσείου, Αθήνα, 1987.
10. Ζούνη, Πέμη: «Γυναικείες μορφές στο έργο του Ίψεν. Ο θυγατρικός ρόλος της γυναίκας. Πατρική επιρροή», στον συλλογικό τόμο: *Διαφυλικές σχέσεις. Εισηγήσεις στο σεμινάριο κατάρτισης εκπαιδευτικών-στελεχών σε θέματα σεξουαλικής αγωγής και ισότητας των φύλων*, επιμ. Ιωάννης Ν. Παρασκευόπουλος, τ. Β', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996, σελ. 177-185.
11. Καμπόσης, Γιάννης: «Ίψεν», στο: *Καμπόσης άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, εκδ. Πηγή, Αθήνα, 1972, σελ. 443-445.
12. Καψωμένος, Ερατωσθένης: «Ερρίκου Ίψεν Ένας εχθρός του λαού. Σύντομη ανάλυση του έργου», στο: *Κώδικες και σημασίες*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα, 1990, σελ. 204-206.
13. Κορνηνός, Βαγγέλης: «Γυναικείες μορφές στο έργο του Ίψεν. Ο άντρας ως εκπρόσωπος του κοινωνικού status στο θέατρο του Ίψεν», στον συλλογικό τόμο: *Διαφυλικές σχέσεις. Εισηγήσεις στο σεμινάριο κατάρτισης εκπαιδευτικών-στελεχών σε θέματα σεξουαλικής αγωγής και ισότητας των φύλων*, επιμ. Ιωάννης Ν. Παρασκευόπουλος, τ. Β', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996, σελ. 185-189.
14. Κουκούλας, Λέων: *Ερρίκος Ίψεν*, εκδ. Παρθενών, σειρά «Από τις διαλέξεις του Θεάτρου Κυβέλης», Αθήνα, 1943, αναδ. στο: *Πώς βλέπει ο ποιητής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1998, σελ. 238-269.
15. Λαζανάς, Βασίλης Ι.: «Οι ιδέες του Ίψεν», στο: *Φιλολογικά μελετήματα. Γερμανική, νορβηγική, γαλλική, νεοελληνική λογοτεχνία*, τ. Β', εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα, 1987, σελ. 360-365.
16. Λυμπεροπούλου, Μαρία: *Η πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα (1910-1940). Από τη δοκιμασία ως την αμφισβήτηση*, διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών Αθήνα, 2000.
17. Μαυρικού-Αναγνώστου, Μυρτώ: «Η επίδραση του Ίψεν. Γιάννης Καμπόσης, Γρηγόριος Ξενόπουλος», στον συλλογικό τόμο: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1964, σελ. 35-38.
18. Μελάς, Σπύρος:
 - 18.1. «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», στο: *Πενήντα χρόνια θέατρο*, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1960, σελ. 78-88.
 - 18.2. «Τα νιάτα του Ίψεν και οι πρόδρομοι του», στον συλλογικό τόμο: *Δώδεκα Διαλέξεις*, σειρά Β', αρ. 2, εκδ. Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου, Αθήνα, 1962, σελ. 46-59.
19. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά:
 - 19.1. «Henrik Ibsen. 1. Ο εχθρός του λαού: Μια μορφή σύγχρονου προμηθεϊσμού. 2. Το φαινόμενο της 'ατυχούς' μητρότητας», στο: *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα, 1991, σελ. 113-132.
 - 19.2. «Ατομική βούληση και κοινωνία στο θέατρο του Ίψεν», στο: *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 1998, σελ. 110-131.
 - 19.3. «Γυναικείες μορφές στο έργο του Ίψεν. Η 'προβληματική' μητρότητα στον Ίψεν», στον συλλογικό τόμο: *Διαφυλικές σχέσεις. Εισηγήσεις στο σεμινάριο κατάρτισης εκπαιδευτικών-στελεχών σε θέματα σεξουαλικής αγωγής και ισότητας των φύλων*, επιμ.

- Ιωάννης Ν. Παρασκευόπουλος, τ. Β', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996, σελ. 172-177.
20. Μπασουκέας, Φώτης: «Ερρίκος Ίψεν. Ο βάρδος της υπερβόρειας ψυχής», στο: *Πέντε άνθρωποι (Νταβίντσι-Σέλλεϋ-Κητς-Ίψεν-Στρίντμπεργκ)*, Αθήνα, 1970, σελ. 71-126.
21. Παπανδρέου, Νικηφόρος:
 21.1. *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1983.
 21.2. «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και οι ιψενικές ηρωίδες», στον συλλογικό τόμο: *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*, πρακτικά συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994, εκδ. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 1996.
22. Πετράκου, Κυριακή: «Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη», στο: *Θεατρολογικά Miscellanea*, εκδ. Διάυλος, Αθήνα, 2004, σελ. 151-174.
23. Πούχνερ, Βάλτερ: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1997, σελ. 311-355.
24. Σολομός, Αλέξης: «Στο περιθώριο του Πέερ Γκοντ» και «Ο αρχιμάστορας Ίψεν», στο: *Έστι Θέατρον και άλλα*, εκδ. Κέδρος, 1986, σελ. 95-98 και 99-105 [αναθ. έκδ. των άρθρων του: «Λίγα λόγια για την παράσταση του Προσκηνίου», πρόγρ. Πέερ Γκοντ, Προσκήνιο, 1967 και του άτιτλου σημειώματός του στο: πρόγρ. *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
25. Τσατσούλης Δημήτρης: *Ιψενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.
26. Χατζηπανταζής, Θόδωρος:
 26.1. «Η ιστορία ως επιφυλλιδογράφημα στα χρόνια της παρακμής του είδους», στον συλλογικό τόμο: *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19^ο αιώνα στον 20^ο αιώνα*, εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σελ. 165-186.
 26.2. «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο. Το παράδειγμα των Βρικόλακων», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρή-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 629-639.

Ξένων συγγραφέων:

1. Amico, de Silvio: *Ερρίκος Ίψεν*, μτφ. Σοφία Χατζιδάκη, εκδ. Τυπ. Φ. Τσιρώνη, Αθήνα, 1977 (πρώτη δημοσίευση στο περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1938, βλ. παρακάτω).
2. Bentley, Eric: «Ο δικός μου Ίψεν», στο: *Το στρατευμένο θέατρο*, μτφ. Αλίκη Αλεξανδράκη, εκδ. Θεωρία, Αθήνα, 1982, σελ. 153-170.
3. Bosisio, Paolo: «Η δραματολογία. Οι σκανδιναβικές χώρες», στο: *Ιστορία του Θεάτρου*, τ. Β', μτφ. Ελίνα Νταρακλίτσα, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σελ. 213-220.
4. Brandes, Georg: *Ερρίκος Ίψεν*, μτφ. Α[δαμάντιος] Δ. Παπαδήμας, εκδ. Μαρούσας, Αθήνα, 1928 [πρώτη δημοσίευση της μτφ. του Παπαδήμα στο περ. *Ελληνικά Γράμματα*, 1927, πρώτη δημοσίευση της μελέτης στο περ. *Ο Νουμάς*, με τίτλο *Για τον Ίψεν και τη ζωή του*, μτφ. Λέων Κουκούλας, 1915, βλ. παρακάτω].
5. Decker, de Jacques: *Ερρίκος Ίψεν*, μτφ. Μαγδαληνή Κλαυδιανού, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., Αθήνα, 2009.

6. Esslin, Martin: «Ίψεν. Ένας εχθρός του λαού, Έντα Γκάμπλερ, Ο αρχιτέκτονας», στο: *Πέρα από το παράλογο*, μτφ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1989, σελ. 106-130.
7. Hartnoll, Phyllis: «Ίψεν, Τσέχωφ και το θέατρο των ιδεών», στο: *Ιστορία του θεάτρου*, μτφ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1980.
8. Kott, Jan: «Ξαναδιαβάζοντας τον Ίψεν», στο: *Ένα θέατρο ουσίας*, μτφ. Έλενα Πατρικίου-Ελένη Παπαζογλου, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα, 1988, σελ. 47-84.
9. Lourié, Ossip: *Η φιλοσοφία του Ίψεν*, μτφ. Γ. Τσοκόπουλος, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1913, αναδ. αποσπασμάτων περ. *Ελληνικόν θέατρον* σε μτφ. Πάνου Καλογερίκου με τίτλους: «Αποσπάσματα εκ της κοινοτικής Φιλοσοφίας του θεάτρου του Ίμπσεν», τχ. 1, 1/8/1925 και «Η παραφροσύνη στη δραματική τέχνη», τχ. 7, 1/11/1925.
10. Nicoll, Allardyce: «Ο θρίαμβος του ρεαλισμού. Ο Ίψεν», στο: *Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου, εικονογραφημένη. Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, τ. Γ', μτφ. Μαρία Οικονόμου, εκδ. Πνοή, Αθήνα, χ.χ., σελ. 11-49.
11. Reich, Wilhelm: *Ψυχανάλυση στο θέατρο. Ερμηνεία στον Πέερ Γκοντ*, εκδ. Πύλη, Αθήνα, 1979.
12. Shaw, George Bernard: *Η πεμπτοσύνη του Ίψενισμού*, μτφ. Γιώργος Χριστογιάννης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1993 (πρώτη δημοσίευση αποσπασμάτων του με τίτλο «Μετά τον Ίψεν. Ο επαναστάτης του θεάτρου», 1928, βλ. παρακάτω).
13. Steiner, George: «VIII», στο: *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μτφ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1988, σελ. 227-242.

1.2. Άρθρα και μελέτες σε εφημερίδες και περιοδικά⁶⁴¹

Ελλήνων συγγραφέων:

1. Αδαμοπούλου, Μαρία: «Ίψεν επί 5», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 9/10/1994.
2. Αθηναίος [Μιλτιάδης Αγαθόνικος]:
 - 2.1. «Δύο δράματα του Ίψεν. Εντοπώσεις της στιγμής», περ. *Απτική Ίρις*, τχ. Δ9, 1/5/1901, σελ. 105-107.
 - 2.2. «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Δια μιαν παράστασιν», εφ. *Το Άστρο*, 6/12/1901.
3. Αλεξανδροπούλου, Σούλα: «Οι Βρυκόλακες. Ένα έργο απαιτήσεων στο 'Αθηνά'. Συμβολή στη θεατρική παιδεία του κοινού», εφ. *Πρωινή*, 31/10/1979.
4. Αμλέτος: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», εφ. *Εφημερίς*, 1/10/1921.
5. Αναστασόπουλος, Δ.:
 - 5.1. «Το συμβολικόν δράμα», εφ. *Καιροί*, 7/11/1894.
 - 5.2. «Τις ο σκοπός του συμβολικού δράματος», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 12/11/1894.
6. Ανδριανού, Έλσα: «Έντα Γκάμπλερ. Ανάγνωση και γεωμετρία», εφ. *Ακρόπολις*, 15/11/1998.
7. Αρτεμάκης, Στέλιος:
 - 7.1. «Το ιψενικόν όραμα κ' εμείς», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/11/1965.
 - 7.2. «Η επιβίωση του Ίψεν στο πείσμα της κριτικής», εφ. *Η Βραδυνή*, 27/10/1984.
8. Βαλάση, Δήμητρα: «Ο Ερρίκος Ίψεν με το πλούσιο έργο του επηρέασε τη

⁶⁴¹ Δεν παρατίθενται ένα προς ένα τα εξεταζόμενα δημοσιεύματα (άρθρα, ρεπορτάζ, συνεντεύξεις, στήλες θεαμάτων) με αναφορά στο όνομα του Ίψεν, καθώς ο όγκος τους είναι τεράστιος. Εδώ σταχυολογούμε μόνο όσα έχουν αποκλειστικό τους θέμα τον συγγραφέα. Για τα υπόλοιπα δημοσιεύματα ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στις παραπομπές του Α' και Β' τόμου της εργασίας.

- δραματουργία στην Ευρώπη», εφ *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 22/12/1988.
9. Βαρβιτσιώτης, Άγης: «Henrik Ibsen. Έντα Γκάμπλερ μετάφραση Λ. Κουκούλα έκδοση Βιβλιοπωλείου Βασιλείου», περ. *Λόρα*, τχ. Β7, 7-8/1919, σελ. 287-288.
 10. Βαροπούλου, Ελένη: «Ο Ίπεν ανάμεσα στους μεταφραστές και τον κομπούτερ», εφ. *Το Βήμα*, 3/4/1988.
 11. Βεργ., Ηλ.: «Εκλιπούσαι μορφαί. Ερρίκος Ίπεν», εφ. *Το Άστυ*, 14/11/1905.
 12. Βιζυηνός, Γεώργιος: «Ερρίκος Ίβσεν», περ. *Εστία*, τχ. 10, 8/3/1892, σελ. 153-156, τχ. 11, 15/3/1892, σελ. 167-171, αναδ. σε χωριστό τόμο, 1956, βλ. παραπάνω.
 13. Βλιζιώτης, Θεόδωρος: «Ερρίκος Ίπεν», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 33, 24/11/1935, σελ. 12, τχ. 34, 1/12/1935, σελ. 12, τχ. 35, 8/12/1935, σελ. 12, τχ. 36, 15/12/1935, σελ. 12, τχ. 37, 22/12/1935, σελ. 7.
 14. Γεωργακοπούλου, Βένα: «Συγγένειες που μας αφορούν όλους...», εφ. *Η Αυγή*, 21/12/1985.
 15. Γεωργοβασιλής, Δημοσθένης: «Ένας εχθρός του λαού. Τα άτοπα της πολιτικής αμάθειας και η γελοιοποίηση», εφ. *Η Καθημερινή*, 17/9/1989.
 16. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Ο αρχιμάστορας», εφ. *Το Βήμα*, 4/3/1984.
 17. Γιαλαμάς, Ασημάκης: «Ο Ίπεν ήρθε πάλι χθες το πρωί στην... Αθήνα», εφ. *Η Βραδυνή*, 8/10/1943.
 18. Γιαννουκάκης, Μιχαήλ:
 - 18.1. «Εις μεγάλος δραματικός», εφ. *Εφημερίς*, 8/2/1892⁶⁴².
 - 18.2. «Εχθρός του λαού. Άλλο δράμα του Ίπεν», εφ. *Εφημερίς*, 11/2/1892⁶⁴³.
 - 18.3. «Φιλολογική παρατήρησις», εφ. *Εφημερίς*, 27/7/1893.
 - 18.4. «Ο Ίπεν εν Ελλάδι», εφ. *Εφημερίς*, 15/8/1893.
 - 18.5. «Και πάλιν ο Ίπεν», εφ. *Εφημερίς*, 6/9/1893.
 19. Γκρινιάρης: «Τα έργα του Ίπεν», εφ. *Εσπερινή*, 3/10/1921, αναδ. εφ. *Πρωινή*, 4/10/1921.
 20. Δαμάσκος, Ευάγγελος: «N-Ίπεν ανομήματα», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 171, 1/7/1933, σελ. 2.
 21. Δάφνης, Στέφανος:
 - 21.1. «Ο Ίπεν ποιητής», εφ. *Αθήναι*, 26/7 & 2/8/1915.
 - 21.2. «Ο λυρισμός του Ίπεν», περ. *Μακεδονικές Ημέρες Θεσσαλονίκης*, τχ. 5-6, 5-6/1937, σελ. 122-128, τχ. 7-8, 7-8/1937, σελ. 185-190.
 22. Δρακούλης, Πλάτων: «Το εργατικόν ζήτημα. Τα δράματα του Ίπεν», εφ. *Επιθεώρησις*, 19 & 20/3/1891.
 23. Δς: «Η πρώτη της Σόρμας. Ανάλυσις της *Νόρας* του Ίπεν. Συνέντευξις μετά της καλλιτέχνιδας», εφ. *Ακρόπολις*, 8/11/1900.
 24. D.: «Ίπεν», εφ. *Ακρόπολις*, 27/10/1894.
 25. E.: «Αι παραστάσεις της Σόρμα. *Νόρα*», εφ. *Το Άστυ*, 8/11/1900.
 26. Ελληνούδη, Αριστούλα: «Οι Βρικόλακες της αστικής κοινωνίας», εφ. *Ριζοσπάστης*, 9/2/1988.
 27. Ένας εχθρός του θεάτρου [Δημήτριος Ταγκόπουλος]: «Σημειώσεις. Ένας εχθρός του λαού», εφ. *Εστία*, 23/1/1902.
 28. Επισκοποπούλου, Νικόλαος [υπογράφει με τα αρχικά: Ν. Επ.]:
 - 28.1. «Από ημέρας εις ημέραν. Ο Ίπεν εν Αθήναις», εφ. *Το Άστυ*, 19/10/1894
 - 28.2. «Ο μικρός Έδολφ», εφ. *Το Άστυ*, 22/12/1894.
 - 28.3. «Και πάλιν ο Έδολφ», εφ. *Το Άστυ*, 14/5/1895.
 - 28.4. «Ο εχθρός του λαού», εφ. *Το Άστυ*, 25/3/1898.

⁶⁴² Το κείμενο είναι ανυπόγραφο. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου (*Ο Ίπεν στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 142-143) πιθανολογεί πως συντάκτης του κειμένου ήταν ο Μιχαήλ Γιαννουκάκης.

⁶⁴³ Ό.π.

- 28.5. «Η τελευταία τραγωδία του Ίψεν», εφ. *Το Άστυ*, 23/9/1901.
- 28.6. «Τι έγεινεν η Νόρα;», εφ. *Το Άστυ*, 23/10/1904.
29. Ζερβός, Ιωάννης: «Ο Ερρίκος Ίψεν», περ. *Παναθήναια*, έτος ΙΒ΄, 31/5/1906, σελ. 98-105.
30. Θεατής: «Ο Ίψεν και το έργο του», περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 200, 28/5/1906, σελ. 4-5.
31. Κ., Λ.: «Ο Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 12/5/1906.
32. Καλογερίκος, Πάνος: «Η εκατονταετηρίς του Ίψεν», περ. *Το Ελληνικόν Θεάτρον*, τχ. 56, 15/3/1928, σελ. 2-3.
33. Καμπανέλλης, Ιάκωβος: «Λεπτομέρεια», εφ. *Τα Νέα*, 27/2/1988.
34. Καρέλλη, Ζωή: «Ερ. Ίψεν Οι βρυκόλακες. Σχόλιο», περ. *Μακεδονικά Γράμματα Θεσσαλονίκης*, τχ. 2, 9-10/1951, σελ. 58-60.
35. Καρματζός, Παναγιώτης: «Πως γνώρισε η παροιμία της Αλεξανδρείας τον Ερρίκο Ίψεν με το δράμα *Ρόσμερσκολμ*», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, 4/10/1964, αναδ. με τίτλο: «Ο Ίψεν στην Αλεξάνδρεια», περ. *Θέατρο* (Νίτσου), τχ. 17, 9-10/1964, σελ. 72 και στο: *Αλεξανδρινά θεατρικά και φιλολογικά*, εκδ. Κριτικά Φύλλα, Αθήνα, 1974, σελ. 23-26.
36. Κασιμάτης, Γρηγόριος Π.: «Ο Ίψεν κι εμείς», περ. *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 21, 30/10/1943, σελ. 1-2.
37. Κατσέλης, Πέλος:
- 37.1. «Μία εκατονταετηρίς. Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Εμπρός*, 16, 17 & 18/3/1928.
- 37.2. «Ο Ερρίκος Ίψεν και ο Πέερ Γκυντ», εφ. *Νέος Κόσμος*, 13/10/1935.
38. Κηφισός:
- 38.1. «Αι επιστολαί του Ίψεν», εφ. *Το Άστυ*, 9/10/1904.
- 38.2. «Η αλληλογραφία του Ίψεν», εφ. *Το Άστυ*, 10/10/1904.
39. Κλεάνθης, Φάνης: «Ο Ίψεν στάθηκε άτυχος στην Ελλάδα», εφ. *Τα Νέα*, 16/4/1968.
40. Κόκκινος, Διονύσιος:
- 40.1. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 30/9/1921 [υπογράφει με το ψευδώνυμο Άριελ].
- 40.2. «Κοτοπούλη. Ίψεν», εφ. *Πρωτεύουσα*, 30/9/1921 [υπογράφει με το ψευδώνυμο Μακκαβαίος].
- 40.3. «Αι αντιθέσεις του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 1/10/1921 [υπογράφει με το ψευδώνυμο Άριελ].
- 40.4. «Ερρίκος Ίψεν. Ο συγγραφέας που ενεφάνισεν νεάς ιδέας», περ. *Ο ήλιος*, τχ. 23, 9/12/1939, σελ. 477.
41. Κολτσιδοπούλου, Άννη: «Ίψενικό πεντάγωνο», περ. *Γυναίκα*, 12/1994, σελ. 34.
42. Κουκούλας, Λέων:
- 42.1. «Πρόλογος στην *Αγριόπαττα*», περ. *Μούσα*, τχ. 3 (15), 10/1921.
- 42.2. «Εισαγωγή στους *Βρυκόλακες*», περ. *Μούσα*, τχ. 8 (20), 3/1922, σελ. 122-124, τχ. 9 (21), 4/1922, σελ. 138-141.
- 42.3. «Η μόδες και ο Ίψεν», εφ. *Η Βραδυνή*, 26/2/1932.
- 42.4. «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 120, 18/3/1939, σελ. 9.
- 42.5. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Η Πρωία*, 2/10/1939, αναδ. εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 5/11/1939.
- 42.6. «Ο Ίψεν και το τρίτο Ράιχ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 441, 1/11/1945, σελ. 966-967, αναδ. στο: *Πώς βλέπει ο ποιητής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1998, σελ. 212-218.
43. Κρανιδιώτης, Ν.:
- 43.1. «Το έργον του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ελευθερία Λευκωσίας*, 8/1/1947.
- 43.2. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Δημοκράτης Λευκωσίας*, 6/2/1947.
44. Κυρ., Ηλ. Γ.: «Πνευματικοί αστέρες. Ίψεν», περ. *Ελικών Πατρών*, τχ. 8, 26/7/1919, σελ. 6.
45. Κωνσταντινίδης, Κ. Δ.: «Η Κυρά της θάλασσας και το ψυχοπαθολογικόν περιεχόμενον της», περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 74, 14/10/1939 & τχ. 75, 21/10/1939.
46. Κωτσόπουλος, Θάνας: «Παραλληλισμοί. Ίψεν και Ο΄Νηλ», περ. *Το Θέατρο*, 19/4/1945,

- σελ. 5.
47. Λαζανάς, Βασίλης Ι.: «Ηρώες και ηρωίδες του Ibsen και οι ιδέες που συμβολίζουν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1241, 15/3/1979, σελ. 370-381.
 48. Λαμπιλέτ, Γεώργιος: «Το δραματικόν θέατρον. Το θέατρο του Γαβριήλ Δ' Αννούντσιο. Η αντίθεσις του με τον ιψενικό», περ. *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 11-12, 2-4/1929, σελ. 273-279.
 49. Λάσκαρης, Νικόλαος: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», περ. *Παρασκήνια*, τχ. 85, 30/12/1939.
 50. Λιδωρίκης, Αλέκος:
 - 50.1. «Ίψενισμός», εφ. *Ακρόπολις*, 6/2/1943.
 - 50.2. «Πνευματικός ονομιπμοσμός», εφ. *Ακρόπολις*, 7/2/1943.
 51. Λιδωρίκης, Μιλτιάδης: «Σημειώσεις. Τα στηρίγματα της κοινωνίας», εφ. *Εστία*, 11/1/1902.
 52. Λώλος, Κίμων: «Γράμματα από τη Νέα Υόρκη. Οι 'ξεπερασμένοι' Ίψεν και Σία», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1053, 15/5/1971, σελ. 688-692.
 53. Μαλεβίτης, Χρήστος:
 - 53.1. «Φιλοσοφική ανάλυση του Αρχιμάστορα Σόλνες του Ίψεν», περ. *Εποπτεία*, 3/1984, σελ. 217-230.
 - 53.2. «Επέτειος Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 20/3/1992.
 - 53.3. «Οι βρυκόλακες», εφ. *Η Καθημερινή*, 27/3/1992.
 54. Μάτσας, Νέστορας: «Το αριστούργημα του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 17/5/1997.
 55. Μελάς, Σπύρος:
 - 55.1. «Η 100ετηρίς του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Έθνος*, 27/3/1928.
 - 55.2. «Μνημόσυνα του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25/5/1936 [υπογράφει με το ψευδώνυμο Φορτούνιο].
 - 55.3. «Σαράντα χρόνων εξέλιξις στο παγκόσμιο θέατρο (1875-1914). Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/4/1944, 7/4/1944 («Τα πρωτόλεια του Ίψεν»), 8/4/1944 («Μούσες του Ίψεν»), 11/4/1944 («Ο Κατιλίνας»), 13/4/1944 («Οι περιπέτειες του Κατιλίνας»), 15/4/1944 («Πρώτα χαμόγελα δόξας»), 18/4/1944 («Μαύρα χρόνια»), 22/4/1944 (Ο Μπραντ), 25/4/1944, 29/4/1944, 4/5/1944.
 - 55.4. «Ίψεν», εφ. *Εστία*, 13/3/1953.
 56. Μεταφραστής, Ο: «Από την τιμητική της Κοτοπούλη. Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εφημερίς*, 29/9/1921.
 57. Μηλιάδης, Γιάννης: «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 5/10/1950.
 58. Μητροπούλου, Αγλαΐα: «Η γοητεία των προσώπων στο θέατρο του Ίψεν», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 121, 15/2/1953, σελ. 250-251.
 59. Μιχαλόπουλος, Φ.: «Όταν ξυπνήσουμε νεκροί. Η ηθική διαθήκη του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/10/1935.
 60. Μουζενίδης, Τάκης:
 - 60.1. «Το θέατρο του Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 15/10/1950.
 - 60.2. «Ο Ίψεν του Ρόσμερσχολμ», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/3/1962.
 61. Μπεκές, Όμηρος: «Ο Πέερ Γκόντ εις το Εθνικόν Θέατρον», εφ. *Ταχυδρόμος Βόλου*, 21/10/1935.
 62. Μπραντ: «Ίψενισμοί», εφ. *Εμπρός*, 14/7/1915.
 63. Μυράτ, Μιράντα: «Ο Ίψεν και το έργο του. Γιατί δεν έχουν 'ξεπεραστεί'», περ. *Το Θέατρο*, 21/7/1944, σελ. 4-5.
 64. Νιρβάνας, Παύλος: «Η δόξα του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 15/6/1921.
 65. Νουμάς, Ο: «Σημειώσεις. Γιάλμαρ Έκδαλ», εφ. *Εστία*, 19/12/1901.
 66. Ξενόπουλος, Γρηγόριος:
 - 66.1. «Διατί θαυμάζουν τον Ίψεν», εφ. *Το Άστυ*, 13/11/1893.
 - 66.2. «Ο Ίψεν», εφ. *Εστία*, 29/10/1894.
 - 66.3. «Οι Βρυκόλακες, διάλεξις γενόμενη εν τω θεάτρω των Κωμωδιών την εσπέραν της 29 Οκτωβρίου, υπό του κ. Γρηγορίου Ξενόπουλου», εφ. *Εστία*, 30, 31/10 &

- 1/11/1894, αναδ. στο: *Άπαντα*, τ. ΙΑ΄, εκδ. Μπίρη, Αθήνα, 1972, σελ. 359-361 και αποσπασμάτων στο: Γιάννης Σιδέρης: «Οι Βρυκόλακες και ο Ξενοπούλος», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 559, 15/10/1950, σελ. 1380-1382.
- 66.4. «Ιψενολογήματα», εφ. *Εστία*, 11/11/1894.
- 66.5. «Ο δυστυχής Ίψεν», εφ. *Εμπρός*, 23/11/1896.
- 66.6. «Ανόπαρκτος Ιψενισμός», εφ. *Ελπίς Ζακύνθου*, 6/6/1904.
- 66.7. «Το έργο του Ίψεν», περ. *Παναθήναια*, 15-30/6/1906, σελ. 149-153, αναδ. στο: *Άπαντα*, τ. ΙΑ΄, εκδ. Μπίρη, Αθήνα, 1972, σελ. 377-382.
- 66.8. «Ιψενικά αναμνήσεις», εφ. *Αθήναι*, 3/8/1908.
- 66.9. «Περί του Ίψεν», περ. *Ελλάς*, τχ. 667, 16/7/1915, σελ. 2.
- 66.10. «Ίψεν και Στρίντμπεργ», εφ. *Πρόοδος*, 1/6/1917.
- 66.11. «Ο εχθρός το λαού», εφ. *Αστραπή*, 24/6/1921.
- 66.12. «Ιψενισμοί», εφ. *Αστραπή*, 3/10/1921.
- 66.13. «Ιψενικά αναμνήσεις», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 5, 1/3/1928, σελ. 200-202.
- 66.14. «Η παιδική ζωή του Ίψεν», περ. *Η Διάπλασις των Παιδων*, τ. 42, 12/1934, σελ. 536 [υπογράφει με το ψευδώνυμο Φαίδων].
- 66.15. «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», εφ. *Ηχώ της Ελλάδος*, 21/4/1935.
- 66.16. «Η μόδα του Ίψεν», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 31/10/1943.
- 66.17. «Οι βρυκόλακες χωρίς σκηνοθέτη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 561, 15/11/1950, σελ. 1475-1477.
67. Π.: «Η Τρίτη της Δούξε. Έδδα Γκάμπλερ», εφ. *Ακρόπολις*, 24/1/1899.
68. Παλαιολόγος, Παύλος:
- 68.1. «Στον βωμό της πλήξεως», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28/3/1939.
- 68.2. «Το ξόπνημα της κούκλας», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27/3/1942.
- 68.3. «Μην ταράζετε τον ύπνο τους», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28/3/1942.
- 68.4. «Η διάψευσις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 1/2/1943.
- 68.5. «Ο ‘ξεπερασμένος’», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27/7/1944.
69. Παλαμάς, Κωστής:
- 69.1. «Γράμμα για τον Ίψεν», περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 205, 9/7/1906, σελ. 5-6, αναδ. στο: *Άπαντα*, τ. ΣΤ΄, εκδ. Γκοβόστης, 1964, σελ. 447-448 και στην επανέκδοση των *Απάντων*, τ. ΣΤ΄, επιμ. Γιώργος Κεχαγιόγλου-Γιώργος Σαββίδης, εκδ. Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα, 1984, σελ. 447-448.
- 69.2. «Η ερωμένη του Ίψεν», εφ. *Εμπρός*, 17/7/1915, αναδ. στο: *Κωστή Παλαμά. Άρθρα και χρονογραφήματα*, τ. Γ΄ (1915), επιμ. Κ. Γ. Κασίνης, εκδ. Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα, 2002, σελ. 208-210 [υπογράφει με το ψευδώνυμο W.].
- 69.3. «Ίψεν», εφ. *Εμπρός*, 19/7/1916 [υπογράφει με το ψευδώνυμο W.].
70. Παν.: «Η τιμητική της Κοτοπούλη. Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εσπερινή*, 28/9/1921, αναδ. εφ. *Πρωινή* 29/9/1921.
71. Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ.:
- 71.1. «Εξ αφορμής του ιψενικού Μπράντ», εφ. *Η Πρωία*, 15/9/1938.
- 71.2. «Διδάγματα από τον Ίψεν», εφ. *Η Πρωία*, 17/4/1939.
72. Παπαδάκη, Σίσσυ: «Ερρίκος Ίψεν. Ένας ανεκπλήρωτος έρωτας», περ. *Elle*, 11/1994, σελ. 164-167.
73. Παπαδήμας, Αδαμάντιος Δ.:
- 73.1. «Απ’ αφορμή της εκατονταετηρίδας του Ίψεν. Βιογραφικά σημειώματα», περ. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τχ. 124, 1/4/1928, σελ. 3.
- 73.2. «Η εκατονταετηρίδα του Ίψεν», περ. *Καινούργια Ζωή*, τχ. 1, 4/1928, σελ. 27-28.
74. Παπαδόπουλος, Γιάννης: «Ιδανικές απάτες και αυταπάτες», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 25/12/1994.
75. Παπαζαφειρόπουλος, Χρ.: «Το θέατρον του Ίψεν», περ. *Νέα Ζωή Αλεξανδρείας*, τχ. 53, 2/1909, σελ. 152-160.

76. Παπαντωνίου, Ζ.: «Ιατρός Ρανκ», εφ. *Εμπρός*, 11/7/1912.
77. Παπαχαραλάμπους, Ζέτα: «Η Έντα Γκάμπλερ δεν ανήκει μόνο 'στην εποχή της'...», εφ. *Η Αυγή*, 1/2/1985.
78. Παραδείσης, Αλέξανδρος: «Ο Ίψεν και οι γυναίκες», εφ. *Έθνος*, 30/1/1957.
79. Παράσχος, Κλέων: «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Πρωτεύουσα*, 7/10/1921.
80. Παρνασσάς, Νίκος: «Έξι Ίψεν ζητούν θεατές στην Αθήνα!», περ. *Πανόραμα*, τχ. 13, 23/8/1994, σελ. 82.
81. Παρρέν, Καλλιρόη: «Ο Ίψεν και οι γυναίκες», περ. *Εφημερίς των κυριών*, τχ. 639, 12/11/1900.
82. Πέππα, Λέλα: «Μία εκατονταετηρίς. Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Πολιτεία*, 20/3/1928.
83. Πετάση, Ελένη: «Ο Ίψεν επιστρέφει στην Αθήνα...», εφ. *Η Καθημερινή*, 18/9/1994.
84. Πεφάνης, Γιώργος: «Το κοινωνικό δράμα του Ίψεν. Η λειτουργία του μιμητικού και του διηγηματικού χώρου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1611, 15/8/1994, σελ. 1063-1068.
85. Πλωρίτης, Μάριος: «Η κυρία με τα πιστόλια. Επιβίωση της Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελευθερία*, 22/11/1957.
86. Πολενάκης, Λεάνδρος: «Μετά τον Ευριπίδη ο Ίψεν. Σχόλιο για τον Νορβηγό», εφ. *Η Αυγή*, 20/2/1992.
87. Πολίτης, Φώτος:
- 87.1. «Ίψεν Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7/4/1928, αναδ. στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Α', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σελ. 319-321.
- 87.2. «Ο Μπόρκμαν του Ίψεν», εφ. *Η Πρωία*, 7/2/1933, αναδ. με τίτλο «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Νέα Αλήθεια Θεσσαλονίκης*, 20/9/1933.
- 87.3. «Μερικά για τον Ίψεν», εφ. *Η Πρωία*, 10/2/1933, αναδ. στο: *Θεατρικές επιφυλλίδες*, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα, 1964 και στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Β', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σελ. 192-196.
- 87.4. «Ίψεν Βρικόλακες», εφ. *Η Πρωία*, 2/2/1934, αναδ. στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Β', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σελ. 228-237.
- 87.5. «Μάνα και γιος», εφ. *Η Πρωία*, 9/2/1934, αναδ. στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Β', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σελ. 228-237.
88. Πολυχρονιάδου, Μαριάννα: «Χίλιες και μια Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30/4/1994.
89. Πουλόπουλος, Κωνστ.: «Ο έρωσ του Ίψεν», εφ. *Έθνος*, 10/10/1915.
90. Ράδος: «Η Νόρα», εφ. *Εφημερίς των Βαλκανίων Θεσσαλονίκης*, 3/10/1924.
91. Σ., Α.Θ.: «Ίψεν», περ. *Αττική Ίρις*, τχ. ΣΤ7, 1/4/1903, σελ. 76.
92. Σαρηγιάννης, Γιώργος: «Θέατρο Τέχνης 1942-1992. 50 χρόνια μετά θυμόμαστε ακόμα το πρώτο πέταγμα», εφ. *Τα Νέα*, 2/10/1992.
93. Σιδέρης, Γιάννης:
- 93.1. «Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Τα παιγμένα έργα του», περ. *Νέα Αβγή*, τχ. 1, 1/1944, σελ. 6-7.
- 93.2. «Ο Ίψεν σήμερα για μας», εφ. *Η Πρωία*, 21/1/1944.
- 93.3. «Οι Βρικόλακες και ο Ξενοπούλος», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 559, 15/10/1950, σελ. 1380-1382.
- 93.4. «Ίψενολογήματα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 706, 1/12/1956, σελ. 1726-1727.
- 93.5. «Δεν στάθηκε άτυχος ο Ίψεν στην Ελλάδα», εφ. *Τα Νέα*, 18/4/1968.
94. Σιδέρης, Γιάννης και Συναδινός, Θεόδωρος: «Αναμνήσεις. Πώς είδαν άλλοτε την Αγριόπαπια», περ. *Τα Παρασκήνια*, 23/12/1939.
95. Σούκας, Κώστας: «Δύο παραστάσεις του Ίψεν», εφ. *Φωνή Πειραιώς*, 16/10/1950.
96. Σούρμαν: «Ο Ερρίκος Ίψεν εις το σπίτι του», εφ. *Ακρόπολις*, 25/11/1903.
97. Σταμάτης, Αλέξης: «Το Κουκλόσπιτο του Χένρικ Ίψεν», εφ. *Το Βήμα*, 10/8/1999.
98. Συκκά, Γιώτα: «Έξι θέατρα ψηφίζουν Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/9/1990.
- 99.Τ.: «Ο εχθρός του λαού», εφ. *Ακρόπολις*, 24/1/1902.

100. Ταγκόπουλος, Πάνος: «Οι γυναίκες του Ίψεν», περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 721, 30/1/1921, σελ. 70.
101. Τ., Γ.: «Ο Ίψεν εις την Ιταλίαν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26/7/1922.
102. Τερζάκης, Άγγελος:
- 102.1. «Ο ΄ξεπερασμένος΄», εφ. *Το Βήμα*, 11/10/1950.
- 102.2. «Στην καρδιά του δράματος», εφ. *Το Βήμα*, 18/2/1953.
- 102.3. «Ρόσμερσχαλμ», εφ. *Το Βήμα*, 8/3/1962.
- 102.4. «Αφιέρωμα», εφ. *Το Βήμα*, 5/4/1978.
103. Τίμος: «33 υπό σκιάν», εφ. *Εμπρός*, 13/6/1900.
104. Τσέλικας, Παύλος: «Γύρω από τον Ίψεν», περ. *Το Θέατρο*, 10/8/1944, σελ. 4.
105. Τσοκόπουλος, Γεώργιος:
- 105.1. «Ο Ίψεν», εφ. *Το Άστρο*, 16/3/1898.
- 105.2. «Ολίγος Ίψεν», εφ. *Αθήναι*, 13/7/1912.
106. Φιλαναγνώστης: «Σημειώσεις. Ανέκδοτα γράμματα του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 28/9/1904.
107. Φιλανθρωπινός, Άγγελος: «Η οικογένεια εις το έργον του Ίψεν», περ. *Παναθήναια*, έτος Β΄, 1901, σελ. 421-423.
108. Φιλόμουσος: «Henrik Ίψεν», περ. *Νέα Ζωή Αλεξανδρείας*, τχ. 22, 6/1906, σελ. 400-401.
109. Φογγ, Φιλέας: «Η κ. Έντα», εφ. *Καιροί*, 1/7/1915.
110. Χ., Δ.:
- 110.1. «Ο Ίψεν περί των έργων του», εφ. *Σκριπ*, 20/4/1911.
- 110.2. «Νόρα», εφ. *Σκριπ*, 25/11/1911.
111. Χουρμούζιος, Αιμίλιος [υπογράφει με τα αρχικά Αιμ. Χ.]:
- 111.1. «Ο Πέερ Γκοντ του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/10/1935.
- 111.2. «Συνοδοπόροι του Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 376, 1/2/1943, σελ. 175-176.
- 111.3. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Η Καθημερινή*, 2/11/1945, αναδ. στο: *Ερωτήματα προς την σφίγγα*, εκδ. Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα, 1986, σελ. 29-37.
- 111.4. «Η επικαιρότης του Ίψεν» περ. *Νέα Εστία*, τχ. 525, 15/5/1949, σελ. 630-634, τχ. 526, 1/6/1949, σελ. 721-725.
- 111.5. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», 11/10/1950, αναδ. στο: *Ερωτήματα προς την σφίγγα*, εκδ. Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα, 1986, σελ. 23-28 [υπογράφει με το ψευδώνυμο W.].
- 111.6. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/11/1957, αναδ. στο: *Ερωτήματα προς την σφίγγα*, εκδ. Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα, 1986, σελ. 38-45.
112. Χάρης, Πέτρος: «Ερρίκος Ίψεν. Ο μεγάλος δραματουργός του Βορρά. Η ζωή και το έργον του», εφ. *Ελληνική*, 21/3/1928.
113. Χατζηιωάννου, Έλενα: «Ίψεν επί... έξι», εφ. *Τα Νέα*, 19/7/1994.
114. Χλωρός, Κώστας: «Σκέψεις ιδιότροπου. Αγριόπαπια», εφ. *Σκριπ*, 10/7/1915.
115. Χορν, Παντελής:
- 115.1. «Το θέατρο του Ίψεν. Η κυρά της θάλασσας», περ. *Νουμάς*, τχ. 207, 30/7/1906, σελ. 4-6, αναδ. στο: *Τα Θεατρικά*, τ. Ε΄, εκδ. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1999, σελ. 341-347.
- 115.2. «Γύρω στη Νόρα», εφ. *Εσπερινή*, 8/1/1926 [υπογράφει με το ψευδώνυμο Εργολάνος].
- 115.3. «Ο Ίψεν», εφ. *Εσπερινή*, 24/3/1928 [υπογράφει με το ψευδώνυμο Εργολάνος].
- 115.4. «Ο Ίψεν», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 57, 15/4/1928, σελ. 2.
116. Χριστογιάννης, Γιώργος: «Ο Ίψεν. Ύστερα από εκατό χρόνια», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1534, 1/6/1991, σελ. 740-749.
117. Ψαθάς, Δημήτρης:
- 117.1. «Μαντάμ Σουσού. Ίψεν-Πάρτυ», περ. *Θησαυρός*, 28/2/1943.
- 117.2. «Σκίτσα της εποχής», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 6/10/1943.

118. W.: «Η εκατονταετηρίδα του Henrik Ibsen (1828-1906)», περ. *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 4, 4/1928, σελ. 113-114.
119. Ανυπόγραφα:
- 119.1. «Ερρίκος Ίψεν», περ. *Κλειώ*, τχ. 9, 1/8/1890, σελ. 129-130.
- 119.2. «Α.Ο.Δ.Ο.», εφ. *Ακρόπολις*, 12/12/1892.
- 119.3. «Αι ηθικαί θεωρείαι του Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 5/9/1894.
- 119.4. «Νέον δράμα του Ίψεν. *Ρίτα Άλμερς. Η βασκανία*», εφ. *Ακρόπολις*, 14/11/1894.
- 119.5. «Το τελευταίον δράμα του Ένρικ Ίψεν. *Ο μικρός Ένολφ. Πλήρης ανάλυση*» εφ. *Ακρόπολις*, 29/12/1894.
- 119.6. «Η εβδομηκονταετηρίς του Ίψεν», εφ. *Το Άστυ*, 16/3/1898.
- 119.7. «Έδδα Γάβλερ», εφ. *Εστία*, 22/1/1899.
- 119.8. «Έδδα Γκάβλερ», εφ. *Το Άστυ*, 23/1/1899.
- 119.9. «Έδδα Γκάμπλερ. Ανάλυσις του έργου. Υπόθεσις και συμβολισμός», εφ. *Ακρόπολις*, 23/1/1899.
- 119.10. «Ένα μαλλιαριόν έργον. Καυτήριον του Ίψεν!!», εφ. *Εστία*, 25/1/1899.
- 119.11. «Τα πρώτα έτη του Ίψεν», περ. *Παναθήναια*, έτος Α', 1/1/1900, σελ. 153-154.
- 119.12. «Το τελευταίον έργον του Ίψεν. *Όταν, νεκροί, εγέρθωμεν του ύπνου*», εφ. *Ακρόπολις*, 3/4/1900.
- 119.13. «Ο Ίψεν ως ιχνογράφος. Μια σοφίτα ως είδος μουσειών», εφ. *Ακρόπολις*, 5/11/1900.
- 119.14. «Ο Ίψεν πως εργάζεται και πως ζη», εφ. *Ακρόπολις*, 23/5/1901.
- 119.15. «Η υπόθεσις του κ. Μπιγορστέρνε . Τα δράματα των κ. Μπιγέρσον και Ίψεν», περ. *Διώνυσος*, τχ. 2, 20/7/1901, σελ. 150-151.
- 119.16. «Κίνησις και ζωή. Θέατρα, πολιτική, ενδιαφερόμενοι. Τα έργα του Ίψεν και του Τολστού. Η επίδρασις του Ίψεν. Μια γαλλική κωμωδία», εφ. *Ακρόπολις*, 17/1/1902.
- 119.17. «Από την ζωήν του Ίψεν. Ανέκδοτα και επεισόδια», εφ. *Σκριπ*, 16/11/1905.
- 119.18. «Ένρικ Ίψεν. Ο βίος και το έργο του», εφ. *Σκριπ*, 14/11/1905.
- 119.19. «Έρρικ Ίψεν», περ. *Η Εικονογραφημένη*, τχ. 19, 5/1906, σελ. 109-110, τχ. 20, 6/1906, σελ. 127-128.
- 119.20. «Ibsen», εφ. *Εφημερίς των Κυριών*, μτφ. Ειρήνη Νικολαΐδου, τχ. 880, 4/6/1906, τχ. 881, 11/6/1906, τχ. 882, 18/6/1906, τχ. 883, 25/6/1906.
- 119.21. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Εστία*, 23/7/1906.
- 119.22. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», περ. *Η Εικονογραφημένη*, τχ. 51, 1/1909, σελ. 39.
- 119.23. «Ερρίκος Ίψεν. Η ζωή του. Τα έργα του. Ο Ίψενισμός. Ο Ίψεν και η εποχή του», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 28, 16/9/1926, σελ.3-4, τχ. 30, 16/10/1926, σελ. 3, τχ. 31, 1/11/1926, σελ. 3, τχ. 32, 16/11/1926, σελ. 2, τχ. 33, 1/12/1926, σελ. 2, τχ. 34, 16/12/1926, σελ. 2, τχ. 35, 1/1/1927, σελ. 1-2, τχ. 36, 16/1/1927, σελ. 2, τχ. 37, 1/2/1927, σελ. 2, τχ. 38, 16/2/1927, σελ. 2, τχ. 39, 1/3/1927, σελ. 2, τχ. 40, 16/3/1927, σελ. 2, τχ. 41, 1/4/1927, σελ. 3, τχ. 42, 16/4/1927, σελ. 2-3, τχ. 43, 1/5/1927, σελ. 2, τχ. 44, 16/5/1927, σελ. 3, τχ. 45, 1/6/1927, σελ. 2, τχ. 46, 16/6/1927, σελ. 2, τχ. 47, 1/7/1927, σελ. 1, τχ. 48, 16/7/1927, σελ. 2-3.
- 119.24. «Αι εορταί του Ίψεν», εφ. *Ελεόθερον Βήμα*, 14/2/1928.
- 119.25. «Ο φανταστικός ήρωας του Ίψεν. *Πέερ Γκοντ*», εφ. *Εστία*, 21/3/1928.
- 119.26. «Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Ελεόθερον Βήμα*, 22/3/1928.
- 119.27. «Η εκατονταετηρίς του Ίψεν», εφ. *Η Βραδονή*, 22 έως και 25/3/1928.
- 119.28. «Η εκατονταετηρίς του νορβηγού δραματοουργού. Ο Ερρίκος Ίψεν. Η ζωή, το έργον και οι αγώνες του», εφ. *Η Καθημερινή*, 26/3/1928.
- 119.29. «Γνωρίζετε τον κ. Ίψεν;», εφ. *Εστία*, 29/3/1928.
- 119.30. «Η *Νόρα* (ή *Το σπίτι της κούκλας*)», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, 27/6/1930.

- 119.31. «Η εκατονταετηρίς του Ίψεν», περ. *Ελληνική Επιθεώρησης*, τχ. 247, 5/1928, σελ. 14.
- 119.32. «Ibsen in Greece», περ. *Thespis*, έκδοση του Ελληνικού Κέντρου του Ι.Τ.Ι., τχ. 2-3, 5/1965, σελ. 95-99.
- 119.33. «'Πρώτη' απόψε στον 'Ακάδημο'. Πέερ Γκοντ. Θρίαμβος και όλεθρος του εγώ», εφ. *Το Βήμα*, 11/10/1967.

Ξένων συγγραφέων:

1. Amico, de Silvio: «Ερρίκος Ίψεν», μτφ. Σοφία Χατζιδάκη, περ. *Νεολληνικά Γράμματα*, τχ. 58, 8/1/1938, σελ. 8-9, τχ. 59, 15/1/1938, σελ. 9, τχ. 60, 22/1/1938, σελ. 8, τχ. 61, 29/1/1938, σελ. 9, τχ. 62, 6/2/1938, σελ. 9, τχ. 63, 12/2/1938, σελ. 8, τχ. 64, 19/2/1938, σελ. 9, αναδ. σε χωριστό τόμο, 1977, βλ. παραπάνω.
2. Barbusse, Henri: «Πώς βλέπει ο Henri Barbusse τον Ερρίκο Ίψεν», περ. *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 6, 6/1928, σελ. 171-172.
3. Boissy, Gabriel: «Επί τη εκατονταετηρίδι του Ίψεν ο εξόριστος», εφ. *Η Πρωία*, 18/3/1928.
4. Brandes, Georg: *Για τον Ίψεν και τη ζωή του*, μτφ. Λέων Κουκούλας, περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 547, 10/1/1915, σελ. 21-23, τχ. 548, 17/1/1915, σελ. 28-29, τχ. 549, 24/1/1915, σελ. 46-47, τχ. 550, 31/1/1915, σελ. 51-52, τχ. 551, 7/2/1915, σελ. 63-64, τχ. 552, 14/2/1915, σελ. 82, τχ. 553, 21/2/1915, σελ. 94, τχ. 555, 7/3/1915, σελ. 119-120, τχ. 556, 14/3/1915, σελ. 130-131, τχ. 557, 21/3/1915, σελ. 139-140, τχ. 560, 11/4/1915, σελ. 178-179, αναδ. με τίτλο «Ερρίκος Ίψεν», σε μτφ. Αδαμάντιου Παπαδήμα στο περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 9, 15/10/1927, σελ. 397-406, τχ. 10, 1/11/1927, σελ. 460-469, αναδ. της μετάφρασης του Παπαδήμα σε χωριστό τόμο, 1928, βλ. παραπάνω.
5. Coussance, de Jacques: «Ο Ίψεν. Η ζωή και το έργο του», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/10/1935.
6. Henriot, Emile: «Μια γυναίκα μιλάει για τον Ίψεν», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 36, 1/12/1928, σελ. 568-570.
7. Ibsen, Berg: «Χένρικ Ίψεν», εφ. *Εστία*, 17/3/1928.
8. Ibsen, Henrik: «Νεανικαί αναμνήσεις Ερρίκου Ίψεν», περ. *Ιλισσός*, τχ. 2, 1/5/1894, σελ. 2-3.
9. Ibsen, Sigurd: «Η γυναίκα του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 18/3/1928.
10. Le Galienne, Eva: «Ο συνεσταλμένος γίγαντας Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Το Βήμα*, 29/8/1971.
11. Le Roux, Houges: «Μια συνομιλία μετά του Ίψεν», μτφ. Αλεξ. Π. Δουζίνας, περ. *Πινακοθήκη*, τχ. 66, 8/1906, σελ. 91-94.
12. Merejkowski, Dmitri: «Ένρικ Ίψεν», μτφ. Λ., περ. *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 2, 19/6/1943, σελ. 4, τχ. 3, 26/6/1943, σελ. 5, τχ. 4, 3/7/1943, σελ. 5, τχ. 6, 17/7/1943, σελ. 5, τχ. 7, 24/7/1943, σελ. 5, τχ. 8, 31/7/1943, σελ. 5, τχ. 9, 7/8/1943, σελ. 5, τχ. 10, 14/8/1943, σελ. 5, τχ. 11, 21/8/1943, σελ. 5, τχ. 13, 4/9/1943, σελ. 7, τχ. 17, 2/10/1943, σελ. 5, τχ. 18, 9/10/1943, σελ. 6, τχ. 19, 16/10/1943, σελ. 7, τχ. 20, 23/10/1943, σελ. 7, τχ. 21, 30/10/1943, σελ. 5-6.
13. Mortimer, John: «Ερρίκος Ίψεν. Ο μέγας εικονοκλάστης των σαλονιών», εφ. *Το Βήμα*, 25/3/1978.
14. Passarge, Ludwig: «Κρίσεις του γερμανού κριτικού L. Passarge περί του *Peer Gynt*», μτφ. Ανδρ. Δαλεξίου, περ. *Ακρίτας*, τχ. 26-27-28, 10-11-12/1905, σελ. 313-317.
15. Plekhanov, Georgi Valentinovich: «Ο μεγάλος ανακαινιστής του θεάτρου. Ερρίκος Ίψεν», εφ. *Η Αυγή*, 27 & 29/5/1956.

16. Prozor, Maurice (comte): «*Η Κυρά της θάλασσας*», μτφ. Μηνάς Π. Σημηριώτης, περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 72, 30/9/1939, σελ. 1 & 4.
17. Salleu, Felix: «Χένρικ Ίψεν. Επί τη εκατοστή επετείω της γεννήσεως του», εφ. *Σκριπ*, 25/3/1928.
18. Schuré, Eduard: «Ο Ίψεν και το πολεμικό θέατρο», περ. *Λύρα*, τχ. Β12, 11/2/1919, σελ. 101-109.
19. Shaw, George Bernard: «Μετά τον Ίψεν. Ο επαναστάτης του θεάτρου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27/3/1928.

1.3. Αφιερώματα Περιοδικών

1. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956.
 - 1.1. Χάρης, Πέτρος: «Ο ποιητής κι ο διδάσκαλος», σελ. 1517.
 - 1.2. Τερζάκης, Άγγελος: «Οφειλή στον Ίψεν», σελ. 1518-1520.
 - 1.3. Πράτσικας, Γιώργος: «Ίψεν ο οικοδόμος (1828-1906). Η ζωή του», σελ. 1521-1533.
 - 1.4. Πλωρίτης, Μάριος: «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του», σελ. 1534-1537, αναδ. στο: *Της σκηνης και της τέχνης*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1990, σελ. 169-175.
 - 1.5. Σιδέρης, Γιάννης: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», σελ. 1538-1552.
 - 1.6. Διάφοροι: «Ελληνικά ποιήματα εμπνευσμένα από τον Ίψεν», σελ. 1553-1554.
 - 1.7. Γαβριηλίδης, Βλάσης: «Οι ενθουσιασμοί του Βλ. Γαβριηλίδη για τον Ίψεν», σελ. 1554, αναδ. αποσπασμάτων της κριτικής του με το ψευδώνυμο Πρωτεύς: «*Οι βρυκόλακες*», εφ. *Ακρόπολις*, 1/11/1894.
 - 1.8. Διάφοροι: «Επιθέσεις εναντίον του Ίψεν», σελ. 1555-1556.
 - 1.9. Ανυπόγραφο: «Ανέκδοτες μεταφράσεις του Ίψεν παιγμένες στο ελληνικό θέατρο», σελ. 1557.
 - 1.10. Ανυπόγραφο: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου Ίψεν», σελ. 1558.
 - 1.11. Κωνσταντινίδης, Δημήτρης: «Ο Σω απέναντι στον Ίψεν», σελ. 1559-1560.
 - 1.12. Θρύλος, Άλκης: «Οι γυναίκες στο Θέατρο του Ίψεν», σελ. 1561-1607, αναδ. στο: *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, τ. Α', εκδ. Δίφρος, Αθήνα, 1961, σελ. 9-124.
 - 1.13. Κωνσταντινίδης, Δημήτρης: «Αμερικανοί κριτικοί για τον Ίψεν», σελ. 1608-1611.
2. *Διαβάζω*, τχ. 181, 23/12/1987.
 - 2.1. Γαλάντης, Γιώργος: «Χένρικ Ίψεν», σελ. 15.
 - 2.2. Μέλμπεργκ, Μαργαρίτα: «Η ζωή και το έργο του Ίψεν», σελ. 16-19.
 - 2.3. Χατζοπούλου-Καραβία, Λεία: «Τα γυναικεία πρόσωπα του Ίψεν», σελ. 20-26.
 - 2.4. Παναγή, Α. Μ.: «*Το κουκλόσπιτο*. Μια αναθεώρηση», σελ. 27-31.
 - 2.5. Βελισσαρίου, Ασπασία: «*Ένας εχθρός του λαού*. Άτομο και κοινωνία στον Ίψεν», σελ. 33-36.
 - 2.6. Πολενάκης, Λέανδρος: «Η κουκουβάγια, η αγριόπαπα, ο γλάρος. Ένα δραματικό τρίπτυχο», σελ. 37-38.
 - 2.7. Πατσαλίδης, Σάββας: «Ο τραγικός *Αρχιμάστορας* του Ίψεν», σελ. 39-41.
 - 2.8. Λαμπαδαρίδου, Ε. Α.: «Η αναγέννηση του Ίψεν στο *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*», σελ. 42-45.
 - 2.9. Μέλμπεργκ, Μαργαρίτα,: «Ίψεν-Στρίντμπεργκ αντιπαράθεση επί σκηνης. Για το γυναικείο ζήτημα», σελ. 46-50.
 - 2.10. Πέρσης, Θεωδωρή: «Παραστασιογραφία Ερρίκος Ίψεν», σελ. 51-53.

- 2.11. Παπαγεωργίου, Χρίστος: «Ελληνική βιβλιογραφία Ερρίκου Ίψεν», σελ. 54-55.
- 2.12. Βαβλίδας, Θανάσης: «Μια συνέντευξη με τον Ίψεν, πρέσβη της Νορβηγίας στην Ελλάδα», συνέντευξη με τον Τάνκρεντ Ίψεν, σελ. 56-59.
3. *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 102, 5-6/1988.
- 3.1. Βαλέτας, Κώστας: «Ερρίκος Ίψεν. Αφιέρωμα», σελ. 2-5.
- 3.2. Ibsen, Henrik: «Ένα πρόγος ισπανικός» [ποίημα] μτφ. Σίμος Μενάρδος, σελ. 6.
- 3.3. Ibsen, Tancred: «Χαιρετισμός», σελ. 7-8.
- 3.4. Μενάρδος, Σίμος: «Εισαγωγή στον *Καταλίνα*», σελ. 9-12.
- 3.5. Ibsen, Henrik: *Κατιλίνας* [δημοσίευση του έργου] μτφ. Σίμος Μενάρδος, σελ. 13-66.
- 3.6. Βαλέτας, Κώστας: «Ο Ίψεν στην Ιταλία», σελ. 67-68.
- 3.7. Shaw, George Bernard: «Ο Μπερνάρ Σω περί Ίψεν», σελ. 69-77 [προδημοσίευση αποσπασμάτων από το βιβλίο του *Η πεμπουσία του Ιψενισμού* που δεν είχε ακόμα κυκλοφορήσει στην Ελλάδα].
- 3.8. Μενάρδος, Σίμος: «Ολίγα περί Ίψεν», σελ. 78-80.
- 3.9. Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν», σελ. 85-86.

2. Κείμενα στα προγράμματα των παραστάσεων⁶⁴⁴

1. Ελληνικοί θίασοι

1.1. Η αγριόλαπια

1.1.1. Η Νέα Σκηνή 1901

Μονόφυλλο.

1.1.1.1. Επανάληψη Αθήνα 1902
Μονόφυλλο.

1.1.1.2. Επανάληψη Αθήνα 1903
Δεν σώζεται.

1.1.1.3. Επανάληψη Σύρος 1904
Δεν σώζεται.

1.1.1.4. Επανάληψη Αθήνα 1904
Δεν σώζεται.

1.1.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912

Μονόφυλλο.

1.1.2.1. Επανάληψη Χανιά 1912
Μονόφυλλο.

1.1.2.2. Επανάληψη Αθήνα 1913
Δεν σώζεται.

1.1.3. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1915

Μονόφυλλο⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ Η αποδελτίωση των προγραμμάτων έγινε κατά κύριο λόγο από το αρχείο του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου, όπου σώζεται η πλειονότητα των ελληνικών θεατρικών προγραμμάτων. Στο Εθνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο αναβρέθηκαν και κάποια προγράμματα Ύψεν που δεν βρίσκονται στη συλλογή του Κέντρου. Στις περιπτώσεις που τα προγράμματα σώζονται μόνο στο Ε.Λ.Ι.Α. αυτό σημειώνεται για όλες τις άλλες περιπτώσεις ο μελετητής θα πρέπει να ανατρέξει στο αρχείο του Κέντρου. Τα κείμενα έχουν καταγραφεί κατά σειρά παράθεσης στο πρόγραμμα (όταν υπάρχει αρίθμηση σελίδων στα προγράμματα αυτό σημειώνεται). Η καταγραφή αυτή αφορά μόνο τα κείμενα για την παράσταση και τον Ύψεν και όχι τα βιογραφικά των συντελεστών. Να σημειώσουμε ακόμα ότι δίνουμε στις παραστάσεις τους ταξινομικούς αριθμούς της αναλυτικής παραστασιογραφίας. Αποδελτιώθηκαν τα προγράμματα έως και το 1999, που είναι η καταληκτική χρονολογία της –κυρίως– έρευνάς μας.

⁶⁴⁵ Σώζεται μόνο εκείνο της 9/9/1915.

1.1.4. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1939

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Ο Ερρίκος Ίψεν» [σύντομη βιογραφία].

1.1.5. Θέατρο Τέχνης 1942

Περιεχόμενα:

- Δασκαλάκης, Βάσος: «Αγριόπαπια».

1.1.5.1. Επανάληψη 1943

Περιεχόμενα:

Ό.π.

1.1.6. Θέατρο Τέχνης 1956

Περιεχόμενα:

- Δασκαλάκης, Βάσος: «Ο Ερρίκος Ίψεν» [σύντομη βιογραφία του Ίψεν και μια σύντομη ανάλυση του έργου].

1.1.7. Εθνικό Θέατρο 1985

Περιεχόμενα:

- Αντωνιάδη, Κούλα: «Ο Ίψεν και η επανάσταση».
- Αντωνιάδη, Κούλα: «Σημείωμα σκηνοθέτη».
- Ανυπόγραφο: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου Ίψεν».

1.1.8. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας 1991

Περιεχόμενα⁶⁴⁶:

- Πλωρίτης, Μάριος: «Ο ρεαλισμός βρίσκει τον ποιητή του», σελ. 5, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του: «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1536-1537.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων: «Χρονολόγιο Ερρίκου Ίψεν», σελ. 6-7.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων: «Σχεδιάγραμμα ανάγνωσης για την *Αγριόπαπια* του Ερρίκου Ίψεν», σελ. 10-11, αναδ. στο: *Σχεδιάγραμμα ανάγνωσης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2006, σελ. 60-66.
- Kott, Jan: «Ξαναδιαβάζοντας τον Ίψεν», σελ. 12-14, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ένα θέατρο ουσίας*, μτφ. Έλενα Πατρικίου-Ελένη Παπάζογλου, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα, 1988, σελ. 47-84.

1.1.9. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας 1992

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν 1828-1906» [χρονολόγιο].
- Nicoll, Allardyce: «Η παρεμβολή του συμβολικού στοιχείου στον Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Παγκοσμία ιστορία του θεάτρου εικονογραφημένη από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, τ. Γ', μτφ. Μαρία Οικονόμου, εκδ. Πνοή, Αθήνα, χ.χ., σελ. 34-37.
- Ibsen, Henrik: «Πολιτική και ελευθερία» [αποσπάσματα από διάφορα κείμενα του Ίψεν].
- Κουκούλας, Λέων: «Για την *Αγριόπαπια* του Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων της ομιλίας του «Ερρίκος Ίψεν» (9/4/1943), πρώτη δημοσίευση της ομιλίας του από τις εκδόσεις Παρθενών (Αθήνα, 1943).

⁶⁴⁶ Το πρόγραμμα της παράστασης είναι τεύχος του περιοδικού *Θεατρική Καλαμάτα*, τχ. 13, Άνοιξη 1991, περιοδική έκδοση του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Καλαμάτας.

Επανάληψη Χειμώνας 1992-93

Περιεχόμενα:

Ό.π.

1.1.10. Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1994⁶⁴⁷

Περιεχόμενα:

- Welhaven, Johan Sebastian : «Το θαλασσοπούλι» [ποίηση που θεωρείται ότι υπήρξε η πηγή έμπνευσης του Ίψεν για την *Αγριόπαπια*].
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [αποσπάσματα κειμένου του συγγραφέα].
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [επιστολή στον θείο του Christian Cornelius Paus, Μόναχο, 18 Νοεμβρίου 1877].
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από συνομιλία του συγγραφέα με τον Michael Georg Conrad], σελ. 12.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [επιστολή στον August Linberg, 2 Αυγούστου 1883], σελ. 13.
- Sinding, Terje: Άτιτλο, σελ. 12-13, αναδ. αποσπάσματος από το εισαγωγικό σημείωμα στην έκδοση της γαλλικής μετάφρασής του της *Αγριόπαπιας*: *Les douze dernières pièces*, τ. Β', εκδ. Le spectateur français, Παρίσι, 1991.
- Mayer, Michael: Άτιτλο [βιογραφικά στοιχεία για τον Ίψεν], σελ. 14-18, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ibsen*, τ. Α'-Γ', εκδ. Hart-Davis, Λονδίνο, 1967-1971, επανέκδ. Cardinal, Λονδίνο, 1992.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από συνομιλία του με τον Gerhard Gran], σελ. 19.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [επιστολή στον Björnson Björnstjerne., Ρώμη, 9 Δεκεμβρίου 1867], σελ. 22.
- Andreas-Salomé, Lou: «Ένα παραμύθι για εισαγωγή», σελ. 33-42, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο της: *Henrik Ibsens Frauen-Gestalten. Nach seinen sechs Familiendramen: 'Ein Puppenheim', 'Gespenster', 'Die Wildente', 'Rosmersholm', 'Die Frau vom Meere', 'Hedda Gabler'*, εκδ. Hugo Bloch, Βερολίνο, 1892.
- Καραναστάσης, Νίκος: «*Η αγριόπαπια*. Παραστάσεις από ελληνικούς θιάσους», σελ. 44-49.

1.2. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

1.2.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1925

Δεν σώζεται.

1.2.1.1. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1925

Δεν σώζεται.

1.2.2. Θίασος Ελένης Χαλκούση 1928

Μονόφυλλο.

1.2.3. Θέατρο Άσκηση 1982

Περιεχόμενα:

⁶⁴⁷ Πριν από το κανονικό πρόγραμμα της παράστασης κυκλοφόρησε τρίφυλλο πρόγραμμα που περιελάμβανε μόνο τη διανομή.

- Mayer, Michael: Άτιτλο [σύντομη βιογραφία του Ίψεν], αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ibsen*, ό.π.
- Mayer, Michael: Άτιτλο [σχολιασμός του έργου του], αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ibsen*, ό.π.
- Ibsen, Henrik: «Αυτοβιογραφία».

1.2.4. Θίασος Δημήτρη Χορν 1983

Περιεχόμενα:

- Σολομός, Αλέξης: Άτιτλο [σημείωμα του σκηνοθέτη της παράστασης], αναδ. αναθ. έκδ. με νέο τίτλο: «Ο αρχιμάστορας Ίψεν», στο: *Έστι Θέατρον και άλλα*, εκδ. Κέδρος, 1986, σελ. 95-98.
- Χορν, Δημήτρης: Άτιτλο [σημείωμα του πρωταγωνιστή της παράστασης].
- Άγνωστος: «Ίψενικές χρονολογίες».
- Πλωρίτης, Μάριος: «Η 'ευτυχία του απρόσιτου' και η πραγματική Χίλντα», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του: «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του», ό.π.

1.2.5. Θέατρο Βικτώρια 1989

Περιεχόμενα⁶⁴⁸:

- Γκότση, Μαίρη: Άτιτλο [σημείωμα για τους στόχους του θιάσου].
- Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν. Βιογραφικό και δομή του Σόλνες».

1.2.6. Θέατρο Εξαρχείων 1994

Περιεχόμενα:

- Ibsen, Henrik: Άτιτλο, μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 17-19.
- Archer, William: «Ο Αρχιμάστορας», μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 20-21, αναδ. αποσπασμάτων από την εισαγωγή του για τη μετάφραση του *Αρχιμάστορα* στα αγγλικά: *The complete works of Henrik Ibsen*, τ. Γ', εκδ. Heinemann, Λονδίνο, 1907.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [ποίημα: «Κάθονταν εκεί, αυτοί οι δύο»], μτφ. Μαρία Κυρτζάκη, σελ. 23, αναδ. από: πρόγρ. *Μικρός Έγιολφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991.
- Esslin, Martin: «Ο Αρχιτέκτονας», σελ. 24-27, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Πέρα από το παράλογο*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1989, σελ. 124-130.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από συνομιλία του με την Helene Raff, 1890], μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 29.
- Thomas, David: «Ο αρχιμάστορας», μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 30-31, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Henrik Ibsen*, εκδ. Mac Millan, Λονδίνο, 1983.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [παιδικές αναμνήσεις του που σχετίζονται με τη συγγραφή του *Αρχιμάστορα*], μτφ. Μαρία Κυρτζάκη, σελ. 33-35, αναδ. από: πρόγρ. *Μικρός Έγιολφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991.
- Mayer, Michael: «Σχετικά με τον Αρχιμάστορα», μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 36-39, αναδ. από την εισαγωγή του για τη μετάφραση του *Αρχιμάστορα* στα αγγλικά στο: *Ibsen 'Ghosts', 'The Wild Duck', 'The Master Builder'*, τ. Α', εκδ. Methuen, Λονδίνο, 1990.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από συνομιλία του με τον Peter Andreas Rosenberg], μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 41.
- Björnson, Björnsterne: «Επιστολή στον Ίψεν» [5/10/1864], μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 42.

⁶⁴⁸ Για τις επαναλήψεις της παράστασης (1989-90 και 1990-91) δεν τυπώθηκε καινούργιο πρόγραμμα.

- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από συνομιλία του με την Helene Raff, 1890], μετ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 45.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από το έργο του *Οι μνηστήρες του θρόνου* σε μετάφραση Λέοντος Κουκούλα], σελ. 46.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από συνομιλία του με την Helene Raff, 1890], μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 49.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Άτας Απάτα», σελ. 50-54.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από ομιλία του σε φοιτητές, 10/9/1874], μτφ. Ελένη Δημοπούλου, σελ. 55, αναδ. από το περιοδικό-πρόγραμμα *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 17 («Το θέατρο του Ίψεν»), Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1989.
- Mayer, Michael: «Η συνεισφορά του Ίψεν», μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 56-59, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ibsen*, ό.π.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από επιστολή του στον Georg Brandes, 12/6/1883], μτφ. Μαρία Φραγκή, σελ. 61, αναδ. από: πρόγρ. *Ρόσμερσχολμ, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα»*, 1991.
- Miller, Arthur: «Σχετικά με τον Ίψεν», μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 62-63, αναδ. αποσπασμάτων από την εισαγωγή του για τη διασκευή του *Εχθρού του λαού* στο: *Arthur Miller's adaptation of 'An enemy of the people'*, επανέκδ. Nick Hern, Λονδίνο, 1989.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από ομιλία του στη Νορβηγική Λέσχη για τα Δικαιώματα της Γυναίκας, Χριστιανία, 26/5/1898], μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 65.
- Brandes, Georg: «Περίπατοι με τον Ίψεν. Δρέσδη, Σεπτέμβριος 1872», μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 66-67, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Henrik Ibsen. Björnstjerne Björnson.*, πρώτη δημοσίευση στα αγγλικά εκδ. Macmillan, Νέα Υόρκη, 1899.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από επιστολή του στον Björnstjerne Björnson :, 16/9/1864], μτφ. Γιούλη Δεληγιάννη, σελ. 69, αναδ. από: πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο του Νότου*, 1994.
- Jaeger, Hans Henrik: «Μια μέρα στη ζωή του Ερρίκου Ίψεν», μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 70-71.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο, μτφ. Μαρία Φραγκή, σελ. 73.
- Δεκαβάλλα, Αννίτα: «Εργοβιογραφία», σελ. 74-91.
- Πρωτεύς [Βλάσης Γαβριηλίδης]: Άτιτλο, σελ. 92, αναδ. αποσπασμάτων από την κριτική του για την πρώτη παράσταση των *Βρυκολάκων* στην Ελλάδα [*«Οι βρυκόλακες»*, εφ. *Ακρόπολις*, 1/11/1894].
- Βιζυηνός, Γεώργιος: «Ερρίκος Ίψεν», σελ. 95-96, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Εστία*, τχ. 10, 8/3/1892, σελ. 153-156 και τχ. 11, 15/3/1892, σελ. 167-171.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος: «Το έργο του Ίψεν», σελ. 97, αναδ. από το άρθρο του στο περ. *Παναθήναια*, 15-30/6/1906, σελ. 149-153.
- Παλαμάς, Κωστής: «Γράμμα για τον Ίψεν», σελ. 98-99, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 205, 9/7/1906, σελ. 5-6.
- Πολίτης, Φώτος: «Μερικά για τον Ίψεν», σελ. 100-102, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στην εφ. *Η Πρωία*, 10/2/1933.
- Χουρμούζιος, Αιμίλιος: «Η επικαιρότης του Ίψεν», σελ. 103-104, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 525, 15/5/1949, σελ. 630-634, τχ. 526, 1/6/1949, σελ. 721-725.
- Τερζάκης, Άγγελος: «Οφειλή στον Ίψεν», σελ. 105-107, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1518-1520.
- Μινωτής, Αλέξης: «Η έδρα του συγχρόνου θεάτρου», σελ. 108-109, αναδ. αποσπασμάτων από: πρόγρ. *Βρυκολάκες*, Θίασος Κατίνας Παξινού-Αλέξη Μινωτή, 1968.

- Κατσέλης, Πέλος: «Ένας δημιουργός ζωής», σελ. 110-111, αναδ. αποσπασμάτων από την εισαγωγή του για τη μετάφραση του έργου: *Ένας εχθρός του λαού*, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 72, Αθήνα, 1977.
- Κουκούλας, Λέων: «Ο οικοδόμος Σόλνες», σελ. 113-115, αναδ. αποσπασμάτων από την εισαγωγή του για τη μετάφραση του έργου: *Ο οικοδόμος Σόλνες*, εκδ. Γκοβόστη, σειρά Άπαντα Ίψεν, αρ. 11, χ.χ. [1945].
- Πλωρίτης, Μάριος: «Η Έευτυχία του απρόσιτου'», σελ. 116-117, αναδ. αποσπασμάτων από την εισαγωγή του για τη μετάφραση του έργου: *Αρχιμάστορας Σόλνες*, εκδ. Δωδώνη, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 88, Αθήνα, 1983
- Λιγνάδης, Τάσος: «Ένας καθρέφτης για όλους», σελ. 118-119, αναδ. αποσπασμάτων από την κριτική του για τον *Αρχιμάστορα* από τον Θίασο Δημήτρη Χορν το 1983 με τίτλο «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/11/1983.
- Νικόπουλος, Νάσος: «Προσεγγίζοντας το Ανέφικτο», σελ. 120-122, αναδ. αποσπασμάτων από την κριτική του για τον *Αρχιμάστορα* από τον Θίασο Δημήτρη Χορν το 1983, εφ. *Η Αυγή*, 22/11/1983.
- Δεκαβάλλα, Αννίτα: «Ελληνική βιβλιογραφία περί τον Ίψεν», σελ. 123-125.

1.3. Βροκόλακες

1.3.1. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα 1894

Μονόφυλλο.

1.3.1.1. Επανάληψη Αθήνα Οκτώβριος 1895
Δεν σώζεται.

1.3.1.2. Επανάληψη Αθήνα Δεκέμβριος 1895
Δεν σώζεται.

1.3.1.3. Επανάληψη Αθήνα 1897
Δεν σώζεται.

1.3.1.4. Επανάληψη Πειραιάς 1898
Δεν σώζεται.

1.3.1.5. Επανάληψη Αθήνα 1904
Δεν σώζεται.

1.3.1.6. Επανάληψη Ναύπλιο 1904
Μονόφυλλα.

1.3.1.7. Επανάληψη Αθήνα 1909
Δεν σώζεται.

1.3.2. Ελληνικός Δραματικός Θίασος «Αθηνών» Νικόλαου Κορδοβίλλη 1896

Μονόφυλλο.

1.3.3. Θίασος [Κωνσταντίνου Βονασέρα;] 1896

Δεν σώζεται.

1.3.4. Ελληνικός Θίασος Αθηνών «Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη 1897
Μονόφυλλο.

1.3.5. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αθηνών Θεόδωρου Ποφάντη 1897
Δεν σώζεται.

1.3.6. Θίασος Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου 1898
Δεν σώζεται.

1.3.6.1. Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1910
Δεν σώζεται.

1.3.7. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αικατερίνης Βερώνη 1899
Μονόφυλλα.

1.3.7.1. Επανάληψη Αθήνα 1900
Δεν σώζεται.

1.3.7.2. Επανάληψη Σύρος 1901
Μονόφυλλο.

1.3.7.3. Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1905
Δεν σώζεται.

1.3.7.4. Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1907
Δεν σώζεται.

1.3.8. Θίασος Δημητρίου Αγγελάκη 1900
Δεν σώζεται.

1.3.8.1. Επανάληψη Αθήνα 1900
Δεν σώζεται.

1.3.8.2. Επανάληψη Πειραιάς 1901
Δεν σώζεται.

1.3.9. Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 1903
Δεν σώζεται.

1.3.10. Θίασος Ξενοφώντος Ησαΐα 1906
Δεν σώζεται.

1.3.11. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1909
Δεν σώζεται.

1.3.11.1. Επανάληψη Ζάκυνθος 1909
Μονόφυλλο.

1.3.11.2. Επανάληψη Πύργος Ηλείας 1909
Δεν σώζεται.

1.3.11.3. Επανάληψη Αθήνα 1909
Δεν σώζεται.

1.3.11.4. Επανάληψη Σύρος 1910
Δεν σώζεται.

1.3.11.5. Επανάληψη Αθήνα 1910
Δεν σώζεται.

1.3.11.6. Επανάληψη Πειραιάς 1910
Δεν σώζεται.

1.3.11.7. Επανάληψη Τρίπολη 1912
Μονόφυλλο.

1.3.11.8. Επανάληψη Πύργος Ηλείας 1912
Μονόφυλλο.

1.3.11.9. Επανάληψη Αθήνα 1912
Μονόφυλλα⁶⁴⁹.

1.3.11.10. Επανάληψη Περιοδεία 1913-14
Μονόφυλλο⁶⁵⁰.

1.3.11.11. Επανάληψη Αθήνα 1923
Δεν σώζεται.

1.3.11.12. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1924
Δεν σώζεται.

1.3.11.13. Επανάληψη Αθήνα 1926
Δεν σώζεται.

1.3.12. Θίασος Πάνου Καλογερίκου 1910
Δεν σώζεται.

1.3.13. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1910
Δεν σώζεται.

1.3.13.1. Επανάληψη Αθήνα 1911
Δεν σώζεται.

1.3.13.2. Επανάληψη Περιοδεία 1911-12
Μονόφυλλα.

1.3.13.3. Επανάληψη Αθήνα 1912
Δεν σώζεται.

1.3.13.4. Επανάληψη Αθήνα 1913
Δεν σώζονται.

1.3.13.5. Επανάληψη Αθήνα 1916
Δεν σώζεται.

⁶⁴⁹ Σώζονται τα μονόφυλλα των ημερομηνιών: 14/10/1912, 7/11/1912, 13/2/1913.

⁶⁵⁰ Σώζεται μόνο το μονόφυλλο της παράστασης του Βόλου της 17/10/1913.

1.3.13.6. Επανάληψη Αθήνα 1917
Δεν σώζεται.

1.3.13.7. Επανάληψη Αθήνα 1918
Δεν σώζεται.

1.3.13.8. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1918
Δεν σώζεται.

1.3.13.9. Επανάληψη Αθήνα Καλοκαίρι 1921
Δεν σώζεται.

1.3.13.10. Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1921-22
Δεν σώζεται.

1.3.14. Θίασος Τηλέμαχου Λεπενιώτη 1914
Δεν σώζεται.

1.3.15. Θίασος Αθανάσιου Μαρίκου και Εμμανουήλ Καντιώτη 1916
Δεν σώζεται.

1.3.16. Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου-Ανθής Μηλιάδου 1916
Δεν σώζεται.

1.3.17. Θίασος Νίκου Μωραΐτη 1918
Δεν σώζεται.

1.3.18. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1918
Δεν σώζεται.

1.3.19. Θίασος Μιχαήλ Ιακωβίδη 1927
Δεν σώζεται.

1.3.20. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930
Μονόφυλλο⁶⁵¹.

1.3.21. Θίασος Μαρίας Κροντηρά 1933
Μονόφυλλο.

1.3.22. Θίασος Ηνωμένοι Καλλιτέχναι 1933
Δεν σώζεται.

1.3.22.1. Επανάληψη Αθήνα 1935
Μονόφυλλο.

⁶⁵¹ Σώζεται μόνον εκείνο της 17/7/1930.

1.3.23. Εθνικό Θέατρο 1934

Περιεχόμενα⁶⁵²:

- Berteval, N.: «Οι βρυκόλακες», σελ. 21-25, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Le Theatre d' Ibsen*, εκδ. Perrin, Παρίσι, 1912.
- Μπαστιάς, Κωστής: «Ο Ίψεν ρεαλιστής», σελ. 27-30.

Επανάληψη Χειμώνας 1933-34
Δίφυλλο.

1.3.23.1. Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1934-35
Δίφυλλο⁶⁵³.

1.3.23.2. Επανάληψη Πάτρα 1935:
Δεν σώζεται.

1.3.23.3. Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1935-36:
Χωρίς κείμενα⁶⁵⁴.

1.3.23.4. Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1939-40:
Δεν σώζεται.

1.3.24. Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου 1934

Δεν σώζεται.

1.3.24.1. Επανάληψη Μυτιλήνη 1934
Μονόφυλλο.

1.3.25. Θίασος Κώστα Κροντηρά 1936

Δεν σώζεται.

1.3.25.1. Επανάληψη Χανιά 1937
Μονόφυλλο.

1.3.25.2. Επανάληψη Κύπρος 1938
Δεν σώζεται.

1.3.26. Θίασος Νέων 1938

Περιεχόμενα:

- Κωτσόπουλος, Θάνος: «Λίγα λόγια για το έργο».

⁶⁵² Το πρόγραμμα της παράστασης είναι κοινό με τη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι που ανεβάζει το Εθνικό την ίδια θεατρική περίοδο. Εκδόθηκε ακόμα ενημερωτικό δίφυλλο που περιελάμβανε μόνο τη διανομή.

⁶⁵³ Σώζεται μόνον εκείνο της 16/11/1934. Δύο δίφυλλα προγράμματα τυπώθηκαν για την παράσταση: στο ένα αναγράφεται το όνομα της Κατερίνας Ανδρεάδη στον ρόλο της Ρεγκίνε, ενώ στο δεύτερο το όνομα της Μιράντας Μυράτ. Αλλά μόνο η Μιράντα Μυράτ ερμήνευσε τον ρόλο σε αυτήν την επανάληψη. Έγινε αλλαγή την τελευταία στιγμή στη διανομή, γι' αυτό και ανατυπώθηκε το πρόγραμμα. Η παράσταση καταγράφεται και στο συγκεντρωτικό πρόγραμμα επαναλήψεων του Νοεμβρίου του 1934.

⁶⁵⁴ Δεν τυπώθηκε ξεχωριστό πρόγραμμα. Στο συγκεντρωτικό πρόγραμμα «Α' Σειρά Επαναλήψεων. Αι μεγάλοι επιτυχίες του Θεάτρου».

1.3.27. Θέατρο Τέχνης 1943

Περιεχόμενα:

- Δασκαλάκης, Βάσος: «*Βρυκόλακες*»

1.3.27.1. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1945
Δεν σώζεται.

1.3.27.2. Επανάληψη Περιοδεία 1949
Χωρίς κείμενα⁶⁵⁵.

1.3.28. Εθνικό Θέατρο 1950

Περιεχόμενα:

- Πολίτης, Φώτος: «*Οι Βρυκόλακες*», σελ. 2–8, αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο άρθρο του στην εφ. *Πρωία*, 2/2/1934.
- Σιδέρης, Γιάννης: «*Οι Βρυκόλακες και το ελληνικό θέατρο*», σελ. 10–13.

Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1951
Περιεχόμενα:
Ό.π., δημοσιεύεται μόνο το κείμενο του Πολίτη.

1.3.28.1. Επανάληψη Αθήνα 1958
Περιεχόμενα:
Ό.π.

1.3.28.2. Επανάληψη Πάτρα 1958⁶⁵⁶
Περιεχόμενα:
Ό.π.

1.3.28.3. Επανάληψη Αθήνα 1960
Περιεχόμενα:
Ό.π.

1.3.28.4. Επανάληψη Αθήνα 1965
Περιεχόμενα:
Ό.π.

1.3.29. Θίασος Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινοῦ 1968

Περιεχόμενα:

- Πολίτης, Φώτος: «*Οι βρυκόλακες*», αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο άρθρο του στην εφ. *Πρωία*, ό.π.
- Μινωτής, Αλέξης: «*Η έδρα του σύγχρονου θεάτρου*».

Επανάληψη Αθήνα 1970
Περιεχόμενα:
Ό.π., προστέθηκε ακόμα το κείμενο:
- Βασιλειάδης, Βασιλης: Άτιτλο [σημείωμα του σκηνογράφου].

⁶⁵⁵ Σώζεται μόνον το πρόγραμμα της Αλεξανδρείας Αιγύπτου.

⁶⁵⁶ Πρόγραμμα περιοδείας στην Πάτρα. Κοινό πρόγραμμα με το έργο του Διονύσιου Ρώμα *Το ζαμπελάκι*.

1.3.30. Θίασος Γιάννη Φέρτη 1979

Περιεχόμενα:

- Ibsen, Henrik: «Αυτοβιογραφία»
- Mayer, Michael: «Το έργο μου περιέχει το μέλλον... Πως γράφτηκαν οι *Βρυκόλακες*», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ibsen*, ό.π.
- Ibsen, Henrik: «Ο Ίψεν για τους *Βρυκόλακες*».
- Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν. Μικρή εργοβιογραφία».
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος: «Ο Ξενόπουλος προλογίζει τους *Βρυκόλακες*», αναδ. αποσπασμάτων της ομιλίας του για την πρώτη παρουσίαση του έργου, πρώτη δημοσίευση: «Οι *Βρυκόλακες*, διάλεξις γενόμενη εν τω θεάτρω των Κωμωδιών την εσπέραν της 29 Οκτωβρίου, υπό του κ. Γρηγορίου Ξενόπουλου», εφ. *Εστία*, 30, 31/10 & 1/11/1894.
- Πολίτης, Φώτος: «Οι *Βρυκόλακες*», αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο άρθρο του στην εφ. *Πρωία*, ό.π.
- Παλαμάς, Κωστής: «Ωδή στο θάνατο του Ίψεν», αναδ. από το περ. *Νουμάς*, τχ. 203, 18/6/1906, σελ. 1-3.

1.3.31. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1985

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου Ίψεν».
- Βεάκης, Γιάννης: «Η σημερινή μας απόκριση στο κάλεσμα του Ίψεν. Οι *Βρυκόλακες*» [σημείωμα του σκηνοθέτη].
- Πατρασκάνου-Βεάκη, Έλενα: «Για την σκηνογραφική σκηνοθεσία στους *Βρυκόλακες*» [σημείωμα της σκηνογράφου].

1.3.32. Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη» 1988

Περιεχόμενα⁶⁵⁷:

- Ανυπόγραφο: «*Βρυκόλακες* 106 Χρονών» [συνοπτική παραστασιογραφία του έργου στην Ελλάδα].
- Παπανικολάου, Μιχάλης: «Σημείωμα του σκηνοθέτη».
- Πετρής, Τάσος: «Σημειώσεις για τη ζωή και το έργο του Ίψεν».

1.3.33. Εθνικό Θέατρο 1988

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Εργοβιογραφία Ερρίκου Ίψεν».
- Παλαμάς, Κωστής: «Ωδή στο θάνατο του Ίψεν», αναδ. από το περ. *Νουμάς*, ό.π.
- Βαρβαρέσου-Τζόγια, Άννα: «Γύρω από τους *Βρυκόλακες*».
- Έξαρχος, Δημήτρης: «Σημείωμα του σκηνοθέτη».
- Ανυπόγραφο: «Λίγα λόγια για τη μουσική».
- Πολίτης, Φώτος: «Οι *Βρυκόλακες*. Αποσπάσματα άρθρων», αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο άρθρο του στην εφ. *Πρωία*, ό.π.
- Τουρμπίνος, Τώνης: «Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο 1894-1987» [παραστασιογραφία].
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο.

⁶⁵⁷ Κοινό πρόγραμμα με το έργο *Στη σκιά της Εβίνας* των William Dinner και William Morum που παρουσίασε ο θίασος σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με τους *Βρυκόλακες*.

1.3.34. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1994

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Χένρικ Ίψεν 1828-1906» [εργοβιογραφία].
- Ibsen, Henrik: «Πρώτες επιρροές και εντυπώσεις».
- Πολίτης, Φώτος: «Οι *Βρυκόλακες*», αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο άρθρο του στην εφ. *Πρωία*, ό.π.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο.
- Ibsen, Henrik: «Ο Ίψεν για τους *Βρυκόλακες*».
- Ibsen, Henrik: «Αλληλογραφία του συγγραφέα».
- Brandes, Georg: «Αφήγηση του Γέοργκ Μπράντες».
- Ibsen, Henrik: «Γράμμα στον Σόφους Σάρντορφ, 6 Ιανουαρίου 1882».
- Ibsen, Henrik: «Αλληλογραφία του συγγραφέα».
- Ανυπόγραφο: Άτιτλο [περί *Βρικόλακων*].
- Ibsen, Bergliot: «Η γυναίκα στο πλευρό του Ίψεν».
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [ποίημα], μτφ. Γιώργος Κεντρωτής.
- Ibsen, Henrik: «Για τη δημιουργία χαρακτήρων και τη δραματική μέθοδο».
- Miller, Arthur: Άτιτλο.

3.35. Εθνικό Θέατρο 1997

Περιεχόμενα:

- Ibsen, Henrik: Άτιτλο, σελ. 5.
- Πολίτης, Φώτος: «*Βρυκόλακες*. Αποσπάσματα άρθρων», σελ. 7-13, αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο άρθρο του στην εφ. *Πρωία*, ό.π.
- Ανυπόγραφο: «Χρονολόγιο Ερρίκος Ίψεν», σελ. 25-37.
- Χουρμούζιος, Αιμίλιος: «Η επικαιρότητα του Ίψεν», σελ. 39-43, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, ό.π.
- Θρύλος, Άλκης: «Οι γυναίκες στο θέατρο του Ίψεν», σελ. 45-49, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1561-1607.

1.4. Ένας εχθρός του λαού

1.4.1. Η Νέα Σκηνή 1902

Μονόφυλλο.

1.4.1.1. Επανάληψη Αθήνα 1902
Μονόφυλλο⁶⁵⁸.

1.4.2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1918

Μονόφυλλο.

1.4.3. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1931

Μονόφυλλο.

⁶⁵⁸ Σώζεται μόνον εκείνο της 2/2/1902.

1.4.4. Θίασος Βασιλη Αργυρόπουλου 1943

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Ένας εχθρός του λαού».

1.4.5. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1965

Περιεχόμενα:

- Βολανάκης, Μίνως: «Μόνον ένας εχθρός του λαού;» [σημείωμα του σκηνοθέτη].
- Σιδέρης, Γιάννης: «Ο Εχθρός του λαού» [παραστασιογραφία του έργου στην Ελλάδα].

1.4.5.1. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1966

Περιεχόμενα:

Ό.π.

1.4.6. Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος 1981

Περιεχόμενα:

- Παλκοσένικο: Άτιτλο [για τη φυσιογνωμία και τους στόχους του θιάσου].
- Stanislavsky, Konstantin: Άτιτλο, μτφ. Άγγελος Νίκας, αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση του βιβλίου του: *Η ζωή μου στην τέχνη*, τ. Α' & Β', εκδ. Γκόννη, Αθήνα, 1980.
- Παλκοσένικο: Άτιτλο [βιογραφικό θιάσου].
- Διάφοροι: Άτιτλο [τσιτάτα των Ibsen, Kirkegaard και Michel de Montaigne].

1.4.7. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων 1984

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου Ίψεν».
- Κατσέλης, Πέλος: «Ένας δημιουργός ζωής», αναδ. αποσπασμάτων από την εισαγωγή του για τη μετάφραση του έργου: *Ένας εχθρός του λαού*, εκδ. Δωδώνη, ό.π.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο.
- Παπαδάκης, Νίκος: «Σχετικά με τον Ίψεν και την παράσταση του *Εχθρού του λαού*» [σημείωμα του σκηνοθέτη].
- Καψωμένος, Ε. Γ.: «Σύντομη ανάλυση του έργου», αναδ. αποσπασμάτων από την μελέτη του στο: *Κώδικες και σημασίες*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα, 1990, σελ. 204-206.
- Stanislavsky, Konstantin: «Τάσεις κοινωνικές και πολιτικές στον *Εχθρό του λαού*», μτφ. Πέλος Κατσέλης.
- Παλαμάς, Κωστής: «Ωδή στο θάνατο του Ίψεν», αναδ. από το περ. *Νουμάς*, ό.π.

1.4.8. Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα 1993⁶⁵⁹

Περιεχόμενα:

- Ewbank, Inga-Stina: «Ερρίκος Ίψεν 1828-1906».
- Mayer, Hans Georg: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Henrik Ibsen*, περιοδική έκδοση Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, αρ. 46, Αννόβερο, 1967.
- Lunacharsky, Anatol: Άτιτλο [για τον *Εχθρό του λαού*].

1.4.9. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πατρών 1999

Περιεχόμενα:

- Τσώνος, Κωστής: «Ηρωισμός...» [σημείωμα του σκηνοθέτη].
- Μέλμπεργκ, Μαργαρίτα: «Η ζωή και το έργο του Χένρικ Ίψεν».
- Βελισσαρίου, Ασπασία: «Ένας εχθρός του λαού. Άτομο και κοινωνία στον Ίψεν».

⁶⁵⁹ Σώζεται στο Ε.Λ.Ι.Α.

1.5. Έντα Γκάμπλερ

1.5.1. Η Νέα Σκηνή 1903

Μονόφυλλα⁶⁶⁰.

1.5.1.1. Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1903-04
Δεν σώζεται.

1.5.2. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1915

Μονόφυλλο⁶⁶¹.

1.5.3. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1921

Μονόφυλλο⁶⁶².

1.5.3.1. Επανάληψη Αθήνα 1926
Δεν σώζεται.

1.5.4. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1930

Μονόφυλλο⁶⁶³.

1.5.5. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939

Περιεχόμενα:

- Κουκούλας, Λέων: «Έντα Γκάμπλερ».

Επανάληψη Περιοδεία 1938-39
Μονόφυλλο⁶⁶⁴.

1.5.5.1. Επαναλήψη Περιοδεία 1939-40
Μονόφυλλα⁶⁶⁵.

1.5.5.2. Επαναλήψη Περιοδεία 1946-47

Περιεχόμενα⁶⁶⁶:

- Ροδάς, Μιχαήλ: «Σαν πρόλογος» [για τον θίασο της Κατερίνας].

1.5.5.3. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1948
Δεν σώζεται.

1.5.5.4. Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1949
Δεν σώζεται.

⁶⁶⁰ Σώζονται μόνο εκείνα της 12/6/1903 και 23/7/1903.

⁶⁶¹ Σώζεται μόνον εκείνο της 29/6/1915.

⁶⁶² Σώζεται μόνον εκείνο της 4/10/1921.

⁶⁶³ Σώζεται μόνον εκείνο της 31/7/1930.

⁶⁶⁴ Σώζεται μόνον εκείνο της 8/5/1939.

⁶⁶⁵ Σώζονται τα προγράμματα των ημερομηνιών: 3/1/1940, 4/3/1940, 19/3/1940, 5/4/1940, 8/5/1940, 9/5/1940 και 11/5/1940.

⁶⁶⁶ Σώζεται μόνο το πρόγραμμα της περιοδείας στην Κύπρο. Το πρόγραμμα βρίσκεται στο αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α.

1.5.6. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1950

Περιεχόμενα:

- Κουκούλας, Λέων: «*Έντα Γκάμπλερ*».

1.5.6.1. Επανάληψη Ιωάννινα 1956

Δεν σώζεται.

1.5.7. Εθνικό Θέατρο 1957

Περιεχόμενα:

- Τερζάκης, Άγγελος: «*Έντα Γκάμπλερ*», αναδ. στο: *Πριν από την αυλαία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1989, σελ. 118-122.

1.5.8. Θίασος Έλσας Βεργή 1967

Περιεχόμενα:

- Κουκούλας, Λέων: «*Έντα Γκάμπλερ*».

1.5.9. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1978

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου Ίψεν».
- Κάστρο, Καίτη: «Λίγα λόγια για τον Ίψεν και το έργο» [σημείωμα της μεταφράστριάς].
- Ιορδανίδης, Γιάννης: «*Έντα Γκάμπλερ 75 χρόνια στο νεοελληνικό θέατρο*».
- Μπασουκέας, Φώτης: «Ερρίκος Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Πέντε άνθρωποι...*, ό.π., σελ. 71-126.

1.5.10. Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης 1984

Περιεχόμενα⁶⁶⁷:

- Πατεράκη, Ρούλα: «*Η Μπέρτα θυμάται*» [αντί σκηνοθετικού σημειώματος].

1.5.11. Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου 1984

Περιεχόμενα:

- Καρέζη, Τζένη και Καζάκος, Κώστας: Άτιτλο [σημείωμα των θιασαρχών].
- Ανυπόγραφο: «Ο Ερρίκος Ίψεν. Βιογραφικά στοιχεία».
- Πολίτης, Φώτος: «Μερικά για τον Ίψεν», αναδ. από το άρθρο του στην εφ. *Η Πρωία*, 10/2/1933.
- Πράτσικας, Γιώργος: «Ίψεν ο οικοδόμος (1828-1906). Η ζωή του», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956 σελ. 1521-1533.
- Esslin, Martin: «Πέρα από το παράλογο», αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση του ομότιτλου βιβλίου του: μτφ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1989, σελ. 106-130.

⁶⁶⁷ Δεν σώζεται ούτε στο Θεατρικό Μουσείο ούτε στο Ε.Λ.Ι.Α. Η καταγραφή των περιεχομένων από ιδιωτική συλλογή (Τάσος Μπαντής).

1.5.12. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1989

Περιεχόμενα⁶⁶⁸:

- Παπανδρέου, Νικηφόρος: «Ίψενικό δίπτυχο», σελ. 3.
- Ανυπόγραφο: «Henrik Ibsen 1828-1906», σελ. 4-5 [εργοβιογραφία].
- Κουκούλας, Λέων: «Το θέατρο του Ίψεν», σελ. 6-10, αναδ. αποσπασμάτων από την ομιλία του «Ερρίκος Ίψεν» (9/4/1943), ό.π.
- Bentley, Eric: «Ίψεν - υπέρ και κατά», μτφ. Τασία Μυλωνοπούλου-Πόπη Πολέμη-Στέργιος Πρώιος, σελ. 11-20, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *In search of theatre*, εκδ. Vintage Books, Random House, Νέα Υόρκη, 1953.
- Regnault, Francois: «Η θάλασσα μέσα στη σοφία», μτφ. Έφη Σταμούλη, σελ. 21, αναδ. αποσπασμάτων από άρθρο του στο περ. *Théâtre en Europe*, τχ. 15, 10/1987.
- Ibsen, Henrik: «Ο Ίψεν για το θέατρο», μτφ. Ελένη Δημοπούλου, σελ. 22-24.
- Πολίτης, Φώτος: «Ίψενικά», σελ. 25-30, αναδ. αποσπασμάτων από διάφορα άρθρα του στην εφ. *Η Πρωία*.
- Χουρμουζιάδης, Νίκος: «Νόρα και Έντα. Οι ανόμοιες δίδυμες του Ίψεν» [σημείωμα του σκηνοθέτη], σελ. 31-33.
- Μανωλεδάκη, Ιωάννα: «Σημειώσεις για τη σκηνογραφία», σελ. 34.
- Kott, Jan: «Δύο ιψενικές ηρωίδες», σελ. 35-40, αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση του βιβλίου του: *Για ένα θέατρο ουσίας*, ό.π.
- Παπανδρέου, Νικηφόρος: «Πρώτες παραστάσεις στην Ελλάδα», σελ. 41-44, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1983.
- Τρίμη, Αντιγόνη: «Σκόρπιες σημειώσεις για τα πρόσωπα των δύο έργων» [σημειώσεις από την πρόβα], σελ. 45-46.

1.5.13. Αντιθέατρο 1990

Δεν σώζεται.

1.5.14. Θέατρο του Νότου 1994

Περιεχόμενα:

- Μέλμπεργκ, Μαργαρίτα: «Ερρίκος Ίψεν. Βιο-εργογραφία», σελ. 3-5.
- Belanger, Gustav: «Χένρικ Ίψεν», σελ. 6, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *HVAR 8 DAG* Στοκχόλμης, 7/1/1900.
- Hagberg, Knut: «Χένρικ Ίψεν», σελ. 7, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στην εφ. *Nya Dagligt Allehanda* Στοκχόλμης, 20/3/1928.
- Ibsen, Bergliot: «Η γυναίκα στο πλευρό του Ίψεν», σελ. 8, αναδ. αποσπασμάτων από συνέντευξη της στην εφ. *Nya Dagligt Allehanda* Στοκχόλμης, 20/3/1928.
- Archer, William: «Έντα I, II και III», σελ. 9-12.
- Ellis-Fermor, Una: «Έντα IV», σελ. 13.
- Steiner, George: «Ο θάνατος της τραγωδίας», σελ. 14-16, αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο βιβλίο του, μτφ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1988, σελ. 227-242.
- Esslin, Martin: «Πέρα από το παράλογο», σελ. 17, αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση του ομότιτλου βιβλίου του, ό.π.

⁶⁶⁸ Το πρόγραμμα της παράστασης είναι τεύχος του περιοδικού *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 17, 1/1989, περιοδική έκδοση της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης». Τίτλος της έκδοσης: *Το θέατρο του Ίψεν*. Κοινό πρόγραμμα με τη *Νόρα* που ανέβασε ο θίασος. Στο πρόγραμμα μεγάλου σχήματος υπάρχουν ακόμα διάσπαρτα μικρά αποσπάσματα κειμένων ελλήνων και ξένων (Γρηγόριος Ξενόπουλος, Γεώργιος Βιζυηνός, Κωστής Παλαμάς, Peter Zadek, Gumnar Heiberg, Henrick Sjoegren). Κυκλοφόρησε και τρίφυλλο φυλλάδιο που διανέμονταν δωρεάν στους θεατές.

- Ανυπόγραφο: «Η Έντα Γκάμπλερ στην Ελλάδα. Μερικές από τις σημαντικότερες παραστάσεις του έργου», σελ. 18-19.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από επιστολή του στον Björnstjerne Björnson , 16/9/1864], σελ. 22.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από επιστολή του στον Peter Hansen, 16/9/1864], σελ. 22.
- Bergman, Ingmar: Άτιτλο, σελ. 22, αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση της αυτοβιογραφίας του: *Η μαγική κάμερα*, μτφ. Θοδωρής Καλλιφατιδής, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1989.

1.5.15. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1995

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Πειραματικό Θέατρο της Πόλης» [αποσπάσματα κριτικών για τη δραστηριότητα του θιάσου].
- Archer, William: «Έντα I, II και III», αναδ. από πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο του Νότου, 1994.
- Ellis-Fermor, Una: «Έντα IV», αναδ. από πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο του Νότου, 1994.
- Ibsen, Henrik: «Πρώτες επιρροές και εντυπώσεις».
- Esslin, Martin: «Πέρα από το παράλογο», αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση του ομώνυμου βιβλίου του, ό.π.
- Ανυπόγραφο: «Χένρικ Ίψεν 1828-1906» [εργοβιογραφία].
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [απόσπασμα από επιστολή του στον Georg Brandes, 17/2/1871].

1.5.16. Θέατρο Εξαρχείων 1998

Περιεχόμενα:

- Ibsen, Henrik: «Σημειώσεις για την Έντα Γκάμπλερ», σελ. 17-19.
- Mayer, Michael: «Ο Ίψεν και η Έντα», μτφ. Νίκος Χατζόπουλος, σελ. 21-31, αναδ. αποσπασμάτων από την εισαγωγή του στη μετάφραση της *Έντα Γκάμπλερ*, επανέκδ. Methuen, Λονδίνο, 1990 και από το βιβλίο του: *Ibsen*, επανέκδ. Cardinal, Λονδίνο, 1992.
- Πέρογλου, Άννα: «Έρνοστ Άλγκρεν. Έντα Γκάμπλερ», σελ. 33-34.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Το είκος και το αναγκαίον ή ποια πράγματα γίνονται», σελ. 37-39.
- Χουρμούζιος, Αιμίλιος: «Η αυτοκτονία του ονείρου», σελ. 41-42, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/11/1957.
- Esslin, Martin: «Μια τραγική μορφή», σελ. 45-47, αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση του βιβλίου του: *Πέρα από το παράλογο*, ό.π.
- Mayer, Michael: «Η συνεισφορά του Ίψεν», μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 49-50, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ibsen*, ό.π.
- Ibsen, Henrik: «Έντα Γκάμπλερ» [δημοσίευση του έργου], μτφ. Αννίτα Δεκαβάλλα, σελ. 53-170.
- Δεκαβάλλα, Αννίτα: «Εργοβιογραφία Ερρίκου Ίψεν», σελ. 173-189.

1.6. Η κυρά της θάλασσας

1.6.1. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1906

Δεν σώζεται.

1.6.2. Ελληνικός Δραματικός Θίασος 1907

Μονόφυλλο.

1.6.3. Θίασος Τασίας Αδάμ 1928

Μονόφυλλο.

1.6.4. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1939

Περιεχόμενα:

- Κουκούλας, Λέων: «*Η κυρά της θάλασσας*».

Επανάληψη Περιοδεία 1939-40

Μονόφυλλα⁶⁶⁹.

1.6.5. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1952

Περιεχόμενα:

- Κουκούλας, Λέων: «*Η κυρά της θάλασσας*».

1.6.6. Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου 1964

Περιεχόμενα:

- Ευαγγελάτος, Σπύρος: «*Η κυρά της θάλασσας*» [σημείωμα του μεταφραστή και σκηνοθέτη της παράστασης].
- Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν» [εργοβιογραφία του συγγραφέα].
- Brandes, Georg: «Ερρίκος Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από την ομώνυμη ελληνική έκδοση της μελέτης του, μτφ. Α[δαμάντιος] Δ. Παπαδήμας, εκδ. Μαρσούας, Αθήνα, 1928.

1.6.7. Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου 1990

Περιεχόμενα:

- Ληναίος, Στέφανος και Φωτίου, Έλλη: «Ίψεν... για τα 20 χρόνια μας».
- Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν. Henrik Ibsen» [σύντομη εργοβιογραφία].
- Διάφοροι: «...είπαν και έγραψαν για τον Ίψεν» [αποσπάσματα κειμένων των Μήτσου Λυγίζου, Κουκούλα, Plekhanov].
- Παπανδρέου, Νικηφόρος: «... Ίψενολάτρες και Ίψενομάχοι», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα...*, ό.π.
- Ανυπόγραφο: «Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Ληναίος-Φωτίου. 1970-1990 Είκοσι χρόνια».
- Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο: Άτιτλο [κείμενο για τους στόχους του θιάσου].

1.6.8. Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» 1994

Περιεχόμενα:

- Ibsen, Henrik: «Από το σημειωματάριο του».
- Ibsen, Henrik: «Από τα γράμματά του».

⁶⁶⁹ Σώζονται μόνο εκείνα των ημερομηνιών: 6/11/1939, 31/1/1940 και 7/5/1940.

- Sintich-Larsen, Alfred: «Και η πρώτη κριτική» [απόσπασμα κειμένου της κριτικής του για την πρώτη παράσταση του έργου, 1888].
- Ανυπόγραφο: «Βιογραφικό σημείωμα».

1.6.8.1. Επανάληψη Χειμώνας 1995-96
Περιεχόμενα:
Ό.π.

1.7. Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ

1.7.1. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη 1945

Περιεχόμενα⁶⁷⁰:

- Ανυπόγραφο: «*Η κυρά-Ίνγκερ απ' το Έστροτ*».

1.8. Μικρός Έγιολφ

1.8.1. Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου 1919

Μονόφυλλο⁶⁷¹.

1.8.1.1. Επανάληψη Αθήνα 1919
Μονόφυλλο.

1.8.2. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1943

Μονόφυλλο.

1.8.3. Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές» 1991

Περιεχόμενα⁶⁷²:

- Ανυπόγραφο: Άτιτλο [εργοβιογραφία του Ίψεν], σελ. 4-12.
- Τερζάκης, Άγγελος: Άτιτλο, σελ. 4, αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Οφειλή στον Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1518-1520.
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο, σελ. 4-5.
- Swedenborg, Emanuel: Άτιτλο, σελ. 5-10.
- Kott, Jan: Άτιτλο, σελ. 6, αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση του βιβλίου του: *Ένα θέατρο ουσίας*, ό.π.
- Steiner, George: Άτιτλο, σελ. 10-13, αναδ. αποσπασμάτων από την ελληνική έκδοση του βιβλίου του: *Ο θάνατος της τραγωδίας*, ό.π.
- Ανυπόγραφο: «*Ο μικρός Έγιολφ*», σελ. 12-14.

⁶⁷⁰ Σώζεται στο Ε.Λ.Ι.Α.

⁶⁷¹ Σώζεται μόνον εκείνο της 7/3/1919.

⁶⁷² Στο, μεγάλου σχήματος, πρόγραμμα υπάρχουν επίσης διάσπαρτα αποσπάσματα από λεγόμενα του Ίψεν από συνομιλίες, συνεντεύξεις του και επιστολές του, καθώς και μικρά αποσπάσματα από ποιήματά του και από θεατρικά έργα του.

- Ibsen, Henrik: «Κάθονταν εκεί, αυτοί οι δύο» [ποίημα του συγγραφέα και διάλογος που δεν συμπεριλήφθηκε τελικά στον Έγιολφ], σελ. 15.
- Ανυπόγραφο: «Ο μικρός Έγιολφ στην Ελλάδα» [παραστασιογραφία], σελ. 17.

1.9. Οι μνηστήρες του θρόνου

1.9.1. Εθνικό Θέατρο 1945

Περιεχόμενα:

- Κουκούλας, Λέων: «Το ποιητικό θέατρο του Ίψεν και οι Μνηστήρες του θρόνου», σελ. 4-9.

1.10. Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ

1.10.1. Θίασος Έλσας Βεργή 1971

Περιεχόμενα:

- Καραγιώργης, Κλέαρχος: Άτιτλο [περί του έργου].
- Καραγιώργης, Κλέαρχος: «Σημείωμα του σκηνοθέτη».
- Ibsen, Henrik: «Από το μοιρολόι του Έρνουλφ» [απόσπασμα από το έργο σε μτφ. της Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη].
- Μαυροειδή-Παπαδάκη, Σοφία: «Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ» [σημείωμα της μεταφράστριάς].
- Ibsen, Henrik: Άτιτλο [τσιτάτα του].

1.11. Πέερ Γκοντ

1.11.1. Εθνικό Θέατρο 1935

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν» [γενικά για το έργο του και για την παρουσία του στην ελληνική σκηνή], σελ. 5-7.
- Μπαστιάς, Κωστής: «Ο Πέερ Γκοντ εις το έργον του Ερρίκου Ίψεν», σελ. 13-21.

1.11.2. Προσκήνιο 1967

Περιεχόμενα:

- Shaw, George Bernard: «Ο Μπέρναρντ Σω για τον Πέερ Γκόντ», δημοσίευση αποσπασμάτων από το βιβλίο του *Η πεμπουσία του Ιψενισμού* που θα κυκλοφορήσει το 1993 από τις εκδόσεις Δωδώνη.

- Ανυπόγραφο: «Μερικές χρονολογίες».
- Σολομός, Αλέξης: «Λίγα λόγια για την παράσταση του Προσκηνίου», αναδ. αναθ. έκδ. με νέο τίτλο: «Στο περιθώριο του Πέερ Γκυντ», στο: *Έστι Θέατρον και άλλα*, εκδ. Κέδρος, 1986, σελ. 95-98.

1.11.2.1. Επανάληψη Περιοδεία 1967-68

Περιεχόμενα:

Ό.π., προστίθεται ακόμα το κείμενο:

- Σολομός, Αλέξης: «Λίγη περιαιτολογία» [για τους στόχους του Προσκηνίου και για την επίσκεψη του στην Θεσσαλονίκη].

1.11.3. Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου 1991

Περιεχόμενα:

- Καλατζόπουλος, Γιάννης: «Πέερ Γκυντ: Καλός, κακός άνθρωπος δηλαδή κανονικός».
- Καϊλας, Βασίλης: «Δύο λόγια για τα παιδιά».
- Καλατζόπουλος, Γιάννης: «...κι άλλα τρία στους μεγάλους».
- Ρώτας, Βασίλης: «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα», αναδ. αποσπασμάτων από άρθρο του στην εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 5/8/1946.

1.12. Ρόσμερσχολμ

1.12.1. Θίασος Σμαράγδας Ησαΐα 1902

Δεν σώζεται.

1.12.2. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1908

Δεν σώζεται.

1.12.2.1. Επανάληψη Αθήνα 1910

Δεν σώζεται.

1.12.3. Θέατρο Τέχνης 1943

Μονόφυλλο.

1.12.3.1. Επανάληψη Χειμώνας 1943-44

Περιεχόμενα:

- Δασκαλάκης, Βάσος: «Ρόσμερσχολμ».

1.12.4. Εθνικό Θέατρο 1962

Περιεχόμενα:

- Τερζάκης, Άγγελος: «Ρόσμερσχολμ».

1.12.5. Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα» 1991

Περιεχόμενα:

- Ibsen, Henrik: *Ρόσμερσχολμ* [δημοσίευση του έργου], μτφ. Μαρία Αδάμ-Αντώνης Αντόπας, σελ. 18-119.
- Αντόπας, Αντώνης: «Αναζητώντας το λόγο του *Ρόσμερσχολμ*», σελ. 120-121.
- Μέλμπεργκ, Μαργαρίτα: «Ερρίκος Ίπεν: 1828-1906» [εργοβιογραφία του συγγραφέα και παράθεση παράλληλα βιοεργογραφικών μαρτυριών], σελ. 125-140.

- Ibsen, Henrik: «Ο Ίψεν για τον Ίψεν», σελ. 141-157.
- Διάφοροι: «Για το έργο του Ίψεν» [αποσπάσματα από κείμενα των Georg Brandes, Nietzsche, James Joys, Rilke και Arthur Miller], σελ. 159-166.
- Βαροπούλου, Ελένη: «Από την περιπλάνηση του Ερρίκου Ίψεν», σελ. 167-188.
- Ανυπόγραφο: «Ο Ίψεν στον κόσμο», σελ. 189-208.
- Ibsen, Henrik: «Τρεις επιστολές για το *Ρόσμερσκολμ*», σελ. 211-213.
- Dort, Bernard: «Στο σταυροδρόμι» [για το *Ρόσμερσκολμ*], σελ. 215-221.
- Strindberg, August: «Η δολοφονία της ψυχής» [για το *Ρόσμερσκολμ*], σελ. 223-225.
- Freud, Sigmund: «Όσοι αποτυγχάνουν πετυχαίνοντας» [για το *Ρόσμερσκολμ*], σελ. 227-234.
- Groddeck, Georg: «Ρεβέκκα Βεστ», σελ. 237-256.
- Johnston, Brian: «Η διαλεκτική του *Ρόσμερσκολμ*», σελ. 259-314.
- Ανυπόγραφο: «Το *Ρόσμερσκολμ* στην Ελλάδα», σελ. 315-320.

1.13. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

1.13.1. Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος 1899

Μονόφυλλο⁶⁷³.

1.13.1.1. Επανάληψη Αθήνα 1900
Δεν σώζεται.

1.13.1.2. Επανάληψη Αθήνα 1900
Μονόφυλλο⁶⁷⁴.

1.13.2. Θίασος Μιχαήλ Αρνιωτάκη 1899

Δεν σώζεται.

1.13.2.1. Επανάληψη Χίος 1904
Δεν σώζεται.

1.13.3. Θίασος Δημοσθένη Αλεξιάδη 1901

Δεν σώζεται.

1.13.4. Βασιλικόν Θέατρον 1902

Μονόφυλλο.

1.13.5. Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 1903

Δεν σώζεται.

1.13.6. Θίασος Ευάγγελου Παντόπουλου 1903

Δεν σώζεται.

1.13.6.1. Επανάληψη Περιοδεία 1903-04
Δεν σώζεται.

⁶⁷³ Σώζεται μόνον εκείνο της 20/7/1899.

⁶⁷⁴ Σώζεται μόνον εκείνο της 24/8/1900.

1.13.7. Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1907

Δεν σώζεται.

1.13.7.1. Επανάληψη Περιοδεία 1907-08
Δεν σώζεται.

1.13.7.2. Επανάληψη Αθήνα 1908
Δεν σώζεται.

1.13.7.3. Επανάληψη Περιοδεία 1908-09
Μονόφυλλα.

1.13.7.4. Επανάληψη Κωνσταντινούπολη 1909
Δεν σώζεται.

1.13.7.5. Επανάληψη Αλεξάνδρεια Αιγύπτου 1910
Μονόφυλλα.

1.13.7.6. Επανάληψη Βόλος 1911
Μονόφυλλο.

1.13.7.7. Επανάληψη Αθήνα 1911
Δεν σώζεται.

1.13.7.8. Επανάληψη Αθήνα 1912
Μονόφυλλο⁶⁷⁵.

1.13.7.9. Επανάληψη Πειραιάς 1912
Δεν σώζεται.

1.13.7.10. Επανάληψη Αθήνα 1913
Δεν σώζεται.

1.13.7.11. Επανάληψη Πειραιάς 1913
Δεν σώζεται.

1.13.7.12. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1914
Δεν σώζεται.

1.13.7.13. Επανάληψη Αθήνα 1914
Δεν σώζεται.

1.13.7.14. Επανάληψη Αθήνα 1915
Δεν σώζεται.

1.13.7.15. Επανάληψη Αθήνα 1915
Δεν σώζεται.

1.13.7.16. Επανάληψη Αθήνα 1916
Δεν σώζεται.

1.13.7.17. Επανάληψη Πάτρα 1916
Δεν σώζεται.

⁶⁷⁵ Σώζεται μόνον εκείνο της 11/7/1912.

1.13.7.18. Επανάληψη Αθήνα 1916
Δεν σώζεται.

1.13.7.19. Επανάληψη Αθήνα 1917
Δεν σώζεται.

1.13.7.20. Επανάληψη Αθήνα 1918
Δεν σώζεται.

1.13.7.21. Επανάληψη Σμόρνη 1920
Δεν σώζεται.

1.13.7.22. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1925
Δεν σώζεται.

1.13.7.23. Επανάληψη Αθήνα 1926
Μονόφυλλο⁶⁷⁶.

1.13.7.24. Επανάληψη Αθήνα 1928
Μονόφυλλο⁶⁷⁷.

1.13.8. Θίασος [Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου;] 1907
Δεν σώζεται.

1.13.9. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Δ. Ταβουλάρη-Τηλ. Λεπενιώτη 1907
Δεν σώζεται.

1.13.10. Θίασος Ελληνικής Κωμωδίας Μιχαήλ Ιακωβίδη 1909
Μονόφυλλο.

1.13.11. Θίασος [Ροζαλίας Νίκα;] 1910
Δεν σώζεται.

1.13.12. Θίασος Νικόλαου Πλέσσα 1911
Δεν σώζεται.

1.13.12.1. Επανάληψη Περιοδεία 1911-12
Μονόφυλλο⁶⁷⁸.

1.13.13. Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912
Δεν σώζεται.

1.13.13.1. Επανάληψη Πειραιάς 1923
Δεν σώζεται.

1.13.13.2. Επανάληψη Αθήνα 1923
Δεν σώζεται.

⁶⁷⁶ Σώζεται ένα μόνο μονόφυλλο, άγνωστης ημερομηνίας.

⁶⁷⁷ Σώζεται μόνον εκείνο της 12/3/1928.

⁶⁷⁸ Σώζεται μόνον εκείνο της 4/1/1912.

1.13.13.3. Επανάληψη Αθήνα 1924
Δεν σώζεται.

1.13.13.4. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1924
Δεν σώζεται.

1.13.14. Θίασος Χριστίνας Καλογερίκου 1914
Δεν σώζεται.

1.13.14.1. Επανάληψη Πύργος 1916
Δεν σώζεται.

1.13.15. Θίασος Κούλας Ζερβού 1921
Μονόφυλλο.

1.13.16. Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου 1923
Μονόφυλλο.

1.13.17. Θίασος Τασίας Αδάμ 1928
Δεν σώζεται.

1.13.17.1. Επανάληψη Θεσσαλονίκη 1933
Δεν σώζεται.

1.13.18. Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη 1929
Μονόφυλλο.

1.13.19. Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929
Δεν σώζεται.

1.13.19.1. Επανάληψη Αλεξάνδρεια 1930
Μονόφυλλο.

1.13.20. Δραματικός Θίασος Σπουδή 1930
Μονόφυλλο.

1.13.21. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών 1933
Δεν σώζεται.

1.13.22. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη 1942
Χωρίς κείμενα.

1.13.22.1. Επανάληψη Μυτιλήνη 1953
Δεν σώζεται.

1.13.22.2. Επανάληψη Περιοδεία 1953-54
Δεν σώζεται.

1.13.23. Εθνικό Θέατρο 1944
Χωρίς κείμενα.

1.13.24. Θίασος Βάσως Μανωλίδου-Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν 1945

Δεν σώζεται.

1.13.25. Θίασος Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παπιά-Δημήτρη Χορν 1953

Περιεχόμενα:

- Κουκούλας, Λέων: «Το Σπίτι της κούκλας».

13.25.1. Επανάληψη Περιοδεία 1954-55

Περιεχόμενα⁶⁷⁹:

Ό.π.

1.13.26. Εθνικό Θέατρο 1964

Περιεχόμενα:

- Τερζάκης, Άγγελος: «Ιστορία μιας κούκλας».
- Brandes, Georg: «Ερρίκος Ίψεν».
- Σιδέρης, Γιάννης: «Το Σπίτι της κούκλας. Χρονικό του έργου» [ελληνική παραστασιογραφία].

1.13.27. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1975

Περιεχόμενα:

- Πλωρίτης, Μάριος: «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, ό.π.
- Μιχαηλίδης, Κωστής: «Σημείωμα του σκηνοθέτη».
- Ανυπόγραφο: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και του έργου του Ερρίκου Ίψεν».
- Ιορδανίδης, Γιάννης: «Ο Ίψεν κάτω απ' τη στέγη των *Κουκλόσπιτων* της ελληνικής σκηνής».

1.13.28. Θίασος Μοντέρνοι Καιροί 1980

Περιεχόμενα:

- Ibsen, Henrik: «Ο Ίψεν για τον Ίψεν».
- Διάφοροι: «Οι άλλοι για τον Ίψεν».
- Ανυπόγραφο: Άτιτλο [χρονολόγιο Ίψεν].
- Μοντέρνοι Καιροί: «Γιατί διαλέξαμε το *Κουκλόσπιτο*».
- Διάφοροι: «Για την παράσταση» [σημειώματα του σκηνοθέτη, του σκηνογράφου, του μουσικού και της χορογράφου].
- Διάφοροι: «Για το *Κουκλόσπιτο*».
- Ibsen, Henrik: *Ένα κουκλόσπιτο* [δημοσίευση του έργου], μτφ. Γιάννης Νταλιάνης-Κώστας Νταλιάνης-Εβίτα Παπασπύρου.
- Ibsen, Henrik: «Ο Ίψεν για το *Κουκλόσπιτο*».

1.13.29. Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου 1986

Περιεχόμενα:

- Περέλης, Νίκος: «Για τη *Νόρα*» [σημείωμα του σκηνοθέτη].
- Ανυπόγραφο: «Βιογραφικό σημείωμα».
- Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν».
- Engels, Friedrich: «Η καταγωγή της οικογένειας».
- Ανυπόγραφο: «Γιατί τους κλασσικούς» [για τις επιλογές ρεπερτορίου του θιάσου].

⁶⁷⁹ Σώζεται μόνο το πρόγραμμα της Κωνσταντινούπολης.

1.13.30. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1988

Περιεχόμενα:

Ό.π., βλ. περιεχόμενα του πρόγρ. *Έντα Γκάμπλερ*, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1989 (περ.-πρόγρ. *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 17).

1.13.31. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων 1989

Περιεχόμενα:

- Παντή, Μπριγκίτε: «Η ζωή και το έργο του Ερρίκου Ίψεν».
- Ανυπόγραφο: «Ερρίκος Ίψεν».
- Ibsen, Henrik: «Η αποστολή του ποιητή», αναδ. από το περ.-πρόγρ. *Θεατρικά Τετράδια* της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», τχ. 17.
- Πλωρίτης, Μάριος: «Ο ποιητής του ρεαλισμού», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του» στο περ. *Νέα Εστία*, Ό.π.
- Πολίτης, Φώτος: «Ίψεν και Σόου: », αναδ. από το περ.-πρόγρ. *Θεατρικά Τετράδια* της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», τχ. 17.
- Engels, Friedrich: «Η καταγωγή της οικογένειας», αναδ. από πρόγρ. *Το σπίτι της κούκλας*, Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου, 1986.
- Ibsen, Henrik: «Ο Ίψεν για το έργο του» αναδ. από το περ.-πρόγρ. *Θεατρικά Τετράδια* της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», τχ. 17.
- Ibsen, Henrik: «Ο Ίψεν για το *Κουκλόσπιτο*», αναδ. από το περ.-πρόγρ. *Θεατρικά Τετράδια* της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», τχ. 17.
- Περέλης, Νίκος: «Σημείωμα του σκηνοθέτη».
- Διάφοροι: Άτιτλο [αποσπάσματα από κείμενα των Ξενόπουλου, Βιζυηνού και Παλαμά].
- Παπανδρέου, Νικηφόρος: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο βιβλίο του, ό.π.
- Ανυπόγραφο: «Ερρίκου Ίψεν *Ο εχθρός του λαού*» [για την παράσταση του έργου].
- Παλαμάς, Κωστής: «Ωδή στο θάνατο του Ίψεν», αναδ. από το περ. *Νουμάς*, ό.π.

1.13.32. Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή 1990

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Ίψεν Χένρικ (Γιόχαν)» [εργοβιογραφία].
- Τερζάκης, Άγγελος: «Ιστορία μιας κούκλας», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο πρόγρ. *Το σπίτι της κούκλας*, Εθνικό Θέατρο, 1964.
- Πλωρίτης, Μάριος: «Ο ποιητής του ρεαλισμού», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του» στο περ. *Νέα Εστία*, ό.π.
- Ανυπόγραφο: Άτιτλο [πληροφορίες για τις παραστάσεις του *Σπιτιού της κούκλας* στο εξωτερικό].

1.13.33. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας 1995

Περιεχόμενα:

- Ασλάνογλου, Κώστας: Άτιτλο [σημείωμα του αντιπροέδρου του Δ.Σ. του Θεάτρου].
- Πλωρίτης, Μάριος: «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του», αναδ. αποσπασμάτων από το ομότιτλο άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, ό.π.
- Ανυπόγραφο: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου Ίψεν».
- Πράτοικας, Γιώργος: «Η 'αληθινή' *Νόρα*», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Ίψεν ο οικοδόμος (1828-1906). Η ζωή του», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1521-1533.
- Μαλακάσης, Μ.: «*Νόρα*» [απόσπασμα από ποίημα του], αναδ. από περ. *Το Περιοδικόν μας*, τ. Β', 1900, σελ. 197-198.
- Ibsen, Henrik: «Η αποστολή του ποιητή».

- Νταλιάνης, Κώστας: «Μετάφραση» [σημείωμα του μεταφραστή].
- Παπαμιχάλης, Μιχάλης: «Σκηνοθεσία» [σημείωμα του σκηνοθέτη].
- Ανυπόγραφο: «Δεκάλογος για... συζύγους».
- Σιδέρης, Γιάννης: «Ο Ίψεν και η Ελλάδα», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Ο Ίψεν στην Ελλάδα» στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 705, 15/11/1956, σελ.1538-1552.
- Σιδέρης, Γιάννης: «*Το σπίτι της κόκκλας*», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π. και από την *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. Α', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990.

1.14. Τα στηρίγματα της κοινωνίας

1.14.1. Βασιλικόν Θέατρον 1902

Μονόφυλλα.

1.15. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν

1.15.1. Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου 1928

Μονόφυλλο⁶⁸⁰.

1.15.2. Εθνικό Θέατρο 1933

Δίφυλλο.

1.15.2.1. Επανάληψη Περιοδεία Καλοκαίρι 1933
Δίφυλλα.

1.15.2.2. Επανάληψη Αθήνα Χειμώνας 1933-34
Δεν σώζεται.

1.15.3. Θέατρο Τέχνης 1949

Περιεχόμενα:

- Κουκούλας, Λέων: «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*».

1.15.4. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1962

Περιεχόμενα:

- Σιδέρης, Γιάννης: «Τα παιγμένα έργα του Ίψεν στην Ελλάδα και ο *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*».
- Κατσέλης, Πέλος: «Ένα σημείωμα του σκηνοθέτη Πέλη Κατσέλου».

1.15.5. Εθνικό Θέατρο 1976

Περιεχόμενα:

- Ewbank, Inga-Stina: «Ερρίκος Ίψεν».
- Mayer, Hans Georg: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου

⁶⁸⁰ Σώζεται μόνον εκείνο της 7/4/1928.

Ίψεν».

- Μινωτής, Αλέξης: «Σημείωμα του σκηνοθέτη».
- Πολίτης, Φώτος: «Ο Μπόρκμαν του Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στην εφ. *Η Πρωία*, 7/2/1933.
- Ανυπόγραφο: «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν» [σύντομη αναφορά στα πρώτα ανεβάζματα του έργου στο εξωτερικό και στην Ελλάδα].

Επανάληψη Χειμώνας 1978-79

Περιεχόμενα:

Ό.π.

1.15.6. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1989

Περιεχόμενα:

- Rieger, G. E.: «Ερρίκος Ίψεν (1828-1906)» [χρονολόγιο].
- Brahm, Otto: Άτιτλο.
- Mayer, Michael: Άτιτλο, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ibsen*, ό.π.
- Kott, Jan: «Ξαναδιαβάζοντας τον Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Για ένα θέατρο ουσίας*, ό.π.
- Βαφέας, Βασίλης: «Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν» [σημείωμα του σκηνοθέτη].
- Παπανδρέου, Νικηφόρος: «Η ώρα του Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π.
- Βιζυηνός, Γεώργιος: «Ερρίκος Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Εστία*, ό.π.
- Ανυπόγραφο: «Η υπόθεση του κ. Μπιγορστέρνε Μπιγιέρσον. Τα δράματα των κ. Μπιγιέρσον και Ίψεν », αναδ. αποσπασμάτων από το περ. *Διώνυσος*, τχ. 2, 20/7/1901, σελ. 150-151.
- Σιδέρης, Γιάννης: «Τα παιγμένα έργα του Ίψεν στην Ελλάδα και ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», αναδ. του άρθρου του στο πρόγρ. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Κ.Θ.Β.Ε., 1962.
- Διάφοροι: «Κριτικές για τον Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν. Εθνικό Θέατρο 1933».
- Πολίτης, Φώτος: «Ίψεν Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», αναδ. αποσπασμάτων του άρθρου του στην εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7/4/1928.

1.15.7. Εθνικό Θέατρο 1993

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Χένρικ Ίψεν. Χρονολόγιο».
- Ibsen, Henrik: «Η αποστολή του ποιητή».
- Βεάκης, Γιάννης: «Λόγια πολλά και λίγα» [σημείωμα του σκηνοθέτη].
- Διάφοροι: Άτιτλο [αποσπάσματα κειμένων των: Ibsen, Βιζυηνού, Παλαμά].
- Τερζάκης, Άγγελος: «Οφειλή στον Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, ό.π.
- Χουρμούζιος, Αιμίλιος: «Η επικαιρότης του Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Νέα Εστία*, ό.π.

2. Κυπριακοί θίασοι

2.1. Βρυκόλακες

2.1.1. Θίασος Νίνου Παστελλίδη 1946

Δεν σώζεται.

2.1.2. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1973

Περιεχόμενα:

- Γεωργίου, Χρηστάκης: «Ερρίκος Ίψεν».
- Gassner, J.: «*Βρυκόλακες*», μτφ. Νίκος Σιαφκάλης, αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του: *Treasury of the Theatre*, εκδ. Simon and Schuster, Νέα Υόρκη, 1951.
- Σιδέρης, Γιάννης: «Οι *Βρυκόλακες* και η ελληνική σκηνή» [παραστασιογραφικές πληροφορίες].

2.4. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

2.4.1. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1974

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Παγκόσμια Μέρα του Θεάτρου» [κείμενα που διαβάστηκαν για τον εορτασμό της Παγκόσμιας Μέρας Θεάτρου σε εκδήλωση στις 27/3/1974, πριν από την έναρξη της παράστασης].
- Τερζάκης, Άγγελος: «*Το σπίτι της κούκλας*», αναδ. αποσπασμάτων του άρθρου του από το πρόγρ. *Το σπίτι της κούκλας*, Εθνικό Θέατρο, 1964.
- Σιδέρης, Γιάννης: «Ο Ίψεν στο ελληνικό θέατρο», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π. και ολόκληρου του άρθρου του «*Το Σπίτι της κούκλας. Χρονικό του έργου*», πρόγρ. *Το σπίτι της κούκλας*, Εθνικό Θέατρο, 1964.
- Βράχας, Φρίξος: «Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου. Γ' Χειμερινή περίοδος 1973-74» [απολογισμός της δραστηριότητας του θιάσου].

2.4.2. Αγγλοκυπριακό Θέατρο [ACT] 1986

Δεν σώζεται.

3. Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα

3.1. Ο αρχιμάστορας Σόλνες

3.1.1. The Peter Hall Company 1995

Περιεχόμενα⁶⁸¹:

- Ανυπόγραφο: «Υπόθεση του έργου».
- Πλωρίτης, Μάριος: «Ο ποιητής του ρεαλισμού», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του» στο περ. *Νέα Εστία*, ό.π.
- Σολομός, Αλέξης: «Ίψεν, Χένρικ (1828-1906)», αναδ. του λήμματος από το *Θεατρικό Λεξικό*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1989.
- Βιζυηνός, Γεώργιος: «Ερρίκος Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Εστία*, ό.π.

3.2. Έντα Γκάμπλερ

3.2.1. Compagnia Eleonora Duse 1899

Δεν σώζεται.

3.3. Πέερ Γκοντ

3.3.1. Θίασος Kimbri 1987

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Θίασος Kimbri».
- Ανυπόγραφο: «Σημειώσεις του θιάσου για το έργο και την παράσταση».
- Ανυπόγραφο: «Περίληψη του έργου».
- Ανυπόγραφο: «Χρονολογικός πίνακας της ζωής και των έργων του Ερρίκου Ίψεν».

3.4. Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)

3.4.1. Agnes Sorma Ensemble 1900

Δεν σώζεται.

3.4.2. Θίασος Suzanne Després 1911

Δεν σώζεται.

⁶⁸¹ Υπάρχει επίσης παρουσίαση της παράστασης στο γενικό πρόγραμμα των Λ' Δημητρίων 1995, εκδ. Δήμος Θεσσαλονίκης, σελ. 76-79. Δημοσιεύονται τα ίδια κείμενα, όπως και στο πρόγραμμα της παράστασης, καθώς και μία ανυπόγραφη εργοβιογραφία του Ίψεν.

3.5. Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν

3.5.1. Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater 1985⁶⁸²

Περιεχόμενα:

- Ανυπόγραφο: «Περίληψη του έργου».
- Ανυπόγραφο: «Η ιστορία του Residenztheater».
- Διάφοροι: «Αποσπάσματα από κριτικές του γερμανικού τύπου για την παράσταση».

5. Συνθέσεις από έργα Ίψεν

5.2. Τα πρόσωπά μου είναι εδώ

5.2.1. Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου 1993

Περιεχόμενα:

- Περέλης, Νίκος: «Το Θέατρο της 3ης Σεπτεμβρίου».
- Ανυπόγραφο: Άτιτλο [ιστορικό του θιάσου].
- Ibsen, Henrik: «Ερρίκος Ίψεν 1828-1906» [μικρά αποσπάσματα από επιστολές του Ίψεν].
- Περέλης, Νίκος: «Τα πρόσωπά μου είναι εδώ».

6. Ελληνικά έργα βασισμένα στον Ίψεν

6.1. Ιάκωβος Καμπανέλλης: Στη χώρα Ίψεν⁶⁸³

6.1.1. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1996

Περιεχόμενα⁶⁸⁴:

- Π[απανδρέου], Ν[ικηφόρος]: Άτιτλο.
- Dittmann, Reidar: «Βρυκόλακες και Χώρα Ίψεν», μτφ. Βίκυ Γεωργιάδου.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος: «Σημείωση του συγγραφέα» .

⁶⁸² Εκδόθηκε πρόγραμμα μόνο για τις παραστάσεις της Αθήνας. Στη Θεσσαλονίκη δεν κυκλοφόρησε ξεχωριστό πρόγραμμα, υπάρχει όμως δισέλιδο που αναφέρεται στην παράσταση στο γενικό πρόγραμμα «Κ' Δημήτρια 1985», εκδ. Δήμος Θεσσαλονίκης, 1985, σελ. 64-65.

⁶⁸³ Βασισμένο στους *Βρυκόλακες*.

⁶⁸⁴ Τρίφυλλο δωρεάν πρόγραμμα.

6.1.2. Ανοιχτό Θέατρο 1999

Περιεχόμενα:

- Καμπανέλλης, Ιάκωβος: «Στη χώρα Ίψεν».
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος: «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης μιλάει για τον Ίψεν σε ανύποπτο χρόνο πριν τη Χώρα Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του *Από σκηνής και από πλατείας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1990 και από εισήγηση του σε Θεατρικό Σεμινάριο του Υπουργείου Παιδείας στην Λευκωσία 15-17/12/1977.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος: «Το πολιτικό θέατρο», αναδ. αποσπασμάτων από το βιβλίο του *Από σκηνής και από πλατείας*, ό.π.
- Ανυπόγραφο: «Χρονολόγιο: Ιάκωβος Καμπανέλλης».
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος: «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης μιλάει για το θέατρο».
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος: «Η ηλικία των έργων», αναδ. αποσπασμάτων από το άρθρο του στο περ. *Εκκρόκλημα*, τχ. 24, Άνοιξη 1990.
- Σιβετίδου, Αφροδίτη: «Χώρα Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από: *Ιάκωβος Καμπανέλλης Τόμος Ζ'*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1998.
- Διάφοροι: «Κριτική για τη Χώρα Ίψεν», αναδ. αποσπασμάτων από τις κριτικές για την πρώτη του παρουσίαση από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης».
- Dittmann, Reidar: «Βρυκόλακες και Χώρα Ίψεν», αναδ. από το πρόγρ. *Στη χώρα Ίψεν*, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1996.
- Διάφοροι: Άτιτλο [πληροφορίες για τις παραστάσεις της *Χώρας Ίψεν* από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»].
- Διάφοροι: «Οι πνευματικοί άνθρωποι μιλάνε για τον Καμπανέλλη».

3. Ποιήματα ελλήνων ποιητών εμπνευσμένα από τον Ίψεν

1. Αλκαίος: «Ιλδα Βάγγελ», περ. *Νουμάς*, τχ. 569, 11/7/1915, σελ. 285.
2. Β.,Β.: «Στον κ. Θωμά Οικονόμου», περ. *Νουμάς*, τχ. 371, 20/12/1909.
3. Γιοφύλλης, Φώτος: «Κακόμοιρη ράτσα», [περ.:] *Μοντέρνες Αγάπες και Χρώματα*, [;]/[;]/1926, σελ. 45⁶⁸⁵.
4. Καβάφης, Κωνσταντίνος: «Ίψεν», 3/1896 και «Ίψεν. Peer Gynt» 2/1897, ανέκδοτα⁶⁸⁶.
5. Μαλακάσης, Μ.: «Νόρα», περ. *Το Περιοδικόν μας*, τ. Β', 1900, σελ. 197-198, αναδ. *Άπαντα*, τ. Α', επιμ. Γ. Βαλέτας, εκδ. Alvin Redman, Αθήνα, 1964, σελ. 333.
6. Παλαμάς, Κωστής: «Ωδή στο θάνατο του Ίψεν», περ. *Νουμάς*, τχ. 203, 18/6/1906, σελ. 1-3, αναδ. στο: *Άπαντα*, τ. Ε', εκδ. Γκοβόστης, 1964, σελ. 155-163.

⁶⁸⁵ Την πληροφορία δίνει ο Σιδέρης («Ο Ίψεν στην Ελλάδα», ό.π., σελ. 1552). Δεν στάθηκε δυνατό να ανεβρεθεί το έντυπο.

⁶⁸⁶ Η πληροφορία από τον Γ. Π. Σαββίδη (Κωνσταντίνος Καβάφης: *Ανέκδοτα ποιήματα 1882-1923*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1968, σελ. 82 & 100). Τα δύο ποιήματα δεν σώζονται σήμερα.

III. ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ



A. 687:

«Η Αθηναϊκή καλλιτεχνική ζωή», περ. *Ξενία*, τχ. 39, 10/1950 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1950 και Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].

A.:

«Η Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Ελληνική*, 3/8/1930 [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 1930].

Αγγελομάτης, Χρ. Εμ. [υπογράφει με τα αρχικά: Χ.Ε.Α. και Χρ. Αγγ.]

1. «Έδδα Γκάμπλερ», εφ. *Εστία*, 18/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
2. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Εστία*, 4/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
3. «Η αγριόπαπια», εφ. *Εστία*, 21/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
4. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Εστία*, 3/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
5. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εστία*, 10/10/1950 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
6. «Ένα ιψενικό έργο», εφ. *Εστία*, 22/11/1971 [Τα παλικάρια στο Χέλγκερλαντ, Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].

Αγκαίος:

«ΘΟΚ. Ερρίκου Ίψεν *Το σπίτι της κούκλας*», περ. *Κυπριακός Λόγος*, τχ. 36, 11-12/1974, σελ. 345-346.

Αθηναίος [Μιλτιάδης Αγαθόνικος]:

1. «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Θέατρα και συναυλία», εφ. *Το Άστυ*, 15/1/1902 [Τα στηρίγματα της κοινωνίας, Βασιλικόν Θέατρον, 1902].
2. «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Ο εχθρός του λαού», εφ. *Το Άστυ*, 25/1/1902 [Η Νέα Σκηνή, 1902].

Αθηναίος, Περσεύς:

1. «Βρυκόλακες», εφ. *Πελοπόννησος Πατρών*, 13/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Πάτρα, 1958].
2. «Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 8/1/1965 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
3. «Ερ. Ίψεν. Τα παλληκάρια στο Χέλγκερλαντ στο Θέατρο Έλσας Βεργή», εφ. *Ημερησία*, 8/12/1971 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].
4. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 9/4/1976 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
5. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ημερησία*, 24/2/1979 [Εθνικό Θέατρο, επαν. χειμώνας 1978-79].
6. «Η αρχιτέκτων Σόλνες», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 6/2/1982 [Θίασος Άσκηση, 1982].
7. «Ο Ίψεν στον Αρχιμιάστορα Σόλνες», εφ. *Ημερησία*, 16 & 17/11/1983 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
8. «Ο Ίψεν και η Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ημερησία*, 2/11/1984 [Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].
9. «Έντα Γκάμπλερ στο Αθήναιον», εφ. *Ημερησία*, 24/11/1984 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
10. «Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ημερησία*, 31/10/1985 [Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
11. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Ημερησία*, 7/2/1986, αναδ. εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 16/2/1986 [Κ.Θ.Β.Ε., 1985].
12. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Ημερησία*, 30/1/1988, αναδ. εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 20/3/1988 [Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη», 1988].
13. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Ημερησία*, 26/2/1988, αναδ. εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 17/4/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].
14. «Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Ημερησία*, 10/5/1989 [Κ.Θ.Β.Ε., 1989].

⁶⁸⁷ Εδώ παραθέτουμε την κριτικογραφία Ίψεν ανά συγγραφέα και όχι ανά παράσταση. Στον Α' τόμο της εργασίας, στο τέλος των υποκεφαλαίων, μπορεί κανείς να αναζητήσει την κριτικογραφία για κάθε παράσταση ξεχωριστά.

15. «Ο πρωτομάστορας Σόλνες στο Βικτώρια», εφ. *Ημερησία*, 28/2 & 1/3/1990 [Θέατρο Βικτώρια, 1989].
16. «Ο πρωτομάστορας Σόλνες στο Θέατρο 'Βικτώρια'», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 4/3/1990 [Θέατρο Βικτώρια, 1989].
17. «Το σπίτι της κούκλας-Νόρα, στο Θέατρο Αθηνών», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 16/11/1990 [Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
18. «Το σπίτι της κούκλας-Νόρα. Στο θέατρο Αθηνών», εφ. *Ημερησία*, 18/11/1990 [Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
19. «Η κυρά της θάλασσας στο Θέατρο Άλφα», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 8/1/1991 [Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου, 1990].
20. «Η κυρά της θάλασσας στο Θέατρο Άλφα», εφ. *Ημερησία*, 10/1/1991 [Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου, 1990].
21. «Η Έντα Γκάμπλερ στο Αντιθέατρο», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 5/3/1991 [Αντιθέατρο, 1990].
22. «Ρόσμερσχολμ στο Απλό Θέατρο», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 16/1/1992 [Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
23. «Ρόσμερσχολμ στο Απλό Θέατρο», εφ. *Ημερησία*, 1/2/1992 [Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
24. «Ο Μικρός Έγιολφ του Ίπεν», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 25/2/1992 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
25. «Ο Μικρός Έγιολφ του Ερρίκου Ίπεν», εφ. *Ημερησία*, 3/3/1992 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
26. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 24/4/1993 [Εθνικό Θέατρο, 1993].
27. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ημερησία*, 14/5/1993 [Εθνικό Θέατρο, 1993].
28. «Ο εχθρός του λαού στο θέατρο Αλκυονίδες», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 15/1/1994 [Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 1993].
29. «Ο εχθρός του λαού», εφ. *Ημερησία*, 18/1/1994 [Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 1993].
30. «Η αγριόπαπια», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 31/1/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
31. «Ο Αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 15/4/1995 [Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
32. «Έντα Γκάμπλερ του Ίπεν στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 20/12/1995 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].
33. «Ίπεν: Οι βρωκόλακες στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 13/5/1997 [Εθνικό Θέατρο, 1997].

Αλίνος, Γιάννης:

«Ίπενική πλήξη», εφ. *Ελευθερία*, 14/2/1967 [Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Έλσας Βεργή, 1967].

Αλκ. [Ανδρέας Ανδρεάδης]:

1. «Ο Οικονόμου στους Βρωκόλακας», εφ. *Εστία*, 8/1/1916 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1916].
2. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Εστία*, 8/4/1928 [Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1928].

Αι.:

1. «Les Théâtres», εφ. *Messenger d' Athènes*, [;]/[3;]/1939 [Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
2. «Les Théâtres», εφ. *Messenger d' Athènes*, 8/10/1939 [Η κυρά της θάλασσας, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Αμούργης, Θεμ.:

«Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Ελληνική*, 9/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].

Αναγνωστάκης, Εμμανουήλ [επιμ.]⁶⁸⁸

«Θέατρο. Βρυκόλακες», περ. *Το Τέταρτο*, τχ. 36, 4/1988, σελ. 16-17 [Εθνικό Θέατρο, 1988].

Αναπληρωτής, Ο:

«Αι πρώται του Εθνικού. Οι Βρυκόλακες του Ερρ. Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 1/2/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].

Αναπληρωτής, Ο:

«Οι Βρυκόλακες», εφ. [Εθνος;], [;] [Εθνικό Θέατρο, 1958].

Αναπληρωτής:

«Νέον αίμα στο Εθνικό. Βρυκόλακες του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Εθνος*, 17/12/1965 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].

Αναστασόπουλος, Δ.:

«Τις ο σκοπός του συμβολικού δράματος», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 12/11/1894 [Βρυκόλακες, Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 1894].

Ανδρεάδης, Γιάγκος:

1. «Το τραγικό αλλάζει, η τραγωδία μένει», εφ. *Η Αυγή*, 3/3/1988 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1988].
2. «Νόρα-Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Μεσημβρινή*, 10/12/1990 [Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
3. «Η δεύτερη ζωή του κ. Ίψεν», εφ. *Μεσημβρινή*, 4/2/1991 [Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θέατρο Βικτώρια, 1989].
4. «Το Εθνικό Θέατρο οφείλει έναν άλλο Μπόρκμαν»⁶⁸⁹, εφ. *Μεσημβρινή*, 26/4/1993 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, 1993].
5. «Το καράβι της εξουσίας», εφ. *Εξόρμηση*, 3/3/1984 [Ένας εχθρός του λαού, ΔΗ. ΠΕ.ΘΕ Ιωαννίνων, 1984].

Ανδριανού, Έλσα:

«Δειλοί γενναίοι αυτόχειρες», εφ. *Ακρόπολις*, 2/12/1998 [Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο Εξαρχείων, 1998].

Αξιώτης, Πέτρος:

1. «Θίασος Κ. Ανδρεάδη. Αν ήθελα – Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 10/5/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, επαν. περιοδεία 1938-39].
2. «Οι βρυκόλακες», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 30/9/1951, [Εθνικό Θέατρο, επαν. Θεσσαλονίκη, 1951].

Αριελ: Βλ. Διονύσιος Κόκκινος

Αρκουμανέα, Λουίζα: Βλ. Στέλλα Λοϊζου

Αρτεμάκης, Στέλιος:

1. «Ο Μπόρκμαν του Ερρίκου Ίψεν στο Εθνικό», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 21/3/1976 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
2. «Μπόρκμαν του Ίψεν», εφ. *Ημερησία*, 8/5/1993 [Εθνικό Θέατρο, 1993].

Βουργουτζής, Νίκος:

«Πέερ Γκοντ», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 14/3/1968 [Προσκήνιο, επαν. περιοδεία 1967-68].

Βακαλοπούλου, Ηρώ:

1. «Η Έντα Γκάμπλερ της Ρούλας Πατεράκη», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 5/4/1985 [Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].

⁶⁸⁸ Ο δημοσιογράφος Εμμανουήλ Αναγνωστάκης υπέγραφε την "επιμέλεια" στο ένθετο «Αγορά» του περιοδικού *Τέταρτο*, στο οποίο περιλαμβάνονταν και στήλη για το θέατρο με ανυπόγραφα κριτικά σημειώματα.

⁶⁸⁹ Διόρθωση της *Μεσημβρινής* στις 27/4/1993 («Όχι Μπόρκμαν: Ίψεν!») διευκρινίζει ότι ο σωστός τίτλος της κριτικής είναι «Το Εθνικό οφείλει έναν άλλο Ίψεν».

2. «Ο Μπόρκμαν του Μπέρκμαν», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 22/11/1985 [Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
3. «Θρίαμβος απλοποίησης», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 20/12/1985 [Βρυκόλακες, Κ.Θ.Β.Ε., 1985].
4. «Ίφενική γυναίκα και κατεστημένο», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 1/2/1989 [Νόρα και Έντα Γκάμπλερ, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1988 & 1989].
5. «Νόρα και Έντα Γκάμπλερ», περ. *Fix-carré Θεσσαλονίκης*, 10/2/1989 [Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1988 & 1989].
6. «Χωρίς το ακριβές ιφενικό ένστιχτο», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 24/2/1989 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Κ.Θ.Β.Ε., 1989].
7. «Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», περ. *Fix-carré Θεσσαλονίκης*, [·]/4/1989 [Κ.Θ.Β.Ε., 1989].
8. «Μια σύγκρουση...», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 23/5/1992 [*Η αγριόπαπια*, Κ.Θ.Β.Ε., 1992].

Βαλαβάνης, Κυριάκος:

«Πρωτομάστορας Σόλνες του Ερρίκου Ίφεν», εφ. *Ελεύθερη Ώρα*, 1/3/1990 [Θέατρο Βικτώρια, 1989].

Βαλληνδράς, Μάριος:

«Ένα πείραμα για την Έντα», περ. *Εικόνες*, 7/11/1984 [*Έντα Γκάμπλερ*, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].

Βαρβέρης, Γιάννης:

1. «Θ. Αθηναίων. Ερρ. Ίφεν Έντα Γκάμπλερ», περ. *Η Λέξη*, τχ. 41, 1/1985, σελ. 75-77, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Β'.* Κείμενα θεατρικής κριτικής 1984-1989, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1991, σελ. 33-37 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
2. «Ρεματιά Χαλανδρίου. Πέερ Γκυντ», περ. *Η Λέξη*, τχ. 66, 7-8/1987, σελ. 649-650, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Β'...*, ό.π., σελ. 208-210 [Θίασος Kimbri, 1987].
3. «Εθνικό Θέατρο. Νέα Σκηνή. Ερ. Ίφεν Βρυκόλακες», περ. *Η Λέξη*, τχ. 72, 2/1988, σελ. 157, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Β'...*, ό.π., σελ. 253-254 [Εθνικό Θέατρο, 1988].
4. «Ρόσμερσχολμ», περ. *Η Λέξη*, τχ. 107, 1-2/1992, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Γ'.* Κείμενα θεατρικής κριτικής 1989-1994, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα, 1995, σελ. 167-169 [Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
5. «Η επώδυνη λύτρωση», εφ. *Η Καθημερινή*, 16/2/1992 [Μικρός Έγιορφ, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
6. «Ζητείται Ίφεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/5/1993 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, 1993].
7. «Συγκλονιστικό ντοκουμέντο και κλασικό ιφενικό δράμα», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/2/1996 [*Έντα Γκάμπλερ*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].
8. «Ίφενική αναπαλαίωση», εφ. *Η Καθημερινή*, 20/12/1998, αναδ. στο: *Η κρίση του θεάτρου Δ'.* Κείμενα θεατρικής κριτικής 1994-2003, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2003 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο Εξαρχείων, 1998].

Βαρβιτσιώτη, Λώρα:

«Αι 2 ιφενικά παραστάσεις», εφ. *Εμπρός*, 17/10/1950 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1950 και *Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].

Βαρίκας, Βάσος:

1. «Η Αγριόπαπια του Ίφεν», εφ. *Τα Νέα*, 7/2/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
2. «Η Έντα Γκάμπλερ του Ίφεν», εφ. *Τα Νέα*, 6/12/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
3. «Οι Βρυκόλακες του Ίφεν», εφ. *Τα Νέα*, 7/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1958].
4. «Ρόσμερσχολμ του Ίφεν», εφ. *Τα Νέα*, 16/3/1962 [Ρόσμερσχολμ, Εθνικό Θέατρο, 1962].
5. «Κυρά της θάλασσας», εφ. *Τα Νέα*, 12/10/1964 [Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].

6. «Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Τα Νέα*, 12/12/1964, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρου Επιλογή 1961-1971*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα, 1972, σελ. 154-157 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
7. «Οι νέοι στο θέατρο», εφ. *Τα Νέα*, 20/12/1965 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].
8. «Κλασσικό δραματολόγιο», εφ. *Τα Νέα*, 1/3/1967 [Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Έλσας Βεργή, 1967].
9. «Πέερ Γκοντ», εφ. *Τα Νέα*, 23/10/1967 [Προσκήνιο, 1967].

Βαροπούλου, Ελένη:

1. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Αυγή*, 27/3/1976, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου (1974-2006)*, τ. Α', εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 91-93 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
2. «Ένα κουκλόσπιτο από τους Μοντέρνους Καιρούς», εφ. *Μεσημβρινή*, 16/1/1981 αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 87-91 [Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 1980].
3. «Ο Αρχιμάστορας Σόλνες. Δράμα ψυχής και συνειδησιακή κρίση του δημιουργού», εφ. *Μεσημβρινή*, 7/11/1983, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 94-97 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
4. «Έντα Γκάμπλερ και περφόρμανς», εφ. *Το Βήμα*, 23/10/1984 [Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].
5. «Στα ρηχά του δράματος», εφ. *Το Βήμα*, 13/11/1984, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 97-99 [Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
6. «Μια τρομακτική νύκτα θανάτου», εφ. *Το Βήμα*, 27/10/1985 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
7. «Νεωτερικότητα και μελόδραμα», εφ. *Το Βήμα*, 13/3/1988, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 99-101 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1988].
8. «Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Το Βήμα*, 14/5/1989, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 101-104 [Κ.Θ.Β.Ε., 1989].
9. «Η Νόρα, η Ελίντα και η Έντα», εφ. *Το Βήμα*, 10/2/1991, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 104-108 [Το σπίτι της κούκλας, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990, Η κορά της θάλασσας, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου, 1990 και Έντα Γκάμπλερ, Αντιθέατρο, 1990].
10. «Ίψενικά πειράματα», εφ. *Το Βήμα*, 8/3/1992, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 108-112 [Μικρός Έγιολφ, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991 και Ρόσμερσχολμ, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
11. «Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν», εφ. *Το Βήμα*, 16/5/1993 [Εθνικό Θέατρο, 1993].
12. «Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν στο θέατρο Αμόρε», εφ. *Το Βήμα*, 27/3/1994, αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 112-114 [Θέατρο του Νότου, 1994].
13. «Αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Το Βήμα*, 6/11/1994 αναδ. στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα...*, τ. Α', ό.π., σελ. 114-116 [Θέατρο Εξαρχείων, 1994].

Βελιανίτης, Θεόδωρος:

«Ο ιψενισμός», εφ. *Αθήναι*, 11/7/1915 [Η αγριόπαπια, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].

Βεινoglou, Alexandre:

«Henrik Ibsen *Les Revenants*», εφ. *Messenger d' Athènes*, 18/10/1950 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1950].

Γ., Δ.:

1. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Βραδονή*, 12/10/1950 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
2. «Οι βρυκόλακες. Παξινού-Μινωτής», εφ. *Βραδονή*, 13/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].

Γαβριηλίδης, Βλάσης [υπογράφει με το ψευδώνυμο Πρωτεύς]:

«Οι βρυκόλακες», εφ. *Ακρόπολις*, 1/11/1894 [Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 1894].

Γεωργιάς, Μιχαήλ:

«Ρόσμεροχολμ του Ίψεν», εφ. *Φωνή του Πειραιά* Πειραιά, 20/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].

Γεωργουσόπουλος, Κώστας:

1. «Ίψεν *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Το Βήμα*, 23/11/1971, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 1999, σελ. 372-376 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].
2. «Ίψεν: *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν. Μπρέχτ: Μάνα*», εφ. *Το Βήμα*, 20/3/1976, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν...*, ό.π., σελ. 377-382 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
3. «Θεατρική παρτίδα», εφ. *Το Βήμα*, 10/5/1978 [*Έντα Γκάμπλερ*, Κ.Θ.Β.Ε., 1978].
4. «Η αναπαραγωγή», εφ. *Το Βήμα*, 11/11/1979, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν...*, ό.π., σελ. 383-386 [Βρυκόλακες, Θίασος Γιάννη Φέρτη, 1979].
5. «Διαδικασίες συνειδητοποίησης», εφ. *Το Βήμα*, 6/1/1982 [*Ένας εχθρός του λαού*, Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος, 1981].
6. «Οι πόζες του Νάρκισσου», εφ. *Τα Νέα*, 5/12/1984, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν...*, ό.π., σελ. 387-390 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
7. «Μαιευτική τέχνη», εφ. *Τα Νέα*, 2/11/1985 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
8. «Η ανοχή του Κακού», εφ. *Τα Νέα*, 8/3/1988 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1988].
9. «Οίκος αμοιβαίας ανοχής», εφ. *Τα Νέα*, 18/12/1990, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν...*, ό.π., σελ. 391-394 [*Το σπίτι της κούκλας*, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
10. «Είναι και γίνεσθαι», εφ. *Τα Νέα*, 10/1/1992, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν...*, ό.π., σελ. 377-382 [*Ρόσμεροχολμ*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
11. «Αποστειρωμένος Ίψεν», εφ. *Τα Νέα*, 21/1/1992, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν...*, ό.π., σελ. 398-400 [*Μικρός Έγιολφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
12. «Αμήχανη τραγωδία», εφ. *Τα Νέα*, 17/5/1993 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 1993].
13. «Καλά δομικά υλικά», εφ. *Τα Νέα*, 31/10/1994 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
14. «Η έξοδος από τον κύκλο», εφ. *Τα Νέα*, 9/1/1995 [*Η κορά της θάλασσας*, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
15. «Λυτρωτική υποκριτική», εφ. *Τα Νέα*, 3/4/1995, αναδ. στο: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν...*, ό.π., σελ. 401-403 [*Η αγριόπαπια*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
16. «Το λιβάνι και η μπόχα», εφ. *Τα Νέα*, 13/5/1997 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1997].
17. «Η πειθώ μιας ερμηνείας», εφ. *Τα Νέα*, 21/12/1998 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο Εξαρχείων, 1998].

Γιαλουράκης, Μαν.:

«Η χθεσινή πρεμιέρα στο 'Λούνα Παρκ'. Βρυκόλακες του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Ταχυδρόμος Ομόνοια* Αλεξανδρείας, 15/9/1949 [Θέατρο Τέχνης, επαν. περιοδεία 1949].

Γιοκαρίνης, Νικόλαος:

«*Η αγριόπαπια* Θίασος Κοτοπούλη», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].

Γιοφύλλης, Φώτος:

«*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Εθνική*, 19/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Γουδέλης, Γιάννης:

«Εθνικό θέατρο: Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», περ. *Καινούργια Εποχή*, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1976, σελ. 199-201 [Εθνικό Θέατρο, 1976].

Δ.:

«Ο Οσβάλδος εις τους *Βρυκόλακες*», εφ. *Χρόνος*, 15/1/1909 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1909].

Δ.:

«Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Ελληνισμός*, 3/2/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].

Δ., Γ.:

«*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ταχυδρόμος Θεσσαλονίκης*, 22/9/1933 [Εθνικό Θέατρο, επαν. περιοδεία 1933].

Δ., Γ.:

«Ο μικρός Άγιολφ», εφ. *Εστία*, 8/4/1919 [Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου, 1919].

Δ., Κ. [Δημάδης Κώστας⁶⁹⁰]:

«*Νόρα-Σόρμα*», εφ. *Ακρόπολις*, 11/11/1900 [Agnes Sorma Ensemble, 1900].

Δ., Σ. Δ.: Βλ. Δεβάρης Διονύσιος**Δαμόρης, Γιώργος:**

1. «*Βρυκόλακες*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 30/9/1951 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Θεσσαλονίκη 1951].
2. «Το θέατρο της πρόζας. *Νόρα*. Θίασος Κατερίνας», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 18/4/1954 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, επαν. περιοδεία 1953-54].
3. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 21/3/1962 [Κ.Θ.Β.Ε., 1962].
4. «*Ένας εχθρός του λαού*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 17/11/1965 [Κ.Θ.Β.Ε., 1965].

Δεβάρης, Διονύσιος [υπογράφει και με τα αρχικά Δ.Σ.Δ.]:

1. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Φωνή του Λαού*, 9/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
2. «*Η Έντα Γκάμπλερ* υπό του θιάσου Ανδρεάδη», εφ. *Η Βραδυνή*, 18/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Δεδούσης, Βασ.:

«Το θέατρο. Θίασος Κατερίνας Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν - *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ο΄ Νηλ (Βασιλικό θέατρο)», περ. *Μορφές Θεσσαλονίκης*, τχ. 9 [21], 6/1948, σελ. 357-358 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, επαν. Θεσσαλονίκη, 1948].

Δέλιος, Γιώργος:

«Θέατρον Τέχνης. *Βρυκόλακες* Ερ. Ίψεν», εφ. *Νέα Αλήθεια Θεσσαλονίκης*, 2/7/1945 [Θέατρο Τέχνης, επαν. Θεσσαλονίκη, 1945].

Δέμου, Βίκυ:

«Το αίνιγμα του *Ρόσμερσχαλμ*», περ. *Ένα*, 26/2/1992 [Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].

Δημητρακόπουλος, Πολύβιος:

«*Το σπίτι της κούκλας* του Ίψεν», εφ. *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως-Αθηνών*, 24/7/1899.

⁶⁹⁰ Η συμπλήρωση του ονόματος έγινε από τον Γλυτζουρή («...Την περιπλανώμενην ταύτην ιέρειαν της τέχνης...'. Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», στο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, πρακτικά του Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, επιμ. Κωνσταντίνος Γεωργακάκης, εκδ. Ergo, Αθήνα, 2004, σελ. 218).

Δημοπούλου-Βλαχογιάννη, Στέλλα και Φιαμέγκου, Εύη:

«Πολύ σημαντική η πρόζα στη φετινή σεζόν. Ο Αρχιμάστορας Σόλνες», περ. *Επίκαιρα*, 1/12/1983, σελ. 36-37 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].

Δια-κριτικός:

«Αίσθηση 'μεγάλου θεάτρου'», εφ. *Ακρόπολις*, 22/11/1983 [Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].

Διαμαντόπουλος, Αλέξης:

1. «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Μεσημβρινή*, 13/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
2. «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Μεσημβρινή*, 9/10/1964 [Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].
3. «*Η Νόρα του Ίψεν*», εφ. *Μεσημβρινή*, 3/12/1964 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
4. «*Οι βρικόλακες του Ίψεν στο Έθνικό*», εφ. *Το Βήμα*, 25/12/1965 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].

Διαμαντοπούλου, Αλκμήνη:

«*Η αγριόπαπια*», περ. *Επτάλοφος*, 6/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].

Δόξας, Άγγελος [Ν. Ν. Δρακουλίδης]:

1. «*Οι Βρικόλακες του Ίψεν*», εφ. *Ανεξάρτητος*, 1/2/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].
2. «*Πέερ Γκοντ*», εφ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
3. «*Έντα Γκάμπλερ του Ερρίκου Ίψεν*», εφ. *Ακρόπολις*, 20/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
4. «*Η Αγριόπαπια του Ερρ. Ίμπσεν*», εφ. *Ακρόπολις*, 22/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
5. «*Η Νόρα του Ίψεν*», εφ. *Ακρόπολις*, 19/3/1942 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942].
6. «*Η Αγριόπαπια του Ίψεν*», εφ. *Ακρόπολις*, 9/10/1942 [Θέατρο Τέχνης, 1942].
7. «*Το Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Ακρόπολις*, 26/1/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
8. «*Ο Μικρός Έδολφ*», εφ. *Ακρόπολις*, 29/1/1943 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943].
9. «*Οι Βρικόλακες του Ερ. Ίψεν*», εφ. *Ακρόπολις*, 8/10/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
10. «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Ακρόπολις*, 19/10/1943 [Θίασος Βασιλή Αργυρόπουλου, 1943].
11. «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Ακρόπολις*, 16/1/1944 [Εθνικό Θέατρο, 1944].
12. «*Ο Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Εμπρός* 11/1/1949 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
13. «*Οι Βρικόλακες*», εφ. *Εμπρός*, 13/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
14. «*Η Νόρα στο θέατρο Κυβέλης*», εφ. *Εμπρός*, 22/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].
15. «*Στα θεάτρα: Παπά, Διάνα, Γκλόρια, Δημοτικό Πειραιώς*», εφ. *Εμπρός*, 24/10/1964 [*Η κυρά της θάλασσας*, Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].
16. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 10/2/1967 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1967].
17. «*Πέερ Γκόντ του Ίψεν*», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 21/10/1967 [Προσκήνιο, 1967].
18. «*Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 23/11/1971 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].
19. «*Η σημερινή Γκάμπλερ αντίθετη απ' την ηρωίδα του Ίψεν*», εφ. *Η Απογευματινή*, 30/5/1978 [*Έντα Γκάμπλερ*, Κ.Θ.Β.Ε., 1978].

Δρ., Λ. :

«*Οι Βρικόλακες*», εφ. *Η Ελληνική*, 13/2/1926 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Αθήνα, 1926].

Δρομάζος, Στάθης:

1. «*Αντιγόνη Βαλάκου. Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Η Αυγή*, 14/10/1964 [Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].
2. «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Αυγή*, 13/12/1964, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο Κριτικές*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1987, σελ. 66-68 [Εθνικό Θέατρο, 1964].

3. «Η παρουσίαση νέων ηθοποιών στους *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Η Αυγή*, 29/12/1965 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].
4. «Ερ. Ίψεν *Έντα Γκάμπλερ*. Θέατρο Έλσας Βεργή», εφ. *Η Αυγή*, 17/2/1967 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1967].
5. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 11/3/1976, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο Κριτικές*, ό.π., σελ. 69-71 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
6. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 6/5/1978 [Κ.Θ.Β.Ε., 1978].
7. «*Ίψεν Βρυκόλακες*», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/11/1979, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο Κριτικές*, ό.π., σελ. 71-73 [Θίασος Γιάννη Φέρτη, 1979].
8. «*Ένα κουκλόπιτο*», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/2/1981 [Θίασος Μοντέρνοι Καιροί 1980].
9. «Συμβολή στον εκπολιτισμό της ενδοχώρας», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/1/1982, αναδ. στο: *Ξένο Θέατρο Κριτικές*, ό.π., σελ. 69-71 [*Ένας εχθρός του λαού*, Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος, 1981].
10. «*Ίψεν Αρχιτέκτων*», εφ. *Η Καθημερινή*, 13/2/1982 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θίασος Άσκηση, 1982].

Ειρήνη η Αθηναία [Ειρήνη Δημητρακοπούλου]:

«Το Θέατρον του Ωδείου. Ο μικρός *Άυολφ* του Ίψεν», εφ. *Έθνος*, 17/3/1919 [Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου, 1919].

Ένας σύζυγος [Δημήτριος Ταγκόπουλος]:

«*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Εστία*, 21/7/1899 [Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος, 1899].

Εύα [Γιώτα Παπαγγελοπούλου]:

«Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Πελοπόννησος Πατρών*, 13/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Πάτρα 1958].

Ευσυνειδητός Τζαμπατζής:

«Οι σημερινοί έλληνες ηθοποιοί», εφ. *Σκριπ*, 17 & 18/7/1912 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1912].

Ζάννας, Παύλος:

«*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Το Βήμα*, 20/3/1962 [Κ.Θ.Β.Ε., 1962].

Ηλιάδης, Φριξός:

1. «*Βρυκόλακες* στη Νέα Σκηνή του Εθνικού», εφ. *Ακρόπολις*, 24/2/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].
2. «*Ίψεν και Εντουάρντο ντε Φίλιππο* στο ΚΘΒΕ», εφ. *Ακρόπολις*, 1/4/1989 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Κ.Θ.Β.Ε., 1989].

Θεατής:

«Θεατρικαί σελίδες. *Ρόσμερσχαλμ*», εφ. *Αθήναι*, 3/10/1910 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. 1910].

Θεατής:

«*Ο εχθρός του λαού* (ή του Μικροαστισμού)», εφ. *Πρωινά Νέα Ιωαννίνων*, 6/2/1984 [ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, 1984].

Θεατής, Ο:

«Ο κ. Οικονόμου εις τας *Βρυκόλακας*», εφ. *Αθήναι*, 14/1/1909 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1909].

Θεατής, Ο:

«Οι *Βρυκόλακες*», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 10, 1/11/1927, σελ. 505 [Θίασος Μιχαήλ Ιακωβίδη, 1927].

Θεατής, Ο:

«Οι *Βρυκόλακες*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 31/1/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].

Θεατής, Ο:

«*Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 1/2/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].

Θεατρικός:

1. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Βραδυνή*, 8/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
2. «Ερρίκου Ίψεν *Βρυκόλακες*», εφ. *Η Βραδυνή*, 31/1/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].

Θεατρικός:

1. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Τα Νέα*, 5/11/1945 [Οι μνηστήρες του θρόνου, Εθνικό Θέατρο, 1945].
2. «Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Τα Νέα*, 8/1/1949 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
3. «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Τα Νέα*, 13/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
4. «Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Τα Νέα*, 27/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη- Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].

Θεατρόφιλος:

1. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 30/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
2. «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Η Καθημερινή*, 1/3/1958 [Εθνικό, Θέατρο 1958].

Θεατρόφιλος:

«Ο εχθρός του λαού (Ερρίκου Ίψεν από το Δημοτ. Θέατρο)», εφ. *Ελευθερία Ιωαννίνων*, 18/2/1984 [ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, 1984].

Θεοδοσοπούλου, Μίρκα:

1. «Πετράδι εκατό χρόνων», περ. *Αντί*, τχ. 488, 6/3/1992 [Μικρός Έγιορφ, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
2. «Ίψενική ονειροχώρα», περ. *Αντί*, 30/4/1993 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, 1993].

Θρύλος, Άλκης [Ελένη Νεγρεπόντη-Ουράνη]⁶⁹¹:

1. «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Δημοκρατία*, 14/2/1926 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Αθήνα, 1926].
2. «Ερρίκου Ίψεν *Ο αρχιτέκτονας Σόλνες-Νόρα*», εφ. *Πατρίς*, 14/3/1928 [Θίασος Ελένης Χαλκούση, 1928 και Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1928].
3. «Το Θέατρον», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 7-31, 1/4/1928, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), εκδ. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977-1981, σελ. 158-160 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θίασος Ελένης Χαλκούση, 1928, *Η κυρά της θάλασσας*, Θίασος Τασίας Αδάμ, 1928 και *Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1928].
4. «Οι παραστάσεις της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 9-33, 1/5/1928, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), ό.π., σελ. 167-171 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1928].
5. «Προσπάθειες και αποτυχίες», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 148, 15/2/1933, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), ό.π., σελ. 435-441 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, 1933].
6. «Και πάλι μια παράσταση χωρίς νόημα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 172, 15/2/1934, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 19-24 [*Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, 1934].
7. «Η έναρξη του Εθνικού Θεάτρου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 212, 15/10/1935, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 113-118 [Πέερ Γκοντ, Εθνικό Θέατρο, 1935].
8. «Η συμβολή ενός σκηνοθέτη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 295, 1/4/1939, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 387-391 [Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
9. «Μια πλούσια θεατρική εβδομάδα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 308, 15/10/1939, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 433-438 [*Η κυρά της θάλασσας*, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

⁶⁹¹ Γνωστή και ως Ελένη Κορύλλου. Πρώτος σύζυγός της υπήρξε ο Πολύβιος Κορύλλος.

10. «Ένα έργο με υποσχέσεις και ένα έργο με παρελθόν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 314, 15/1/1940, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β' (1934-1940), ό.π., σελ. 464-468 [*Η αγριόπαπια*, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
11. «Δύο κλασσικά έργα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 360, 1/5/1942, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 87-91 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942].
12. «Έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 370, 1/11/1942, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 127-131 [*Η αγριόπαπια*, Θέατρο Τέχνης, 1942].
13. «Δύο έργα του Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 377, 15/2/1943, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 193-200 [*Μικρός Έγιολφ*, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943 και *Ρόσμερσχολμ*, Θέατρο Τέχνης, 1943].
14. «Η τελευταία παράσταση της καλοκαιρινής περιόδου, η πρώτη της χειμωνιάτικης και το νέο συγκρότημα Αργυρόπουλου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 394, 1/11/1943», αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 298-305 [*Βρυκόλακες*, Θέατρο Τέχνης, 1943 και *Ένας εχθρός του λαού*, Θίασος Βασιλή Αργυρόπουλου, 1943].
15. «Θεατρική κίνηση και θεατρική τέχνη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 396, 1/12/1943, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 326-327 [*Ρόσμερσχολμ*, Θέατρο Τέχνης, επαν. χειμώνας 1943-44].
16. «Το Θέατρον», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 398, 1/1/1944», αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1941-1944), ό.π., σελ. 338-340 [*Το σπίτι της κούκλας*, Εθνικό Θέατρο, 1944].
17. «Δύο προσφορές», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 442, 15/11/1945, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Δ' (1945-1948), ό.π., σελ. 117-125 [*Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ*, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945 και *Οι μνηστήρες του θρόνου*, Εθνικό Θέατρο, 1945].
18. «Ένα έργο του Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 518, 1/2/1949, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ε' (1949-1951), ό.π., σελ. 26-28 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Θέατρο Τέχνης, 1949].
19. «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 560, 1/11/1950, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ε' (1949-1951), ό.π., σελ. 306-311 [*Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, 1950 και *Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
20. «Το Θέατρο», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 593, 15/3/1952, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Σ' (1952-1955), ό.π., σελ. 35 [*Η κυρά της θάλασσας*, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].
21. «Ένα έργο του Ίψεν και ένα ελληνικό», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 618, 1/4/1953, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Σ' (1952-1955), ό.π., σελ. 157-159 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν, 1953].
22. «Ελληνικά και ξένα έργα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 687, 15/2/1956, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ' (1956-1958), ό.π., σελ. 30-33 [*Η αγριόπαπια*, Θέατρο Τέχνης, 1956].
23. «Διάφορες παραστάσεις», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 732, 1/1/1958, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ' (1956-1958), ό.π., σελ. 310-312 [*Έντα Γκάμπλερ*, Εθνικό Θέατρο, 1957].
24. «Μια κομψή κωμωδία», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 737, 15/3/1958, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ' (1956-1958), ό.π., σελ. 338 [*Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, 1958].
25. «Διάφορες παραστάσεις. Ένα έργο με πολλές ρυτίδες», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 834, 1/4/1962, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Θ' (1962-1963), ό.π., σελ. 61-64 [*Ρόσμερσχολμ*, Εθνικό Θέατρο, 1962].
26. «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου Β'», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 896, 1/11/1964, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ι' (1964-1966), ό.π., σελ. 125-128 [*Η κυρά της θάλασσας*, Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].
27. «Τέσσερις ανανεωμένες επαναλήψεις και μία πρώτη παρουσίαση», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 900, 1/1/1965, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ι' (1964-1966), ό.π., σελ. 167-168

[*Το σπίτι της κούκλας*, Εθνικό Θέατρο, 1964].

28. «Μερικές παραστάσεις. Νέοι συγγραφείς, νέοι ηθοποιοί, και οι παραστάσεις των Κρατικών Θεάτρων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 925, 15/1/1966, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' (1964-1966), ό.π., σελ. 330-331 [*Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].
29. «Πληθώρα παραστάσεων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 952, 1/3/1967, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. ΙΑ' (1967-1969), ό.π., σελ. 60-61 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Έλσας Βεργή, 1967].
30. «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου Γ'», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 969, 15/11/1967, αναδ. στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. ΙΑ' (1967-1969), ό.π., σελ. 154-156 [*Πέερ Γκυντ*, Προσκήνιο, 1967].

Θρόλος, Θράκης:

«Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Επαρχιακός Τύπος Αλεξανδρούπολης*, 4/5/1978 [Κ.Θ.Β.Ε., 1978].

Θυμέλη [Αριστούλα Ελληνούδη]:

1. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ριζοσπάστης*, 20/3/1976 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
2. «Αρχιμάστορας Σόλνες στο Διονύσια», εφ. *Ριζοσπάστης*, 20/12/1983 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
3. «Έντα Γκάμπλερ στο Αθήναιον», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/12/1984 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
4. «Βρυκόλακες», εφ. *Ριζοσπάστης*, 8/3/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].
5. «Η γυναίκα στο θέατρο του Ίψεν», εφ. *Ριζοσπάστης*, 17/10/1989 [*Νόρα και Έντα Γκάμπλερ*, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1988 & 1989].
6. «Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Ριζοσπάστης*, 18/12/1990 [Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
7. «Ασκήσεις ιψενικού ήθους», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/2/1992 [*Μικρός Έγιορφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991 και *Ρόσμεροσολμ*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
8. «Ένας εχθρός του λαού από το Μοντέρνο Θέατρο», εφ. *Ριζοσπάστης*, 8/2/1994 [Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 1993].
9. «Η κυρία από τη θάλασσα στο Θέατρο οδού Κεφαλληνίας», εφ. *Ριζοσπάστης*, 17/1/1995 [Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
10. «Η Αγριόπαπια στο Εμπρός», εφ. *Ριζοσπάστης*, 28/2/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].

Θωμαδάκη, Μαρίκα:

1. «Οι Βρυκόλακες της Νέας Σκηνης», εφ. *Η Εβδομή*, 20/3/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].
2. «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1530, 1/4/1991, σελ. 490-491 [Αντιθέατρο, 1990].
3. «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1651, 15/4/1996, σελ. 552 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].

Ιωσήφ, Μ.:

«Η αγριόπαπια», εφ. *Εστία*, 13/7/1915 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].

Interim:

«Η Κυρά της θάλασσας», εφ. *Τα Νέα*, 8/3/1952 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].

Καγγελάρη, Δηώ:

1. «Συμβατικός Ίψεν», εφ. *Έθνος*, 1/11/1990 [*Η κυρά της θάλασσας*, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Ελλης Φωτίου, 1990].
2. «Ίψεν, Ντάγκερμαν, Νορέν. Οι σκανδιναβοί και η σκηνική τους τύχη», εφ. *Εποχή*, 13/1/1991 [*Η κυρά της θάλασσας*, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Ελλης Φωτίου, 1990 και *Το σπίτι της κούκλας*, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
3. «Διαδρομή χωρίς τέλος...», εφ. *Έθνος*, 11/3/1991 [*Το σπίτι της κούκλας*, Σύγχρονη

Θεατρική Σκηνή, 1990].

4. «Δεκανίκια τύψεων», εφ. *Έθνος*, 25/2/1992 [Μικρός Έγιολφ, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
5. «Η δίνη της ενοχής», εφ. *Έθνος*, 3/3/1992 [Ρόσμερσχαλμ, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
6. «Πώς παίζεται ο Ίψεν στην Ελλάδα;», περ. *Αντί*, 17/3/1995, σελ. 54-55 [Η αγριόπαπια, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994, Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θέατρο Εξαρχείων, 1994, Βρυκόλακες, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994 και Η κυρά της θάλασσας, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].

Κάθισμα 13: βλ. Πέτρος Πικρός

Κακούρη, Κατερίνα:

1. «Βρυκόλακες του Ίψεν», περ. *Ελληνίς*, 2/1934, σελ. 35-36 [Εθνικό Θέατρο, 1934].
2. «Ο Ίψεν στο Εθνικό», περ. *Ελληνίς*, τχ. 11, 11/1935, σελ. 231-232 [Πέερ Γκοντ, Εθνικό Θέατρο, 1935].
3. «Από τα θεάτρά μας. Θέατρον Ανδρεάδη», περ. *Ελληνίς*, τχ. 11, 11/1939, σελ. 238-239 [Η κυρά της θάλασσας, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
4. «Θ. Κοτοπούλη. Ερ. Ίψεν *Αγριόπαπια*», εφ. *Ασύρματος*, 21/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
5. «Από τα θεάτρά μας. Βασιλικό θέατρο. Ε. Ο' Νηλ Πέρα από τον ορίζοντα. Θέατρο Κοτοπούλη. Ερ. Ίψεν *Αγριόπαπια*», περ. *Ελληνίς*, τχ. 1, 1/1940, σελ. 13-15 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].

Καλκάνη, Ειρήνη:

1. «Ερρίκου Ίψεν *Η κυρία Ίνγκερ από το Όστροτ*, δράμα (Θίασος Μ. Κοτοπούλη)», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τχ. 11-12, 11-12/1945, σελ. 327-328 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].
2. «Ερρίκου Ίψεν *Οι μνηστήρες του θρόνου*, δράμα (Εθνικό θέατρο)», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τχ. 11-12, 11-12/1945, σελ. 324-327 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
3. «Ερρίκου Ίψεν *Η Κυρά της θάλασσας*. Θίασος Κατερίνας», περ. *Πνευματική Ζωή*, τχ. 1, 15/3/1952 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].
4. «*Η Νόρα* του Ίψεν από τον θίασον Λαμπέτη-Παπά-Χορν», εφ. *Η Απογευματινή*, 24/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].
5. «*Η Νόρα* του Ίψεν», περ. *Πνευματική Ζωή*, τχ. 13, 15/3/1953, σελ. 273-274 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].
6. «*Ίψεν Η αγριόπαπια*», εφ. *Η Απογευματινή*, 31/1/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
7. «*Έντα Γκάμπλερ* στο Εθνικό θέατρο», εφ. *Η Απογευματινή*, 6/12/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
8. «*Οι βρυκόλακες* εις το Βασιλικόν», εφ. *Η Απογευματινή*, 4/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, 1958].
9. «*Ρόσμερσχαλμ* Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Η Απογευματινή*, 9/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
10. «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Απογευματινή*, 4/12/1964 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
11. «Το Κρατικόν Θέατρον της Βορείου Ελλάδος», εφ. *Η Απογευματινή*, 30/4/1966 [Ένας εχθρός του λαού, Κ.Θ.Β.Ε., 1965].
12. «*Πέερ Γκοντ* εις το 'Προσκήνιο' του Αλέξη Σολομού», εφ. *Η Απογευματινή*, 20/10/1967 [Προσκήνιο, 1967].
13. «*Παλληκάρια* στο Χέλγκελαντ», εφ. *Η Απογευματινή*, 11/12/1971 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].

Καλογερίκος, Πάνος:

«Γύρω στη τέχνη. Ελληνικόν Ωδείο», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 29/5/1923 [Το σπίτι της κούκλας, Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου, 1923].

Καλτάκη, Ματίνα:

1. «Η εκδίκηση της μοίρας», εφ. *Επενδυτής*, 30/4/1993 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκιαν,

Εθνικό Θέατρο, 1993].

2. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Επενδυτής*, 9/4/1994 [Θέατρο του Νότου, 1994].
3. «Ένα έργο φυγής και σάτιρα μαζί από τον Ίψεν», εφ. *Επενδυτής*, 17/12/1994 [*Η κυρά της θάλασσας*, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
4. «Μια αξιοπρεπής *Αγριόπαπια*», εφ. *Επενδυτής*, 14-15/1/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
5. «Μια παράσταση που πρόσφερε αληθινές συγκινήσεις», εφ. *Επενδυτής*, 4/2/1995 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Εξαρχείων, 1994].

Καλφόπουλος, Χρ.:

«*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Πρωινός Τύπος Δράμας*, 8/4/1962 [Κ.Θ.Β.Ε., 1962].

Κάποιος Άλλος:

1. «Αθηναϊκά. *Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ακρόπολις*, 25/7/1906 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1906].
2. «Αθηναϊκά. *Νεύρα και θέατρον*», εφ. *Ακρόπολις*, 26/7/1906 [*Η κυρά της θάλασσας*, Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1906].

Καραγάτσης, Μ.:

1. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 7/1/1949, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρον 1946-1960*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1999, σελ. 132-133 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
2. «*Η Νόρα*», εφ. *Η Βραδυνή*, 24/2/1953, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρον 1946-1960*, ό.π., σελ. 276-277 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν, 1953].
3. «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Η Βραδυνή*, 2/2/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
4. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Βραδυνή*, 3/12/1957, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρον 1946-1960*, ό.π., σελ. 514-517 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
5. «*Οι βροκόλακες*», εφ. *Η Βραδυνή*, 7/3/1958, αναδ. στο: *Κριτική Θεάτρον 1946-1960*, ό.π., σελ. 526-527 [Εθνικό Θέατρο, 1958].

Καραντινός, Σωκράτης:

1. «Ερ. Ίψεν *Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 121, 25/3/1939, σελ. 9 & 15 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
2. «Ίψεν *Η κυρά της θάλασσας*» περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 149, 7/10/1939, σελ. 6 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
3. «Θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη. Ίψεν *Αγριόπαπια*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 160, 22/12/1939, σελ. 6-7 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].

Καρασάββας, Δ.Ι.:

«Ένα πανέμορφο *Κουκλόσπτιο*», εφ. *Καιροί Βεροίας*, 13/1/1995 [ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας, 1995].

Κάρτερ, Γιώργος Ν.:

«*Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Νέα Πολιτεία*, 27/11/1971, αναδ. στο: *Θεατρική θεώρηση 1968-1972*, εκδ. Τεχνική εκλογή, Αθήνα, 1978 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].

Κατοέλης, Πέλος:

«*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Εμπρός*, 9/4/1928 [Επαγγελματική Σχολή Θεάτρον, 1928].

Καψ., Γιαν.:

«Θέατρον Κοτοπούλης. *Έντα Γκάμπλερ* του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Ελληνική Επιθεώρησης*, τχ. 166-167, 8-9/1921, σελ. 15 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1921].

Κιτσόπουλος, Γιώργος:

1. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Μεσημβρινή*, 19/3/1962 [Κ.Θ.Β.Ε., 1962].
2. «*Ένας εχθρός του λαού*», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 16/11/1965 [Κ.Θ.Β.Ε., 1965].
3. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 7/5/1976 [Εθνικό Θέατρο, 1976].

4. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 27/3/1985 [Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].
5. «Ερρίκου Ίψεν *Η αγριόπαπια*», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 5/4/1985 [Εθνικό Θέατρο, 1985].
6. «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 10/11/1985 [Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
7. «*Οι βρυκόλακες*», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 19/12/1985 [Κ.Θ.Β.Ε., 1985].
8. «*Ίψεν Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* από το Κρατικό Βορείου Ελλάδος στο Υπερώο», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 22/3/1989 [Κ.Θ.Β.Ε., 1989].

Κλάρας, Μπάμπης:

1. «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Βραδυνή*, 9/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
2. «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Η Βραδυνή*, 10/10/1964 [Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].
3. «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Βραδυνή*, 5/12/1964 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
4. «*Οι βρυκόλακες του Ίψεν με δύο νέους ηθοποιούς στο Εθνικό*», εφ. *Η Βραδυνή*, 17/12/1965 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].
5. «*Η Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 10/2/1967 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1967].
6. «*Πέερ Γκοντ του Ερρ. Ίψεν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 19/10/1967 [Προσκήνιο, 1967].
7. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 15/3/1976 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
8. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Βραδυνή*, 11/5/1978 [Κ.Θ.Β.Ε., 1978].
9. «*Οι Βρυκόλακες του Ίψεν*», εφ. *Η Βραδυνή*, 29/11/1979 [Θίασος Γιάννη Φέρτη, 1979].
10. «*Ίψενικό Κοκκλόπιτο σε 'Μοντέρνους καιρούς'*», εφ. *Η Βραδυνή*, 19/1/1981 [Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 1980].

Κοζάκος, Δημήτρης:

«*Βρυκόλακες*», εφ. *Ο Φακός Λευκωσίας*, 21/1/1973 [Θ.Ο.Κ., 1973].

ΚΟΚ:

«*Οι Βρυκόλακες του Θ.Ο.Κ.*», εφ. *Ασύρματος Λευκωσίας*, 21/1/1973 [Θ.Ο.Κ., 1973].

ΚΟΚ.: Βλ. Γιάννης Κοκκινάκης

Κοκκινάκης, Γιάννης [υπογράφει με τα ψευδώνυμα RED και ΚΟΚ.] :

1. RED: «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ακρόπολις*, 2/8/1930 [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 1930].
2. RED: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ακρόπολις*, 9/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
3. RED: «*Βρυκόλακες*», εφ. *Ακρόπολις*, 1/2/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].
4. RED: «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ακρόπολις*, 6/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
5. RED: «*Οι ηθοποιοί πρόζας απήργησαν. Τι... έπαιζαν τα θέατρα. Ο RED δια τα έργα του Ρεξ και Κεντρικού. Η κυρά Ίγγκερ απ' το Όστροτ*», εφ. *Ακρόπολις*, 11/11/1945 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].
6. ΚΟΚ.: «*Ρόσμερσχολμ. Το τετράπρακτο δράμα του Ερρίκου Ίψεν με σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη*», εφ. *Ακρόπολις*, 10/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].

Κόκκινος, Διονύσιος [υπογράφει και με τα ψευδώνυμα Μακκαβαίος και Άριελ]:

1. Μακκαβαίος: «*Αι επιτυχίαι*», εφ. *Πατρίς*, 14/7/1912 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα 1912].
2. Άριελ: «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 9/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
3. Άριελ: «*Πέερ Γκοντ*», εφ. *Νέον Φως*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
4. Κόκκινος, Δ. Α.: «*Η Κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 5/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Κόκκοτα-Παναγοπούλου, Χριστίνα:

«*Η μοναξιά ενός ασυμβίβαστου*», εφ. *Πελοπόννησος Πατρών*, 24/3/1999 [*Ένας εχθρός του λαού*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών, 1999].

Κολτσιδοπούλου, Άννου:

1. «Ένα Κουκλόσπιτο με φιλοδοξίες και αδυναμίες», περ. *Γυναίκα*, 6/5/1981 [Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 1980].
2. «Έντα Γκάμπλερ ένας άλλος κλόουν», περ. *Γυναίκα*, 12/1984 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
3. «Ο Μπόρκμαν του Μπέρκμαν», περ. *Γυναίκα*, 13/11/1985 [Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
4. «Αντιπαράθεση ζωής και θανάτου», εφ. *Μεσημβρινή*, 30/11/1994 [Ο αρχιμιάτορας Σόλνες, Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
5. «Από τα βάρη των φιόρδ στα ύψη των καμπαριών», εφ. *Νέα Μεσημβρινή*, 30/11/1994 [Η κυρά της θάλασσας, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].

Κουκούλας, Λέων:

1. «Τι παίζουν τα θέατρα μας. Ο αρχιτέκτων Σόλνες», περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 3, 1/2/1925, σελ. 8-10 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1925].
2. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν. Η προχθεσινή πρώτη του Εθνικού Θεάτρου», εφ. *Η Πρωία*, 1/2/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].
3. «Πέερ Γκνυτ», εφ. *Η Πρωία*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
4. «Έντα Γκάμπλερ. Η προχθεσινή πρώτη», εφ. *Η Πρωία*, 19/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
5. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Η Πρωία*, 5/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
6. «Η αγριόπαπια. Η προχθεσινή πρώτη στο Ρεξ», εφ. *Η Πρωία*, 22/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
7. «Ένα κουκλόσπιτο», εφ. *Η Πρωία*, 19/3/1942 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942].
8. «Η Αγριόπαπια του Ίψεν, εφ. *Η Πρωία*, 9/10/1942 [Θέατρο Τέχνης, 1942].
9. «Ρόσμερσχολμ», εφ. *Η Πρωία*, 27/1/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
10. «Ο μικρός Έδολφ», εφ. *Η Πρωία*, 29/1/1943 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943].
11. «Π. Καλντερόν: Η γυναίκα στοιχειό. Ε. Ίψεν: Ρόσμερσχολμ - Μικρός Έδολφ», περ. *Πειραικά Γράμματα*, τ. Γ', τχ. 2, 2/1943, σελ. 93-96 [Θέατρο Τέχνης, 1943 και Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943].
12. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Μάχη*, 4/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
13. «Η Κυρά Ίγκερ του Ίψεν, εφ. *Μάχη*, 9/11/1945 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].
14. «Θέατρο. Ερ. Ίψεν Η κυρά Ίγκερ απ' το Έτοτροι Θίασος Κοτοπούλη», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 28-29, 23/11/1945, σελ. 14 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].
15. «Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν», περ. *Ο Αιώνας μας*, τχ. 2, 2/1949, σελ. 59-60 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
16. «Οι Βρυκόλακες με την Παξινού και τον Μινωτή», εφ. *Δημοκρατικός*, 13/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
17. «Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Αθηναϊκή*, 21/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].
18. «Η Αγριόπαπια του Ίψεν», εφ. *Αθηναϊκή*, 31/1/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
19. «Η Έντα Γκάμπλερ εις το Εθνικόν θέατρον», εφ. *Αθηναϊκή*, 30/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
20. «Οι Βρυκόλακες με την Κατίνα Παξινού στο Εθνικό», εφ. *Αθηναϊκή*, 1/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, 1958].
21. «Ο Ρόσμερσχολμ του Ίψεν στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Αθηναϊκή*, 14/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
22. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Αθηναϊκή*, 21/10/1964 [Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].
23. «Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Αθηναϊκή*, 10/12/1964 [Εθνικό Θέατρο, 1964].

24. «Δύο νέοι ηθοποιοί στους Βρυκόλακες», εφ. *Αθηναϊκή*, 22/12/1965 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].

Κουλουμβάκης, Ε.:

«Θεατρική κριτική», περ. *Αστήρ*, 10/7/1915, σελ. 1, αναδ. στο: περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 570, 26/7/1915, σελ. 305.

Κουνελάκης, Μιχάλης:

«Ίψεν. Αι παραστάσεις διά την 100ετηρίδα του», εφ. *Πολιτεία*, 14 & 15/3/1928 [*Ο αρχιμιάστορας Σόλνες*, Θίασος Ελένης Χαλκούση, 1928 και *Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1928].

Κουρτίδης, Αριστοτέλης:

«Βαριετέ. Η Κυρά της θάλασσας», περ. *Παναθήναια*, 15-31/8/1906, σελ. 263-265 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1906].

Κρητικός, Θόδωρος [Θόδωρος Χατζηπανταζής]:

1. «Ε. Ίψεν *Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ*», εφ. *Ακρόπολις*, 2/12/1971 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].
2. «Οι επιπτώσεις των σποραδικών εμφανίσεων», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 22/11/1983 [*Ο αρχιμιάστορας Σόλνες*, Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
3. «*Αρχιμιάστορας Σόλνες*», περ. *Ταχυδρόμος*, 24/11/1983 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
4. «Φιλοδοξίες χωρίς ... αντίκρουσμα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 22/11/1984 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
5. «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Ταχυδρόμος*, 29/11/1984 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
6. «Η αναπαλαίωση ενός μνημείου», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 1/11/1985 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
7. «*Γιον Γαβριήλ Μπόρκμαν*», περ. *Ταχυδρόμος*, 7/11/1985 [Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
8. «Τα διλήμματα του ατομικισμού», περ. *Ταχυδρόμος*, 10/3/1988 [*Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, 1988].
9. «Πέρα από τη γυναικεία χειραφέτηση», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 16/12/1990 [*Η κυρά της θάλασσας*, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Ελλης Φωτίου, 1990 και *Το σπίτι της κούκλας*, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
10. «Επετειακή αυτοκριτική», περ. *Ταχυδρόμος*, 27/12/1990 [*Η κυρά της θάλασσας*, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Ελλης Φωτίου, 1990].
11. «Απόστολος του ατομικισμού», περ. *Ταχυδρόμος*, 3/1/1991 [*Το σπίτι της κούκλας*, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
12. «Μουσική δωματίου», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 9/2/1992 [*Μικρός Έγιολφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
13. «Δάσκαλε που διδασκες», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 23/2/1992 [*Ρόσμερσχαλμ*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].

Κριτικός:

1. «*Βρυκόλακες*», περ. *Δελτίο Θεάτρου*, 1/11/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
2. «*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Δελτίο Θεάτρου*, 1/11/1950 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].

Κ-ς:

«Οι Βρυκόλακες», εφ. *Εμπρός*, 14/2/1926 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Αθήνα, 1926].

Κωτσόπουλος, Θάνος:

«Μια παράσταση συναρπαστική», εφ. *Η Βραδυνή*, 12/11/1983 [*Ο αρχιμιάστορας Σόλνες*, Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].

Λ.:

«Η χθεσινή παράσταση της Έντας Γκάμπλερ», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*,

28/11/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, επαν. περιοδεία 1939-40].

Λαγκαδινός, Ν.:

«Ανατομία στο θεσμό του γάμου...», εφ. *Εξόρμηση*, 24/1/1981 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 1980].

Λαζαρίδης, Γιώργος:

«Ερρίκου Ίψεν *Βρυκόλακες*», εφ. *Νέα Αλήθεια* Θεσσαλονίκης, 1/10/1951 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Θεσσαλονίκη, 1951].

Λαλαούνη, Αλεξάνδρα:

1. «Η μουσική εβδομάς», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 27, 13/10/1935 [Πέερ Γκοντ, Εθνικό Θέατρο, 1935].
2. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Η Βραδυνή*, 10/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].

Λάμπρου, Ηρώ:

1. «Ερρίκου Ίψεν *Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Το Βήμα*, 10/12/1964 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
2. «Παρουσίαση νέων στελεχών του Εθνικού στους *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Ελευθερία*, 22/12/1965 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].
3. «Η Θεσσαλονίκη στην πρωτοπορεία», εφ. *Ελευθερία*, 25/12/1965 [*Ένας εχθρός του λαού*, Κ.Θ.Β.Ε., 1965]

Λάμπρας, Ιωάννης:

1. «*Η Νόρα*», εφ. *Εστία*, 21/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].
2. «*Έδδα Γκάμπλερ*», εφ. *Εστία*, 29/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
3. «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Εστία*, 9/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
4. «*Ρόσμερσχολμ*», περ. *Καλλιτεχνική*, 17/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
5. «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Εστία*, 4/12/1964 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
6. «Πέερ Γκοντ», εφ. *Εστία*, 18/10/1967 [Προσκήνιο, 1967].

Λάσκαρης, Νικόλαος:

1. «Αι χθειςιναι των θεάτρων. *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*», εφ. *Εστία*, 15/1/1902 [Βασιλικόν Θέατρον, 1902].
2. «Παρνασσός-Νέα Σκηνή. Ερβιέ-Ίψεν», εφ. *Εστία*, 25/1/1902 [*Ένας εχθρός του λαού*, Η Νέα Σκηνή, 1902].
3. «*Η Νόρα*», εφ. *Εστία*, 25/3/1902 [Βασιλικόν Θέατρον, 1902].

Λεοντής, Λ.:

«*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, 17/8/1929 [Δραματικών Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη, 1929].

Λιγνάδης, Τάσος:

1. «Η ποινή της μοναξιάς και το μεγαλείο της», εφ. *Μεσημβρινή*, 12/1/1982 [*Ένας εχθρός του λαού*, Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος, 1981].
2. «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/11/1983 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
3. «Ένα αίνιγμα ζητά απάντηση», εφ. *Η Καθημερινή*, 16/12/1984 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
4. «Το μάθημα του Μπέρκμαν», εφ. *Η Καθημερινή*, 30/10 & 3/11/1985 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
5. «Μπέρκμαν και Στρέλερ. Μια αντιπαράσταση», περ. *Ένα*, 14/11/1985 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
6. «Η επανάσταση της κούκλας», εφ. *Η Καθημερινή*, 18/2/1987 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου, 1986].
7. «Το παραμυθόδραμα του Πέερ Γκοντ», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/7/1987 [Θίασος Kimbri, 1987].
8. «Προλόγισμα για τους *Βρυκόλακες*» και «*Βρυκόλακες* στην Πύλη», εφ. *Η Καθημερινή*, 31/1 & 3/2/1988 [Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη», 1988].

9. «Οι Βρικόλακες. Το ιψενικό έργο στο Εθνικό», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/2/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].
10. «Επισκέψεις θιάσων στο Εθνικό Θέατρο», εφ. *Η Καθημερινή*, 14/5/1989 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Κ.Θ.Β.Ε., 1989].

Λιδωρίκης, Αλέκος:

1. «Πέερ Γκοντ του Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
2. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Ασύρματος*, 4/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Λιόντας, Νίκος:

«Μια ατομική τραγωδία χωρίς λόγο...», εφ. *Εξόρμηση*, 19/10/1984 [Έντα Γκάμπλερ, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].

Λογοθέτης, Ηρακλής:

1. «Νόρα», περ. *Αθηνόραμα*, 15/2/1991 [Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
2. «Ο Μικρός Έγιολφ», περ. *Αθηνόραμα*, τχ. 799, 31/1/1992 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
3. «Ρόσμερσχολμ», περ. *Αθηνόραμα*, 10/4/1992 [Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
4. «Έντα Γκάμπλερ. Τραγωδιακή παραφροσύνη», περ. *Αθηνόραμα*, 15/3/1994 [Θέατρο του Νότου, 1994].
5. «Ο αρχιμάστορας Σόλνες. Δεσμώτες του ιλιγγίου», περ. *Αθηνόραμα*, 4/11/1994 [Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
6. «Η κυρία από τη θάλασσα. Επιβίωση σκιών», περ. *Αθηνόραμα*, 23/12/1994 [Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
7. «Η αγριόπαπια. Μα ποια πάπια;», περ. *Αθηνόραμα*, τχ. 956, 3/2/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
8. «Έντα Γκάμπλερ. Επιθανάτια διλήμματα», περ. *Αθηνόραμα*, 16/2/1996 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].
9. «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Αθηνόραμα*, 8/1/1999 [Θέατρο Εξαρχείων, 1998].

Λοϊζου, Στέλλα [Λουίζα Αρκουμανέα]:

«Η ανία της οικειότητας», εφ. *Το Βήμα*, 29/11/1998 [Θέατρο Εξαρχείων, 1998].

Μ.:

«Οι Βρικόλακες», εφ. *Η Απογευματινή*, 12/2/1926 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Αθήνα, 1926].

Μ.:

«Πέερ Γκοντ του Ίψεν», εφ. *Εφημερίς Ελλήνων*, 10/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].

Μ., Α.:

«Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Ριζοσπάστης*, 4/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].

Μ., Α.:

«*Le canard sauvage*», εφ. *Messenger d' Athenes*, 1/2/1956 [*Η αγριόπαπια*, Θέατρο Τέχνης, 1956].

Μ., Γ.:

«Θεατρική εβδομάδα από τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.», εφ. *Εβδομάδα Πατρών*, 22/3/1999 [*Ένας εχθρός του λαού*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών, 1999].

Μ., Μ.:

«Η διαχρονική *Αγριόπαπια* του Ίψεν από το Εθνικό», εφ. *Εβδομάδα Πατρών*, 14/1/1985 [Εθνικό Θέατρο, 1985].

Μ., Σ. Φ.:

«Η *Αγριόπαπια* του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Το Τέταρτο*, 22/2/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].

Μ., Χ. Ε.:

«Θεατρικά Σημειώματα. Οι Βρυκόλακες», εφ. *Ο Δημοκράτης Μυτιλήνης*, 31/7/1934 [Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου, επαν. Μυτιλήνη 1934].

Μακκαβαίος: Βλ. Διονύσιος Κόκκινος

Μακρής, Σόλων:

1. «Εθνικό Θέατρο. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1170, 1/4/1976, σελ. 475-477 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
2. «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1222, 1/6/1978, σελ. 755-757 [Κ.Θ.Β.Ε., 1978].

Μαμάκης, Αχιλλέας:

1. «Ο Πέερ Γκοντ εις το Εθνικόν», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 8/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
2. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
3. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 4/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
4. «Η Αγριόπαπια», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 21/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
5. «Νόρα», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18/3/1942 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942].
6. «Η Αγριόπαπια», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 8/10/1942 [Θέατρο Τέχνης, 1942].
7. «Ρόσμερσχολμ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 26/1/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
8. «Ο Μικρός Έυολφ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 28/1/1943 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943].
9. «Βρυκόλακες», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 5/10/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
10. «Ο εχθρός του λαού», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 16/10/1943 [Θίασος Βασιλή Αργυρόπουλου, 1943].
11. «Πώς παίζονται τα θεατρικά έργα μετά από την πρεμιέρα;», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18/11/1943 [Ρόσμερσχολμ, Θέατρο Τέχνης, επαν. χειμώνας 1943-44].
12. «Το Σπίτι της κούκλας», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15/1/1944 [Εθνικό Θέατρο, 1944].
13. «Η Αγριόπαπια», εφ. *Έθνος*, 30/1/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
14. «Βρυκόλακες - Η λαϊδή εξοφλεί. Έξη νέα έργα», περ. *Εικόνες*, 10/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, 1958].
15. «Ρόσμερσχολμ», περ. *Εικόνες*, 16/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].

Μανιάτης, Κ.:

«Εθνικό Θέατρο. Πέερ Γκοντ του Ερρίκου Ίψεν» και «Πέερ Γκόντ. Η εκτέλεση, η σκηνοθεσία», περ. *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 1, 15/10/1935, σελ. 14, τχ. 2, 1/11/1935, σελ. 18-19 [Εθνικό Θέατρο, 1935].

Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης:

1. «Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ» εφ. *Τα Νέα*, 1/12/1971 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].
2. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν», εφ. *Τα Νέα*, 22/3/1976 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
3. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 5/5/1978 [Κ.Θ.Β.Ε., 1978].
4. «Θεατρικό Πανόραμα», εφ. *Τα Νέα*, 7/12/1979 [Θίασος Γιάννη Φέρτη, 1979].
5. «Ένα κουκλόπιτο», εφ. *Τα Νέα*, 14/2/1981 [Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 1980].
6. «Θεατροκριτική», εφ. *Τα Νέα*, 26/2/1982 [Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θίασος Άσκηση, 1982].
7. «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Τα Νέα*, 12/11/1983 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
8. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 25/10/1984 [Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].
9. «Νόρα», εφ. *Τα Νέα*, 8/1/1987 [Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου, 1986].
10. «Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν», εφ. *Τα Νέα*, 23/5/1989 [Κ.Θ.Β.Ε., 1989].
11. «Θέατρο Αθηνών - Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή: Ίψεν, Νόρα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1533, 15/5/1991, σελ. 699-670 [Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
12. «Θέατρο Άλφα - Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο: Ίψεν, Η κυρά της θάλασσας», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1533, 15/5/1991, σελ. 699-670 [Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου, 1990].
13. «Απλό Θέατρο», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1561, 15/7/1992, σελ. 988-990 [Ρόσμερσχολμ,

Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].

14. «Ο εχθρός του λαού», εφ. *Τα Νέα*, 29/1/1994 [Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 1993].
15. «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1607, 15/6/1994, σελ. 827 [Θέατρο του Νότου, 1994].
16. «Βρυκόλακες», εφ. *Τα Νέα*, 31/12/1994 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994].
17. «Θέατρο Εξαρχείων': Ερρίκου Ίψεν: *Αρχιμάστορας Σόλνες*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1629, 15/5/1995, σελ. 687-688 [Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
18. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Νέα*, 2/3/1996 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].

Μαργαρίτης, Δημ.:

«Το Εθνικόν Θέατρον», εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 8/8/1935 [*Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, επαν. Πάτρα, 1935].

Μαστρογιαννίτης, Δημήτρης:

«*Βρυκόλακες... Κι όμως υπάρχουν!*», εφ. *Έξυπνο Χρήμα*, 3/5/1997 [Εθνικό Θέατρο, 1997].

Ματάντος, Σ.:

1. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ο Τύπος*, 18/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
2. «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ο Τύπος*, 4/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Ματζίρη, Σωτηρία:

1. «*Η τραγική Έντα Γκάμπλερ γίνεται απλώς στενόχωρη...*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30/12/1984 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
2. «*Η γοητεία του θανάτου στον Ίψεν*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 28/3/1995 [*Η αγριόπαπια*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994, *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Εξαρχείων, 1994, *Βρυκόλακες*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994 και *Η κυρά της θάλασσας*, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].

Μάτσας, Νέστωρας:

1. «*Η Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Βραδυνή*, 7/3/1985 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
2. «*Βρυκόλακες στη Νέα Σκηνή του Εθνικού*», εφ. *Η Βραδυνή*, 23/2/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].
3. «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Εστία*, 16/11/1990 [Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου, 1990].
4. «*Το σπίτι της κόκκλας*», εφ. *Εστία*, 2/1/1991 [Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
5. «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Εστία*, 5/5/1993 [Εθνικό Θέατρο, 1993].
6. «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Εστία*, 5/9/1994 [Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 1993].
7. «*Ο επίκαιρος Ίψεν*», εφ. *Εστία*, 3/11/1994 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
8. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Εστία*, 23/1/1996 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].
9. «*Βρυκόλακες*», εφ. *Εστία*, 14/5/1997 [Εθνικό Θέατρο, 1997].

Μαυροειδή-Παπαδάκη, Σοφία:

1. «*Το Θέατρο. Ίψεν: Έντα Γκάμπλερ. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη*», περ. *Πνευματική Ζωή*, τχ. 44, 25/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
2. «*Το Θέατρο. Ίψεν: Η κυρά της θάλασσας, θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη - Ανούϊγ: Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές, θίασος Κοτοπούλη*», περ. *Πνευματική Ζωή*, τχ. 55, 15/10/1939, σελ. 270-271 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Μελάς, Σπύρος:

1. «*Ο πρώτος*», εφ. *Πατρίς*, 14/1/1909 [*Βρυκόλακες*, Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1909].
2. «*Ο μικρός Έγγολφ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 28/1/1943 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943].

3. «*Ρόσμερσχολμ (Άσπρα άλογα)*», εφ. *Η Καθημερινή*, 2/2/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
4. «*Οι Βρυκόλακες του Ίψεν*», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/10/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
5. «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/10/1943 [Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου, 1943].

Μεσήλιξ:

«*Νόρα*», εφ. *Μορέας Τρίπολης*, 4/4/1911 [Θίασος Νικόλαου Πλέσσα, 1911].

Μηνάς, Σπ.:

1. «*Ίψεν Οι βρυκόλακες*», εφ. *Φιλελεύθερος Λευκωσίας*, 31/1/1973 [Θ.Ο.Κ., 1973].
2. «*Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Φιλελεύθερος Λευκωσίας*, 9/5/1974 [Θ.Ο.Κ., 1974].

Μητροπούλου, Αγλαΐα:

1. «*Θέατρο Τέχνης: Ερρίκου Ίψεν Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 23, 15/1/1949, σελ. 132-134 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
2. «*Θέατρο Ιντεάλ: Θίασος Κατερίνας: Ερρίκου Ίψεν: Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 6, 15/10/1950, σελ. 631 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
3. «*Θίασος Κατερίνας: Ερ. Ίψεν: Η Κυρά της θάλασσας*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 99, 15/3/1952, σελ. 381-383 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].
4. «*Ερρίκος Ίψεν: Το σπίτι της κούκλας-Νόρα*», περ. *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 122, 1/3/1953, σελ. 309-311 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν, 1953].

Μικελίδης, Νίνος Φενέκ:

1. «*Επίπεδα φαντάσματα*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 1/3/1988 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1988].
2. «*Η νύχτα της αποκάλυψης*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 17/3/1989 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Κ.Θ.Β.Ε., 1989].
3. «*Ελίντα ή η λαχτάρα της θάλασσας*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 7/1/1995 [Η κυρά της θάλασσας, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
4. «*Επίκαιρη μάνα κουράγιο*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 24/1/1995 [Βρυκόλακες, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994].
5. «*Μοναδική Αγριόπαπια στο παλιό τυπογραφείο*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 4/2/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
6. «*Μια απροσάρμοστη γυναίκα*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 3/4/1996 [Έντα Γκάμπλερ, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].
7. «*Η ατολμία της Γκάμπλερ*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 7/2/1999 [Θέατρο Εξαρχείων, 1998].

Μιχαηλίδης, Κίμων:

«*Θωμάς Οικονόμου*», περ. *Παναθήναια*, έτος ΙΑ΄, 31/10/1910, σελ. 59-60 [Ρόσμερσχολμ, Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. 1910].

Μοδινός, Αργύρης:

1. «*Ένα κοινωνικό-δραματικό έργο του Ερρίκου Ίψεν: Οι βρυκόλακες*», εφ. *Νέα Λευκωσίας Κύπρου*, 18/1/1973 [Θ.Ο.Κ., 1973].
2. «*Οι βρυκόλακες από την σκηνή του ΘΟΚ*», εφ. *Μάχη Λευκωσίας*, 21/1/1973 [Θ.Ο.Κ., 1973].
3. «*Ίψεν Βρυκόλακες*», εφ. *Πανευρώπη Λευκωσίας*, 28/2/1973 [Θ.Ο.Κ., 1973].
4. «*Το ιψενικό έργο Το σπίτι της κούκλας από την σκηνή του Θεατρ. Οργ. Κύπρου*», εφ. *Μάχη Λευκωσίας*, 26/5/1974 [Θ.Ο.Κ., 1974].

Μολυβίδης, Γ.:

«*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Εξώστης Θεσσαλονίκης*, 9/2/1989 [Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1989].

Μοσχοβάκης, Αντώνης:

«*Αξιόλογη, αλλά ανεπαρκής*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 29/12/1979 [Βρυκόλακες, Θίασος Γιάννη Φέρτη, 1979].

Μοσχοβίτης, Πολύμερος (Πολ):

1. «Ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν του Ίψεν εις το Εθνικόν», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 8/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
2. «Έδδα Γκάμπλερ», εφ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 21/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
3. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τα Παρασκήνια*, 25/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
4. «Η κυρά της θάλασσας», περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 73, 7/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
5. «Η κυρά της θάλασσας», περ. *Εργασία*, 8/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Μπακόλας, Νίκος:

1. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Ελεύθερου Λαού Θεσσαλονίκης*, 18/3/1962 [Κ.Θ.Β.Ε., 1962].
2. «Ίψεν Η αγριόπαπια από την 'Κινητή Μονάδα' του Εθνικού, εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 3/4/1985 [Εθνικό Θέατρο, 1985].
3. «Ίψεν Οι βρικόλακες από το Κ.Θ.Β.Ε.», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 18/12/1985 [Κ.Θ.Β.Ε., 1985].

Μπαρλάς, Τάκης:

«Ο Πέερ Γκοντ στο Εθνικόν Θέατρον», εφ. *Νέος Κόσμος*, 13 & 14/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].

Μπασιτιάς, Κωστής:

«Ερ. Ίψεν: Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν -παραστάσεις επαγγελματικής σχολής Θεάτρου», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 9, 16/4/1928, σελ. 348-350 [Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1928].

Μπούμης:

1. «Βρικόλακες Ίμπσεν - Θέατρο Τέχνης», περ. *Παλαμικά Γράμματα*, τχ. 1, 11/1943, σελ. 28-29 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
2. «Θίασος Αργυροπούλου: Ο Εχθρός του λαού, Ερ. Ίμπσεν», περ. *Παλαμικά Γράμματα*, τχ. 2-3, 1/1944, σελ. 44-45 [Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου, 1943].

Μ-ς:

«Ο Πέερ Γκοντ του Ίψεν», εφ. *Ελληνισμός*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].

Meister, Wilhelm [Γιάννης Λαμπριδής]:

«Η επίδειξις της Δραματικής Σχολής του Ελλ. Ωδείου», εφ. *Πατρίς*, 29/5/1923 [Το στίπι της κοόκλας, Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου, 1923].

N.:

«Η Κυβέλη ως Νόρα», εφ. *Καιροί*, 4/10/1907 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1907].

N.:

«Έντα Γκάμπλερ - Θίασος Κατερίνας», εφ. *Φως Θεσσαλονίκης*, 28/4/1948 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, επαν. Θεσσαλονίκη, 1948].

Νάζος, Γεώργιος:

1. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
2. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Ασύρματος*, 7/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
3. «Η κυρά-Ίγκερ», εφ. *Ασύρματος*, 9/11/1945 [Θίασος Μαρίας Κοτοπούλη, 1945].

Νέος, Ο:

1. «Από τα θέατρα. Αι οδηγίαι του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 18/9/1910 [Βρικόλακες, Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Αθήνα, 1910].
2. «Από τα θέατρα. Ρόμμερσχολμ», εφ. *Εστία*, 2/10/1910 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. 1910].

Νεχαλιώτης, Κωστής:

1. «Θέατρο Τέχνης. Βρυκόλακες», περ. *Νεανική Φωνή*, τχ. 3, 12/1943, σελ. 26-28 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
2. «Θέατρο Τέχνης. Ρόσμερσχολμ», περ. *Νεανική Φωνή*, τχ. 4, 1/1/1944, σελ. 50-51 [Θέατρο Τέχνης, επαν. χειμώνας 1943-44].

Νικολάου, Γιώργος:

«Ερρίκου Ίψεν *Το σπίτι της κούκλας* από τον Θ.Ο.Κ. – Σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού», εφ. *Ελευθερία* Λευκωσίας, 9/5/1974 [Θ.Ο.Κ., 1974].

Νικολετάτος, Σπύρος:

1. «*Τζον Γαβριήλ Μπόργκμαν*», εφ. *Star*, 5/5/1993 [Εθνικό Θέατρο, 1993].
2. «*Αγριόπαπια*», εφ. *Αυριανή*, 5/2/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
3. «*Κυρία από τη θάλασσα*», εφ. *Αυριανή*, 5/2/1995 [Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
4. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Αυριανή*, 11/2/1996 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].
5. «*Οι Βρυκόλακες*», εφ. *Αυριανή*, 11/5/1997 [Εθνικό Θέατρο, 1997].

Νικολόπουλος, Γιάννης:

«*Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν*», εφ. *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 18/3/1962 [Κ.Θ.Β.Ε., 1962].

Νικόπουλος, Νάσος:

1. «Προσεγγίζοντας το ανέφικτο», εφ. *Η Αυγή*, 22/11/1983 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θίασος Δημήτρη Χορν*, 1983].
2. «Αμφισβήτηση των συμβατικών σχέσεων», εφ. *Η Αυγή*, 15/12/1986 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου, 1986].

Νιρβάνας, Παύλος:

«Το φαινόμενο της *Νόρας*», εφ. *Εστία*, 13/7/1912 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1912].

Nordell, Roderick:

«Ibsen Cyprus-style (you almost forget it's in Greek)», εφ. *Christian Science Monitor*, Βοστώνη, 10/5/1974 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θ.Ο.Κ., 1974].

Νότι:

«Τέχνη και ερασιτεχνία. Από την παράσταση της *Νόρας*», εφ. *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 4/10/1924 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Θεσσαλονίκη, 1924].

Ντάνου, Ελευθερία:

1. «Θέατρο Αθηνών. Ερρίκου Ίψεν *Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Ελεύθερος*, 3/12/1990 [Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
2. «Ερρίκου Ίψεν *Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Ελεύθερος*, 15/1/1992 [Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
3. «Περίθαψη υποκρισίας», εφ. *Ελεύθερος*, 4/3/1992 [*Μικρός Έγιολφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
4. «*Τζον Γαβριήλ Μπόργκμαν του Ίψεν*», εφ. *Ελεύθερος*, 30/4/1993 [Εθνικό Θέατρο, 1993].
5. «Θέατρο Έξαρχείων. Ερρίκου Ίψεν *Αρχιμάστορας Σόλνες*», εφ. *Ελεύθερος*, 11/11/1994 [Θέατρο Έξαρχείων, 1994].
6. «*Η αγριόπαπια*», εφ. *Ελεύθερος*, 20/1/1995 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
7. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ελεύθερος*, 14/1/1996 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].

Νυχτοπούλι, Το:

«Από τα θέατρα μας», εφ. *Πατρίς*, 10/11/1915 [*Η αγριόπαπια*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].

Ξενοπούλος, Γρηγόριος [υπογράφει και με το ψευδώνυμο Βασίλειος Σκηνίτης]:

1. «Το πέραςμα της *Δούζε*», περ. *Η Τέχνη*, τχ. 4, 2/1899, σελ. 93-94 [*Έντα Γκάμπλερ*, Compagnia Eleonora Duse, 1899].

2. Σκηνίτης, Βασίλειος: «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή. *Η αγριόπαπια* του Ίψεν. Βασιλικόν Θέατρον», περ. *Παναθήναια*, τχ. 29, 15/12/1901, σελ. 162-167 [Η Νέα Σκηνή, 1901].
3. «Θεατρική Ζωή. Βασιλικόν Θέατρον. *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* του Ίψεν», περ. *Παναθήναια*, τχ. 32, 31/1/1902, σελ. 264-265 [Βασιλικόν Θέατρον, 1902].
4. «Θέατρον. *Ένας εχθρός του λαού*», περ. *Παναθήναια*, τχ. 33, 15/2/1902, σελ. 300 [Η Νέα Σκηνή, 1902].
5. «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή: Νέα Σκηνή *Έδδα Γκάμπλερ* υπό Ένρικ Ίψεν», περ. *Παναθήναια*, τχ. 67-68, 15-31/7/1903, σελ. 628-630 [Η Νέα Σκηνή, 1903].
6. «*Νόρα*», εφ. *Νέον Άστυ*, 4/10/1907 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1907].
7. «Αι παραστάσεις του κ. Οικονόμου», περ. *Ελλάς*, τχ. 170, 10/10/1910, σελ. 7 [Βρυκόλακες, Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Αθήνα, 1910].
8. «Κριτική επιθεώρησης. Φιλολογική, Θεατρική Καλλιτεχνική», εφ. *Καιροί*, 16/7/1912 [Το σπίτι της κούκλας, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1912].

Ο., Γ.:

1. «*Η Νόρα*», εφ. *Η Ελληνική*, 7/1/1926 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα. 1926].
2. «Το θέατρον: *Έντα Γκάμπλερ -Κοτοπούλη*», εφ. *Η Ελληνική*, 10/4/1926 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, επαν. Αθήνα 1926].

Οικονομίδης, Κώστας [υπογράφει με τα αρχικά Κ. Ο.]:

1. «Το Θέατρον. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Έθνος*, 8/4/1928 [Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1928].
2. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Έθνος*, 8/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
3. «*Πέερ Γκοντ*», εφ. *Έθνος*, 8/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
4. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Έθνος*, 18/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
5. «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Έθνος*, 4/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
6. «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Έθνος*, 21/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
7. «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Έθνος*, 3/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
8. «*Η κυρά Ίγγερ του Όστροτ*», εφ. *Έθνος*, 8/11/1945 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].
9. «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Έθνος*, 6/1/1949 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
10. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Έθνος*, 10/10/1950 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
11. «*Βρυκόλακες*», εφ. *Έθνος*, 12/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
12. «*Τα 15χρονα της Κατερίνας*», εφ. *Έθνος*, 6/3/1952 [*Η κυρά της θάλασσας*, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].
13. «*Ένα κουκλόσπιτο*», εφ. *Έθνος*, 21/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν, 1953].
14. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Έθνος*, 29/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
15. «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Έθνος*, 9/2/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
16. «*Πέερ Γκοντ του Ερρίκου Ίψεν*», εφ. *Έθνος*, 19/10/1967 [Προσκήνιο, 1967].

Οικονόμου, Κίμων:

1. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Δράσις Θεσσαλονίκης*, 19/3/1962 [Κ.Θ.Β.Ε., 1962].
2. «*Να τιμωρηθή*», εφ. *Δράσις Θεσσαλονίκης*, 15/11/1965 [*Ένας εχθρός του λαού*, Κ.Θ.Β.Ε., 1965].

Ομάδα του θεάτρου, Η:

«Θέατρο. Ίψεν *Βρυκόλακες*. Τρίπρακτη τραγωδία. Σκηνή Εθνικού Θεάτρου», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι* τχ. 3, 3/1934, σελ. 118-119 [Εθνικό Θέατρο, 1934].

Π.:

1. «*Η Τρίτη της Δούζε. Έδδα Γκάμπλερ. Έργον-Ηθοποιός-Κοινό*», εφ. *Ακρόπολις*, 24/1/1899 [Compagnia Eleonora Duse, 1899].
2. «*Η τραγωδός ως Νόρα*», εφ. *Ακρόπολις*, 9/11/1900 [Agnes Sorma Ensemble, 1900].

Π.:

1. «*Η Έντα Γκάμπλερ* στην Κοτοπούλη», περ. *Τα Πανελλήνια*, τχ. 4, 17/10/1921, σελ. 3 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1921].
2. «*Η Νόρα*», περ. *Τα Πανελλήνια*, τχ. 15, 1/1/1922, σελ. 8 [Θίασος Κούλας Ζερβού, 1921].

Π.:

«Από το Εθνικό. *Αρχοντοχωριάτης Moliere*», εφ. *Τηλέγραφος Πατρών*, 4/8/1935 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, επαν. Πάτρα, 1935].

Π., Ρ.:

«*Εδδα Γκάμπλερ*», εφ. *Εστία*, 30/6/1915 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].

Παγιατάκης, Σπύρος:

1. «Χωρίς εξάρσεις...», εφ. *Η Καθημερινή*, 3/3/1991 [Το σπίτι της κούκλας, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
2. «*Ο Ρόσμερσχολμ* του Ίπεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/3/1992 [Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
3. «*Αρχιμάστορας Σόλνες* χωρίς φαντασμαγορία», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/1/1995 [Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
4. «*Ο Ίπεν* μάγεψε τους θεατρανθρώπους», εφ. *Η Καθημερινή*, 25-26/3/1995 [*Η κορά της θάλασσας*, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994, *Η αγριόπαπια*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994 και *Βρυκόλακες*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994].

Παγκουρέλης, Βάιος:

1. «*Ο αρχιμάστορας Χορν* στο θέατρο Διονύσια», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 4/11/1983 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
2. «Πείραμα έξω από το σύστημα», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 27/10/1984 [*Έντα Γκάμπλερ*, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].
3. «*Η Έντα Γκάμπλερ* εκδικείται...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 19/11/1984 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
4. «Αφορμή για σκέψεις...: Οι -σπουδαιές- παραστάσεις του Μπέργκμαν και του Στρέλερ», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 11/11/1985 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
5. «Σκιά του χθες», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 31/1/1986 [Βρυκόλακες, Κ.Θ.Β.Ε., 1985].
6. «Συμβατικοί...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 5/2/1988 [Βρυκόλακες, Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη», 1988].
7. «*Η 'αντιστροφή' της ζωής*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 29/2/1988 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1988].
8. «*Ο φόρος της πράξης...*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 8/5/1989 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Κ.Θ.Β.Ε., 1989].
9. «*Με οριοθέτη την ερμηνεία...*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 26/11/1990 [*Το σπίτι της κούκλας*, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
10. «*Κλειστή οδός*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 13/1/1992 [*Ρόσμερσχολμ*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
11. «*Η πραγματικότητα και η υπέρβαση...*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 3/2/1992 [*Μικρός Έγιολφ*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
12. «*Ανετοιμότης...*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 3/5/1993 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 1993].
13. «*Γοητεία στο 'κλασικό...'. Η κυρία από τη θάλασσα* στο θέατρο της οδού Κεφαλληνίας», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, ένθετο περ. *Θεαθήναι*, τχ. 8, 3/2/1995 [Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
14. «*Παράσταση ισχυρότερη του έργου...*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, ένθετο περ. *Θεαθήναι*, τχ. 9, 10/2/1995 [*Η Αγριόπαπια*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].

15. «Αδιέξοδο δράμα», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 31/3/1997 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1997].
- Παλατιός, Μ.:**
«Ίψεν: Το σπίτι της κούκλας από τον ΘΟΚ», εφ. *Νέα Λευκωσίας*, 16/5/1974 [Θ.Ο.Κ., 1974].
- Παλαμάς, Κωστής:**
«Η Ντούζε και ο Ντανούτσιο», περ. *Η Τέχνη*, τχ. 4, 2/1899, σελ. 95.
- Παν.:**
«Κούλα Ζερβού», εφ. *Εσπερινή*, 24/12/1921 [Το σπίτι της κούκλας, Θίασος Κούλας Ζερβού, 1921].
- Παναγουλόπουλος, Γιώργος:**
«Χένρικ Ίψεν Η αγριόπαπια», περ. *Έρευνα*, τχ. 52, 5/1995, σελ. 43 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
- Παπαβασιλείου, Βάσος:**
«Ένας εχθρός του λαού», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 17/11/1965 [Κ.Θ.Β.Ε., 1965].
- Παπαγιάννη, Μαρία:**
«Το στοιχίμα του Εμπρός», περ. *Elle*, τχ. 77, 2/1995 [Η αγριόπαπια, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
- Παπαδήμας, Αδαμάντιος Δ.:**
1. «Θεατρικό δελτίο», περ. *Ελληνική Επιθεώρησης*, τχ. 273-274, 8-9/1930, σελ. 143-144 [Βρυκόλακες και Έντα Γκάμπλερ, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 1930].
 2. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Ακρόπολις*, 5/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
- Παπαϊωάννου, Λίνα:**
«Από το Βορρά με τη ζεστασιά του καλού έργου», περ. *Marie Claire*, 2/1991 [Το σπίτι της κούκλας, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
- Παπανούτσος, Ε. Π.:**
1. «Η Έντα Γκάμπλερ του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Το Βήμα*, 30/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
 2. «Ερρίκου Ίψεν Οι Βρυκόλακες. Εθνικόν Θέατρον», εφ. *Το Βήμα*, 1/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, 1958].
 3. «Ρόσμερσχολμ», εφ. *Το Βήμα*, 11/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
- Παπασωτηρίου, Ελένη:**
«Θέατρο κρίσης στη Θεσσαλονίκη», εφ. *Μεσημβρινή*, 29/1/1986 [Βρυκόλακες, Κ.Θ.Β.Ε., 1985].
- Παράσχος, Γιάννης:**
1. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εμπρός*, 18/2/1967 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1967].
 2. «Πέερ Γκόντ», εφ. *Εμπρός*, 28/10/1967 [Προσκήνιο, 1967].
- Παράσχος, Κλέων:**
1. «Η Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 11/10/1950 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
 2. «Τα 15 θιασαρχικά χρόνια της κας Κατερίνας με την Κυρά της θάλασσας του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/3/1952 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].
 3. «Η Αγριόπαπια», εφ. *Η Καθημερινή*, 31/1/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
 4. «Ρόσμερσχολμ», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
- Παράσχος, Κώστας:**
«Νόρα Ερρίκου Ίψεν. Θίασος Λαμπέτη-Παπιά-Χορν», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 22/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν, 1953].

Πάριος, Ηλ.:

«Βρυκόλακες», εφ. *Απογευματινή Πατρών*, 2/8/1935 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Πάτρα, 1935].

Παυλίδης, Αντρος:

«Ερρίκου Ίψεν *Βρυκόλακες* από τον Θ.Ο.Κ.», εφ. *Νέα Λευκωσίας*, 27/1/1973 [Θ.Ο.Κ., 1973].

ΠΕΣΚΟ:

«*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ακρόπολις*, 7/1/1949 [Θέατρο Τέχνης, 1949].

Πετάση, Ελένη:

«Τον πρόδωσαν οι υπερβολές», περ. *Δίφωνο*, τχ. 42, 3/1999 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο Εξαρχείων, 1998].

Πικρός, Πέτρος [υπογράφει με το ψευδώνυμο Κάθισμα 13]:

1. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Πατρίς*, 9/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
2. «*Η κορά της θάλασσας*», εφ. *Χρόνος*, 5/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Πλωρίτης, Μάριος:

1. «*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Ελευθερία*, 7/1/1949 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
2. «*Βρυκόλακες-Έντα Γκάμπλερ του Ερρίκου Ίψεν*», εφ. *Ελευθερία*, 13/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950 και Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
3. «*Η κορά της θάλασσας του Ερρίκου Ίψεν*», εφ. *Ελευθερία*, 7/3/1952 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].
4. «*Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν*», εφ. *Ελευθερία*, 30/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
5. «*Ρόσμεροχολμ*», εφ. *Ελευθερία*, 17/3/1962 [Εθνικό Θέατρο, 1962].
6. «*Θίασος Αντ. Βαλάκου. Θέατρο Γ. Παππά*», εφ. *Ελευθερία*, 11/10/1964 [*Η κορά της θάλασσας*, Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].
7. «*Το σπίτι της κούκλας - Να ντύσουμε τους γυμνούς*», εφ. *Ελευθερία*, 8/12/1964 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
8. «*Δοκιμασία δύο νέων ηθοποιών*», εφ. *Το Βήμα*, 21/12/1965 [*Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1965].

Πολενάκης, Λεάνδρος:

1. «*Κλείνοντας το θεατρικό χειμώνα*», εφ. *Η Αυγή*, 25/5/1989 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Βικτώρια, 1989].
2. «*Ο 'βασιλιάς', η 'πριγκίπισσα', ο 'καλόγερος', κι ο 'θάνατος'. Ίψεν στο Αντιθέατρο της Ξενουδάκη*», εφ. *Η Αυγή*, 22/11/1990 [*Έντα Γκάμπλερ*, Αντιθέατρο, 1990].
3. «*Ρόσμεροχολμ, Έγιολφ. Ίψεν και παραστάσεις του*», εφ. *Η Αυγή*, 27/2/1992 [Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991 και Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
4. «*Το πραγματικό του θανάτου*», εφ. *Η Αυγή*, 13/5/1993 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 1993].
5. «*Καράβι χωρίς φώτα*», εφ. *Η Αυγή*, 17/4/1994 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο του Νότου, 1994].
6. «*Η γυναίκα που ήρθε από τη θάλασσα*», εφ. *Η Αυγή*, 27/11/1994 [Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
7. «*Η δική μας τραγωδία*», εφ. *Η Αυγή*, 31/11/1994 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
8. «*Φωτογράφος θανάτου*», εφ. *Η Αυγή*, 5/1/1995 [*Η αγριόπαπια*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].
9. «*Βρυκόλακες με τη Ριάλδη*», εφ. *Η Αυγή*, 8/1/1995 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994].
10. «*Ομαδική φωτογραφία*», εφ. *Η Αυγή*, 7/1/1996 [*Έντα Γκάμπλερ*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].

11. «Πέρα από την τοπική ψυχανάλυση» και «Σχέδια της μοίρας», εφ. *Η Αυγή*, 13/4 & 11/5/1997 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1997].

Πολέντας, Μανώλης:

«Tragedy of a poetic soul», εφ. *Athens News*, 3/4/1994 [Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο του Νότου, 1994].

Πολίτης, Γ. Ν.:

1. «Θέατρο Τέχνης. Φεστιβάλ Ίψεν. Α' Βρυκόλακες», εφ. *Η Πρωία*, 6/10/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
2. «Ίψεν Ο εχθρός του λαού», εφ. *Η Πρωία*, 19/10/1943 [Θίασος Βασιλή Αργυρόπουλου, 1943].
3. «Θέατρο Τέχνης. Φεστιβάλ Ίψεν. Β' Ρόσμεροχολμ», εφ. *Η Πρωία*, 14/11/1943 [Θέατρο Τέχνης, επαν. χειμώνας 1943-44].
4. «Ίψεν Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Η Πρωία*, 16/1/1944 [Εθνικό Θέατρο, 1944].
5. «Μια ματιά στα θέατρα», περ. *Ο Κύκλος*, τχ. 1, 11/1945, σελ. 80 [Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].

Πολίτης, Φώτος:

1. «Θεατρική επιθεώρησης. Η αγριόπαπια του Ίψεν τη συμμετοχή του κ. Θ. Οικονόμου», εφ. *Νέα Ελλάς*, 19/7/1915 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].
2. «Ίψεν. Η παράσταση του Σόλνες», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13/3/1928, αναδ. αποσπασμάτων στο: *Επιλογή Κριτικών Άρθρων*, τ. Α', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σελ. 311-312 [Θίασος Ελένης Χαλκούση, 1928].
3. «Η Νόρα του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14/3/1928, αναδ. αποσπασμάτων στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Α', ό.π., σελ. 314-316 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα 1928].
4. «Τα θέατρα. Οι Βρυκόλακες του Ίψεν. Λαϊκόν Θέατρον Παγκρατίου.», εφ. *Η Πρωία*, 19/7/1930 [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 1930].
5. «Προθέσεις και προσπάθειαι. Ο εχθρός του λαού στο Παγκράτι», εφ. *Η Πρωία*, 22/5/1931, αναδ. αποσπασμάτων στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Β', ό.π., σελ. 113-115 [Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 1931].

Πορφύρης, Κ.:

«Τσέχοφ: Οι τρεις αδελφές - Ίψεν: Η κυρά της θάλασσας», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 188, 10/1964, σελ. 350-351 [Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].

Πράτσικας, Γιώργος:

«Πέερ Γκοντ», εφ. *Τόπος*, 8/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].

Πράτσικας, Μανώλης:

1. «Η αγριόπαπια», εφ. *Ημερήσιος Κήρυκας Πατρών*, 22/1/1985 [Εθνικό Θέατρο, 1985].
2. «ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.», εφ. *Ημερήσιος Κήρυκας Πατρών*, 28/3/1999 [Ένας εχθρός του λαού, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών, 1999].

Ρ., Β.:

«Θέατρον Κυβέλης. Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εφημερίς*, 30/6/1915 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].

Ραπανάκη, Καλλιόπη:

«Ο εχθρός του λαού», εφ. *Νίκη*, 24/6/1999 [ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών, 1999].

Ρήγας, Π.:

«Το Θέατρο. Θέατρο Τέχνης», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 1-2, 1-2/1949, σελ. 64 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκιμαν, Θέατρο Τέχνης, 1949].

Ροδάς, Μιχαήλ:

1. «Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
2. «Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1/2/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].
3. «Ο Πέερ Γκοντ εις το Εθνικόν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].

4. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
5. «Η κορά της θάλασσας», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 5/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
6. «Νόρα. Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19/3/1942 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942].
7. «Αγριόπαπια. Θίασος Θεάτρου Τέχνης», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 8/10/1942 [Θέατρο Τέχνης, 1942].
8. «Ρόσμερσχολμ. Θίασος Θεάτρου Τέχνης», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26/1/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
9. «Ο Μικρός Έυολφ», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28/1/1943 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943].
10. «Οι Βρυκόλακες. Θίασος Θεάτρου Τέχνης», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 6/10/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
11. «Ο εχθρός του λαού. Θίασος Β. Αργυρόπουλου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19/10/1943 [Θίασος Βασιλη Αργυρόπουλου, 1943].
12. «Ελληνικά και ξένα έργα. Ευριπίδης – Ουάιλντ – Ξενόπουλος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3/12/1943 [Ρόσμερσχολμ, Θέατρο Τέχνης, επαν. χειμώνας 1943-44 και *Η αγριόπαπια*, Θέατρο Τέχνης, επαν. 1943].
13. «Το σπίτι της κόκκλας», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18/1/1944 [Εθνικό Θέατρο, 1944].
14. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Το Βήμα*, 4/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
15. «Οι μικρές Αλεπούδες – Η κορά-Ινγκερ απ' το Οστρότ», εφ. *Το Βήμα*, 9/11/1945 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].

Ροπαΐτης, Γ.:

«Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Εμπρός*, 11/10/1950 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].

Ρουτζίν:

«Έντα Γκάμπλερ», περ. *Φιλμ*, 25/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Ρώμας, Διονύσιος:

1. «Ίψεν Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, δράμα», εφ. *Καιροί*, 7/1/1949 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
2. «Η Νόρα του Ίψεν», εφ. *Ελευθερία*, 22/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].

Ρωσιδής, Ιάκωβος:

1. «Ίψεν στη σκηνή του ΘΟΚ», εφ. *Χαραυγή Λευκωσίας*, 25/1/1973 [Βρυκόλακες, Θ.Ο.Κ., 1973].
2. «Η Νόρα του Ίψεν στη σκηνή του ΘΟΚ», εφ. *Χαραυγή Λευκωσίας*, 9/5/1974 [Θ.Ο.Κ., 1974].

Ρώτας, Βασίλης:

1. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν στο Βασιλικό Θέατρο», περ. *Τα Παρασκήνια*, 9/12/1939 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1939].
2. «Ίψεν Αγριόπαπια. Θέατρο Τέχνης», περ. *Τα Παρασκήνια*, 23/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
3. «Δύο πρεμιέρες», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 3/11/1945 [Οι μνηστήρες του θρόνου, Εθνικό Θέατρο, 1945].
4. «Οι μνηστήρες του θρόνου», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 26-27, 9/11/1945, σελ. 19 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
5. «Το σπίτι της κόκκλας», εφ. *Η Αυγή*, 22/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].

RED: Βλ. Γιάννης Κοκκινάκης

Σ.:

«Η κορά της θάλασσας», εφ. *Η Βραδυνή*, 4/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη,

1939].

Σ. Δ.-Β.:

Ατιτλο, περ. *Ελίκαιρα*, 29/1/1981 [*Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 1980].

Σαράφης, Αθ.:

1. «*Νόρα*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 18/3/1942 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942].
2. «*Η αγριόπαπια του Ερρίκου Ίψεν*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 9/10/1942 [Θέατρο Τέχνης, 1942].
3. «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 27/1/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
4. «*Ο μικρός Έυολφ*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 29/1/1943 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943].
5. «*Οι Βρυκόλακες*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 6/10/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
6. «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 19/10/1943 [Θίασος Βασιλή Αργυρόπουλου, 1943].
7. «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Πρωινός Τύπος*, 15/1/1944 [Εθνικό Θέατρο, 1944].

Σαρηγιάννης, Γιώργος:

«*Καινούργιες ματιές*», περ. *Marie Claire*, 3/1995 [*Η αγριόπαπια*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994].

Σεβαστικογλου, Γιώργος:

«*Ίψεν Μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11/11/1945 [*Οι μνηστήρες του θρόνου*, Εθνικό Θέατρο, 1945 και *Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ*, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].

Σεβαστόπουλος, Α.:

1. «*Η Έντα Γκάμπλερ από την Ανδρεάδη*», εφ. *Ephimeris* Αλεξανδρείας, 28/11/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, επαν. περιοδεία 1939-40].
2. «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Ephimeris* Αλεξανδρείας, 9/12/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].

Σεφερτζής, Γιώργος:

«*Ένας εχθρός του λαού*», εφ. *Το Βήμα*, 26/11/1965 [Κ.Θ.Β.Ε., 1965].

Σιδέρης, Γιάννης:

1. «*Από τα θέατρα. Ατλαντίς και Λαϊκό*», εφ. *Εσπερινή*, 23/6/1933 [*Το σπίτι της κούκλας*, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 1933].
2. «*Θέατρο. Ίψεν Βρυκόλακες (μετάφρ. Γιώργου Πολίτη) Εθνικό*», περ. *Ξεκίνημα*, τχ. 15, 3/1934, σελ. 100-102 [Εθνικό Θέατρο, 1934].

Σκηνίτης, Βασίλειος: Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος

Σκουλούδης, Μανώλης [υπογράφει και με τα αρχικά ΜΑΝ. Σ.]:

1. «*Ο Πέερ Γκοντ στο Εθνικό Θέατρο*», περ. *Εργασία*, 13 & 20/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
2. «*Οι Βρυκόλακες του Ίψεν από την Παξινού και τον Μινωτή στο Εθνικό θέατρο*» και «*Η Έσωτερική ερμηνεία*», εφ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 13 & 14/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
3. «*Δεν πείθει πια ο 'ιδανικός' πλουτοκράτης του Ίψεν*», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 14/3/1976 [*Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 1976].

Σμυρναίος:

«*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Δημοκρατικός Λόγος*, 12/12/1991 [Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Έλλης Φωτίου, 1990].

Σοκιράχ:

«*Ένα έργο του Ερ. Ίψεν. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν. Η επαγγελματική σχολή*», εφ. *Η Ελληνική*, 9/4/1928 [Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1928].

Σπανοπούλου, Ελένη:

«*Αρχιμάστορας Σόλνες*», περ. *Αθηνόραμα*, 5/1/1984 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].

Σπανούδη, Σοφία:

1. «Ο Μητρόπουλος στον Πέερ Γκοντ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
2. «Ιφενική μουσική», εφ. *Τα Νέα*, 6/11/1945 [*Οι μνηστήρες του θρόνου*, Εθνικό Θέατρο, 1945].

Σπηλιωτόπουλος, Στάθης:

1. «Έντα Γκάμπλερ από το θίασο Κατερίνας», εφ. *Ακρόπολις*, 11/10/1950 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
2. «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Ακρόπολις*, 13/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
3. «Η κυρά της θάλασσας στο θέατρο Κυβέλης», εφ. *Ακρόπολις*, 7/3/1952 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].
4. «Ερρ. Ίψεν *Νόρα*», εφ. *Ακρόπολις*, 22/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν, 1953].
5. «Ερρ. Ίψεν *Η αγριόπαπια*», εφ. *Ακρόπολις*, 31/1/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
6. «Έντα Γκάμπλερ στο Βασιλικό θέατρο», εφ. *Ακρόπολις*, 30/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
7. «Οι βρυκόλακες» εφ. *Ακρόπολις*, 1/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, 1958].
8. «Δύο νεοκλασσικά έργα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1069, 15/1/1972, σελ. 130-132 [*Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].

Σς:

«Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Τηλέγραφος Πατρών*, 24/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, επαν. περιοδεία 1939-40].

Σταύρου, Γεράσιμος:

1. «*Η αγριόπαπια*», εφ. *Η Αυγή*, 3/1/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
2. «Θέατρο», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 15, 3/1956, σελ. 274 [*Η αγριόπαπια*, Θέατρο Τέχνης, 1956].
3. «Ερρίκου Ίψεν Έντα Γκάμπλερ. Εθνικό θέατρο», εφ. *Η Αυγή*, 1/12/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
4. «Οι βρυκόλακες του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Η Αυγή*, 2/3/1958 [Εθνικό Θέατρο, 1958].

Στεφ.:

«Οι βρυκόλακες», εφ. *Το Άστυ*, 31/10/1894 [Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 1894].

Στέφος:

«Την κ. Βερόνη θα χειροκροτεί και ο Σούδερμαν», εφ. *Απόλλων Σύρου*, 2/5/1901 [*Βρυκόλακες*, Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αικατερίνης Βερόνη, επαν. Σύρος 1901].

Στοιάννης, Ιωάννης:

1. «*Η Αγριόπαπια* του Ίψεν», εφ. *Βραδινή*, 21/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].
2. «*Η Νόρα* του Ίψεν», εφ. *Η Βραδινή*, 18/3/1942 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942].
3. «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Η Βραδινή*, 8/10/1942 [Θέατρο Τέχνης, 1942].
4. «*Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Βραδινή*, 26/1/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
5. «*Ο Μικρός Έϋολφ*», εφ. *Η Βραδινή*, 28/1/1943 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943].
6. «Οι βρυκόλακες», εφ. *Η Βραδινή*, 6/10/1943 [Θέατρο Τέχνης, 1943].
7. «*Ο εχθρός του λαού*», εφ. *Η Βραδινή*, 16/10/1943 [Θίασος Βασιλή Αργυρόπουλου, 1943].
8. «*Νέοι καλλιτέχνες στο Ρόσμερσχολμ*», εφ. *Η Βραδινή*, 15/11/1943 [Θέατρο Τέχνης, επαν. χειμώνας 1943-44].
9. «*Το σπίτι της κούκλας*», εφ. *Η Βραδινή*, 15/1/1944 [Εθνικό Θέατρο, 1944].
10. «*Οι μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Η Βραδινή*, 6/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
11. «*Η κυρά Ίγγερ απ' το Όστροτ*», εφ. *Η Βραδινή*, 9/11/1945 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].

Σώκου, Ροζίτα:

1. «Ο αρχιμάστορας Σόλνες», εφ. *Η Απογευματινή*, 3/3/1984 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
2. «Της έλειπε μόνο ένα καλό κορσέ», εφ. *Η Απογευματινή*, 17/11/1984 [Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
3. «Γεωμετρικοί Βρυκόλακες επί... Σκηνής», εφ. *Η Απογευματινή*, 27/2/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].
4. «Τύπωσαν μια... καλή παράσταση», εφ. *Η Απογευματινή*, 11/2/1992 [Μικρός Έγιολφ, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991].
5. «Είναι υπέροχος αυτός ο *Εχθρός του λαού...*», εφ. *Η Απογευματινή*, 14/2/1994 [Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 1993].
6. «Υπερβολική η Έντα», εφ. *Η Απογευματινή*, 20/4/1994 [Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο του Νότου, 1994].
7. «Η Μαριέτα φώτισε τους Βρυκόλακες», εφ. *Η Απογευματινή*, 12/12/1994 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994].
8. «Όταν θέλει ο Βολανάκης δεν πάνεται!», εφ. *Η Απογευματινή*, 14/2/1995 [Η κυρά της θάλασσας, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
9. «Μάθημα ερμηνείας», εφ. *Η Απογευματινή*, 18/12/1995 [Έντα Γκάμπλερ, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995].

Τ., Δ.:

«Νόρα-Μεταξά», εφ. *Έθνος*, 28/5/1923 [Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου, 1923].

Τ., Θ. Ν.:

«Η επιτυχία του Πέερ Γκοντ του Ίψεν», εφ. *Ημερήσιος Κήρυξ*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].

Τ., Ο.:

«Θάλασσα, γοητεία του αγνώστου και τρόμος...», περ. *Εφοπλιστής*, 12/1995 [Η κυρά της θάλασσας, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].

Ταγκόπουλος, Δημήτριος [υπογράφει και με ψευδώνυμο Ο Κόντε-Ροδαυγίτης]:

1. «Η πρώτη της Αγριόπαπιας», εφ. *Εστία*, 5/12/1901 [Η Νέα Σκηνή, 1901].
2. Ο Κόντε-Ροδαυγίτης: «Θεατρικές πινακίδες. Έντα Γκάμπλερ», περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 47, 15/6/1903, σελ. 4 [Η Νέα Σκηνή, 1903].

Τακόπουλος, Πάρις:

1. «Το ψενικό τρίγωνο. Τσέχοφ, Στρίντμπεργκ και Ίψεν», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 3/11/1989 [Έντα Γκάμπλερ, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1989].
2. «Ο Μικρός Έγιολφ και το Ρόσμερσχολμ», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 6/3/1992, σελ. 35-36 [Μικρός Έγιολφ, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991 και *Ρόσμερσχολμ*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991].
3. «Ένα ψενικό τετράγωνο», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 7/1993, αναδ. στο: *Τα αντικριτικά*, τ. Α', εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2005, σελ. 125-131 [Τα πρόσωπά μου είναι εδώ, Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου, 1993].

Τασούλης, Τάκης:

«Το σπίτι της κούκλας του Ερρ. Ίψεν», εφ. *Τραπεζικόν Βήμα*, 30/12/1964, αναδ. εφ. *Ελεύθερα Συνδικάτα*, 1/1/1965 [Εθνικό Θέατρο, 1964].

Τερζάκης, Άγγελος:

1. «Το θέατρο», περ. *Ο Κύκλος*, τχ. 11-12, 2-3/1934, σελ. 462-464 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1934].
2. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Καθημερινά Νέα*, 4/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
3. «Στο φτερό της πέννας. Η Κυρά Ίγκερ», εφ. *Καθημερινά Νέα*, 9/11/1945 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].
4. «Αθηναϊκά Θέατρα», περ. *Αγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 10, 12/ 1945, σελ. 27-29 [Η κυρία Ίγκερ από το Έστροτ, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945 και *Οι μνηστήρες*

του θρόνου, Εθνικό Θέατρο, 1945].

5. «Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Το Βήμα*, 7/1/1949 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
6. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Το Βήμα*, 11/10/1950 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950].
7. «Βρυκόλακες», εφ. *Το Βήμα*, 13/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
8. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Το Βήμα*, 7/3/1952 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952].
9. «Νόρα», εφ. *Το Βήμα*, 24/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παπιά-Δ. Χορν, 1953].
10. «Η αγριόπαπια», εφ. *Το Βήμα*, 31/1/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
11. «Υποβρύχιο φως. Η Κυρά της Θάλασσας και η έκπληξη της Α. Βαλάκου», εφ. *Το Βήμα*, 10/10/1964 [Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].

Τιγκλής, Μηνάς:

1. «Ο Αθηναίος Ίψεν κατά τα 2/4 του», περ. *Πριν*, 12/2/1995 [*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Εξαρχειών, 1994 και *Η κυρά της θάλασσας*, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].
2. «Άγριο θηλυκό», περ. *Ένα*, 13/4/1994 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θέατρο του Νότου, 1994].

Trilling, Ossia:

«Πώς βλέπει το ελληνικό θέατρο ένας άγγλος κριτικός», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/3/1960 [*Βρυκόλακες*, Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1960].

Τσιριγκούλης, Ζήσης:

«Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Αθηναϊκή*, 26/3/1976 [Εθνικό Θέατρο, 1976].

Τσιρμπίνος, Τώνης [υπογράφει και ως Τ.]:

1. «Ερ. Ίψεν *Τα παληκάρια του Χέλγκελαντ*. Θίασος Έλσας Βεργή», περ. *Δημιουργίες*, τχ. 2 (14), 20/12/1971, σελ. 40 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1971].
2. «*Ιωάννης Μπόρκμαν*», εφ. *Εστία*, 17/3/1976 [Εθνικό Θέατρο, 1976].
3. «*Ο αρχιμάστορας Σόλνες*», εφ. *Εστία*, 7/12/1983 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
4. «Αθηναϊκά παραστάσεις», εφ. *Εστία*, 10/11/1984 [*Έντα Γκάμπλερ*, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984].
5. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Εστία*, 10/1/1985 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
6. «*Βρυκόλακες*», εφ. *Εστία*, 19/4/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].

Τσιρόπουλος, Κώστας Ε.:

«*Έντα Γκάμπλερ*», περ. *Ευθόνη*, τχ. 327, 3/1999 [Θέατρο Εξαρχειών, 1998].

Τσοκόπουλος, Γεώργιος:

«*Νόρα Χέλμερ*», εφ. *Εμπρός*, 23/7/1899.

Φ., Λ.:

«*Νόρα*. Θίασος Κατερίνας», εφ. *Φως Θεσσαλονίκης*, 18/4/1954 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, επαν. περιοδεία 1953-54].

Φιλ., Ρ.:

«Θεατρικά κρίσεις: Οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν», εφ. *Πατρίς*, 19/9/1910 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Αθήνα 1910].

Φουσάρας, Γ. Ι.:

1. «Θέατρο Αργυρόπουλου. Ερ. Ίψεν *Ο εχθρός του λαού*. Σάτιρα σε πέντε μέρη», περ. *Τέχνη και Ζωή*, τχ. 2, 11/1943, σελ. 39 [Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου, 1943].
2. «Θέατρο Τέχνης. Ερ. Ίψεν *Βρυκόλακες*. Δράμα σε 3 πράξεις», περ. *Τέχνη και Ζωή*, τχ. 2, 11/1943, σελ. 38-39 [Θέατρο Τέχνης, 1943].

ΦΡ., Κ.:

«*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Ελληνική Ωρα*, 29/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].

Φραγκόπουλος, Θεόφιλος Δ.:

1. «Εθνικό Θέατρο. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* του Ερρίκου Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1241, 15/3/1979, σελ. 407-408 [Εθνικό Θέατρο, επαν. χειμώνας 1978-79].
2. «Θέατρο Διονύσια-Θίασος Δημ. Χορν: *Αρχιμάστορας Σόλνες* του Χέντρικ Ίψεν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1354, 1/12/1983, σελ. 1518-1519 [Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].

3. «Έντα Γκάμπλερ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1378, 1/12/1984, σελ. 1586-1587 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
4. «Εθνικό Θέατρο-Νέα Σκηνή: Χένρικ Ίψεν, *Βρυκόλακες*», περ. *Νέα Εστία*, 15/3/1988, τχ. 1457, σελ. 401-402 [Εθνικό Θέατρο, 1988].

Φραγκούλης, Κύπρος:

«Οι βρυκόλακες», εφ. *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 12/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].

Φωτάκης, Νίκος:

«Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Νέα Αλήθεια Θεσσαλονίκης*, 24/9/1933 [Εθνικό Θέατρο, επαν. περιοδεία 1933].

Φωτίου, Γ.:

«Το θέατρο. Βασιλικό θέατρο (Θίασος Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος): *Φλωρεντινή τραγωδία, Σαλώμη του Όσκαρ Ουάιλντ – Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν του Ερρίκου Ίψεν*», περ. *Νέα Πορεία Θεσσαλονίκης*, τχ. 89, 4/1962, σελ. 139-141 [Κ.Θ.Β.Ε., 1962].

Χ.:

«Η Νέα Σκηνή. Η *Αγριόπαπια* του Ίψεν», περ. *Αττική Ίρις*, τχ. Δ24, 25/12/1901, σελ. 274 [Η Νέα Σκηνή, 1901].

Χ.:

«Το ελληνικόν θέατρον III», εφ. *Νέα Ελλάς*, 5/7/1915 [*Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].

Χαμουδόπουλος, Δημ. Α.:

«Η μουσική του Γκρηγκ εις τον *Πέερ Γκοντ* του Ίψεν», εφ. *Η Πρωία*, 10/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].

Χάρης, Πέτρος [Ιωάννης Μαρμαριάδης]:

1. «*Νόρα*», εφ. *Η Ελληνική*, 14/3/1928 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1928].
2. «*Ένρικ Ίψεν Αρχιτέκτων Σόλνες και Νόρα*», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 7, 16/3/1928, σελ. 270 [Θίασος Ελένης Χαλκούση, 1928 και Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1928].
3. «Ένα δράμα του Ίψεν. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*. Αι παραστάσεις της επαγγελματικής σχολής», εφ. *Η Ελληνική*, 10/4/1928 [Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1928].
4. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Πολιτεία*, 9/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
5. «*Ο Πέερ Γκοντ*», εφ. *Ανεξάρτητος*, [;]/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
6. «*Οι Μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Ελευθερία*, 6/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].

Χατζηπανταζής, Θόδωρος: Βλ. Θόδωρος Κρητικός

Χειμάρας, Χρίστος:

«Ατελέσφοροι *Βρυκόλακες*», εφ. *Πρώτη*, 6/4/1988 [Εθνικό Θέατρο, 1988].

Χορν, Παντελής:

1. «*Έδα Γκάμπλερ*», εφ. *Έθνος*, 1/7/1915 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].
2. «Η πρώτη της *Αγριόπαπιας*», εφ. *Έθνος*, 9/7/1915 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].

Χουρμούζιος, Αιμίλιος [υπογράφει με τα αρχικά Αιμ. Χ.]:

1. «*Ο Πέερ Γκοντ* του Ίψεν εις το Εθνικόν», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
2. «*Έντα Γκάμπλερ*», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/3/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
3. «*Η κυρά της θάλασσας*», εφ. *Η Καθημερινή*, 5/10/1939 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
4. «*Οι Βρυκόλακες* του Ίψεν εις το Βασιλικόν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7 & 8/12/1939 [Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1939].
5. «*Η Αγριόπαπια*», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/12/1939 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939].

6. «Η Νόρα του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/3/1942 [Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942].
7. «Προσπάθεια Τέχνης. Η Αγριόπαπια του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/10/1942 [Θέατρο Τέχνης, 1942].
8. «Ε. Ίψεν Οι βρυκόλακες. Θέατρο Τέχνης», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τ. Δ', τχ. 10, 10/1943, σελ. 219-223 [Βρυκόλακες, Θέατρο Τέχνης, 1943].
9. «Ίψεν Ένας εχθρός του Λαού (Θίασος Β. Αργυρόπουλου) – Ρόσμερσχολμ, Αγριόπαπια (Θέατρο Τέχνης)», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τ. Δ', τχ. 11-12, 11-12/1943, σελ. 291-295 [Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου, 1943, Θέατρο Τέχνης, επαν. 1943 και Θέατρο Τέχνης, επαν. χειμώνας 1943-44].
10. «Δύο παραστάσεις του Εθνικού: Η Εκάβη του Ευριπίδη – Η Νόρα του Ίψεν», περ. *Πειραιϊκά Γράμματα*, τ. Ε', τχ. 1, 1/1944, σελ. 38-40 [Εθνικό Θέατρο, 1944].
11. «Οι μνηστήρες του θρόνου», εφ. *Η Καθημερινή*, 4/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].
12. «Η κυρία Ίνγκερ του Έστρωντ», εφ. *Η Καθημερινή*, 9/11/1945 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].
13. «Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7/1/1949 [Θέατρο Τέχνης, 1949].
14. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 13/10/1950 [Εθνικό Θέατρο, 1950].
15. «Νόρα του Ίψεν [Το σπίτι της κούκλας]», εφ. *Η Καθημερινή*, 22/2/1953 [Θίασος Έ. Λαμπέτη-Γ. Παππά-Δ. Χορν, 1953].
16. «Η κυρά της θάλασσας του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/10/1964 [Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964].
17. «Το σπίτι της κούκλας», εφ. *Η Καθημερινή*, 5/12/1964 [Εθνικό Θέατρο, 1964].
18. «Έντα Γκάμπλερ», εφ. *Η Καθημερινή*, 10/2/1967 [Θίασος Έλσας Βεργή, 1967].

Χρησιότιδης, Μηνάς:

1. «Οπισθεν ολοταχώς», εφ. *Έθνος*, 3/2/1982 [Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θίασος Άσκηση, 1982].
2. «Ο Χορν έκανε λάθος», εφ. *Έθνος*, 7/11/1983 [Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983].
3. «Θεατρικό φρενάρισμα... Το σπίτι του σπαραγμού στο Εθνικό - Έντα Γκάμπλερ στο Αθήναιον», εφ. *Έθνος*, 12/11/1984 [Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
4. «Υψηλής στάθμης μάθημα θεάτρου», εφ. *Έθνος*, 29/10/1985 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985].
5. «Όταν δεν μπορείς να φτιάξεις κουμπιά...», εφ. *Έθνος*, 23/2/1988 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1988].
6. «Αδίκησαν τον Ίψεν», περ. *Εικόνες*, 9/3/1988 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1988].
7. «Οπίσω ολοταχώς...», εφ. *Έθνος*, 8/5/1989 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Κ.Θ.Β.Ε., 1989].
8. «Αστοχίες επιλογών», εφ. *Επικαιρότητα*, 5/2/1991 [Το σπίτι της κούκλας, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990].
9. «Το Θέατρο στη Θεσσαλονίκη», περ. *Τηλεθεατής*, 4/6/1992 [Η αγριόπαπια, Κ.Θ.Β.Ε., 1992].
10. «Χωρίς κανένα ενδιαφέρον», περ. *Τηλέραμα*, 12/6/1993 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, 1993].
11. «Τα όπλα του στρατηγού», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 10/4/1994 [Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο του Νότου, 1994].
12. «Ο πυροβολισμός της Γκάμπλερ», περ. *Τηλέραμα*, 21/4/1994 [Θέατρο του Νότου, 1994].
13. «Άγονος αγώνας», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 6/11/1994 [Ο αρχιμάστορας Σόλνες, Θέατρο Εξαρχείων, 1994].
14. «Ένας νέος 'καινούργιος' Ίψεν», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 4/3/1995 [Η κυρά της θάλασσας, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994].

15. «Όταν οι αμαρτίες παιδεύαν τα τέκνα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 5/4/1997 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, 1997].

Χρησιτίδης, Ν.:

«Θέατρο. Ερρίκου Ίψεν *Έντα Γκάμπλερ*. Δράμα σε τέσσερα μέρη. Μεταφραστής Λέων Κουκούλας. Τιμητική παράσταση Μαρίκας Κοτοπούλη», περ. *Μούσα*, τχ. 4 (16), 11/1921, σελ. 63 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1921].

Χρυσάνθης, Κύπρος:

«Το θέατρο», περ. *Πνευματική Κύπρος* Λευκωσίας, τχ. 165, 6/1974, σελ. 274-275.

Ψαρούδας, Ιωάννης:

«Η μουσική κίνησις. Η μουσική στους *Μνηστήρες του θρόνου*», εφ. *Το Βήμα*, 7/11/1945 [Εθνικό Θέατρο, 1945].

Ψυρράκης, Βαγγέλης:

1. «Μια παράσταση συγκλονιστική», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 15/3/1976 [Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, Εθνικό Θέατρο, 1976].
2. «Μια σφαίρα για την κοινωνική συμβατικότητα», εφ. *Μεσημβρινή*, 3/12/1984 [Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984].
3. «Οι Βρυκόλακες, ένα καλλιτεχνικό επίτευγμα», εφ. *Απογευματινή*, 11/5/1997 [Εθνικό Θέατρο, 1997].

Ω.:

1. «Η χθεσινή του Εθνικού. *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», εφ. *Εστία*, 8/2/1933 [Εθνικό Θέατρο, 1933].
2. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», εφ. *Εστία*, 31/1/1934 [Εθνικό Θέατρο, 1934].
3. «Πέερ Γκντ», εφ. *Εστία*, 8/10/1935 [Εθνικό Θέατρο, 1935].
4. «Η κυρία Ίνγκερ», εφ. *Εστία*, 8/11/1945 [Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945].

Ω.:

«Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 16/12/1994 [Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994].

Ανυπόγραφα:

1. «Θέατρον και καλλιτεχνικά», εφ. *Εφημερίς*, 30/10/1894 [Βρυκόλακες, Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 1894].
2. «Διάφορα κοινωνικά. Ευτύχιος Βονασέρας», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 31/10/1894 [Βρυκόλακες, Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 1894].
3. «Οι βρυκόλακες», εφ. *Καιροί*, 31/10/1894 [Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 1894].
4. «Αθηναϊκά. Η Δούζε», εφ. *Εφημερίς*, 24/1/1899 [Έντα Γκάμπλερ, Compagnia Eleonora Duse, 1899].
5. «Η Δούζε. Η τρίτη παράστασις της Έδδα Γκάβλερ», εφ. *Το Άστυ*, 24/1/1899 [Compagnia Eleonora Duse, 1899].
6. «Η χθεσινή παράστασις», εφ. *Εστία*, 24/1/1899 [Έντα Γκάμπλερ, Compagnia Eleonora Duse, 1899].
7. «Η Νόρα εις το Δημοτικόν θέατρον. Η πρώτη της Σόρμα. Το έργον και η ηθοποιός», εφ. *Το Άστυ*, 9/11/1900 [Agnes Sorma Ensemble, 1900].
8. «Το θέατρον. Αι παραστάσεις της κυρίας Σόρμα», περ. *Το Περιοδικόν μας*, τ. Β', 1900, σελ. 211-212 [Το σπίτι της κούκλας, Agnes Sorma Ensemble, 1900].
9. «Θέατρον Βαριετέ. Η Νέα Σκηνή. Η αγριόλαπια. Δράμα εις πέντε πράξεις υπό του Ερρίκου Ίψεν», εφ. *Το Άστυ*, 5/12/1901 [Η Νέα Σκηνή, 1901].
10. «Η κυρά της θάλασσας», εφ. *Εστία*, 25/7/1906 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1906].
11. «Θέατρα. Ν. Σκηνή», εφ. *Καιροί*, 3/10/1907 [Το σπίτι της κούκλας, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1907].
12. «Οι Βρυκόλακες του Ίψεν», περ. *Η Εικονογραφημένη*, τχ. 51, 1/1909, σελ. 39 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1909].

13. «Οι βρυκόλακες», εφ. *Καιροί*, 14/1/1909 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1909].
14. «Ο κ. Οικονόμου ως Οσβάλδος», εφ. *Νέον Άστυ*, 14/1/1909 [Βρυκόλακες, Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1909].
15. «Οι Βρυκόλακες», εφ. *Παλιγγενεσία* Σύρου, 20/2/1910 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Σύρος, 1910].
16. «Από τα θέατρα. *Νόρα*», εφ. *Εστία*, 12/7/1912 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, 1912].
17. «Ο Οικονόμου», εφ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 8/1/1914 [Βρυκόλακες, Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. περιοδεία 1913-14].
18. «Θέατρα. Η Πρώτη του κ. Οικονόμου», εφ. *Νέα Αλήθεια* Θεσσαλονίκης, 8/1/1914 [Βρυκόλακες, Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. περιοδεία 1913-14].
19. «Θεατρική ζωή», περ. *Πινακοθήκη*, τχ. 172-173, 6-7/1915, σελ. 65 [Έντα Γκάμπλερ και Αγριόπαπια, Θίασος Κυβέλης, 1915].
20. «Η Αγριόπαπια του Ίψεν», εφ. *Ακρόπολις*, 9/7/1915 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].
21. «Η Αγριόπαπια», εφ. *Εστία*, 9/7/1915 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].
22. «Η χθεσινή πρώτη», εφ. *Εσπερινόν Νέον Άστυ*, 9/7/1915 [Η αγριόπαπια, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1915].
23. «Θεατρική επιτυχία», εφ. *Καιροί*, 9/4/1919 [Μικρός Έγιολφ, Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου, 1919].
24. «Η τιμητική της δος Κοτοπούλη», εφ. *Εσπερινή*, 1/10/1921 [Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1921].
25. «Θέατρον. Οι Βρυκόλακες με τον κ. Οικονόμου», περ. *Τα Πανελλήνια*, 17/10/1921, τχ. 4, σελ. 3 [Θίασος Κυβέλης Αδριανού, επαν. Αθήνα, χειμώνας 1921].
26. «Τα παιζόμενα έργα. Οι Βρυκόλακες εις το Κεντρικόν», εφ. *Σκριπ*, 13/2/1926 [Θίασος Θωμά Οικονόμου, επαν. Αθήνα, 1926].
27. «Μπελβεντέρε. Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών», εφ. *Ταχυδρόμος* Αλεξανδρείας, 28/6/1930 [Το σπίτι της κούκλας, Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, επαν. Αλεξάνδρεια, 1930].
28. «Ένα θεατρικό γεγονός. Η παράσταση της *Νόρας*. Η τιμητική της Μαίρης Σαγιάννου-Κατσέλη», εφ. *Πατρίς* Πύργου Ηλείας, 1/10/1930 [Δραματικός Θίασος Σπουδή, 1930].
29. «Θέατρον», εφ. *Ταχυδρόμος* Αλεξανδρείας, 9/12/1939 [Η κυρά της θάλασσας, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939].
30. «Αγριόπαπια», εφ. *Εστία*, 30/1/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
31. «Η αγριόπαπια», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 1/2/1956 [Θέατρο Τέχνης, 1956].
32. «Έντα Γκάμπλερ στο Βασιλικό θέατρο», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 30/11/1957 [Εθνικό Θέατρο, 1957].
33. «Η υψηλή καλλιτεχνική στάθμη του Εθνικού Θεάτρου», εφ. *Η Καθημερινή*, 19/5/1960 [Βρυκόλακες, Εθνικό Θέατρο, επαν. Αθήνα, 1960].
34. «Οι βρυκόλακες του Ίψεν από τον Θ.Ο.Κ.», εφ. *Ελευθερία* Λευκωσίας, 25/1/1973 [Θ.Ο.Κ., 1973].
35. «Γιατί συνεχίζει τους πειραματισμούς ο ΘΟΚ; Το Σπίτι της κούκλας δεν άρεσε στο κοινό», εφ. *Ασύρματος* Λευκωσίας, 12/5/1974 [Θ.Ο.Κ., 1974].

IV. ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΨΕΝ



1. Ομιλίες – Διαλέξεις⁶⁹²

ΕΤΟΣ

ΟΜΙΛΗΤΗΣ-ΘΕΜΑ

1894	Γρηγόριος Ξενόπουλος: «Οι Βρυκόλακες» ⁶⁹³ , Θέατρο των Κωμωδιών, 29/10/1894.
1915	Νίκος Νικολαΐδης ⁶⁹⁴ : «Το θέατρον του Ίψεν», Καφενείο «Νέον Κέντρον» ⁶⁹⁵ , Αθήνα, 23/5/1915.
1919	Ιωάννης Ζερβός: «[:]» ⁶⁹⁶ , Βασιλικό Θέατρο, Αθήνα, 4/3/1919.
1921	1. Ελένη Κορύλλου [Αλκης Θρύλος]: «Οι Γυναίκες του Ίψεν», Αίθουσα Ελληνικού Ωδείου, Αθήνα, σε πέντε συνέχειες 27/1/1921, 3/2/1921, 3/3/1921, 17/3/1921, 31/3/1921 ⁶⁹⁷ . 2. Λέων Κουκούλας: «Έντα Γκάμπλερ», Θέατρο Κοτοπούλη, 30/9/1921 ⁶⁹⁸ .
1925	Νίκος Στρούτζος: «[:]», Αίθουσα του Λυκείου των Ελληνίδων, Αθήνα, 3/5/1925.
1926	Νίκος Στρούτζος: «Η ζωή και το έργο του νορβηγού φιλόσοφου Ερρίκου Ίψεν», Λέσχη Υπαλλήλων Εθνικής Τραπεζής, Αθήνα, 29/3/1926.
1929	Άννα Κατσιγρά: «Ο Ίψεν περί έρωτος και γάμου», Αίθουσα του «Παρνασσού», Αθήνα, 14/4/1929.

⁶⁹² Η καταγραφή δεν μπορεί να θεωρηθεί πλήρης.

⁶⁹³ Ο Ξενόπουλος προλογίζει την ιστορική πρώτη παράσταση των *Βρυκόλακων* στην Ελλάδα από τον θίασο του Ευτύχιο Βονασέρα στο Θέατρο των Κωμωδιών. Δημοσιεύσεις του κειμένου της ομιλίας: «Οι Βρυκόλακες, διάλεξις γενόμενη εν τω θεάτρω των Κωμωδιών την εποέραν της 29 Οκτωβρίου, υπό του κ. Γρηγορίου Ξενόπουλου», εφ. *Εστία*, 30/10/1894, 31/10/1894 και 1/11/1894, αναδ. στο: Γρηγόριος Ξενόπουλος: *Άπαντα*, τ. ΙΑ΄, εκδ. Μπίρη, Αθήνα, 1972, σελ. 359-361 και αποσπασμάτων στο: Γιάννης Σιδέρης: «Οι Βρυκόλακες και ο Ξενόπουλος», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 559, 15/10/1950, σελ. 1380-1382.

⁶⁹⁴ Αιγυπτιώτης λόγιος.

⁶⁹⁵ Υπαίθριο καφενείο που διοργανώνονταν φιλολογικοί κύκλοι.

⁶⁹⁶ Με θέμα τον Ίψεν και ειδικότερα τον *Μικρό Έγιορφ*. Διοργανώνεται από τη Δραματική Σχολή του Θεάτρου του Ωδείου που ανεβάζει το έργο τρεις μέρες μετά (7/3/1919), σε σκηνοθεσία Οικονόμου.

⁶⁹⁷ Η Ελένη Νεγρεπόντη-Ουράνη πραγματοποιεί τις ομιλίες της όχι ως Θρύλος, το ψευδώνυμο με το οποίο έγινε ευρέως γνωστή, αλλά ως Ελένη Κορύλλου, που ήταν το επίθετο του πρώτου συζύγου της Πολύβιου Κορύλλου. Τις ομιλίες διοργανώνει ο «Σύνδεσμος Ελληνίδων υπέρ των δικαιωμάτων της γυναίκας». Οι ομιλίες του Θρύλου δημοσιεύονται για πρώτη φορά το 1956 από το περιοδικό *Νέα Εστία* («Οι γυναίκες στο Θέατρο του Ίψεν», τχ. 705, 15/11/1956, σελ. 1561-1607, αναδ. στο: *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, τ. Α΄, εκδ. Δίφρος, Αθήνα, 1961, σελ. 9-124).

⁶⁹⁸ Ο Κουκούλας προλογίζει την πρεμιέρα της Κοτοπούλη.

1930	Νικόλαος Λούβαρης ⁶⁹⁹ : «Ερρίκος Ίψεν», Αίθουσα της Πανεπιστημιακής Λέσχης Πειραιώς, Πειραιάς, 21/5/1930.
1933	Κ. Θεοδοροπούλου ⁷⁰⁰ : «Το σπίτι της κόκκλας του Ίψεν», Χριστιανική Ένωση Νεανίδων, Αθήνα, 23/3/1933.
1935	Θεόδωρος Συναδινός: «Πέερ Γκοντ», Λέσχη Καλλιτεχνών, Αθήνα, 4/10/1935 και επανάληψη στις 11/10/1935 ⁷⁰¹ .
1939	Βασίλης Ρώτας: «Ανάλυσις Έντας Γκάμπλερ του Ίψεν», Αίθουσα [;], Δραγατσανίου 6, Αθήνα, 15/3/1939 ⁷⁰² .
1940	1. Λέων Κουκούλας: «Ο Ερρίκος Ίψεν και το νεώτερο θέατρο», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα, 13/2/1940. 2. Βασίλειος Λαούρδας: «Ο Πέερ Γκοντ του Ίψεν», Αίθουσα «Ασκραίος», Αθήνα, 13/4/1940. 3. Λέων Κουκούλας: «Ο Ερρίκος Ίψεν και το νεώτερο θέατρο», Αίθουσα Εμπορικού Επιμελητηρίου, Θεσσαλονίκη, 6/5/1940 ⁷⁰³ .
1943	1. Λέων Κουκούλας: «Ο Ερρίκος Ίψεν και το νεότερο θέατρο», Θέατρο Κυβέλης, Αθήνα, 9/4/1943 ⁷⁰⁴ . 2. Αιμίλιος Χουρμούζιος: «Τα πρώτα χρόνια και τα πρώτα έργα του Ίψεν», Αίθουσα Ελληνικού Ωδείου, Αθήνα, 11/11/1943 ⁷⁰⁵ . 3. Γιάννης Σιδέρης: «Ο Ίψεν στο νεοελληνικό θέατρο», Αίθουσα Ελληνικού Ωδείου, Αθήνα, 18/11/1943 ⁷⁰⁶ . 4. Αιμίλιος Χουρμούζιος: «Ο Μπράντ του Ίψεν», Αίθουσα Ελληνικού Ωδείου, Αθήνα, 23/11/1943 ⁷⁰⁷ . 5. Αιμίλιος Χουρμούζιος: «Πέερ Γκοντ», Αίθουσα Ελληνικού Ωδείου, Αθήνα, 2/12/1943 ⁷⁰⁸ .
1949	Αιμίλιος Χουρμούζιος: «Η επικαιρότης του Ίψεν», Θέατρο Αλίκης, Αθήνα, 10/1/1949 ⁷⁰⁹ .

⁶⁹⁹ Καθηγητής πανεπιστημίου.

⁷⁰⁰ Διευθύντρια της Χριστιανικής Ένωσης Νεανίδων.

⁷⁰¹ Ομιλία που διοργάνωσε το Εθνικό στο πλαίσιο του ανεβάσματος του *Πέερ Γκοντ* το 1935.

⁷⁰² Αφορμή για την ομιλία το ανέβασμα της *Γκάμπλερ* από την Κατερίνα το 1939.

⁷⁰³ Η ομιλία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της παραμονής του θιάσου της Κατερίνας στη Θεσσαλονίκη τον Μάιο του 1940, όπου έπαιξε η Κατερίνα την *Έντα Γκάμπλερ* και την *Κορά της θάλασσας* στο Θέατρο Παλλάς.

⁷⁰⁴ Η ομιλία του δημοσιεύεται με τίτλο: *Ερρίκος Ίψεν*, εκδ. Παρθενών, σειρά Από τις διαλέξεις του θεάτρου Κυβέλης, Αθήνα, 1943, αναδ. στο: Λέων Κουκούλας: *Πως βλέπει ο ποιητής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1998, σελ. 238-269.

⁷⁰⁵ Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Ίψεν του Θεάτρου Τέχνης το 1943.

⁷⁰⁶ Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Ίψεν. Στην εκδήλωση παραβρέθηκε και η Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου, η πρώτη Νόρα της ελληνικής σκηνής.

⁷⁰⁷ Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Ίψεν.

⁷⁰⁸ Ο.π.

⁷⁰⁹ Αφορμή για την ομιλία το ανέβασμα του *Μπρόκμαν* από το Θέατρο Τέχνης το 1949. Το

1953	<ol style="list-style-type: none"> 1. Άγγελος Τερζάκης: «Ερρίκος Ίψεν», Θέατρο Αθηναίων, Αθήνα, 5/2/1953. 2. Λέων Κουκούλας: «Ο Ίψεν και το θέατρο ιδεών», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα, 30/11/1953.
1954	<ol style="list-style-type: none"> 1. Λέων Κουκούλας: «Ο Ίψεν και το θέατρο ιδεών», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα, 8/2/1954. 2. Λέων Κουκούλας: «Ο Ίψεν και το θέατρο ιδεών», Φιλολογικός Σύλλογος Νίκαιας, Αθήνα, 21/3/1954.
1957	Γιώργος Πράτσικας: «Ο Ερρίκος Ίψεν. Η ζωή και το έργο του», Αίθουσα Κνωσός, Αθήνα, 18/1/1957 ⁷¹⁰ .
1962	<ol style="list-style-type: none"> 1. Σπύρος Μελάς: «Πρόδρομοι και νεανικά χρόνια του Ίψεν», Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 29/1/1962. 2. Λέων Κουκούλας: «Ο Ίψεν και το θέατρο ιδεών», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα, 4/4/1962.
1965	Λέων Κουκούλας: «Ο Ίψεν και το έργο του», Αίθουσα [;], Θεσσαλονίκη, 28/11/1965 ⁷¹¹ .
1988	Νικηφόρος Παπανδρέου: «Οι <i>Βρυκόλακες</i> του Ίψεν του Γρηγορίου Ξενόπουλου», Εταιρεία Σπουδών, Αθήνα, 16/3/1988.
1999	<ol style="list-style-type: none"> 1. Κώστας Γεωργουσόπουλος: «[;]», Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα, 10/3/1999. 2. Erik Østerud: «[;]», Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα, 10/3/1999⁷¹².

κείμενο της ομιλίας δημοσιεύεται λίγο αργότερα στο περιοδικό *Νέα Εστία* (τχ. 525, 15/5/1949, σελ. 630-634 και τχ. 526, 1/6/1949, σελ. 721-725).

⁷¹⁰ Η ομιλία γίνεται επί τη ευκαιρία του εορτασμού των 50 χρόνων από τον θάνατο του Ίψεν. Η Αθηνά Κασσαβέτα διάβασε αποσπάσματα από την *Κυρά της θάλασσας* και άλλα κείμενα του Ίψεν.

⁷¹¹ Στη σειρά εκδηλώσεων Λογοτεχνικά Πρωινά του Κ.Θ.Β.Ε. Αφορμή το ανέβασμα του *Εχθρού του λαού* από το Κ.Θ.Β.Ε. το 1965.

⁷¹² Οι δύο ομιλητές, Γεωργουσόπουλος και Østerud (Νορβηγός καθηγητής Σκανδιναβικών Σπουδών, ειδικευμένος στον Ίψεν), προλόγισαν εορταστική παράσταση της *Έντας Γκάμπλερ* του Θεάτρου Εξαρχείων.

2. Διεθνής Συνάντηση Ερμηνευτών⁷¹³

Το Θέατρο του Νότου διοργάνωσε Διεθνή Συνάντηση Ερμηνευτών της *Έντας Γκάμπλερ*, με αφορμή το ανέβασμα του έργου από τον θίασο, στις 20 και 21 Μαρτίου 1994. Το πρόγραμμα περιελάμβανε στις 20 Μαρτίου γνωριμία και εκδρομή των συμμετεχόντων στον Σαρωνικό και ακολούθως παρακολούθηση της *Γκάμπλερ* στο Θέατρο Αμόρε. Την επόμενη μέρα, 21 Μαρτίου, πραγματοποιήθηκε στρογγυλή τράπεζα με συντονίστρια τη θεατρολόγο Ελένη Βαροπούλου και συμμετέχοντες τους: Μίνωα Βολανάκη (σκηνοθεσία, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984), Ρούλα Πατεράκη (σκηνοθεσία και Έντα, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984), Νίκο Χουρμουζιάδη (σκηνοθεσία, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1988), Έφη Σταμούλη (Έντα, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1988), Γιάννη Χουβαρδά (σκηνοθεσία, Θέατρο του Νότου, 1994), Μαρία Κατσιαδάκη (Έντα, Θέατρο του Νότου, 1994), Ακύλα Καραζήση (Γιόργκεν Τέσμαν, Θέατρο του Νότου, 1994), Live Steen (Έντα, Θέατρο Tromsø, Νορβηγία, 1987), Sverre Rødahl (σκηνοθεσία, Θέατρο Tromsø, Νορβηγία, 1987), Ulrich Matthes (Γιόργκεν Τέσμαν, Schaubühne Berlin, 1993) και Corinna Kirchhoff (Έντα, Schaubühne Berlin, 1993).

⁷¹³ Μετά το 2000 σημειώνουμε μια σημαντική εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε για τον Ίψεν: το Διεθνές Συνέδριο που οργανώθηκε στο Νορβηγικό Ινστιτούτο στην Αθήνα το 2002 (30 Νοεμβρίου έως 4 Δεκεμβρίου). Τίτλος του συνεδρίου: «Ibsen, Tragedy, and the Tragic» τα πρακτικά εκδόθηκαν στην αγγλική γλώσσα από το Πανεπιστήμιο του Όσλο το 2003. Ανακοινώσεις έκαναν και οι έλληνες ομιλητές: Πάνος Καραγιώργος («The earliest Greek appraisal of Ibsen by the poet Georgios Vizyinos»), Γιώργος Γιατρομανωλάκης («Aristotle on Ibsen!»), Ιάκωβος Καμπανέλλης («Ibsen. My first teacher»). Ακόμα, είχε ανακοινωθεί συμπόσιο για τον Ίψεν για τις 15 και 16 Απριλίου 1989, υπό την αιγίδα του Κ.Θ.Β.Ε. στη Θεσσαλονίκη. Αφορμή το ανέβασμα τριών έργων του Ίψεν στη Θεσσαλονίκη τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1988-89 (*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* από το Κ.Θ.Β.Ε., *Νόρα* και *Έντα Γκάμπλερ* από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»). Στο διήμερο συμπόσιο θα συμμετείχαν οι: Ελένη Βαροπούλου, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Θόδωρος Χατζηπανταζής, Νικηφόρος Παπανδρέου και οι δύο σκηνοθέτες των παραστάσεων: Νίκος Χουρμουζιάδης και Βασίλης Βαφέας. Δεν πραγματοποιήθηκε όμως τελικά.

ΜΕΡΟΣ Γ'
ΠΗΓΕΣ
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ



I. ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ, ΑΡΧΕΙΑ ΚΑΙ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

1. Βιβλιοθήκες

1. Βουλής των Ελλήνων
2. Δημοτική Αθηνών
3. Δημοτική Θεσσαλονίκης
4. Εθνική
5. Εθνικού Θεάτρου
6. Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών
7. Εθνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου
8. Κεντρική Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
9. Κέντρου Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου
10. Μπενάκειος
11. Σπουδαστήριο μεσαιωνικών και νέων ελληνικών σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
12. Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών
13. Τμήματος Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

2. Αρχεία οργανισμών και θεάτρων

1. Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Βέροιας, Βέροια
2. Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Ιωαννίνων, Ιωάννινα
3. Εθνικού Θεάτρου
4. Εθνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου
5. Ε.Ρ.Τ.: Αρχείο Περιοδικού *Ραδιοτηλεόραση*
6. Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου, Λευκωσία
7. Θεατρικού Οργανισμού «Μορφές»
8. Θεάτρου Εξαρχείων
9. Θεάτρου του Νότου
10. Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο
11. Κέντρου Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου
12. Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος
13. Κατίνας Παξινοπού-Αλέξη Μινωτή (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)
14. Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη

3. Ιδιωτικά αρχεία

1. Βάιου Παγκουρέλη (κριτικά σημειώματα, στην κατοχή της Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη)
2. Λάκη Παπαστάθη (ελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά)
3. Θόδωρου Χατζηπανταζή, Ηράκλειο Κρήτης (κριτικά σημειώματα)

4. Ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. Ανέμη: Ψηφιακή βιβλιοθήκη νεοελληνικών σπουδών Πανεπιστημίου Κρήτης (<http://anemi.lib.uoc.gr>)
2. Αρχείο παραστάσεων Εθνικού Θεάτρου (<http://www.n-t.gr/el/archive>)
3. Αρχείο παραστάσεων Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (<http://www.thoc.org.cy/gr/archive/index.htm>)
4. Αρχείο παραστάσεων Θεάτρου Τέχνης Κάρολου Κουν (<http://www.theatro-technis.gr/OldPlaysSearch.aspx?Id=24>)
5. Αρχείο παραστάσεων Κ.Θ.Β.Ε. (<http://www.ntng.gr/default.asp?siteID=1&pageID=23&tablePageID=22&langID=1>)
6. Βιβλιονet (<http://www.biblionet.gr/>)
7. Δαηληλής: Ψηφιακά τεκμήρια της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Πατρών (<http://xantho.lis.upatras.gr/daniilida/>)
8. Εθνική Βιβλιοθήκη: Ψηφιακή βιβλιοθήκη εφημερίδων και περιοδικών (<http://www.nlg.gr/digitalnewspapers/ns/main.html>)
9. Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (<http://www.ekebi.gr/>)
10. Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών (http://argo.ekt.gr/Scripts/abekt_zgate.exe/zconnect?ws=0&wg=0&wgt=0&lang=EEL&attrset=1&dbasesno=22&newsession=1&from_acpage=0)
11. Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (<http://www.elia.org.gr/>)
12. Ζέφυρος: Πύλη πρόσβασης στις ελληνικές ακαδημαϊκές βιβλιοθήκες (<http://zephyr.lib.uoc.gr>)
13. Ηλεκτρονικό αρχείο περιοδικού *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Καθημερινή* (<http://www.kathimerini.gr/>)
14. Κέντρο Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου (Θεατρικό Μουσείο) (<http://www.theatremuseum.gr>)
15. Ιστορικό αρχείο Δημοσιογραφικού Οργανισμού Λαμπράκη (<http://premiumarchives.tovima.gr/>)
16. Κοσμόπολις: Ψηφιακή βιβλιοθήκη φιλολογικών και λογοτεχνικών περιοδικών Πανεπιστημίου Πατρών (<http://xantho.lis.upatras.gr/kosmopolis/>)
17. Μηχανή αναζήτησης ελληνικών ψηφιακών βιβλιοθήκη (<http://openarchives.gr>)
18. Μουσείο Τύπου της Ένωσης Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Πελοποννήσου-Ηπείρου-Νήσων (<http://www.mouseiotipou.gr>)
19. Πέργαμος: Ψηφιακή βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Αθηνών (<http://pergamos.lib.uoa.gr>)
20. Πλειάς: Ψηφιακή συλλογή ελληνικών περιοδικών του 19ου αιώνα Πανεπιστημίου Πατρών (<http://xantho.lis.upatras.gr/pleias>)
21. Radio-Theatre (<http://radio-theatre.blogspot.com/>)
22. Συλλογικός κατάλογος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών (<http://www.unioncatalog.gr/ucportal>)
23. Τμήμα Θεάτρου Σχολής Καλών Τεχνών: Βάση δεδομένων για τη θεατρική δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη (<http://www.thea.auth.gr/gbase/>)
24. Ψηφιακή βιβλιοθήκη Αρχείου Λιδωρική (<http://www.lidorikis.gr>)
25. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων (<http://catalog.parliament.gr/>)
26. Ψηφιακό Αρχείο Ε.Ρ.Τ. (<http://www.ert-archives.gr>)

27. Ψηφιακό αρχείο εφημερίδας *Η Καθημερινή*⁷¹⁴ (<http://ww3.kathimerini.gr/istoriko/>)
28. Ψηφιακό αρχείο κριτικών της Ένωσης Ελλήνων Μουσικών και Θεατρικών Κριτικών (<http://www.greekcritics.gr/index-th.html>)
29. Ψηφιοθήκη Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (<http://www.lib.auth.gr/site/gr/esources/digitization>)
30. Centre for Ibsen studies (<http://www.hf.uio.no>)
31. Ibsen net (<http://ibsen.net/>)

⁷¹⁴ Η πρόσβαση στο ψηφιοποιημένο αρχείο της εφημερίδας επιτρέπεται μόνον κατόπιν ειδικής άδειας και απόκτησης κωδικών.

II. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ⁷¹⁵

1. Εφημερίδες

1. *Αγγελιοφόρος* (1999), Θεσσαλονίκη
2. *Αθήναι* (1902-1926)
3. *Αθηναϊκά Νέα* (1931-1945)
4. *Αθηναϊκή* (1919-1930)
5. *Αθηναϊκή* (1976)
6. *Ακρόπολις* (1894-1920, 1929-1989)
7. *Αλήθεια* (1897), Λεμεσός
8. *Αλλαγή* (1985)
9. *Αμάθεια* (1910), Σμόρνη
10. *Ανεξάρτητος*, (1935)
11. *Απογευματινή* (1935), Πάτρα
12. *Απογευματινή, Η* (1952-1999)
13. *Απόλλων* (1901), Ερμούπολη Σύρου
14. *Αστυ, Το* (1890-1907)
15. *Ασύρματος* (1939)
16. *Ασύρματος* (1973, 1974), Λευκωσία
17. *Αυγή, Η* (1952-1967, 1974-1999)
18. *Αυριανή* (1984-1999)
19. *Αυριανή Βορείου Ελλάδος* (1992), Θεσσαλονίκη
20. *Βήμα, Το* (1945-1999)
21. *Βραδυνή, Η* (1923-1999)
22. *Δημοκράτης* (1947), Λευκωσία
23. *Δημοκράτης, Ο* (1934), Μυτηλίνη
24. *Δημοκρατία, Η* (1924, 1926)
25. *Δημοκρατικός Λόγος* (1990, 1991)
26. *Δημοκρατικός, Ο* (1950, 1951)
27. *Δημοσιογράφος* (1990)
28. *Δράσις* (1965), Θεσσαλονίκη
29. *Εβδομάδα* (1985,1999), Πάτρα
30. *Εβδόμη, Η* (1988)
31. *Εθνική* (1939)
32. *Εθνικός Κήρυξ* (1999), Πάτρα
33. *Έθνος* (1913-1999)
34. *Ελεύθερα Συνδικάτα* (1965)
35. *Ελεύθερη Ελλάδα* (1945)
36. *Ελεύθερη Ώρα* (1986-1996)
37. *Ελευθερία* (1944-1967)
38. *Ελευθερία* (1947, 1973, 1974), Λευκωσία
39. *Ελευθερία* (1954), Λάρισα
40. *Ελεύθερον Βήμα* (1922-1944)
41. *Ελεύθερος* (1986-1999)

⁷¹⁵ Όταν το έντυπο είναι επαρχιακό δηλώνεται η προέλευσή του. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις τόπος έκδοσης είναι η Αθήνα.

42. *Ελεύθερος άνθρωπος* (1934, 1935)
43. *Ελεύθερος Κόσμος*, (1967,1970,1976, 1979)
44. *Ελεύθερος Τύπος* (1983-1999)
45. *Ελευθεροτυπία* (1975-1999)
46. *Ελεύθερον Λαού* (1962), Θεσσαλονίκη
47. *Ελληνική Ώρα* (1950), Πειραιάς
48. *Ελληνική ώρα* (1957)
49. *Ελληνική, Η* (1925-1934)
50. *Ελληνικόν Μέλλον* (1933, 1939)
51. *Ελληνικός Βορράς* (1945-1999), Θεσσαλονίκη
52. *Ελληνισμός* (1934, 1935)
53. *Ελπίς* (1904), Ζάκυνθος
54. *Εμπρός* (1896-1930, 1945-1969)
55. *Εξόρμηση* (1982-1997)
56. *Έξυπνο χρήμα* (1997)
57. *Επαρχιακός Τύπος* (1978), Αλεξανδρούπολη
58. *Επενδυτής* (1991-1999)
59. *Επικαιρότητα* (1991)
60. *Εποχή* (1991)
61. *Εσπερινή* (1901-1935)
62. *Εσπερινόν Νέον Άστυ* (1915-1918)
63. *Εστία* (1894-1941, 1945-1999)
64. *Εφημερίς* (1894-1901, 1912-1922)
65. *Εφημερίς των Βαλκανίων* (1940), Θεσσαλονίκη
66. *Εφημερίς των Ελλήνων* (1935)
67. *Ημερησία* (1980-1999)
68. *Ημερήσιος Κήρυκας* (1985-1999), Πάτρα
69. *Ημερήσιος Κήρυξ* (1935)
70. *Θεσσαλονίκη* (1963-1999), Θεσσαλονίκη
71. *Καθημερινά Νέα* (1945)
72. *Καθημερινή, Η* (1921-1967,1974-1999)
73. *Καιροί* (1889-1920)
74. *Καιροί* (1995), Βέροια
75. *Κέρδος* (1991)
76. *Μακεδονία* (1911-1999), Θεσσαλονίκη
77. *Μακεδονικά Νέα* (1933), Θεσσαλονίκη
78. *Μάχη* (1973, 1974), Λευκωσία
79. *Μάχη, Η* (1945, 1950)
80. *Μεσημβρινή* (1961-1967, 1980-1994)
81. *Μορέας* (1911), Τρίπολη
82. *Νέα* (1973, 1974), Λευκωσία
83. *Νέα Αλήθεια* (1912-1971), Θεσσαλονίκη
84. *Νέα Ελλάς* (1913-1920)
85. *Νέα Εφημερίς* (1894-1896)
86. *Νέα Μεσημβρινή* (1994)
87. *Νέα Πολιτεία* (1971)
88. *Νέα, Τα* (1945-1999)
89. *Νεολόγος* (1935, 1939), Πάτρα
90. *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως-Αθηνών* (1899)
91. *Νέον Άστυ* (1901-1914)
92. *Νέον Φως* (1935)

93. *Νέος Κόσμος* (1935)
94. *Νίκη* (1994, 1999)
95. *Παλιγγενεσία* (1894-1899)
96. *Πανευρώπη* (1973), Λευκωσία
97. *Πανόραμα* (1995)
98. *Πατρίς* (1911-1936)
99. *Πατρίς* (1930), Πύργος Ηλείας
100. *Πελοπόννησος* (1958, 1999), Πάτρα
101. *Πολιτεία* (1917-1933)
102. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος* (1950)
103. *Πρόδος* (1908), Σάμος
104. *Πρωία, Η* (1925-1944)
105. *Πρωινή* (1979)
106. *Πρωινός Τύπος* (1941-1944)
107. *Πρωινός Τύπος* (1962), Δράμα
108. *Πρωτεύουσα* (1921)
109. *Πρώτη* (1987, 1988)
110. *Ριζοσπάστης* (1917-1999)
111. *Σάτιρα* (1960)
112. *Σημερινών* (1970)
113. *Σκριπ* (1895-1918, 1920-1930)
114. *Ταχυδρόμος* (1933), Θεσσαλονίκη
115. *Ταχυδρόμος* (1935), Βόλος
116. *Ταχυδρόμος* (1939), Πάτρα
117. *Ταχυδρόμος* (1962), Καβάλα
118. *Ταχυδρόμος -Ομόνοια* (1929, 1930, 1939, 1949), Αλεξάνδρεια
119. *Τηλέγραφος* (1935, 1939), Πάτρα
120. *Τραπεζικόν Βήμα* (1964)
121. *Τύπος, Ο* (1935, 1939)
122. *Φιλελεύθερος* (1973, 1974), Λευκωσία
123. *Φωνή του Λαού* (1933)
124. *Φωνή του Πειραιώς, Η* (1950, 1962), Πειραιάς
125. *Φως, Το* (1919-1959), Θεσσαλονίκη
126. *Χαραυγή* (1973, 1974), Λευκωσία
127. *Χρόνος* (1909, 1939)
128. *Athens News* (1994)
129. *Christian Science Monitor* (1974), Η.Π.Α.
130. *Ephimeris* (1939), Αλεξάνδρεια
131. *Messenger d' Athenes* (1939, 1950, 1956)

2. Περιοδικά⁷¹⁶

1. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* (1945-1953)
2. *Αθηνόραμα* (1980-1999)*
3. *Αιολικά Γράμματα* (1988)*
4. *Αιώνας μας, Ο* (1947-1951)

⁷¹⁶ Με αστερίσκο σημειώνονται τα περιοδικά που εξετάστηκαν μεμονωμένα τεύχη τους. Στα υπόλοιπα εξετάστηκε ολόκληρη η σειρά των τευχών τους.

5. *Ακρίτας* (1904-1906)
6. *Ανθρωπότης* (1919-1923)
7. *Αντί* (1992, 1993, 1995)*
8. *Αττική Τρις* (1898-1915)
9. *Γυναίκα* (1981, 1984, 1985, 1994, 1995)*
10. *Δελτίο Θεάτρον* (1950)*
11. *Δελτίο Κριτικής* (1932)
12. *Δημιουργίες* (1970-1972)
13. *Διαβάζω* (1987)*
14. *Διάπλασις των Παιδων, Η* (1934 -1935)*
15. *Εικόνες* (1958, 1962, 1984, 1985, 1988, 1991-1995)*
16. *Εκκόκλημα* (1983-1990)
17. *Ελεύθερα Γράμματα* (1945-1951)
18. *Ελικών* (1919), Πάτρα
19. *Ελλάς* (1915)*
20. *Ελληνικά Γράμματα* (1927-1930)
21. *Ελληνική Δημιουργία* (1953)*
22. *Ελληνική Επιθεώρησης* (1907-1941)
23. *Ελληνική Τέχνη Εικονογραφημένη, Η* (1924-1925)
24. *Ελληνικόν Θέατρον, Το* (1925-1938)
25. *Ελληνίς* (1921-1940)
26. *Ένα* (1983, 1985, 1992, 1994)*
27. *Εξώστης* (1989)*, Θεσσαλονίκη
28. *Επιθεώρηση Τέχνης* (1954-1967)
29. *Επίκαιρα* (1981-1983)*
30. *Εποπτεία* (1984)*
31. *Εποχές* (1963-1967)
32. *Επτάλοφος* (1995)*
33. *Εργασία* (1935, 1939)*
34. *Έρευνα* (1995)*
35. *Ευθόνη* (1999)*
36. *Εφημερίς των Κυριών* (1900, 1906)*
37. *Εφοπλιστής* (1995)*
38. *Ζωή* (1902-1922)
39. *Ήλιος, Ο* (1939)*
40. *Ηώς* (1964)*
41. *Θ (Θήτα)* (1991-1992)
42. *Θεατρικά* (1970-1974)
43. *Θεατρικά Γεγονότα και Ζητήματα* (1989-1990)
44. *Θεατρική Τέχνη* (1935-1936)
45. *Θεατρικός Κόσμος* (1972-1973)
46. *Θέατρο* (1938)
47. *Θέατρο* (1944-1952)
48. *Θέατρο* (1961-1981)
49. *Θησαυρός* (1939,1943)*
50. *Ιλισσός* (1894)*
51. *Και* (1991)*
52. *Καινούργια Εποχή* (1956-1965, 1976-1981)
53. *Καινούργια Ζωή* (1928)
54. *Καλλιτέχνης, Ο* (1944-1945)
55. *Καλλιτεχνικά Νέα* (1943-1944)

56. *Καλλιτεχνική* (1962)*
57. *Καλλιτεχνικός Κόσμος* (1943-1944)⁷¹⁷
58. *Κριτική* (1923-1924)
59. *Κριτική και Τέχνη* (1924-1926)
60. *Κύκλος, Ο* (1931-1939, 1945-1947)
61. *Λέξη, Η* (1987, 1992)*
62. *Λογοτεχνική Επιθεώρηση* (1927)
63. *Λύρα* (1917, 1919)
64. *Μακεδονικά Γράμματα* (1922-1924, 1944-1952), Θεσσαλονίκη
65. *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939, 1952-1953), Θεσσαλονίκη
66. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (1926-1929)
67. *Μετρό* (1999)*
68. *Μηνιαίος Νέος Κόσμος* (1934)
69. *Μία* (1988)*
70. *Μορφές* (1936-1938, 1946-1954), Θεσσαλονίκη
71. *Μούσα* (1920-1923)
72. *Μουσικά χρονικά* (1928-1933)
73. *Νέα Αβγή ή Νέα Αυγή* (1943-1944)
74. *Νέα Γράμματα* (1924)
75. *Νέα Επιθεώρηση* (1928-1929, 1933-1934)
76. *Νέα Εστία* (1928-1999)
77. *Νέα Πορεία* (1962)*, Θεσσαλονίκη
78. *Νέα Τέχνη* (1902)
79. *Νέα Τέχνη* (1917)
80. *Νέα Τέχνη* (1924-1927)
81. *Νεανική Φωνή* (1943-1944)
82. *Νεοελληνικά γράμματα* (1935-1941)
83. *Νέοι Βωμοί* (1924)
84. *Νέοι Πρωτοπόροι* (1931-1936)
85. *Νουμάς, Ο* (1903-1931)
86. *Ξεκίνημα* (1933-1934)
87. *Ξενία* (1950)*
88. *Όρθρος* (1923)
89. *Παλαμικά Γράμματα* (1943-1944)
90. *Παναθήναια* (1900-1915)
91. *Πανελλήνια, Τα* (1921-1923)
92. *Πάνθεον* (1972, 1979, 1983, 1984, 1990)*
93. *Πανόραμα* (1994)*
94. *Παρασκήνια, Τα* (1924-1928)
95. *Παρασκήνια, Τα* (1938-1940)
96. *Πειραιϊκά Γράμματα* (1940, 1942-1947), Πειραιάς
97. *Πνακοθήκη* (1901-1906)
98. *Πνευματική Ζωή* (1936-1941, 1952-1954)
99. *Πολιτικά Θέματα* (1989, 1992, 1994)*
100. *Πριν* (1995)*
101. *Πρόσωπα και Μάσκες* (1930)

⁷¹⁷ Λείπουν τεύχη στο Ε.Λ.Ι.Α., όπου εξετάστηκε το περιοδικό. Η πλήρης σειρά του περιοδικού περιλαμβάνεται στον κατάλογο της Εθνικής Βιβλιοθήκης, αλλά οι βιβλιοθηκονόμοι δεν μπόρεσαν να εντοπίσουν το περιοδικό στα βιβλιοστάσια. Η πλήρης σειρά των τευχών του περιοδικού δεν σώζεται σε άλλη βιβλιοθήκη.

102. *Πρωτοπόροι* (1930-1932)
103. *Ραδιοπρόγραμμα* (1951-1968)
104. *Ραδιοτηλεόρασις* (1968-1976) και *Ραδιοτηλεόραση* (1976-1999)
105. *Σήμερα* (1933-1934)
106. *Ταχυδρόμος* (1983-1993)*
107. *Τέταρτο, Το* (1985, 1988)*
108. *Τέχνη και Ζωή* (1943-1944)
109. *Τέχνη και Θέατρον* (1916)
110. *Τηλεθεατής* (1992)*
111. *Τηλέραμα* (1993, 1994)*
112. *Τρίτο Μάτι, Το* (1935-1937)
113. *Φιλμ* (1939)*
114. *Φραγκελιό* (1926-1929)
115. *Elle* (1994, 1995)*
116. *Fix-carré*(1989)*, Θεσσαλονίκη
117. *Marie Claire* (1991, 1995)*

3. Θεατρικά προγράμματα

1. *Αγριόπαπια, Η*, Η Νέα Σκηνή, 4/12, 5/12, 6/12 και 8/12/1901 & 31/3/1902.
2. *Αγριόπαπια, Η*, Θίασος Θωμά Οικονόμου, Πύργος Ηλείας, 4/9/1912 & Χανιά, 2/11/1912.
3. *Αγριόπαπια, Η*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 9/9/1915.
4. *Αγριόπαπια, Η*, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939.
5. *Αγριόπαπια, Η*, Θέατρο Τέχνης, 1942 & 1943.
6. *Αγριόπαπια, Η*, Θέατρο Τέχνης, 1956.
7. *Αγριόπαπια, Η*, Εθνικό Θέατρο, 1985.
8. *Αγριόπαπια, Η*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας, πρόγρ-περ. *Θεατρική Καλαμάτα*, τχ. 13, Καλαμάτα, Άνοιξη 1991.
9. *Αγριόπαπια, Η*, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, Μάιος 1992 & Οκτώβριος 1992.
10. *Αγριόπαπια, Η*, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1994.
11. *Αρχιμάστορας Σόλνες*, Θέατρο Εξαρχείων, 1994.
12. *Αρχιμάστορας Σόλνες, Ο*, Θίασος Δημήτρη Χορν, 1983.
13. *Αρχιμάστορας Σόλνες, Ο*, The Peter Hall Company, Θεσσαλονίκη, 1995.
14. *Αρχιμάστορας Σόλνες, Ο*, Θέατρο του Ήλιου, Φεβρουάριος 2003 & Νοέμβριος 2003.
15. *Αρχιτέκτων Σόλνες, Ο*, Θίασος Ελένης Χαλκούση, 11/3/1928.
16. *Αρχιτέκτων*, Θέατρο Άσκηση, 1982.
17. *Βρικόλακες*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης, Χανιά, 2004.
18. *Βρικόλακες*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 2004.
19. *Βρικόλακες-Στη σκιά της Εβίνας*, Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη», 1988.
20. *Βρικόλακες*, Θέατρο Τέχνης, 1943 & Αλεξάνδρεια, 1949
21. *Βρικόλακες*, Θίασος Γιάννη Φέρτη, 1979.
22. *Βρικόλακες*, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1985.
23. *Βρικόλακες*, Εθνικό Θέατρο, 1988.
24. *Βρικόλακες*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1994.
25. *Βρικόλακες*, Εθνικό Θέατρο, 1997.
26. *Βρικόλακες, Οι*, Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 30/10/1894 & Ναύπλιο, 2/11 και 29/11/1904.

27. *Βρυκόλακες, Οι*, Ελληνικός Δραματικός Θίασος «Αθηνών» Νικόλαου Κορδοβίλλη, 13/7/1896.
28. *Βρυκόλακες, Οι*, Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αικατερίνης Βερώνη, Κωνσταντινούπολη, 11/3 και 1/4/1899 & Σύρος, 22/4/1901.
29. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Θωμά Οικονόμου-Λουκίας Τίβερι, Ζάκυνθος [;]/[3-4]/1909.
30. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, Βόλος, 3/11/1911 & Σμόρνη, 17/1/1912.
31. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Θωμά Οικονόμου, Τρίπολη, [;]/[3-4]/1912 & Πύργος Ηλείας, [2]/[9]/1912 & Αθήνα, 14/10 και 7/11/1912, 13/2/1913 & Βόλος, 17/10/1913.
32. *Βρυκόλακες, Οι*, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 17/7/1930.
33. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Μαίρης Κροντηρά, 3/2/1933.
34. *Βρυκόλακες, Οι*, Εθνικό Θέατρο, 1934 & 12/4/1934 & 16/11/1934 & 16/12/1935.
35. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Μ. Κροντηρά-Κ. Οικονομίδη-Α. Χριστοφορίδου, Μυτιλήνη, 27/7/1934.
36. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Ηνωμένοι Καλλιτέχναι, 30/7/1935.
37. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Κώστα Κροντηρά, Χανιά, 21/7/1937.
38. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Νέων, 18/5/1938.
39. *Βρυκόλακες, Οι*, Εθνικό Θέατρο, 1950 & Θεσσαλονίκη, 1951 & Αθήνα, 1958 & Πάτρα, 1958 & 1960 & 1965.
40. *Βρυκόλακες, Οι*, Θίασος Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινού, Θεσσαλονίκη, 1968 & Αθήνα, 1970.
41. *Βρυκόλακες, Οι*, Θ.Ο.Κ., Λευκωσία, 1973.
42. *Βρυκόλακες, Οι-Γυναίκα του μπαρμπέρη, Η*, Ελληνικός Θίασος Αθηνών «Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη, 25/1/1897.
43. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 7/4/1928.
44. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 1933 & Πάτρα, 21/6/1933 & Θεσσαλονίκη, 20/9/1933.
45. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1962.
46. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 1976 & 1979.
47. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 2001.
48. *Δημήτρια, Κ' (1985), Λ' (1995)*, εκδ. Δήμου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
49. *Εγκλωβισμένοι, Οι ή Τέλος των παιχνιδιών, Το*, Εθνικό Θέατρο, 2001.
50. *Έδδα Γκάμπλερ*, Η Νέα Σκηνή, 12/6 και 23/7/1903.
51. *Ένα κουκλόσπιτο*, Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 1980.
52. *Ένα κουκλόσπιτο*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας, Βέροια, 1995.
53. *Ένας εχθρός του λαού*, Η Νέα Σκηνή, 24/1, 25/1 και 2/2/1902.
54. *Ένας εχθρός του λαού*, Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου, 1943.
55. *Ένας εχθρός του λαού*, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1965 & 1966.
56. *Ένας εχθρός του λαού*, Θίασος Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος, Λαμία, 1981.
57. *Ένας εχθρός του λαού*, Μοντέρνο Θέατρο Γιώργου Μεσσάλα, 1993.
58. *Ένας εχθρός του λαού*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών, Πάτρα, 1999.
59. *Ένας εχθρός του λαού*, Εταιρεία Θεάτρου «Η άλλη σκηνή», Μάιος 2006 & Οκτώβριος 2006.
60. *Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 29/6/1915.
61. *Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 4/10/1921.
62. *Έντα Γκάμπλερ*, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 31/7/1930.
63. *Έντα Γκάμπλερ*, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939 & Θεσσαλονίκη, 8/5/1939 & Ισμαηλία Αιγύπτου, 3/1/1940 & Σέρρες, 4/3/1940 & Βόλος, 19/3/1940 &

- Ιωάννινα, 5/4/1940 & Θεσσαλονίκη 8/5, 9/5 και 11/5/1940 & Λευκωσία, 4/2/1947.
64. Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1950.
 65. Έντα Γκάμπλερ, Εθνικό Θέατρο, 1957.
 66. Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Έλσας Βεργή, 1967.
 67. Έντα Γκάμπλερ, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1978.
 68. Έντα Γκάμπλερ, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, 1984.
 69. Έντα Γκάμπλερ, Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, 1984.
 70. Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο του Νότου, 1994.
 71. Έντα Γκάμπλερ, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1995.
 72. Έντα Γκάμπλερ, Θέατρο Εξαρχείων, 1998.
 73. Έντα Γκάμπλερ, Ομάδα «Πρώτες Ύλεις», 2003.
 74. Έντα Γκάμπλερ, Εθνικό Θέατρο, 2004.
 75. Έντα Γκάμπλερ, Εταιρεία θεατρικών παραγωγών «Μεταξύ σοβαρού και αστείου», 2006.
 76. Έντα Γκάμπλερ, Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές», 2007.
 77. Έντα Γκάμπλερ, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου, Αγρίνιο, 2008.
 78. Έντα Γκάμπλερ, Αμφιθέατρο, 2009.
 79. Ερρίκος Ίπεν και οι 'Βρικόλακες', Ο, περ.-πρόγρ. Θεατρικά Τετράδια, τχ. 47, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη, 11/2006.
 80. Εχθρός του λαού, Λαϊκό Θέατρο Αθηνών, 20/5/1931.
 81. Εχθρός του λαού, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1984.
 82. Εχθρός του λαού, Ο, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, 1918.
 83. Θέατρο του Ίπεν, Το, περ.-πρόγρ. Θεατρικά Τετράδια, τχ. 17, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη, 1/1989.
 84. Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1989.
 85. Κουκλόσπιτο, Το, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης, Κοζάνη, 2008.
 86. Κυρά της θάλασσας, Η, Ελληνικός Δραματικός Θίασος, 3/4/1907.
 87. Κυρά της θάλασσας, Η, Θίασος Τασίας Αδάμ, 15/3/1928.
 88. Κυρά της θάλασσας, Η, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1939 & Πάτρα, 6/11/1939 & Καβάλα, 31/1/1940 & Θεσσαλονίκη, 7/5/1940.
 89. Κυρά της θάλασσας, Η, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1952.
 90. Κυρά της θάλασσας, Η, Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου, 1964.
 91. Κυρά της θάλασσας, Η, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Στέφανου Ληναίου-Ελλης Φωτίου, 1990
 92. Κυρά-Ίνγκερ απ' το Οστρότ, Η, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1945.
 93. Κυρία από τη θάλασσα, Η, Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», 1994 & 1995.
 94. Κυρία από τη θάλασσα, Η, Εθνικό Θέατρο, 2010.
 95. Μικρός Άδολφ, Ο, Θίασος Δραματικής Σχολής Θεάτρου Ωδείου, 7/3 και 20/4/1919.
 96. Μικρός Έγιολφ, Θεατρικός Οργανισμός «Μορφές», 1991.
 97. Μικρός Έδολφ, Ο, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1943.
 98. Μνηστήρες του θρόνου, Οι, Εθνικό Θέατρο, 1945.
 99. Νόρα, Βασιλικόν Θέατρον, 24/3/1902.
 100. Νόρα, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, Πάτρα, 30/12/1908 & Ζάκυνθος, 27/1/1909 & Αλεξάνδρεια, 12/10 και 25/10/1910 & Βόλος, 9/11/1911 & Αθήνα, 11/7/1912 & Αθήνα, [;]/[3]/1926 & Αθήνα, 12/3/1928.
 101. Νόρα, Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου, 27/5/1923.
 102. Νόρα, Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, 1942.
 103. Νόρα, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας, Καβάλα, 2006.
 104. Νόρα, Η, Δραματικός Θίασος Σπουδή, Πύργος Ηλείας, 1/10/1930.

105. *Νόρα* ή *Ένα κουκλόσπιτο*, Θίασος Κυβέλης Αδριανού, Σμύρνη, 3/3/1909.
106. *Νόρα* (ή *Ένα κουκλόσπιτο*), Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 2001.
107. *Νόρα* (*Κουκλόσπιτο*), Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου, 1986.
108. *Νόρα* (*Κουκλόσπιτο*), ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1989.
109. *Νόρα* (*Το σπίτι της κούκλας*), Θίασος Κούλας Ζερβού, 23/12/1921.
110. *Νόρα* (*Το σπίτι της κούκλας*), Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, Αλεξάνδρεια, 27/6/1930.
111. *Νόρα* (*Το σπίτι της κούκλας*), Θίασος Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παπιά-Δημήτρη Χορν, 1953 & Κωνσταντινούπολη, 1955.
112. *Νόρα* ή *Το σπίτι της κούκλας*, Θίασος Νικόλαου Πλέσσα, Καλαμάτα, 4/1/1912.
113. *Νόρα-Κάτι ξέρω-Το μικρό*, Θίασος Ελληνικής Κωμωδίας Μιχαήλ Ιακωβίδη, 15/12/1909.
114. *Παλληκάρια στο Χέλγκελαντ, Τα*, Θίασος Έλσας Βεργή, 1971.
115. *Πέερ Γκυντ*, Εθνικό Θέατρο, 1935.
116. *Πέερ Γκυντ*, Προσκήνιο, 1967 & Θεσσαλονίκη, 1968.
117. *Πέερ Γκυντ*, Θίασος Kimbri, 1987.
118. *Πέερ Γκυντ*, Παιδική Αυλαία Γιάννη Καλατζόπουλου, 1991.
119. *Πέερ Γκυντ*, Εθνικό Θέατρο, 2002.
120. *Πρόσωπα μου είναι εδώ, Τα*, Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου, 1993.
121. *Πρωτομάστορας Σόλνες*, Θέατρο Βικτώρια, 1989.
122. *Πρωτομάστορας Σόλνες*, Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου, 2000.
123. *Ρόσμερσχολμ*, Θέατρο Τέχνης, Ιανουάριος, 1943 & Νοέμβριος, 1943.
124. *Ρόσμερσχολμ*, Εθνικό Θέατρο, 1962.
125. *Ρόσμερσχολμ*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός «Φάσμα», 1991.
126. *Ρόσμερσχολμ (Άσπρα άλογα)*, Θίασος Νικήτα Τσακίρογλου, 2002.
127. *Σόλνες*, Θίασος Γιώργου Κιμούλη, 2004.
128. *Σπίτι της κούκλας, Το*, Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος, 20/7/1899 & 24/8/1900.
129. *Σπίτι της κούκλας, Το*, Εθνικό Θέατρο, 1944.
130. *Σπίτι της κούκλας, Το*, Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, 1975.
131. *Σπίτι της κούκλας, Το*, Θίασος Συνθήκη, 2009.
132. *Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα)*, Εθνικό Θέατρο, 1964.
133. *Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα)*, Θ.Ο.Κ., Λευκωσία, 1974.
134. *Σπίτι της κούκλας, Το (Νόρα)*, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 1990.
135. *Σπίτι της κούκλας, Το ή Νόρα*, Δραματικόν Τμήμα Αιμιλίου Βεάκη, Αλεξάνδρεια, 15/8/1929.
136. *Στη χώρα Ίφεν* [Ιάκωβος Καμπανέλλης], Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1996.
137. *Στη χώρα Ίφεν* [Ιάκωβος Καμπανέλλης], Ανοιχτό Θέατρο, 1999.
138. *Στηρίγματα της κοινωνίας, Τα*, Βασιλικόν Θέατρον, 14/1/1902, 15/1/1902, 19/1/1902.
139. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Θέατρο Τέχνης, 1949.
140. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Bayerisches Staatsschauspiel-Residenz Theater, 1985.
141. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, 2007.
142. *Τζων Γκάμπριελ Μπόρκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 1993.
143. *Τι απέγινε η Νόρα, μια σπουδή πάνω στο 'Κουκλόσπιτο' του Ίφεν*, Θίασος «Οι θεατρίνων θεατές», Μάρτιος 2006 & Ιούλιος 2006.
144. *Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου*, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010.

III. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αυτοβιογραφίες, Αναμνήσεις και Απομνημονεύματα

1. Bergman, Ingmar: *Η μαγική κάμερα. Μια αυτοβιογραφία του Ίνγκμαρ Μπέρκμαν*, μτφ. Θεοδωρής Καλλιφατιδής, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1989.
2. Hall, Peter: *Peter Hall's Diaries. The story of a dramatic battle*, επιμ. John Goodwin, εκδ. Oberon Books, Λονδίνο, 2000 [1983].
3. Καλλέργης, Λυκούργος: *Στο διάβα του πολυτάραχου 20^{ού} αιώνα*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα, 2007.
4. Κανάκης, Βασίλης: *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και προσκήνιο*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1999.
5. Κωνσταντάρης, Δημήτρης: *Λάμπρος Κωνσταντάρης. Μέσα από τα δικά μου μάτια*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1997.
6. Λεμός, Αδαμάντιος: *Η ουτοπία του Θέσπη*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα, 1989.
7. Μελάς, Σπύρος: *Πενήντα χρόνια θέατρο*, εκδ. Φέξη, Αθήνα, 1960,
8. Μυράτ, Μήτσος:
 - 6.1. *Η ζωή μου*, Αθήνα, 1928.
 - 6.2. *Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα, 1950.
9. Νέζερ, Χριστόφορος: *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1950.
10. Ροντήρης, Δημήτρης: *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1999.
11. Σολομός, Αλέξης: *Βίος και παίγνιον. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνια*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1980.
12. Φωτόπουλος, Μίμης: *25 Χρόνια Θέατρο*, εκδ. Ν. Περιμένη-Δ. Δεληνταδάκη, Αθήνα, 1958.
13. Χαλκούση, Ελένη: *Θεατρικό ημερολόγιο*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1981.

2. Λευκώματα και Αφιερωματικοί τόμοι

1. *10 χρόνια Πράξη (1987-1997)*, εκδ. Θεατρική Εταιρεία «Πράξη», Αθήνα, χ.χ. [1998].
2. *100 Χρόνια Εθνικό Θέατρο*, εκδ. Όμιλος Λάτση, Αθήνα, 2000.
3. *1917-1997. 80 Χρόνια Σ.Ε.Η.*, εκδ. Κ.&Π. Σμπιλίας, Αθήνα, 1999.
4. *1990-2010/20 Χρόνια Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα. Απλό Θέατρο*, εκδ. Μικρή Άρκτος, Αθήνα, 2010.
5. *35 Χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος (1961-1996)*, επιμ. Χρήστος Σουγιουλτζής, εκδ. Ήβος, Αθήνα, 1999.
6. *60 Χρόνια Εθνικό Θέατρο (1932-1992)*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1992.
7. *Αικατερίνη Βεράνη*, Αθήνα, 1953.
8. *Βασίλης Ρώτας*, επιμ. Ελένη Βασιλοπούλου, Αθήνα, 1979
9. *Βάσω Μανωλίδου*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1997.
10. *Δημήτρης Χορν*, εκδ. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1999.
11. *Εβδομήντα χρόνια ελληνικής ραδιοφωνίας*, επιμ. Γιώργος Ι. Μανιώτης, εκδ. ΕΡΤ Α.Ε., Αθήνα, 2008.
18. *Θάνος Κωτσόπουλος*, Αθήνα, 1984.
19. *Θέατρο Τέχνης (1942-1948)*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1948.

20. *Θέατρο Τέχνης (1942-1972)*, εκδ. Αθηναϊκό Κέντρο Εκδόσεων, Αθήνα, 1972.
21. *Κάρολος Κουν*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2010.
22. *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο (1934-1959)*, εκδ. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα, 1959.
23. *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2008.
24. *Κατίνα Παξινού*, επιμ. Νάστος Βασιλειάδης, εκδ. Artistic events, Αθήνα, 1993.
25. *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, επιμ. Γιώργος Ανεμογιάννης εκδ. Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα, 1994.
26. *Παξινού-Μινωτής. Μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1997.
27. *Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1979-1990. Έντεκα χρόνια θέατρο στη Θεσσαλονίκη*, επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου, Θεσσαλονίκη, 1990.
28. *Τα δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας 1935-1950*, Αθήνα, 1951.
29. *Τεκμήρια 1988 και Τεκμήρια 1989*, εκδ. Κ.Θ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη, χ.χ. [1988 και 1989].
30. *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη 50 χρόνια (1953-2003)*, επιμ. Ελένη Λαζαρίδου, εκδ. Οι φίλοι του Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη, Θεσσαλονίκη, 2003.
31. *Ωδείο Αθηνών. Εκατονταετηρίς 1871-1971*, εκδ. Τυπ. Ν. & Μ. Αθανασοπούλου, Αθήνα, χ.χ. [1971].
32. *Ωρες σκηνης. Ελένη Παπαδάκη αφιέρωμα*, τ. Β΄, επιμ. Γιώργος Γληνός, εκδ. Τυπογραφείο Ν. Κοντού & Σια, Αθήνα, 1961.

3. Αφιέρωματα Εφημερίδων και Περιοδικών

1. 100 χρόνια Εθνικό Θέατρο, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 18/3/2001.
2. Δημήτρης Χορν, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 10/6/2006.
3. Εθνικό Θέατρο, περ. *Θεατρικά*, τχ. 11-12-13, 7-8-9/1973.
4. Θέατρο Τέχνης, περ. *Δημιουργίες*, τχ. 5 (17), 5/1972, σελ. 27-54.
5. Κάρολος Κουν, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 14/2/1999.
6. Κάρολος Κουν, περ. *Η λέξη*, τχ. 62, 2-3/1987.
7. Κυβέλη Αδριανού, περ. *Θέατρο (Νίτσου)*, τχ. 61-63, 1-6/1978, σελ. 25-51.
8. Κυβέλη, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 16/2/2003.
9. Μαρίκα Κοτοπούλη, περ. *Νέα Εστία*, τχ. 654, 1/10/1954, σελ. 1388-1427.
10. Παξινού-Μινωτής, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 17/12/2000.
11. Το θέατρο της Θεσσαλονίκης, εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 21/9/1999.
12. Φώτος Πολίτης, περ. *Εκκόκλημα*, τχ. 13, 4-6/1987.

4. Τόμοι θεατρικών κριτικών

1. Βαρβέρης, Γιάννης: *Η κρίση του θεάτρου. Κείμενα θεατρικής κριτικής*, τ. Β΄ & Δ΄, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1991 & 2003.
2. Βαρίκας, Βάσος: *Κριτική Θεάτρου. Επιλογή (1961-1971)*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα, 1972.
3. Βαροπούλου, Ελένη: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου (1974-2006)*, τ. Α΄, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2009.
4. Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν. Παγκόσμιο Θέατρο 1*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 1999.

5. Δρομάζος, Στάθης: *Ξένο Θέατρο. Κριτικές*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1987.
6. Θρύλος, Άλκης: *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Α' (1927-1933), τ. Β' (1934-1940), τ. Γ' (1941-1944), τ. Δ' (1945-1948), τ. Ε' (1949-1951), τ. Σ' (1952,1955), τ. Ζ' (1956,1958), τ. Θ' (1962,1963), τ. Ι' (1964,1966), τ. ΙΑ' (1967-1969), εκδ. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977-1981.
7. Καραγάτσης, Μ.: *Κριτική Θεάτρου (1946-1960)*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1999.
8. Κάρτερ, Γιώργος: *Θεατρική θεώρηση (1968-1972)*, εκδ. Τεχνική εκλογή, Αθήνα, 1978.
9. Μοσχοβάκης, Αντώνης: *Υποκριτική και κριτική. Θεατρικές κριτικές (1975-1982)*, εκδ. Αρμός, Αθήνα, 2008.
10. Πολίτης, Φώτος: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Α' & Β', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983.
11. Ρώμας, Διονύσιος: *Το θέατρο υπό κρίση*, εκδ. Τρίμορφο, Αθήνα, 2008.
12. Τακόπουλος, Πάρις: *Τα αντικριτικά*, τ. Α', εκδ. Ποταμός, Αθήνα, 2005.

5. Καταγραφές και Ευρετήρια

1. Αθανασοπούλου, Ρένα: *Το ραδιοφωνικό θέατρο στην Ελλάδα. Αρχή και καθιέρωση. 1939-1953* (πτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ.), εκδ. Ρεναvox, Αθήνα, 2010.
2. Βαρελάς, Λάμπρος: *Ελληνικά Γράμματα (1927-1930)*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1995.
3. *Βιβλιογραφία κριτικών άρθρων Φώτου Πολίτη*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1940.
4. Γκρέκου, Αγορή: *Ζωή (1902-1922)*, εκδ. Διάττων, Αθήνα, 1993.
5. Δασκαλόπουλος, Δημήτρης: *Λογοτεχνικά περιοδικά της Αλεξανδρείας (1904-1953)*, εκδ. Διάττων, Αθήνα, 1990.
6. *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου (1784-1974)*, επιμ. Λουκία Δρούλια-Γιούλα Κουτσοπανάγου, τ. Α'-Β'-Γ'-Δ', εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών- Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα, 2008.
7. Κακουδάκη, Τζωρτζίνα: *Καταγραφή μέρους των παραστάσεων και των περιοδειών της Παιδικής Αυλαίας και της Ομάδας Σύγχρονης Τέχνης. Μέρος Α'*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, χ.χ..
8. Καραόγλου, Χ.Λ.:
 - 7.1. *Το περιοδικό Μούσα (1920-1923)*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1991.
 - 7.2. *Ο Διόνυσος (1901-1902)*, εκδ. Διάττων, Αθήνα, 1992.
9. Καρπόζηλου, Μάρθα: *Τέχνη-αφιερώματα των ελληνικών περιοδικών (1879-1997)*, εκδ. Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα, 1999.
10. Μικέ, Μαρία: *Το λογοτεχνικό περιοδικό Ο κύκλος (1931-1939, 1945-1947)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκη, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 1988.
11. Ντουνιά, Χριστίνα: *Λογοτεχνία και πολιτική στον μεσοπόλεμο. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς (1924-1936)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκη, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 1988.
12. Παναγιώτου, Γιώργος:
 - 11.1. *Τεκμηρίωση 1-3. Η κριτική στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της Θεσσαλονίκης (1945-1964)*, δακτυλόγραφο, Βόλος, 1977⁷¹⁸.
 - 11.2. *Τεκμηρίωση 5-7. Δημοσιεύματα της 'Αυγής' (1953-1967)*, δακτυλόγραφο, Αθήνα, 1977⁷¹⁹.

⁷¹⁸ Σώζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη.

⁷¹⁹ Ο.π.

13. *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940)*, επιμ. Χ.Λ. Καράογλου, Χ.Λ., τ. Α'-Β1'- Β2'- Γ1'-Γ2'-Δ', εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996-2004.
14. Σακελλαρίου, Μαρία:
 - 13.1. *Το περιοδικό Σήμερα (1933-1934)*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1994.
 - 13.2. *Νέοι πρωτοπόροι (1931-1936)*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1999.
15. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις: *Κωνσταντινοπολίτικα θεατρικά προγράμματα (1876-1900). Συμβολή στη βιβλιογράφιση θεατρικών μονόφυλλων του 19^{ου} αιώνα*, εκδ. Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα, 1999.
16. Χριστιανόπουλος, Ντίνος: *Λογοτεχνικά περιοδικά Θεσσαλονίκης (1889-1954). Εισαγωγή-Βιβλιογραφία-Καταγραφή-Προσωπογραφία*, εκδ. Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1995.

6. Χρονικά

1. *Επίλογος 92 έως 99, 2000 έως 2010*, εκδ. Γαλαίος, Αθήνα, 1992-2010.
2. *Θεατρικά 71 έως 75*, περ. *Θεατρικά*, Αθήνα, 1971-1975.
3. *Θέατρο 57 έως 69*, εκδ. Θ. Κρίτα, Αθήνα, 1957-1969.
4. *Χρονικό 70 έως 91*, εκδ. Ώρα, Αθήνα, 1970-1991.

7. Θεατρικά λεξικά

1. «Βιογραφικό λεξικό των θεατρικών κριτικών και μεταφραστών», στο χρονικό: *Θέατρο 61*, σελ. 292-297.
2. Έξαρχος, Θεόδωρος:
 - 2.1. *Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'*. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1995.
 - 2.2. *Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'*. Συμπλήρωμα του Α' Τόμου με προσθήκες και διορθώσεις. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1997.
 - 2.3. *Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'*. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925, τ.Α' (Α-Μ) & Β' (Ν-Ω), εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1996.
 - 2.4. *Έλληνες ηθοποιοί. 'Η γενιά μας'*. Έτος γέννησης από 1926 μέχρι 1940, τ. Α' (Α-Λ) & Β' (Μ-Ω), εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 2000.
 - 2.5. *Έλληνες ηθοποιοί. Έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950*, τ. Α' (Α-Λ) & Β' (Μ-Ω), εκδ. Γκόνης, Αθήνα, 2009.
3. *Λεξικό του θεάτρου*, επιμ. Phyllis Hartnoll-Peter Found, μτφ. Νίκος Χατζόπουλος, εκδ. Νεφέλη, 2000.
4. Σολομός, Αλέξης: *Θεατρικό Λεξικό*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1989.
5. «Who s' who», στο χρονικό: *Θέατρο 67*, σελ. 257-361.

8. Μελέτες και Άρθρα

1. ΑΒΓ: «Θερινόν Θέατρον», περ. *Παναθήναια*, έτος ΙΑ', 15/10/1911, σελ. 58-59.
2. Αδαμοπούλου, Μαρία: «Θέατρο την... επόμενη μέρα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30/4/1995.

3. Αθανασιάδης-Νόβας, Θέμος: *Αθηναϊκή δραματουργία. Κριτική του Θεάτρου*, εκδ. Τυπογραφικά Καταστήματα Φ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχαήλ, Αθήνα, 1956.
4. Αθανασιάδης, Τάσος:
 - 4.1. «Φώτος Πολίτης. Ο σκηνοθέτης των *Βρικόλακων*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 561, 15/11/1950, σελ. 1485-1488.
 - 4.2. «Ο πρωτοπόρος Φώτος Πολίτης», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/12/1989.
5. Ανδρεάδης, Α. Μ.: *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908)*, εκδ. Δημ. Ν. Τζάκα Στεφ. Δελαγραμμάτικα & ΣΙΑ, Αθήνα, 1933.
6. Αντωνούλα, Ιομήνη: *Κατίνας Παξινού Αλέξη Μινωτή Πολύχρονος πηγαίμος για μιαν Ιθάκη*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα, 1989.
7. Αρέτας: «Ελληνικόν θέατρον το 1910», περ. *Παναθήναια*, έτος Γ', 15/5/1910, σελ. 90-92.
8. Βαροπούλου, Ελένη:
 - 8.1. «Μία ολέθρια σχέση», εφ. *Το Βήμα*, 14/11/1999.
 - 8.2. «Το θέατρο 1974-2000. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, τ. Γ', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σελ. 227-248.
9. Βασιλείου, Αρετή: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004.
10. Βέλμος, Νίκος: «Θωμάς Οικονόμου», περ. *Φραγκέλιο*, τχ. 14, 19/3/1927, σελ. 1-3.
11. Βόγια, Μαρία: *Η θεατρική ζωή στη Λάρισα από το 1940 έως το 1967*, πτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2004.
12. Βογιατζής, Φώτης:
 - 12.1. *Το θέατρο στα Τρίκαλα (1881-1984)*, εκδ. Φιλολογικός Ιστορικός Λογοτεχνικός Σύνδεσμος Τρίκαλων, Τρίκαλα, 1985.
 - 12.2. *Το θέατρο στον Βόλο*, εκδ. Μνήμη, 1987.
 - 12.3. *Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περιοχή της (1881-2002)*, εκδ. Δήμος Καρδίτσας, Καρδίτσα, 2003.
12. Γερμανός, Φρέντο: *Έλλη Λαμπέτη*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1996.
13. Γεωργοπούλου, Βαρβάρα:
 - 13.1. *Το θέατρο στην Κεφαλονιά (1900-1953)*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 1999.
 - 13.2. *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, τ. Α' & Β', εκδ. Αιγόκερος, Αθήνα, 2008 & 2009.
13. Γεωργουσοπούλου, Εύα: «Κατερίνα Ανδρεάδη», περ. *Η Λέξη*, τχ. 169, 5-6/2002, σελ. 592-595.
14. Γεωργουσόπουλος, Κώστας:
 - 14.1. «Τα πρόσωπα», εφ. *Τα Νέα*, 21/10/1999.
 - 14.2. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν... ογλου*», εφ. *Τα Νέα*, 5/7/2010.
15. Γιάκος, Δημήτρης:
 - 15.1. «Κωστής Μιχαηλίδης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1300, 1/9/1981, σελ. 1165.
 - 15.2. «Πέλος Κατσέλης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1300, 1/9/1981, σελ. 1165.
 - 15.3. «Τάκης Μουζενίδης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1300, 1/9/1981, σελ. 1165-1166.
16. Γλυτζουρής, Αντώνης:
 - 16.1. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, επανέκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011.
 - 16.2. «'...Την περιπλανώμενη ταύτην ιέρειαν της τέχνης...'. Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», στον συλλογικό τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Τμήμα

- Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, επιμ. Κωνσταντζα Γεωργακάκη, εκδ. Ergo, Αθήνα, 2004, σελ. 207-221.
- 16.3. «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης», στην επετηρίδα: *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, τ. 10, 2004, σελ. 169-191.
 - 16.4. «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία. 'Το θέατρον των μαλλιαρών' (1907) και ο Θωμάς Οικονόμου», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρή-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 211-221.
 - 16.5. «Νέες πληροφορίες για τη δράση του Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 53, 12/2010, σελ. 494-500.
 17. Γουλή, Ελένη: *Ο θεατρικός Φώτος Πολίτης*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 1997.
 18. Γραμματάς, Θεόδωρος: *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα*, τ. Α' & Β', εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 2002.
 19. Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα: «Μαρίκα Κοτοπούλη, εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. Σχέδιο βιογραφίας», περ. *Μνήμων*, τ. 12 (1989), σελ. 44-66.
 20. Δεκούλου-Μελισσαροπούλου, Αικατερίνη: *Η θεατρική κίνηση στον Πόργο της Ηλείας (1860-1944)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 1996.
 21. Δεμέστιχα, Αικατερίνη: *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα και στον Πειραιά (1890-1899)*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 1997.
 22. Δενδραμή, Μπίλλυ: *Νίκος Δενδραμής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2004.
 23. Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. *Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, επιμ. Θεόδωρος Γραμματάς, εκδ. Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα, 2005.
 24. Δημητριάδης, Αντρέας: «Μηχανισμοί του Βενετισμού στο νεοελληνικό θέατρο», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρή-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 243-251.
 25. Ελευθερίου, Μάνος: *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*, τ. Α' (1901-1903), τ. Β' (1904-1906), τ. Γ' (1907-1912), εκδ. Δήμος Ερμούπολης, Αθήνα, 1993-1998.
 26. *Έλληνες ηθοποιοί της φθαρτής αθανασίας*, επιμ. Θανάσης Νιάρχος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2006.
 27. Ζερβονικολάκης, Νίκος: «Κάρολος Κουν. Μια ζωή έγνοια για το θέατρο», συνέντευξη με τον Κάρολο Κουν, περ. *Πάνθεον*, 19/1/1982, σελ. 70-73.
 28. Ηλ., Βασ. : «Το συνοικιακόν θέατρον και η εξέλιξίς του», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22/6/1930.
 29. Ηλιάδης, Φρίξος:
 - 29.1. *Δημήτρης Χορν. Βιογραφική προσωπογραφία*, εκδ. Κοχλίας, Αθήνα, 2003.
 - 29.2. Ηλιάδης, Φρίξος: *Μαρίκα Κοτοπούλη*, εκδ. Δωρικός, Αθήνα, 1996.
 30. Θεοτοκάς, Γιώργος: «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 451, 15/4/1946, σελ. 460-473.
 31. Ιωαννίδης, Γρηγόρης: *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2005.

32. Καγγελάρη, Δηώ:
- 32.1. «Η αντίσταση στον κατακτητή σηκώνει αυλαία», εφ. *Το Βήμα*, 29/10/2000.
 - 32.2. *Ελληνική σκηνή και θέατρο της ιστορίας (1936-1944). Οι θεσμοί και οι μορφές*, διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2003.
 - 32.3. «Η θεατρική σκηνή 1940-1949. Στροφή στην πραγματικότητα», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, τ. Η', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σελ. 293-302.
 - 32.4. «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα*, επιμ. Χρήστος Χατζηϊώσηφ, τ. Γ2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2007, σελ. 335-361.
33. Καζαντζάκη, Γαλάτεια: *Γύρω από το θέατρο. Διάλεξις γενομένη εις την αίθουσα του Ωδείου Αθηνών*, εκδ. Τυπογραφικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήναι, 1925.
34. Καραμιχαλέλη, Παναγιώτα: *Το θέατρο στη Λέσβο*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2007.
35. Καραντινός, Σωκράτης & Κουν, Κάρολος & Ανεμογιάννης, Γιώργος: «Το θέατρο και η εποχή», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 454-455, 1/6/1946, σελ. 612-616.
36. *Κάρολος Κουν 1908-1987*, εκδ. εφ. *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, χ.χ. [2009].
37. Κατσούρης, Γιάννης: *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α' (1860-1939) & Β' (1940-1959), Λευκωσία, 2005.
38. Κέκκου, Μαρία & Κουφάκη, Δήμητρα: *Το θέατρο στη Σάμο την περίοδο της ηγεμονίας (1832-1912)*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 1998.
39. Κοκκίνης, Σπύρος: *Το θέατρο στη Χαλκίδα (1866-1939)*, εκδ. Προοδευτική Εύβοια, Χαλκίδα, 1988.
40. Κόκκορη, Παναγιώτα: «Ο ρόλος του Κάρουλου Κουν στη διαμόρφωση της ελληνικής εκδοχής του μοντερνισμού», περ. *Εκκύκλημα*, τχ. 21, Καλοκαίρι 1989, σελ. 34-40.
41. Κοντογιάννης, Γιώργος: «Κάρολος Κουν. Σαραντα χρόνια θέατρο, τριάντα χρόνια 'Θέατρο Τέχνης'», συνέντευξη με τον Κάρολο Κουν, εφ. *Το Βήμα*, 12/12/1971.
42. Κοντογιώργη, Αναστασία: *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου 1930-1960*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000.
43. Κουκούλας, Λέων: «Φώτος Πολίτης», εφ. *Η Πρωία*, 4/12/1934.
44. Κουμπέτσος, Κώστας: «Το ελληνικό θέατρο την εποχή της Κατοχής», περ. *Ταχυδρόμος*, 17/4/1986, σελ. 121-123.
45. Κουν, Κάρολος: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1987.
46. Κρίτας, Θεόδωρος: *Όπως τους γνώρισα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1998.
47. Κυραλέου, Κλεοπάτρα: *Η Κατερίνα Ανδρεάδη και ο Ελεύθερος Καλλιτεχνικός Οργανισμός*, διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2002.
48. Κυριακός, Κωνσταντίνος: *Τα έργα του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή (1902-1993)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 1995.
49. Κωνσταντίνου, Αντρη: *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974). Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2004 και εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2007.
50. Λαδογιάννη, Γεωργία: «Το θέατρο στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* (1945-1951)», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 603-618.

51. Λάμπρου, Γιάννης: *Το θέατρο στην Θήβα*, εκδ. Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1998.
52. Λάσκαρης, Νικόλαος: *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α' & Β', εκδ. Μ. Βασιλείου & Σια, Αθήνα, 1938-1939.
53. Λεονταρίτης, Γεώργιος Α.: «Το θέατρο στην Κατοχή», εφ. *Η Καθημερινή*, ένθετο περ. *Επτά Ημέρες*, 7/3/1993, σελ. 5-8.
54. Λιγνάδης, Τάσος: *Θεατρολογικά*, τ. Β', εκδ. Μπούρα, Αθήνα, 1992.
55. Λυμπουρίδης, Αχιλλέας: *Κυπριακές θεατρικές σελίδες. Συμβολή στην ιστορία της θεατρικής κίνησης στην Κύπρο*, Λευκωσία Κύπρου, χ.χ. [1972].
56. Magiari, Maiki: *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, εκδ. Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα, 2004.
57. Μαρίκα Κοτοπούλη. *Έκφρασις*, επιμ. Εύα Γεωργουσοπούλου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001.
58. Μαρσάν, Πολύβιος: *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001.
59. Μαυρολέων, Άννα: *Η έρευνα στο θέατρο. Ζητήματα μεθοδολογίας*, εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2010.
60. Μαυρομούστακος, Πλάτων: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005.
61. Μίγδου, Ευγενία: *Το θέατρο στα Γιάννενα (1900-1950 περίπου)*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 1998.
62. Μινωτής, Αλέξης:
- 62.1. «Ο Φώτος Πολίτης και το Εθνικόν Θέατρον», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 658, 1/12/1954, σελ.1712-1717.
- 62.2. *Μακρινές φιλίες*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1981.
- 62.3. *Ο ηθοποιός Αλέξης Μινωτής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1985.
63. Μουζενίδης, Τάκης: «Παλιό θέατρο», εφ. *Τα Νέα*, 16/3/1954.
64. Μουσομούτης, Διονύσης: *Το Θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου (1860-1953)*, τ. Β' (1901-1915), εκδ. Μπάστα, Αθήνα, 1999.
65. Μουστερής, Μ. Π.: *Χρονολογική ιστορία του Κυπριακού Θεάτρου. Από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, Λεμεσός Κύπρου, 1988.
66. Μπιούμπι, Φρίντα: *Έλλη Λαμπέτη: Η τελευταία παράσταση. Μια προσωπική αφήγηση*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 1983.
67. Νιρβάνας, Παύλος: «Ο θάνατος του», εφ. *Εστία*, 4/12/1934.
68. Ντελόπουλος, Κυριάκος: *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2005.
69. Ντουνιά, Χριστίνα: «Ο Πέτρος Πικρός ως θεατρικός κριτικός (1924-1931)», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 579-589.
70. Ξενοπούλος, Γρηγόριος:
- 70.1. «Κυβέλη», εφ. *Εφημερίς*, 6/10/1913.
- 70.2. «Η Κυβέλη», εφ. *Εφημερίς*, 7/6/1915.
- 70.3. «Η πρώτη της δουλειά», εφ. *Σκριπ*, 30/6/1916.
- 70.4. «Ούτε αυτό!», εφ. *Σκριπ*, 25/6/1916.
- 70.5. «Ανοικτό γράμμα στον κ. Κ. Κουν», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 19/11/1942.
- 70.6. *Κυβέλη*, εκδ. Τυπογραφείον Εστία, Αθήνα, χ.χ..
71. *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. 130 χρόνια από τη γέννησή του*, επιμ. Κατερίνα Σαρροπούλου, εκδ. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν & Αστική εταιρεία θεάτρου και μιμικής «Αιώρια», Αθήνα, 1999.

72. Οικονόμου, Θωμάς: «Από το σημερινόν θέατρον», περ. *Πινακοθήκη*, τχ. 80, 10/1907, τ. Ζ', σελ. 130-132.
73. Παγκουρέλης, Βάιος: «Κάρολος Κουν. Μια ζωή θέατρο», συνέντευξη με τον Κάρολο Κουν, εφ. *Το Βήμα*, 16/10/1977.
74. Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ.: «Φώτος Πολίτης», εφ. *Η Πρωία*, 5/12/1934.
75. Παξινοῦ, Κατίνα: «Τρία κείμενα της Κατίνας Παξινοῦ», περ. *Θεατρικά*, τχ. 8, 4/1973, σελ. 10-14.
76. Παπαδάκης, Μιχάλης: *Ελένη Παπαδάκη. Η σκιαγραφία μιας ξεχωριστής θεατρικής ιδιοφυΐας*, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, χ.χ. [1983].
77. Παπαδόπουλος, Λευτέρης: «50 χρόνια Κουν», συνέντευξη με τον Κάρολο Κουν, εφ. *Τα Νέα*, 19/9/1981.
78. Παπανδρέου, Νικηφόρος:
- 78.1. «Το Θέατρο Τέχνης και η Θεσσαλονίκη (1957-1965)», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 3, 6/1988.
- 78.2. «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», στον συλλογικό τόμο: *Τοις αγαθοῖς βασιλεύουσα. Ιστορία και Πολιτισμός*, επιμ. Ι. Χασιώτης, τ. Β', εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1997, σελ. 114-137.
- 78.3. «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», στον συλλογικό τόμο: *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2002, σελ. 177-188.
79. Παπανούτσος, Ε. Π.: «Βραχύβια και μακρόβια έργα», εφ. *Το Βήμα*, 30/7/1978.
80. Πεζοπούλου, Λίλη: *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη (1900-1922)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2004.
81. Πηλιχός, Γιώργος: *Κάρολος Κουν*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1987.
82. Πολίτης, Φώτος:
- 82.1. «Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 31/2/1928, αναδ. στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Α', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σελ. 317-319.
- 82.2. «Ιδανισμός», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 10/9/1928.
- 82.3. *Εκλογή από το έργο του Φώτου Πολίτη. Είκοσι χρόνια κριτικής*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1938.
- 82.4. *Θεατρικές επιφυλλίδες*, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα, 1964.
83. Ποταμιανού, Βαλεντίνη: *Κοβέλη. Το ρόδο της μοίρας*, εκδ. Γαβριηλίδη, Αθήνα, 1988.
84. Πούχνερ, Βάλτερ: *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα, 1984.
85. Ρ.: «Ο Οικονόμου απέθανε», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22/3/1927.
86. Ροδάς, Μιχαήλ: «Το έργο του Οικονόμου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23/3/1927.
87. Ρώτας, Βασίλης: «Το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών», περ. *Πρόσωπα και Μάσκες*, τχ. 1, 20/6/1930, αναδ. στο: *Θέατρο και Γλώσσα (1925-1977)*, τ. Α', εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα, 1986, σελ. 104-107 και στο λεύκωμα: *Βασίλης Ρώτας*, επιμ. Ελένη Βασιλοπούλου, Αθήνα, 1979, σελ. 166-167.
88. Σιδέρης, Γιάννης:
- 88.1. «Θέατρο», περ. *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 5-6, 6-7/1930, σελ. 161-166.
- 88.2. «Ο Αντουάν στην ανατολή», περ. *Τα παρασκήνια*, τχ. 19, 17/9/1938, σελ. 1 και 5.
- 88.3. «Ροζαλία Νικά», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 302, 15/7/1939, σελ. 1005.
- 88.4. «Ο σκηνοθέτης Πέλος Κατσέλης», περ. *Ο αιώνας μας*, 1/3/1947, σελ. 27.
- 88.5. «Γιαννούλης Σαραντίδης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 498, 1/4/1948, σελ. 449-450.
- 88.6. «Η σκηνοθεσία στην Ελλάδα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 563, 25/12/1950, σελ. 113-117.
- 88.7. «Νίκος Ροζάν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 588, 1/1/1952, σελ. 52.
- 88.8. «Βασίλης Αργυρόπουλος», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 621, 15/5/1953, σελ. 685-686.
- 88.9. «Ένα χρονικό της Μαρίκας Κοτοπούλη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 654, 1/10/1954,

- σελ. 1398-1405.
- 88.10. «Νίκος Παπαγεωργίου, περ. *Νέα Εστία*, τχ. 662, 1/2/1955, σελ. 199-200.
- 88.11. «Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 788, 1/5/1960, σελ. 593-596 και τχ. 789, 15/5/1960, σελ. 651-657.
- 88.12. «Η Νέα Σκηγή. Έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά (1901-1905)», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 826, 1/12/1961, σελ. 1628-1639.
- 88.13. «Τα τέσσερα πρώτα θεατρικά χρόνια της Θεσσαλονίκης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 850, 1/12/1962, σελ. 1743-1755.
- 88.14. «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και το θέατρο», περ. *Ηώς*, τχ. 76-85, 1964, σελ. 423-427.
- 88.15. «Χριστίνα Καλογερίκου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 994, 1/12/1968, σελ. 1577-1579.
- 88.16. «Ροζαλία Νίκα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1140, 1/1/1975, σελ. 51-52.
- 88.17. *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794-1944)*, τ. Α', τ. Β1', τ. Β2', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990-2000.
89. Σκουμπουρίδη, Άρτεμις: *Θέατρα της παλιάς Αθήνας*, εκδ. Δήμος Αθηναίων Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, χ.χ..
90. Σολομός, Αλέξης:
- 90.1. «Five Athenian Artists», στο: *New Writing and Daylight*, επιμ. John Lehmann, εκδ. John Lehmann, Λονδίνο, 1946, σελ. 122-128.
- 90.2. «Προσκήνιο. Μια ξεχωριστή θεατρική περίπτωση», περ. *Θεατρικά*, τχ. 3, 3-8/1972, σελ. 8-12.
- 90.3. *Έστι Θέατρον και άλλα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1986.
91. Σολομωνίδης, Χρήστος: *Το θέατρο στη Σύμωρη (1657-1922)*, Αθήνα, 1954.
92. Σουγιουλτζής, Χρήστος: «Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης», περ. *Εκκόκλημα*, τχ. 8-9, 7-12/1985, σελ. 32-34.
93. Σπάθης, Δημήτρης:
- 93.1. «Το νεοελληνικό θέατρο», στο: *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Ι', Αθήνα, 1983, σελ. 12-67.
- 93.2. «Το θέατρο 1871-1909. Η εδραίωση της επαγγελματικής σκηνικής τέχνης», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, τ. Ε', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σελ. 199-218.
- 93.3. «Το θέατρο 1901-1922», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, τ. ΣΤ', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σελ. 195-212.
- 93.4. «Το ελληνικό θέατρο. Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, τ. Ζ', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σελ. 257-276.
- 93.5. «Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής (1950-1974)», στον συλλογικό τόμο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, τ. Θ', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σελ. 239-258.
- 93.6. «Ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντιδής. Μια διαδρομή από το 'χθες' στο 'αύριο' της νεοελληνικής σκηνής», στον συλλογικό τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρή-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 305-316.

94. Σπηλιωτόπουλος, Στάθης:
- 94.1. «Η μικρή ιστορία του θεάτρου. Η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1304, 1/11/1981, σελ. 1498-1500.
- 94.2. «Εκατόν εικοσιπέντε χρόνια θεατρικής Αθήνας (1835-1959)», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1379, 25/12/1984, σελ. 139-198.
95. Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα: *Μίνως Βολανάκης. Το πρόνομο της παρουσίας*, εκδ. Ergo, Αθήνα, 2009.
96. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις: *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή. Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα, 2006.
97. Τερζάκης, Άγγελος:
- 97.1. «Υποκριτική», εφ. *Το Βήμα*, 10/12/1947.
- 97.2. «Περί ευθυνών», εφ. *Το Βήμα*, 25/2/1953.
- 97.3. «Η ανώμαλη προσγείωση», εφ. *Το Βήμα*, 13/5/1953.
- 97.4. «Τριάντα χρόνια», εφ. *Βήμα*, 8/4/1964.
- 97.5. «Η τελευταία υπόδυση», εφ. *Το Βήμα*, 7/6/1978.
98. Τομανάς, Κώστας: *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, εκδ. Νησιδες, Θεσσαλονίκη, 1994.
99. Τσιρόπουλος, Κώστας Ε.: *Πρόσωπο και Προσωπείο Κατίνας Παξινοού-Αλέξη Μινωτή. Τιμής και αγάπης επιχείρημα*, εκδ. Τετράδια Ευθύνης, Αθήνα, 1993.
100. Τσόκου, Γιάννα: «Η πολυδιάστατη παρουσία του Μίνου Βολανάκη στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», στον συλλογικό τόμο: *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007, σελ. 353-361.
101. Φραγκόπουλος, Θεόφιλος Δ.: «Η θεατρική Αθήνα του 1960-1984» περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1379, 25/12/1984, σελ. 199-210.
102. Φτέρης, Γεώργιος:
- 102.1. «Ο άνθρωπος Σικελιανός», εφ. *Το Βήμα*, 18/10/1959.
- 102.2. «Προ 15ετών σα σήμερα πέθανε ο Σικελιανός», εφ. *Το Βήμα*, 19/6/1966.
103. Φωτόπουλος, Διονύσης: *Παραμύθια πέραν της όψεως*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990.
104. Φώτος Πολίτης. *30 χρόνια από το θάνατο του (1934-1964)*, επιμ. Γιώργος Γληνός, εκδ. Τυπογραφία Κοντού, Αθήνα, 1964.
105. Χαβιάρας, Σωτήρης: *Η 'Ηλέκτρα' του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1992.
106. Χάρης, Πέτρος:
- 106.1. «Ένας θεατρικός απολογισμός», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 1, 15/6/1927, σελ. 42-43.
- 106.2. «Το ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο», περ. *Μηνιαίος Νέος Κόσμος*, τχ. 4, 7/1934, σελ. 51-61.
107. Χατζηδάκης, Γιώργος: «Κατερίνα: 'Δεν έχω φύγει με πίκρα'», περ. *Ταχυδρόμος*, 5/11/1987, σελ. 158-165.
108. Χατζιωαννίδης, Ηρακλής: *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματογράφος*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2005.
109. Χουρμούζιος, Αιμίλιος:
- 109.1. «Μια μεγάλη που έλειψε. Μαρίκα», εφ. *Η Καθημερινή*, 12/9/1954.
- 109.2. «Το όνειρο της Μαρίκας», εφ. *Η Καθημερινή*, 16/9/1954.
110. Ανυπόγραφο: «Το Εθνικόν Θέατρον και η αποστολή του. Ομιλούν οι κ. Φώτος Πολίτης και κ. Μπαστιάς», συνέντευξη του Φώτου Πολίτη και του Κωστή Μπαστιά, εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 16/6/1933.

9. Ξενόγλωσση Γενική Βιβλιογραφία

1. Archer, William: *William Archer on Ibsen. The Major Essays, 1889-1919*, επιμ. Thomas Postlewait, εκδ. Greenwood press, σειρά Contributions in drama and theatre studies, αρ.13, Westport, Connecticut, 1984.
2. Ferguson, Robert: *Henrik Ibsen. A New Biography*, εκδ. Richard Cohen Books, Λονδίνο, 1996.
3. Marker, Frederick J. & Marker, Lise-Lone: *Ibsen's lively art. A performance study of the major plays*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
4. Friese, Wilhelm: *Ibsen auf der deutschen Buhne. Texte zur Rezeption*, σειρά Deutsche Texte, εκδ. Niemeyer, Tübingen, 1976.
5. *Ibsen at the Centre for Advanced Study*, επιμ. Vigdis Ystad, εκδ. Scandinavian University Press, Όσλο, 1997.
6. *Ibsen in America. A century of change*, επιμ. Robert A. Schanke, εκδ. Scarecrow Press, Metuchen, N.J., 1988.
7. *Ibsen: a collection of critical essays*, επιμ. Rolf Fjelge, εκδ. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1965.
8. Johnston, Brian: *The Ibsen Cycle. The design of the plays from 'Pillars of society' to 'When we dead awaken'*, εκδ. Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 1992 [1975].
9. McFarlane, James Walter: *Ibsen and meaning. Studies, essays and prefaces. 1953-87*, εκδ. Norvik Press, Norwich, 1989.
10. Meyer, Michael: *Ibsen. A biography*, εκδ. Doubleday & Company INC, Νέα Υόρκη, 1971 [συντομευμένη εκδοχή από τον συγγραφέα του τρίτομου έργου του: *Henrik Ibsen*, εκδ. Hart-Davis, Λονδίνο, 1967-1971].
11. Moi, Toril: *Henrik Ibsen and the birth of modernism : art, theater, philosophy*, Οξφόρδη, εκδ. Oxford University Press, 2006.
12. *Patterns in Ibsen's middle plays*, επιμ. Richard Hornby, Bucknell University Press, Lewisburg, 1981.
13. Shepherd-Barr, Kirsten: *Ibsen and early modernist theatre. 1890-1900*, εκδ. Greenwood press, σειρά: Contributions in drama and theatre studies, αρ. 78, Westport, Connecticut, 1997.
14. Templeton, Joan: *Ibsen's women*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
15. *The Cambridge companion to Ibsen*, επιμ. James McFarlane, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge, 2006 [1994].
16. Thomas, David: *Henrik Ibsen*, εκδ. Macmillan, Λονδίνο, 1983.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ⁷²⁰

⁷²⁰ Δεν συμπεριλαμβάνουμε τον Ερρίκο Ίψεν στο ευρετήριο, καθώς οι αναφορές στο όνομά του είναι συνεχείς.

A

- Αβαγιανού Λοΐσκα, 244
Αβαρικιώτης Κωνσταντίνος, 40, 320
Αβραάμ Πόπη, 44, 325
Αβράμπου Μάρω, 110, 346
Αγαθόνικος Μιλτιάδης, 454, 503
Αγγελάκη Φίλια, 57, 334
Αγγελάκης Δημήτριος, 53, 56, 143, 147, 269, 286, 311, 326, 333, 385, 427, 471
Αγγελάκης Κωνσταντίνος, 144, 147, 182, 370, 385
Αγγελή Άγγελος, 196
Αγγελιδάκης Μιχάλης, 81, 336
Αγγελομάτης, Χρ. Εμ., 503
Αγγελόπουλος Δημήτριος, 57, 144
Αγγελοπούλου Αθηνά, 57, 144
Αγγέλου Χρήστος, 44, 45, 322, 324, 325
Αδάκρυτος Ν., 435, 445
Αδάμ Μαρία, 125, 126, 138, 173, 197, 355, 361, 367, 386, 404, 434, 437, 439, 446, 486
Αδάμ Τασία, 42, 62, 63, 117, 159, 160, 162, 163, 271, 272, 291, 292, 309, 324, 334, 353, 366, 371, 372, 385, 391, 400, 401, 412, 432, 438, 483, 490, 512, 559
Αδαμαντίδου Θάλεια, 143
Αδαμοπούλου Ηλιάννα, 97, 340
Αδαμοπούλου Μαρία, 454, 564
Αδελίνης Νίκος, 133, 357
Αδριανού Κυβέλη, 29, 30, 31, 33, 34, 48, 62, 64-67, 90, 98-100, 119, 146-155, 163, 164, 169, 180, 269, 270-272, 287-291, 308, 317, 319, 327, 334, 338, 340, 343, 347, 364, 370, 372, 385, 386, 388-390, 392, 394, 400-409, 412, 413, 415, 417, 425, 427, 429, 430, 438, 452, 465, 472, 477, 479, 488, 504, 507, 510-512, 514, 517, 519, 525-528, 531, 534, 537, 539, 540, 544, 557-559, 562, 568, 569
Αθάνα Γιάννα, 131
Αθάνα Καίτη, 131, 360
Αθανασιάδη Χάρμιαν, 199
Αθανασιάδης Τάσος, 565
Αθανασιάδης-Νόβας Θέμος, 104, 565
Αθανασιάδου Γιώτα, 451
Αθανασιάδου Έλεν, 166, 376
Αθανασιάδου Σούλα, 135, 139, 363
Αθανασίου Μάρτιος, 46, 325
Αθανίτη Θάλεια, 110
Αθηναίτης Στέφανος, 193
Αθηναίος Περσεύς, 503
Αϊβάζοβα Μαριάννα, 112
Αισχύλος, 135
Ακάσογλου Μάρθα, 47, 324
Ακλίδη Πολυξένη, 86, 337
Ακράτου Θεώνη, 32, 51, 62, 159, 320, 333, 334
Ακριβοπούλου Μαίρη, 178, 373
Αλατζάς Μπάμπης, 97, 342
Αλεξάκης Γιάννης [ηθοποιός], 35, 320, 321
Αλεξάκης Γιάννης [σκηνογράφος], 44
Αλεξανδράκη Αλίκη, 263, 453
Αλεξανδρίδου Κορίνα, 113, 177, 348, 373
Αλεξάνδρου Αντιγόνη, 100, 347
Αλέξη Νίνα, 95, 340
Αλεξιάδης Δημοσθένης, 143, 272, 286, 311, 364, 399, 438, 487
Αλεξιάδου Σοφία, 121
Αλεξίου Δημήτριος, 55, 333
Αλεξίου Νίκος [εικαστικός], 125, 355
Αλεξίου Νίκος [ηθοποιός], 179, 373
Αλίκη. Βλ. Θεοδωρίδου-Νορ Αλίκη
Αλίνος Γιάννης, 504
Αλκαίος Τ., 32, 319
Αλκαίου Μαρία, 73, 105, 235, 335, 347, 385
Αλκαίου Σαπφώ, 34, 99, 100, 127, 130, 151, 154, 155, 164, 319, 347, 358, 370, 371, 372, 385
Αλμπάνης Περικλής, 38, 320
Αμαλβύ Μαρι-Πιέρ, 38
Αμανάκη Μαρία, 96, 340
Αμαραντίδη Μαργαρίτα, 135, 360
Αμοιρίδου Βασιλική, 178, 377
Αμούργης Θεμ., 504
Αμπαζής Θεόδωρος, 112, 346
Αμυράς Νίκος, 162, 375
Αναγνωστάκη Λούλα, 135
Αναγνωστάκης Μανώλης [δημοσιογράφος], 505
Αναστασίου Αλέκος, 120, 352
Αναστασίου Στάθης, 97, 341
Αναστασίου Χάρης, 94, 341
Αναστασόπουλος Γιάννης, 115, 346, 360
Αναστασόπουλος Δ., 454, 505
Αναστασόπουλος Νίκος, 134
Ανδρεάδη Κατερίνα, 72, 101-104, 117, 118, 119, 125, 129, 166, 167, 183, 184, 271, 272, 293-296, 308, 335, 343, 347, 351, 353, 355, 356, 366, 372, 380, 381, 386, 387, 390, 391, 393, 394, 397-399, 402, 403, 406, 407, 413-415, 430, 432, 434, 439, 474, 479, 480, 483, 484, 490, 503-510, 512-525, 527, 529, 530, 532-538, 540, 558, 559, 565, 567, 571
Ανδρεάδης Α. Μ., 565
Ανδρεάδης Ανδρέας [Αλκ.], 65, 504
Ανδρεάδης Γιάγκος, 505
Ανδρέου Βασίλης, 121, 354
Ανδριακόπουλος Θεόδωρος, 127
Ανδριανού Άννα, 120, 231, 262, 353
Ανδριανού Έλσα, 451, 454, 505
Ανδριτσάκης Πλάτων, 45, 110, 323, 346
Ανδρονίδης Βασίλης, 253
Ανδρουτσου Θωμαΐς, 135, 358
Ανεμογιάννης Γιώργος, 562, 567
Ανουσάκη Μαλαίνα, 253

Αντόπας Αντώνης, 82, 138, 329, 361, 386, 437, 446, 486
Αντωνάκης Γιώργος, 129
Αντωνιάδη Κούλα, 37, 317, 466
Αντωνιάδου Σοφία, 174
Αντωνίου Γιάννης, 129
Αντωνόπουλος Άγγελος, 188, 386
Αντωνόπουλος Αλέξανδρος, 186, 256
Αντωνόπουλος Σταύρος, 195
Αντωνοπούλου Κάκια, 349
Αντωνοπούλου Μαρία, 250
Αντωνούλα Ισμήνη, 565
Ανυφαντής Δημήτρης, 96, 342
Αξιώτης Πέτρος, 505
Απέργη Ελεάνα, 170, 376
Αποσπύρη Άννα, 251
Αποστολίδης Ιωάννης, 90, 99, 100, 101, 118, 125, 341, 349, 353, 356, 386
Αποστολίνης Στέλιος, 188
Αποστολόπουλος Κίμωνας, 194
Αποστόλου Ζέττα, 132, 358, 359, 360
Αραβαντινού Μαντώ, 103, 349
Αρβανιτάκη Καλλιόπη, 158
Αρβανίτη Μπέττυ, 120, 353, 386
Αργέντζη Βερόνικα, 81, 336
Αργύρης Γιάννης, 75, 91, 123, 132, 248, 259, 335, 341, 358, 359
Αργυρίου Θάλεια, 135, 223, 360
Αργυρόπουλος Αντώνιος, 34, 320
Αργυρόπουλος Βασίλειος, 182
Αργυρόπουλος Βασίλης, 91, 166, 182, 270, 294, 311, 338, 340, 386, 416, 429, 478, 510, 513, 522, 524, 525, 531-536, 538, 558, 569
Αργυροπούλου Φιλία, 182
Αργυρός Αθανάσιος, 444
Αρζόγλου Κώστας, 83, 240, 329, 386
Αριάδνη, 84, 332
Άριελ. Βλ. Κόκκινος Διονύσιος
Αρκουμανέα Λουίζα [Στέλλα Λοΐζου], 505, 521
Αρμένης Φώτης, 171, 253, 372
Αρνωτάκη Ελένη, 49, 50, 333
Αρνωτάκη Κική, 49, 333
Αρνωτάκης Μιχαήλ, 142, 272, 285, 287, 312, 364, 399, 438, 487
Αρνομάλλης Χρήστος, 108, 349
Αρτεμάκης Στέλιος, 454, 505
Αρώνη Ι, 153
Αρώνη Μαίρη, 105, 168, 272, 294, 311, 347, 366, 387, 401, 417, 491
Αρώνης Θάνος, 132, 231, 358, 359, 360, 372
Αρώνης Θεόδωρος, 168
Ασημακόπουλος Τάκης, 172, 248, 372
Ασημακοπούλου Μπέατα, 177, 373
Ασίκη Σταυρούλα, 132, 360
Ασάνογλου Κώστας, 492
Ασάνογλου Μαρίνα, 115, 348
Ασπρέα Καίτη, 125, 356

Αστεριάδη Ιφιγένεια, 38, 232, 319
Ατρείδης Πέτρος, 117, 351, 432, 444
Αυγέρης Μάρκος, 42, 43, 322, 426, 429, 442, 443
Αυλωνίτης Ιωάννης, 127, 131, 358, 360
Αυλωνίτου Ελένη, 75, 130, 335, 360
Αχιλλέως Ελευθερία, 193

B

Βαβλίδας Θανάσης, 464
Βάγιας Δημήτρης, 39, 80, 106, 319, 336, 347, 387
Βακαλό (Βακαλόπουλος) Γιώργος, 102, 118, 123, 166, 345, 352, 368, 387
Βακαλοπούλου Ηρώ, 505
Βακόντιος Ευάγγελος, 128
Βακούσης Μάνος, 111, 350
Βαλαβάνης Κυριάκος, 506
Βαλάκου Αντιγόνη, 106, 119, 170, 198, 239, 262, 265, 271, 297, 311, 347, 351, 353, 372, 387, 391, 392, 409, 414, 415, 432, 444, 483, 506, 510, 513, 517, 518, 530, 531, 536, 538, 559
Βαλάση Δήμητρα, 454
Βαλάση Μπέττυ, 134, 358, 387
Βαλέτας Γ., 452, 499
Βαλέτας Κώστας, 464
Βαλέττας Ιωάννης, 144, 374
Βαλληνδράς Μάριος, 506
Βαλοσαμάκης Γιάννης, 129, 264
Βαλοσάρη Αλκυώνη, 176
Βαμβακά Μελίνα, 112, 174, 350, 376
Βάνδη Μαρία, 100, 347
Βανδής Τίτος, 125, 166, 243, 356, 376, 387
Βανδώρος Θεόφιλος, 81, 336
Βανδώρου Ελένη, 158
Βάρβα Καίτη, 58, 59, 137, 334, 363
Βαρβαρέσου-Τζόγια Άννα, 80, 81, 329, 426, 428, 442, 476
Βαρβέρης Γιάννης, 506, 562
Βαρβέρης Νικόλαος, 158, 375
Βαρβιτσιώτη Λώρα, 506
Βαρβιτσιώτης Άγης, 441, 445, 447, 455
Βαρδαλάκος Ματθαίος, 44, 323
Βαρελάς Λάμπρος, 563
Βαρζοπούλου Χριστίνα, 134, 360
Βαρίκας Βάσος, 506, 562
Βαρλάμου Μαργαρίτα, 134, 360
Βαρνάβας Α., 58, 334
Βάρνας Βασίλης, 92, 342
Βαροπούλου Ελένη, 451, 455, 487, 507, 546, 562, 565
Βαρούτη Τατιάνα, 170
Βασαρδάνης Κώστας, 111, 348
Βασιλάκου Κατερίνα, 107, 111, 347
Βασιλειάδης Βασίλης, 78, 105, 170, 265, 331, 345, 368, 387, 475
Βασιλειάδης Γιώτης, 178, 377
Βασιλειάδης Νάστος, 562

Βασιλειάδου Δάφνη, 46, 324
 Βασιλείου Ανδρέας, 195
 Βασιλείου Αρετή, 565
 Βασιλείου Μαίρη, 251
 Βασιλείου Μάρη, 265
 Βασιλείου Μόνικα, 198
 Βασιλείου Σπύρος, 129, 264
 Βασιλόπουλος Περικλής, 96, 342
 Βασιλοπούλου Ελένη, 569
 Βασιλούδη Κυκλή, 176
 Βασταρδής Νίκος, 35, 105, 248, 321, 349
 Βατικιώτη Ιουλία, 44, 223, 325
 Βαφέας Βασίλης, 187, 378, 494, 546
 Βαφειάδου Λιλή, 39, 319
 Βαφειάς Γρηγόρης, 252
 Βαφιάς Γιώργος, 110, 346
 Βεάκη Μαίρη, 237
 Βεάκη Σμαράγδα, 130, 155, 164, 184, 360, 372, 375, 380, 381
 Βεάκης Αιμίλιος, 66, 90, 131, 155, 163, 164, 184, 272, 292, 310, 334, 341, 358, 366, 375, 376, 388, 392, 404, 405, 438, 490, 520, 560
 Βεάκης Γιάννης, 79, 187, 379, 476, 494
 Βεάκης Δημήτρης, 92, 340
 Βεάνου Αριστέα, 94, 340
 Βεκιάρη Πάολα, 128
 Βελέντζα Λώρα, 243
 Βελινόπουλος Κώστας, 109, 346
 Βελισσάρης Κυριάκος, 40, 321
 Βελισσαρίου Ασπασία, 463, 478
 Βελισσαρίου Ροζαλία, 158, 375
 Βελλιανίτης Θεόδωρος, 507
 Βέλμος Νίκος, 32, 33, 61, 62, 137, 147, 153, 159, 319, 334, 363, 374, 388, 565
 Βέλμου Αριάδνη, 31, 32, 33, 58, 60, 61, 159, 319, 334, 388
 Βέλμου Τατιανή, 31, 32, 33, 60, 61, 62, 147, 148, 159, 319, 334, 374, 388
 Βελουδάκη Αγγελική, 37, 319
 Βενάρδος Παύλος, 33
 Βενιέρης Διονύσης, 33, 53, 70, 149, 333, 335, 374
 Βενιζέλος Ελευθέριος, 570
 Βεντουράτου Λευκή, 170, 376
 Βεργή Έλσα, 22, 24, 105, 127, 129, 237, 255, 264, 271, 272, 297, 298, 309, 343, 347, 387, 388, 403, 430, 436, 480, 485, 503, 504, 507, 508, 510, 511, 514, 515, 516, 517, 519, 522, 529, 534, 536, 538, 559
 Βεργόπουλος Ηλίας, 33
 Βερρής Γεώργιος, 54, 333
 Βερώνη Αικατερίνη, 54, 55, 269, 285, 286, 287, 310, 326, 333, 388, 427, 471, 534, 558, 561
 Βερώνης Αλέξανδρος, 44, 325
 Βέττας Απόστολος, 189, 379, 388
 Βησσαρίου Νίκος, 114, 344, 431
 Βησσαρίου Παύλος, 114, 344, 346, 350
 Βιβιλάκης Ιωσήφ, 516, 563
 Βιδάλη Μαίρη, 80, 113, 336, 348
 Βιζυηνός Γεώργιος, 448, 451, 455, 469, 481, 492, 494, 496
 Βιράλης Σ., 34, 321
 Βισβάρδη Ράνια, 43, 323
 Βιτσεντζάτος Κώστας, 133
 Βιτωρής Γεώργιος, 43, 325
 Βίττης Νίκος, 189, 379
 Βλάμης Ανδρέας, 261
 Βλαστός Τάκης, 139, 363
 Βλαχοδημήτρη Μαρία, 114, 348
 Βλαχοκυριάκος Ανδρέας, 254
 Βλαχόπουλος ;, 334
 Βλαχόπουλος Αθανάσιος, 63
 Βλαχόπουλος Άρης, 127
 Βλαχόπουλος Γιώργος, 93, 342
 Βλαχόπουλος Μ., 63
 Βλαχόπουλος Νίκος, 63, 90, 155, 341, 375
 Βλαχοπούλου Γτίκα, 47, 96, 324, 340
 Βλάχος Βασίλης, 140, 179, 363, 377
 Βλιζιώτης Θεόδωρος, 455
 Βλουτής Άκης, 45, 325
 Βόγια Μαρία, 14, 565
 Βογιατζής Γιάννης, 37, 236, 321
 Βογιατζής Φώτης, 14, 52, 71, 73, 565
 Βόγλης Γιάννης, 120, 132, 353, 358, 388
 Βοζικιάδου Έλλη, 250
 Βόκοβιτς Στέλιος, 138, 168, 170, 186, 246, 363, 376, 389
 Βολανάκη Ντόρα, 107, 347
 Βολανάκης Μίνως, 91, 107, 114, 120, 219, 220, 235, 338, 344, 351, 389, 430, 432, 435, 478, 535, 546, 571
 Βολιώτης Αργύρης, 47, 325
 Βόμβολος Κώστας, 39, 175, 318, 368
 Βονασέρα Πιπίνα, 49, 50, 52, 333, 389
 Βονασέρα Φιλομήλα, 49, 333
 Βονασέρα Φωτεινή, 53, 141, 142, 333, 370
 Βονασέρας ;, 142, 374
 Βονασέρας Ευτύχιος, 23, 24, 49, 50, 51, 52, 67, 68, 69, 88, 151, 269, 285, 287, 288, 312, 326, 333-335, 370, 389, 400, 401, 406, 408, 427, 470, 505, 508, 534, 539, 557
 Βονασέρας Ιωάννης, 49, 52, 53, 141, 142, 151, 333, 370, 389
 Βονασέρας Κωνσταντίνος, 50, 52, 53, 54, 269, 285, 312, 326, 333, 389, 427, 470
 Βοντετσιάνος Σ., 34, 320
 Βοσνιάκου Νινή, 40, 126, 320, 356, 390
 Βουδούρη Ζωή, 108, 349
 Βουδούρης Τάκης, 32, 320
 Βουλαλάς Τάκης, 81, 96, 240, 244, 336, 341
 Βούλγαρη Β., 182
 Βούλγαρη Μαρία, 169, 376
 Βουργουτζής Νίκος, 505
 Βουτέρης Τάκης, 45, 110, 111, 248, 322, 324, 344, 350, 390

Βούτος Γιώργος, 109, 350
Βούτος Στάθης, 93, 341
Βρανά Κανελιά, 162, 371
Βρανάς Γιάννης, 39, 320
Βρασιβανόπουλος Γεώργιος, 167
Βρατσάνος Δήμος, 29, 89, 321, 341
Βράχας Φρίξος, 495
Βρεττάκος Ρένος, 35, 321
Βρεττός Νίκος, 39, 92, 170, 239, 319, 342, 376
Βρυχέα Άννου, 119
Βυζάντιος Δημήτρης, 37, 241, 321
Βυζάντιος Δημήτριος, 135
Βυζάντιος Ναπ., 91, 340
Βυθούκας Γιώργος, 36, 319
Βώκου Άννα, 60, 62, 64, 65, 67, 88, 147, 149, 153, 160, 162, 334, 371, 374, 375, 390

Γ

Γαβαθιώτης Εμμανουήλ, 143
Γαβαθιώτου Ελένη, 143
Γαβριήλ Γιάννης, 44, 322
Γαβριηλίδης Βλάσης, 463, 469, 508
Γαβριηλίδης Εύης, 106, 255, 343
Γαβριηλίδης Περικλής, 153, 164, 372, 390
Γαβριηλίδης Στ., 57
Γαζέττα Μαρίνα, 172, 372
Γάζος Μιχαήλ, 143
Γάιτανοπούλου Τζένη, 196, 390
Γακίδης Κώστας, 39, 321
Γαλακάτου Μαρτίνα, 242
Γαλανάκης Κώστας, 232
Γαλάνη Ρένα, 238
Γαλάνη Ρίκα, 106, 347
Γαλανόπουλος Ηλίας, 92, 342
Γαλάντης Γιώργος, 463
Γαλάτη Στέλλα, 69, 149, 335, 370
Γάλλιας Πέτρος, 223
Γάλλος Γιώργος, 134, 360
Γαρμπή Τζόλλυ, 166, 186, 237, 256, 376, 380, 381
Γάσπαρη Κυριακή, 188, 380, 381
Γέμτου Φανή, 111, 348
Γεννάδης Γεώργιος, 55, 333
Γεννηματάς Δημήτρης, 39, 321
Γεράκης Νάσος, 180
Γερμανός Φρέντυ, 565
Γερονικολού Κατερίνα, 87, 337
Γερούλάνου Δέσποινα, 44, 324
Γεωγλερής Γιώργος, 47, 261, 324
Γεωργακάκη Κωνσταντίνα, 451, 509, 566
Γεωργάκης Νίκος, 86, 337
Γεωργακόπουλος Λάζαρος, 109, 134, 135, 348, 358, 360, 390
Γεωργακοπούλου Βένα, 455
Γεωργακοπούλου Φωτεινή, 133, 360
Γεωργάς Μιχαήλ, 508
Γεωργιάδη Κωνσταντίνα, 453, 566, 567, 568, 570

Γεωργιάδης Ν., 143
Γεωργιάδου Αγαθονίκη, 55, 333
Γεωργιάδου Βίκου, 497
Γεωργιάδου Μαρλένα, 46, 322, 426
Γεωργιάδου Ρένα, 94, 339
Γεωργιάδου Σοφία, 44, 323
Γεωργιάδου Τασούλα, 83, 336
Γεωργιάδου Φωφώ, 142, 370
Γεωργίου Κωνσταντίνος, 134
Γεωργίου Κώστας, 134
Γεωργίου Μαρίνα, 239
Γεωργίου Φιλόλαος, 76, 130, 360
Γεωργίου Χρηστάκης, 495
Γεωργίτσης Φαίδων, 106, 349
Γεωργοβασίλης Δημοσθένης, 455
Γεωργόπουλος Αλέξανδρος, 145
Γεωργοπούλου Βαρβάρα, 14, 58, 158, 451, 565
Γεωργουσόπουλος Κώστας, 446, 455, 469, 482, 508, 545, 546, 562, 565
Γεωργουσοπούλου Εύα, 451, 565
Γιάκος Δημήτρης, 565
Γιακωβάκης Τώνης, 251
Γιαλαβούζης Χρήστος, 176, 368
Γιαλαμάς Ασημάκης, 455
Γιαλουράκης Μαν., 508
Γιαννάκη Πένυ, 85
Γιαννακοπούλου Μαρία, 185, 242, 380, 381
Γιαννακός Αντρέας, 107, 349
Γιαννίδης Αντώνης, 34, 165, 319, 376
Γιαννίκος Τόλης, 94, 342
Γιαννίτσης Γιώργος, 261
Γιαννιώτη Σοφία, 174, 377
Γιαννόπουλος Δημήτρης, 228
Γιαννουκάκης Μιχαήλ, 49, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 156, 157, 158, 326, 327, 364, 365, 427, 438, 442, 446, 455
Γιαννούλη Κατερίνα, 107, 126, 349, 356
Γιαννούλης Άγγελος, 44, 127, 231, 325
Γιατρομανωλάκης Γιώργος, 546
Γιοβάνη Δήμητρα, 114, 346
Γιοβανίδης Λευτέρης, 47, 322, 426
Γιοκαρίνης Νικόλαος, 508
Γιολάσης Γεώργιος, 35, 319
Γιουρούκης Χρήστος, 83, 336
Γιοφύλλης Φώτος, 499, 508
Γιωτόπουλος Μπάμπης, 45, 324
Γιωτοπούλου Έρη, 110
Γκάγκας Θωμάς, 134, 359, 360
Γκαμπάι Ίδα, 63, 160, 334, 371
Γκάτσος Νίκος, 236, 261, 429
Γκίκας Γιώργος, 123, 176, 373
Γκίνης Κώστας, 238, 239
Γκλάσερ Ίρμα, 75, 199, 335
Γκόπης Βασίλης, 92, 342
Γκότση Μαίρη, 45, 324, 468
Γκρέκου Αγορή, 563

Γληνός Γεώργιος, 88, 131, 168, 360, 372, 390, 562, 571
Γλυκοφρύδη Αντιγόνη, 37, 185, 320, 380, 381, 390
Γλυτζουρής Αντώνης, 4, 32, 33, 42, 451, 453, 509, 565, 566, 567, 568, 570
Γουδέλης Γιάννης, 509
Γουλή Ελένη, 566
Γουλιελμάκη Βάσω, 121, 353
Γούναρη Κατερίνα, 95, 340
Γραμματάς Θεόδωρος, 566
Γραμματικοπούλου Ειρήνη, 178, 373
Γρηγοριάδου Αφροδίτη, 188
Γριμάνης Άγγελος, 130, 131, 357, 360
Γύρω-γύρω [συγκρότημα], 111, 346
Γωγιός Χαράλαμπος, 85

Δ

Δαγκλίδης Αντώνης, 38, 318
Δακτυλίδης Χρήστος, 261
Δαλιανίδης Γιάννης, 261
Δαμασιώτης Γεώργιος, 101, 118, 119, 185, 347, 354, 380, 381, 390
Δαμάσκος Ευάγγελος, 43, 117, 137, 141, 145, 158, 180, 324, 354, 363, 370, 371, 391, 455
Δαμάσκου Π., 158, 375
Δαμόρης Γιώργος, 509
Δανασού Κορίνα, 157, 371
Δανασού Νέλλη, 31, 98, 180, 347
Δανδουλάκη Κάτια, 234
Δάνης Γιώργος, 95, 250, 342
Δαρλάσης Κώστας, 133, 358, 359, 360
Δασκαλάκης Βάσος, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 76, 137, 138, 167, 168, 170, 193, 198, 231, 234, 252, 259, 265, 317, 329, 361, 366, 425, 428, 434, 437, 439, 442, 444, 446, 466, 475, 486
Δασκαλόπουλος Δημήτρης, 563
Δάφνης Στέφανος, 455
Δεβάρης Διονύσιος, 30, 321, 509
Δεγαίτης Γιάννης, 254
Δεδούσης Βασ., 103, 509
Δεκαβάλλα Αννίτα, 45, 110, 111, 324, 344, 348, 391, 430, 443, 468, 469, 470, 482
Δεκεριάν Στέφανος, 252
Δεκούλου-Μελισσαροπούλου Αικατερίνη, 14, 31, 59, 61, 159, 161, 566
Δελενάρδος Ευάγγελος, 182
Δεληγιάννη Βούλα, 77, 336
Δεληγιάννη Γιούλη, 469
Δεληγιάννης Αλέκος, 127
Δεληγιάννης Π., 137, 363
Δεληγιαννίδη Ιφιγένεια, 245
Δέλιος Γιώργος, 509
Δέλτα Μιχάλης, 139, 362
Δεμέστιχα Αικατερίνη, 14, 566
Δέμου Βίκο, 509

Δενδραμή Μπίλλυ, 566
Δενδραμής Νίκος, 164, 184, 391, 566
Δεντάκης Παντελής, 134, 360
Δεπάστας Γιώργος [ηθοποιός], 134, 360
Δεπάστας Γιώργος [μεταφραστής], 112, 175, 176, 209, 212, 344, 367, 430, 439, 443
Δεστούνης Γ., 124
Δεστούνης Ηλίας, 72, 124, 127, 131, 335, 356, 359, 391
Δεσύλλα Ασπασία, 128, 380, 381
Δεσύλλα Θωμαΐς, 188
Δεσύλλας Μαρίνος, 83, 336
Δημάδης Κώστας, 509
Δημητρακόπουλος Πολύβιος, 509
Δημητρακοπούλου Ειρήνη [Ειρήνη η Αθηναία], 511
Δημητρακοπούλου Μαργαρίτα, 136, 363
Δημητριάδου Μαρία, 134, 360
Δημητρίου Βάσω, 174, 377
Δημητρίου Σούλα, 185, 380, 381
Δημητρίου Φλωρεντία, 198
Δημοπούλου Βασιλική, 34, 64, 153, 320
Δημοπούλου Ελένη, 172, 372, 469, 481
Δημοπούλου Έλλη, 152, 371
Δημοπούλου-Βλαχογιάννη Στέλλα, 510
Δήμος Γεώργιος, 91, 341
Δημουλής Μίλτος, 223
Διαμαντίδου Δέσπω, 168, 250, 391
Διαμαντόπουλος Αλέξης, 510
Διαμαντόπουλος Βασίλης, 35, 41, 76, 105, 137, 180, 235, 319, 335, 336, 347, 363, 391
Διαμαντοπούλου Αλκμήνη, 510
Διανέλλος Λαυρέντιος, 35, 123, 321
Δίπλας Χρήστος, 249
Δοξάρας Χρήστος, 259
Δόξας Άγγελος, 510
Δορλής Παναγιώτης, 96, 134, 341, 360
Δουζίνας Αλέξ. Π., 462
Δούκας Ηρακλής, 126, 355
Δούκας Ιωάννης, 71
Δουλγεράκης Ντίνος, 241
Δουλή Μυρτώ, 251
Δουμάνης Εμμανουήλ, 128
Δρακοπούλου Μαρία, 177, 373
Δράκου Λόλα, 182
Δρακουλαράκος Γιάννης, 114, 346
Δρακούλης Πλάτων, 455
Δρομάζος Στάθης, 510, 563
Δρόσος Ιάκωβος, 223
Δρούλια Λουκία, 563

Ε

Έδελοσταίν Μαρία, 183, 380, 381
Ελευθεράκης Αντώνης, 39, 321
Ελευθεριάδης Λευτέρης, 231, 245
Ελευθερίου Μάνος, 14, 30, 31, 58, 59, 60, 145, 566

Ελληνούδη Αριστούλα. Βλ. Θυμέλη
Εμμανουήλ Άγης, 40, 321
Έξαρχος Δημήτρης, 80, 329, 452, 476
Έξαρχος Θεόδωρος, 47, 119, 180, 325, 354, 391,
564
Επισκοπόπουλος Νικόλαος, 455
Επιτροπάκης Ιάκωβος, 55, 136, 147, 333, 363, 374
Ερήμου Ελένη, 132, 358
Εσκενάζω Αλμπέρτο, 224
Εσκιτζοπούλου Γ., 128
Ευαγγελάτος Σπύρος, 81, 115, 119, 129, 239, 240,
248, 262, 271, 310, 329, 344, 351, 391, 431, 432,
443, 444, 483
Ευαγγελίδης Γιάννης, 263
Ευαγγελίδου Αγάπη, 185
Ευαγγελίδου Εύα, 104, 166, 167, 168, 250, 349,
376
Ευαγγελίου Δανάη, 232, 259
Ευαγγέλου Εφη, 83, 336
Ευθυμιάτου Ιφιγένεια, 248
Ευθυμίου Νίκος, 35, 320
Ευθυμίου Χρήστος, 131, 183, 251, 360, 380, 381
Ευρυπίδης, 532, 538
Ευταξόπουλος Βασίλης, 86, 115, 337, 348

Z

Ζαβιτσιάνου Βέρα, 36, 80, 188, 247, 253, 320,
336, 392
Ζαΐμη Λίζα, 44, 107, 323, 345
Ζάκκα Βάνα, 135, 360
Ζακωνθινός Δημήτρης, 37, 319
Ζάμπου Άρτεμις, 53, 333
Ζάννας Παύλος, 511
Ζάνος Νικόλαος, 182
Ζάππα Νένη, 174
Ζαρίκος Φωκίων, 248
Ζαρίφης Δαμιανός, 187, 379
Ζαφειρίου Ελένη (Νίτσα), 71, 131, 169, 261, 360,
376
Ζαφειροπούλου Κορίνα, 68, 335
Ζαφειροπούλου Μιράντα, 92, 132, 186, 256, 340,
358, 360, 380, 381, 392
Ζαχαράκης Κώστας, 112, 135, 350, 360
Ζαχαρίου Δημήτρης, 195
Ζαχαροπούλου Μαριάννα, 188, 378, 441
Ζαχάρωφ Κοσμάς, 265
Ζέζα Δήμητρα, 37, 107, 321, 347
Ζερβονικολάκης Νίκος, 566
Ζερβός Ιωάννης, 58, 63, 64, 67, 68, 69, 124, 136,
146, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 327, 328, 355,
361, 365, 366, 427, 434, 437, 438, 442, 446, 456,
543
Ζερβός Παντελής, 34, 35, 77, 137, 319, 336, 363,
392
Ζερβού Κούλα, 161, 272, 291, 312, 366, 371, 390,
407, 408, 438, 490, 528, 529, 560

Ζηβανός Πέτρος, 125, 227, 355, 404, 434
Ζήκος Φώτης, 39, 320
Ζήνων , 153
Ζήνων Αριστείδης, 29, 89, 320, 342
Ζησιμάτος Ανδρέας, 234, 238
Ζιάκας Γιώργος, 86, 95, 133, 332, 339, 357, 392
Ζιόβας Γιώργος, 86, 337
Ζουγανέλης Γιάννης, 241, 245
Ζούλιας Πέτρος, 174
Ζουμπουλάκη Βούλα, 260
Ζουμπουλάκη Γιούλα, 251
Ζούνη Πέμη, 452
Ζωγόπουλος Κώστας, 259
Ζωγράφος Νίκος, 90, 341
Ζωγράφου Αλίκη, 128

H

Ηλιάδης Ευθύφρων, 131, 360
Ηλιάδης Φρίζος, 511, 566
Ησαΐα Λέλα, 168, 184, 372
Ησαΐα Σμαράγδα, 23, 24, 136, 272, 286, 312, 361,
363, 437, 486
Ησαΐας Ξενοφών, 57, 269, 287, 312, 327, 334, 427,
471
Ήστου Νουρμάλα, 121

Θ

Θανόπουλος Παύλος, 113, 346
Θανοπούλου Ε., 170, 376
Θάνος Βαγγέλης, 134
Θάνος Ζάχος, 74, 335
Θειακός Γιάννης, 45, 324
Θεμελή Ντένη, 95, 188, 340, 378, 441
Θεμελής Δημήτρης, 234
Θεοδοσιάδης Γιώργος, 234, 237, 243
Θεοδοσοπούλου Μίρκα, 512
Θεοδωρίδης Κώστας, 149
Θεοδωρίδου-Νορ Αλίκη, 80, 149, 163, 180, 217,
336, 372, 392
Θεοδωροπούλου Κ., 544
Θεοδώρου Ελένη, 147, 374
Θεοδώρου Νεοκλής, 428, 443
Θεοτοκάς Γιώργος, 566
Θεοφανίδου Αναστασία, 107, 175
Θεοχάρους Χάρης, 199
Θησεύς Περικλής, 34, 145, 321
Θρύλος Άλκης, 463, 477, 512, 543, 563
Θρύλος Θράκης, 514
Θυμέλη [Αριστούλα Ελληνούδη], 455, 514
Θυμέλης (Καζέπογλους) Κωνσταντίνος, 162, 375
Θωμαδάκη Μαρίκα, 514
Θωμάς Γιάννης, 94, 341
Θωμοπούλου Σωτηρία, 332

I

Ιακωβίδης Μιχαήλ (Μίχης), 60, 69, 88, 131, 136, 156, 157, 180, 269, 272, 288, 291, 309, 328, 334, 335, 359, 363, 365, 371, 393, 427, 438, 473, 489, 511, 560
Ιακωβίδου Ασπασία, 156, 157, 371
Ιακώβου Τζένη, 199
Ιατρίδου Στάσα, 101, 104, 347, 349
Ιατρόπουλος Δημήτρης, 40, 95, 339
Ιγγλέση Ειρήνη, 112, 348
Ιορδανίδης Γιάννης, 46, 92, 100, 194, 322, 340, 393, 428, 480, 491
Ιωαννίδης Άγης, 194
Ιωαννίδης Αριστείδης, 145
Ιωαννίδης Γρηγόρης, 566
Ιωαννίδης Ιωάννης, 57
Ιωαννίδης Σίμος, 238
Ιωαννίδου Ζιζή, 187, 380, 381
Ιωαννίδου Θεανώ, 237
Ιωαννίδου Θεοφανώ, 167
Ιωαννίδου Λούλα, 132, 250, 358
Ιωαννίδου Μαρία, 145
Ιωαννίδου Νόννη, 189
Ιωάννου Δημήτρης, 176, 367
Ιωάννου Οδέττη, 38, 223, 319, 321
Ιωάννου Σάββας, 46
Ιωνίδου Κορίννα, 31, 98, 349
Ιωσήφ Μ., 514

K

Καβάφης Κωνσταντίνος, 499
Καββαδάς Νίκος, 39, 93, 321, 342
Καββαδία Τασώ, 242
Καβουκίδη Μαρία, 189, 380, 381
Καβουκίδης Νίκος, 189, 379
Καγγελάρη Δηώ, 4, 41, 514, 561, 562, 567
Καγιός Χριστός, 197
Καζάκας Κώστας, 197
Καζάκος Κώστας, 107, 108, 271, 300, 312, 344, 349, 389, 393, 394, 403, 430, 480, 503, 506-508, 514, 518-520, 523, 528, 535-539, 546, 559
Καζαντζάκη Γαλάτεια, 567
Καζαντζή Κατερίνα, 197
Καζαντζίδης Χριστόφορος, 231
Καζάσογλου Γιώργος, 127
Καζούρη Ουρανία, 56, 143, 145, 333, 370
Καζούρης Δημήτριος, 54, 333
Καΐλας Βασίλης, 133, 358, 486
Κακαβάς Στάθης, 40, 320
Κακκαρελίδου Σοφία, 223
Κάκκος Βασίλης, 128
Κακλέας Γιάννης, 232
Κακογιάννης Μιχάλης, 135
Κακουδάκη Τζωρτζίνα, 133, 563
Κακούρη Κατερίνα, 515

Καλαδάμης Μανώλης, 43, 323
Καλαϊτζή (Κουκουρικού) Γλυκερία, 108, 172
Καλαντζόπουλος Πάνος, 174
Καλατζόπουλος Γιάννης, 133, 272, 301, 313, 357, 358, 436, 486, 560
Καλκάνη Ειρήνη, 515
Καλλέργης Λυκούργος, 35, 76, 105, 137, 138, 166, 169, 170, 185, 186, 189, 231, 237, 242, 247, 253, 256, 259, 320, 321, 335, 336, 349, 363, 372, 376, 380, 381, 393, 561
Καλλιβωκάς Δημήτρης, 95, 341
Καλλιγά Θάλεια, 110, 130, 348, 360
Καλλιδης Κώστας, 91, 341
Καλλιφατίδης Θεοδωρή, 482, 561
Καλογεράκη Παρασκευή, 113, 350
Καλογερίκος Πάνος, 30, 63, 68, 89, 137, 151, 182, 269, 288, 312, 320, 327, 334, 335, 341, 363, 370, 394, 427, 454, 456, 472, 515
Καλογερίκου Χριστίνα, 68, 125, 144, 161, 168, 182, 269, 272, 289, 290, 313, 328, 335, 356, 365, 371, 374, 394, 407, 438, 473, 490, 570
Καλογερόπουλος Νίκος, 241, 245
Καλογεροπούλου Τίτσα, 164, 376
Καλογήρου Σπύρος, 96, 236, 250, 261, 341
Καλογιάννη Αθανασία, 113, 114
Καλός Διονύσης, 92, 170, 265, 342, 372
Καλούμενος Περικλής, 86
Καλουμένου Ιωάννα, 255
Καλουτά Ματίνα, 100, 349
Καλπάκη Δήμητρα, 228
Καλτάκη Ματίνα, 515
Καλτσά Αγάθη, 180
Καλφαγιάννης Γιώργος, 120, 352
Καλφόπουλος Χρ., 516
Καμενίδης Θεόδωρος, 70, 100, 335, 347
Καμένου Ιωάννα, 194
Καμίλη Χάρης, 104, 119, 347, 353
Καμπανέλλης Ιάκωβος, 227, 232, 235, 243, 278, 308, 400, 452, 453, 456, 497, 498, 546
Καμπάνης Φάνης, 35, 75, 321, 335
Καμπέρος Άγγελος, 88
Καμπόσης Γιάννης, 452
Καμπούης Νίκος, 179, 367, 369, 439
Καναγιού Λαμπρινή, 134, 360
Κανάκης Βασίλης, 170, 247, 372, 561
Κανάκης Θεοδωρή, 83, 336
Κανέλλης Θάνος, 37, 250, 321
Κανελλοπούλου Εαβερία, 124, 356
Καντώτης Εμμανουήλ, 67, 68, 269, 290, 311, 328, 335, 401, 407, 427, 473
Καπάτος Στέλιος, 80, 170, 265, 336, 372, 394
Καπελώνης Κωστής, 139, 140, 178, 361, 367
Καπιτσινέα Πίτσα, 244
Καπλάνη Λυδία, 75, 335
Καποδίστρια Ναταλία, 110, 350
Καραβαργύρη Όλγα, 174, 368
Καραβιώτης Δημήτρης, 223

Καραγάτσης Μ., 516, 563
 Καραγιάννη Κατερίνα, 139, 174, 363, 372, 394
 Καραγιώργης Κλέαρχος, 129, 264, 485
 Καραγιώργος Πάνος, 546
 Καραδήμου Μαρία, 174, 373
 Καραζήσης Ακύλας, 109, 350, 394, 546
 Καραϊνδρου Ελένη, 82, 138, 332, 362, 394
 Καρακάντζα Σοφία, 39
 Καρακωνσταντόγλου Περικλής, 254
 Καρακώστα Νεφέλη, 128
 Καραλή Τόνια, 185, 380, 381
 Καραμχαλέλη Παναγιώτα, 14, 167, 567
 Καραμπέτοης Δημήτρης, 135, 359
 Καρανασάσης Νίκος, 31, 40, 317, 404, 425, 467
 Καραντινός Σωκράτης, 198, 394, 516, 567
 Καραντώνης Αντρέας, 433, 444
 Καραόγλου Χ. Λ. (Χαράλαμπος), 445, 448, 563, 564
 Καρασάββας Δ. Ι., 516
 Καρατζά Τόνια, 250
 Καρατζάς Νίκος, 129
 Καρατζογιάννης Γιάννης, 82, 336
 Καρατώλου Μάρω, 83, 332
 Καραφύλλης Σίμος, 39, 318
 Καραχισαρίδης Γιάννης, 178, 367, 369, 438
 Καρδάρης Σπύρος, 96, 339
 Καρέζη Τζένη, 107, 115, 271, 300, 312, 344, 347, 389, 393, 394, 403, 430, 480, 503, 506-508, 514, 518-520, 523, 528, 535-539, 546, 559
 Καρέλλης Δημήτρης, 39, 187, 234, 319, 394
 Καρέπτας Γιώργος, 242
 Καρματζός Παναγιώτης, 136, 456
 Καρούσος Τζαβαλάς, 127
 Καρπέτα Ελένη, 170, 372
 Καρποδίνης Κωνσταντίνος, 128
 Καρπόζηλου Μάρθα, 563
 Καρρά Ματίνα, 110, 173, 224, 259, 261, 348, 372
 Καρράς Κώστας, 96, 340
 Κάρτερ Γιώργος Ν., 516, 563
 Καρύδης Γιάννης, 79, 120, 171, 263, 352, 368
 Καρύδης-Φουξ Αριστείδης, 79, 331
 Καρχαδάκης Χρήστος, 83, 329, 428, 443
 Κάσδαγλης Γιάννης, 37, 239, 320
 Κασιμάτης Γρηγόριος Π., 456
 Κασσαβέτα Αθηνά, 545
 Καστανάς Κώστας, 78, 110, 234, 244, 336, 350, 395
 Καστανιάς Χάρης, 172, 372
 Καστάνου Ν., 128
 Καστούρα Σάσα, 187, 380, 381
 Κάστρο Καίτη, 106, 343, 430, 434, 444, 480
 Καταλειφός Δημήτρης, 40, 82, 126, 175, 319, 336, 356, 373, 395
 Καταραχιά Βάνα, 83, 332
 Κατέβας Ηλίας, 245
 Κατερίνα. Βλ. Ανδρεάδη Κατερίνα
 Κατέχη Ευαγγέλια, 121
 Κατράκης Μάνος, 123, 131, 255, 358, 360, 395
 Κατσαδράμης Θόδωρος, 36, 320
 Κατσάνος Τάσος, 107
 Κατσαρής Αντώνης, 240
 Κατσαφάδος Θόδωρος, 37, 80, 240, 320, 336, 395
 Κατοέλη-Μαζαράκη Αλέκα, 127, 138, 248, 255, 363, 395
 Κατοέλης Πέλος, 95, 127, 164, 165, 167, 185, 338, 366, 372, 376, 378, 395, 429, 444, 453, 456, 470, 478, 493, 516, 565, 569
 Κατσιαδάκη Μαρία, 109, 348, 396, 546
 Κατσιόγρη Άννα, 543
 Κατσικής Παναγιώτης, 87, 337
 Κατσιμίχας Γιάννης, 45, 325
 Κατσούρης Γιάννης, 14, 53, 57, 102, 144, 168, 567
 Καυκαρίδης Βλαδίμηρος, 193
 Καυκαρίδης Στέλιος, 198
 Καχριμάνη Άννα, 188, 380, 381
 Καψάλης Σπυρίδων, 128
 Καψωμένος Ερατωσθένης, 452, 478
 Κεδράκας Νάσος, 236
 Κέκκου Μαρία, 14, 567
 Κεντάκα Λιλή, 40, 173, 318, 368, 396
 Κέντρος Γιώργος, 254
 Κεντρογιάννης Γιώργος, 448, 477
 Κεσίσογλου Χαράλαμπος, 197
 Κεφαλάς Νίκος, 223, 224
 Κεχαγιάννης Άγγελος, 140, 178, 363, 373
 Κεχαγιόγλου Γιώργος, 458
 Κιμούλης Γιώργος, 47, 95, 269, 304, 311, 322, 324, 338, 391, 396, 426, 429, 560
 Κινδύνης Θωμάς, 172, 376
 Κιτσόπουλος Γιώργος, 516
 Κλάρας Μπάμπης, 517
 Κλαυδιανού Μαγδαληνή, 453
 Κλεάνθης Φάνης, 79, 456
 Κλείτου Γιώτα, 197
 Κλίγκεν Ρενέ, 131, 360
 Κλώνης Κλεόβουλος, 72, 77, 105, 127, 130, 138, 167, 183, 331, 345, 357, 362, 368, 379, 396
 Κοβατζή-Σκαλτοά Ρένα, 237
 Κοζάκος Δημήτρης, 517
 Κοκκάκης Κώστας, 231, 247
 Κοκκινάκης Γιάννης [RED & KOK.], 505, 517, 532
 Κοκκίνης Σπύρος, 14, 567
 Κόκκινος Διονύσιος [Άριελ & Μακκαβαίος], 456, 517, 522
 Κόκκινος Ν., 158, 375
 Κοκκίνου Μαυρούλα, 158, 375
 Κόκκορη Παναγιώτα, 567
 Κόκκοτα-Παναγοπούλου Χριστίνα, 517
 Κόκκου Νίκα, 34, 319
 Κοκόζης Πέτρος, 81
 Κοκοζίδης Ηρακλής, 39, 321
 Κόκορης Στάθης, 111, 350
 Κολαλάς Αθανάσιος, 85

Κολεσιδη Υβόννη, 199
 Κολλάρος Νίκος, 113, 346
 Κολτσιδοπούλου Άννου, 456, 518
 Κολυβάς Χριστόφορος, 73, 74, 335
 Κομνηνός Βαγγέλης, 452
 Κομνηνού Φιλαρέτη, 112, 189, 348, 396
 Κονδύλης Φώντας, 454, 480, 481
 Κονομή Μαρία, 111, 346
 Κονταξής Βασιλης, 94, 340
 Κοντογιάννη Ρένα, 96, 172, 173, 338, 366, 367, 429, 439
 Κοντογιάννης Γιώργος, 567
 Κοντογιάννης Κωνσταντίνος, 32, 60, 61, 319, 334
 Κοντογιάννης Κωσταντίνος, 159
 Κοντογιάννης Κώστας, 234
 Κοντογιάννης Ορέστης, 59, 60, 334
 Κοντογιώργη Αναστασία, 567
 Κοντούλης Γιάννης, 119, 239, 262, 354
 Κοντούρη Νικαίτη, 112, 175, 344, 367, 396
 Κοπελούσης Γιώργος, 132, 358, 359
 Κορδοβίλλης Νικόλαος, 52, 269, 285, 310, 326, 401, 427, 470, 558
 Κορκοφίγκας Ν., 442
 Κορνελάτου Γεωργία, 171, 372
 Κοσματόπουλος Αλέξανδρος, 435, 445
 Κοταμανίδου Εύα, 187, 261, 263, 396
 Κοτεπάνος Θόδωρος, 134, 357
 Κοτζιάς Δημήτρης, 96, 341
 Κοτοπούλη Μαρίκα, 22, 24, 34, 48, 69, 97, 99, 100, 116, 117, 123, 133, 269, 271, 290, 291, 294, 295, 308, 317, 328, 343, 347, 353, 385-389, 392, 393, 395, 397, 399, 404, 405, 408, 409, 412, 416, 425, 427, 430, 433, 453, 456-458, 466, 473, 479, 484, 503, 508, 510, 513, 515-518, 522, 523, 525, 527, 528, 531-535, 537-540, 543, 557, 558, 562, 566, 568, 569, 571
 Κοτοπούλη-Λουή Φωτεινή, 116, 117, 353, 397
 Κοτοπούλη-Μυράτ Χρυσούλα, 116, 117, 347, 353, 397
 Κοτοπούλης Δημήτριος, 116, 117, 158, 353, 396
 Κοτόπουλος Ηλίας, 175
 Κοτσάλη Αγγελική, 100, 242, 347
 Κοτσαρίνης Γιάννης, 134, 359, 360
 Κοτσιρης Λάμπρος, 80, 336
 Κοτσοβούλου Αλίνα, 45, 325
 Κουβαρδάς Σπύρος, 44, 325
 Κουγιουμτζής Μίμης, 254, 397
 Κουζιτικιν Αλέξανδρος, 113
 Κουκούλας Λέων, 43, 44, 69, 70, 71, 73, 74, 87, 91, 93, 94, 99, 100, 101, 104, 105, 110, 118, 119, 124, 125, 127, 146, 163-165, 168, 169, 178, 184, 187, 193, 232, 235, 240, 243, 245, 253, 255, 263, 322, 328, 330, 338, 343, 344, 351, 355, 365, 366, 367, 378, 425-427, 429, 430, 432, 434, 436, 438, 440-447, 452, 453, 455, 456, 462, 466, 469, 470, 479, 480, 481, 483, 485, 491, 493, 518, 539, 543, 544, 545, 567
 Κουκουλομμάτης Μιχάλης, 95, 113, 177, 341, 350, 377
 Κουκουμάς Γιώργος, 196
 Κούκουρας Βασιλης, 249
 Κουκουρικού Γλυκερία. Βλ. Καλαϊτζή (Κουκουρικού) Γλυκερία
 Κούλη Νίνα, 185, 380, 381
 Κουλουμβάκης Ε., 519
 Κουλουμπή Χριστίνα, 134, 360
 Κουλουριώτη Ελένη, 133, 358, 359, 360
 Κουμαριάς Νίκος, 108, 172, 349, 372
 Κουμαριώτη Ελένη, 57, 144, 333, 370
 Κουμαριώτης Ευάγγελος, 57, 144
 Κουμεντάκης Γιώργος, 109, 346
 Κουμπάρη Α., 157, 375
 Κουμπάρης Θεόδωρος, 157, 375
 Κουμπάτης Ν., 435, 445
 Κουμπέτσος Κώστας, 567
 Κουν Κάρολος, 34, 35, 36, 41, 75, 76, 87, 88, 101, 102, 104, 119, 135, 137, 166, 180, 184, 185, 189, 235, 252, 269, 272, 273, 308, 317, 318, 319, 329, 335, 336, 343, 345, 351, 361, 363, 366, 378, 380, 381, 397, 451, 475, 510, 518, 530, 531, 550, 557, 562, 566-569
 Κουνελάκης Μιχάλης, 519
 Κουνέλης Γιάννης, 96, 340
 Κουντούρης Ιωάννης, 90, 341
 Κουρής Βασιλης, 173, 372
 Κουρής Νικόλαος, 116, 354
 Κουρής Νίκος, 40, 321
 Κουρίτης Ηλίας, 166, 376
 Κούρκουλος Νίκος, 248, 261, 398
 Κουρκουμέλης Γιάννης, 240
 Κουρλαμπάς Θανάσης, 115, 348
 Κουρμπάς Παναγιώτης, 81, 174, 332, 368
 Κούρος Νίκος, 245
 Κούρου Γιάννα, 170, 376
 Κουρούδη Λένα, 80, 336
 Κούρτελη Ε., 182
 Κούρτελης ;, 146, 374
 Κουρτέλης Νέστορ, 70, 335
 Κουρτίδης Αριστοτέλης, 519
 Κούση Λέα, 224
 Κούτα Μελίτα, 194
 Κουτράκης Στράτος, 85, 108, 172, 227, 332, 345, 368
 Κουτρουβιδέας Δημήτρης, 40, 320
 Κουτσοπανάγου Γιούλα, 563
 Κουτσουδάκη Αφροδίτη, 134, 172, 173, 357, 368
 Κουτσουδάκη Χριστίνα, 237
 Κουτσούκος Σάκης, 95, 339
 Κουτσούκου Μαίρη, 134, 360
 Κουφάκη Δήμητρα, 14, 567
 Κρανάς Γιάννης, 115, 135, 350, 358, 359, 360
 Κρανιδιώτης Ν., 456

Κρανιδιώτης Πάνος, 109, 350
Κραντιάη Νικολέτα, 84, 336
Κρέστα Ειρήνη, 120, 353
Κρητικός Θόδωρος. Βλ. Χατζηπανταζής
 Θόδωρος
Κρίτας Θεόδωρος, 567
Κροντηρά Μαίρη, 70, 71, 73, 74, 269, 292, 312,
 328, 335, 398, 427, 473, 474, 522, 558
Κροντηράς Κώστας, 62, 63, 70, 71, 73, 74, 75, 88,
 160, 269, 293, 312, 328, 334, 335, 371, 398, 406,
 427, 474, 558
Κροντήρης Γιώργος, 43, 179, 324, 377
Κρούσκα Στέλλα, 174, 373
Κυβέλη. Βλ. Αδριανού Κυβέλη
Κυνηγόπουλος Μιχάλης, 39, 321
Κυπουργός Νίκος, 40, 125, 318, 355, 398
Κυπραίος Βαγγέλης, 47, 324
Κυπραίου Ελένη, 250
Κυραλέου Κλεοπάτρα, 567
Κυριαζής Βαρνάβας, 196, 197
Κυριαζίδου Ζωζώ, 71
Κυριακάκη-Λουκίσα Ολυμπία, 134, 244
Κυριακίδης Γιάννης, 92, 94, 340, 341
Κυριακίδης Στέφανος, 174, 372
Κυριακίδης Χρήστος, 83, 329
Κυριακίδου Α., 128
Κυριακίδου Άννα, 85, 336
Κυριάκογλου Μένη, 108, 347, 376
Κυριακός Κωνσταντίνος, 567
Κυριακού Άννα, 231, 255, 259
Κυριάκου Κωνσταντίνος, 96, 97, 341
Κυρίου Μαριάνθη, 115, 348
Κυρίτης Γιώργος, 120, 353
Κύρου Βίλμα, 244
Κύρου Γιάννης, 259, 261
Κυρτζάκη Μαρία, 125, 355, 404, 434, 448, 468
Κωνσταντακόπουλος Ηλίας, 38, 318
Κωνσταντάρας Δημήτρης, 561
Κωνσταντάρας Λάμπρος, 119, 353, 398, 561
Κωνσταντάρου Μαρία, 245
Κωνσταντινάκου Κατερίνα, 85
Κωνσταντινάκου Παναγιώτα, 85
Κωνσταντινίδη Άριελ, 46, 325
Κωνσταντινίδης Δημήτρης, 463
Κωνσταντινίδης Κ. Δ., 456
Κωνσταντινίδης Κώστας, 239
Κωνσταντινίδης Σπ., 164
Κωνσταντινίδου Τζ., 124, 356
Κωνσταντινόπουλος Παναγιώτης, 49, 56, 333
Κωνσταντίνου Άντρη, 14, 567
Κωνσταντίνου Δημήτρης, 224
Κωνσταντίνου Ειρήνη, 194
Κωνσταντίνου Ηλέκτρα, 224
Κωνσταντίνου Νίνα, 183
Κωνσταντόπουλος Κωνσταντίνος, 232
Κωνσταντόπουλος Σπύρος, 37, 261, 321
Κωνσταντόπουλος Χρήστος, 38, 321

Κωνσταντοπούλου Βαρβάρα, 217
Κωστάκης Ηρακλής, 84, 336
Κωστόπουλος Λάμπρος, 237, 240, 259, 263
Κωστόπουλος Μιχάλης, 94, 341
Κωστοπούλου Νιόβη, 86, 337
Κωστούλας Λευτέρης, 82
Κωτσόπουλος Θάνας, 75, 78, 100, 105, 127, 138,
 170, 233, 235, 248, 328, 336, 349, 363, 372, 398,
 456, 474, 519, 561

Λ

Λαβράνου Μαρία, 134
Λαγκαδινός Ν., 520
Λαδικού Αλεξάνδρα, 79, 83, 336, 399
Λαδογιάννη Γεωργία, 567
Λαέρτης Μάριος, 234, 428, 443
Λαζανάς Βασίλης Ι., 452, 457
Λαζάνης Γιώργος, 36, 135, 320, 399
Λαζαρίδης Γιώργος, 520
Λαζαρίδης Πέτρος, 142, 143, 145, 370
Λαζαρίδου Ελένη, 562
Λαλασούνη ;, 142, 374
Λαλασούνη Αλεξάνδρα, 520
Λαλασούνη-Δαμάσκου Ολυμπία, 141, 142, 143,
 144, 145, 156, 158, 180, 272, 287, 312, 365, 370,
 371, 399, 438, 489, 544
Λαλασούνης Παναγιώτης, 143, 182
Λαλοπούλου Μαίρη, 169, 185, 372
Λαμπαδαρίδου Ε. Α., 463
Λαμπελέτ Γεώργιος, 457
Λαμπέτη Έλλη, 169, 272, 295, 296, 312, 366, 372,
 393, 399, 409, 411, 415, 417, 438, 491, 510, 512,
 513, 515, 516, 518, 520, 524, 527, 529, 532, 534,
 536, 538, 560, 565, 568
Λαμπίδης Χάρης, 252
Λαμπράκη Λίνα, 187, 265, 399
Λαμπριδης Γιάννης [Wilhelm Meister], 525
Λαμπριδου Ιλιάς, 132, 358
Λαμπρινίδου Έλλη, 130
Λαμπρινού Μαργαρίτα, 244, 253
Λαμπροπούλου Καίτη, 35, 41, 76, 103, 243, 319,
 347, 399
Λάμπρου Άγγελος, 91, 168, 341
Λάμπρου Γιάννης, 14, 568
Λάμπρου Ηρώ, 520
Λάμπρου Σπυριδων, 182, 440
Λάμπρας Γιάννης, 520
Λαντινιώτου Πιπίτσα, 131, 360
Λαούρδας Βασίλειος, 544
Λάσκαρη Γιώτα, 91, 340
Λάσκαρης Νικόλαος, 213, 457, 520, 568
Λεάνδρου Λόλα, 88, 165, 372
Λεβάντη Κατερίνα, 76, 335
Λεβισιάνος Ιάκωβος, 92, 234, 342
Λεκατσά Αικατερίνη, 333
Λέκκας Δημήτρης, 133, 357

Λεκκού Μαίρη, 101, 118, 347, 353
Λεμός Αδαμάντιος, 35, 102, 103, 237, 321, 347, 399, 561
Λεμπεισόπουλος Άρης, 40, 110, 121, 319, 350, 353, 399
Λεονταρίτης Γεώργιος Α., 568
Λεοντής Λ., 520
Λεοντιάδης Σωτήρης, 251
Λέοντος Μαρή, 32, 33, 319
Λεπενιώτης Νίκος, 35, 321
Λεπενιώτης Τηλέμαχος, 31, 51, 67, 156, 180, 269, 272, 287, 289, 310, 312, 328, 333, 365, 371, 400, 407, 427, 438, 473, 489
Λέων Πέτρος, 29, 30, 31, 64, 89, 98, 148, 149, 180, 320, 321, 334, 349, 370, 400
Ληναίος Στέφανος, 120, 271, 301, 313, 351, 354, 400, 416, 432, 483, 504, 507, 514, 519, 522, 523, 533, 559
Λιάγκας Δημήτρης, 80, 336
Λιακάκος Γιάννης, 224
Λιανός Περικλής, 109, 348
Λιάπης Άρης, 108, 172
Λιαπικού Μαρία, 135, 360
Λιάρης Παύλος, 248
Λιάσκου Χλόη, 240, 263
Λίβα Λαμπρινή, 113, 348
Λιβαθινός Στάθης, 139, 363
Λιβανίου Ευτυχία, 113, 348
Λιβανός Γιώργος, 113, 177, 344, 367, 431, 443, 446
Λιβανού Μπέττυ, 46, 324
Λιγνάδης Δημήτρης, 82, 336, 400
Λιγνάδης Τάσος, 470, 520, 568
Λιδωρικής Αλέκος, 457, 521
Λιδωρικής Μιλτιάδης, 189, 457
Λιζέτη Ελένη, 149, 374
Λιοδάκη-Μακρίδου Νίκη, 198
Λιονάκης Στέλιος, 46, 325
Λιόντας Νίκος, 521
Λιούλιου Σόλβια, 47
Λογοθέτης Ηρακλής, 521
Λοϊζίδης Λώρης, 197
Λοϊζου Πέννυ, 199
Λοϊζου Στέλλα. Βλ. Αρκουμανέα Λουίζα
Λόντου Αφροδίτη, 132, 358, 360
Λοράνδου Ελεονώρα, 156, 180, 371
Λοράνδου Λίλη, 80, 332
Λούβαρης Νικόλαος, 544
Λούη Γοργώ, 117, 353
Λούη Φωτεινή. Βλ. Κοτοπούλη-Λούη Φωτεινή
Λούης Λουδοβίκος, 58, 116, 117, 154, 155, 163, 334, 354, 371, 372, 400
Λουκία, 81, 110, 346
Λουκίσα-Κυριακάκη Ολυμπία, 186, 379
Λούρας Σταύρος, 196
Λουρμπά Βαλεντίνη, 87, 330, 332
Λουσιοπούλου Χάρης, 84, 336

Λύγαρη Τατιάνα, 224
Λυγίζος Εκτορας, 85, 330
Λυγίζος Μήτσος, 123, 231, 236, 246, 250, 483
Λύγκας Χρίστος, 111, 344, 350
Λυκούδης Γιώργος, 127
Λυμπεροπούλου Αγγελική, 254
Λυμπεροπούλου Μάγια, 41
Λυμπεροπούλου Μαρία, 452
Λυμπεροπούλου Πόπη, 115, 350
Λυμπουρίδης Αχιλλέας, 199, 568
Λύρας Ντίνος, 126, 249, 261, 356
Λυσιμαχος Γιώργος, 128
Λύτρα Φρόσω, 254
Λύτρας Νίκος, 38, 85, 227, 319, 336
Λώλος Κίμων, 457
Λώρη Άννα, 34, 319

Μ

Μαβίδης Σπύρος, 95, 120, 341, 354
Μαβίλη Ελένη, 112, 344, 431
Μάζης Γιώργος, 37, 319
Μάιντας Στέλιος, 249
Μακαντούνη Ιφιγένεια, 253
Μακκαβαίος. Βλ. Κόκκινος Διονύσιος
Μάκρας Σταυρούλα, 189, 380, 381
Μακράκη Άννα, 126, 356, 400
Μακρή Βάσω, 114, 346, 348
Μακρή Μαρία, 140, 178, 363, 373
Μακρής Βασίλης, 158, 371
Μακρής Σόλων, 522
Μακρής Στέλιος, 255
Μακρής Φώτης, 228
Μαλακάσης Μ., 448, 492, 499
Μαλεβίτσης Χρήστος, 457
Μαλένη Αδριανή, 196
Μαλλιαγρός Άρης, 127
Μαμάκης Αχιλλέας, 88, 135, 167, 181, 522
Μαρίας Ευάγγελος, 131, 358
Μάναση Τόνια, 97, 340
Μανιάτης Κ., 522
Μανουσακής Διονύσης, 121, 354
Μανουσοπούλου Κατερίνα, 135, 360
Μάντακας Χρήστος, 95, 341
Μανταρόπουλος Γιώργος, 112, 344
Μαντάς Νίκος, 188, 380, 381
Μάντζαρη Μορφούλα, 171, 376
Μάντζαρης Χρήστος, 37, 319
Μάντης Ρένος, 81, 336
Μανωλάς Αντώνης, 126, 356
Μανωλάς Γιώργος, 126, 356
Μανωλεδάκη Ιωάννα, 85, 108, 172, 176, 227, 332, 345, 368, 400, 481
Μανωλίδου Βάσω, 131, 168, 170, 184, 186, 256, 272, 294, 311, 360, 366, 372, 380, 381, 401, 417, 491, 561
Μάρα (Ροζάν) Αγνή, 149, 374

Μαραγκού Κατερίνα, 173, 174, 188, 189, 272, 273, 309, 367, 372, 401
 Μαραμένος Γιώργος, 248
 Μάργαρα Κλεοπάτρα, 129
 Μαργαρίτης Αλκιβιάδης, 522
 Μαργαρίτης Δημ., 523
 Μαρίκος Αθανάσιος, 51, 52, 53, 67, 68, 117, 146, 147, 148, 180, 328, 333, 335, 353, 370, 401, 407, 427, 473
 Μαρίκου Αιμιλία, 51, 53, 68, 147, 148, 269, 290, 311, 333, 335, 370, 401
 Μαρινάκης Γιάννης, 91, 131, 342, 360
 Μαρίνος Ιορδάνης, 127, 185, 401
 Μάριος Κωνσταντίνος, 43, 322, 324
 Μαρτιούκλας Νίκος, 247
 Μαρκάκη Λίνα, 228
 Μαρκέλλος Σπύρος, 29, 31, 33, 89, 90, 98, 99, 317, 338, 343, 425, 429, 430, 440, 446
 Μαρκολιάς Γιώργος, 170, 376
 Μαρκόπουλος Στέργιος, 176, 377
 Μάρρα Ειρήνη, 251
 Μαρσάν Πολύβιος, 164, 568
 Μαρσέλλου Νέλλη, 70, 87, 90, 100, 127, 335, 340, 347, 401
 Μαρτίκα Μ., 168, 376
 Μάστορας Μιχάλης, 35, 321
 Μαστοροπούλου Αγαθονίκη, 54, 333
 Μαστρογιαννίτης Δημήτρης, 523
 Ματάντος Σ., 523
 Μάτσεις Παύλος, 186, 187, 255, 378, 441, 447
 Ματζιρη Σωτηρία, 523
 Ματσακάς Κώστας, 185, 187, 380, 381, 401
 Ματσακίδου Κυριακή, 227
 Μάτσας Αρτέμης, 149
 Μάτσας Νέστορας, 457, 523
 Ματσούκας Κωνσταντίνος, 426, 431, 442, 443
 Μαυρικού-Αναγνώστου Μυρτώ, 452
 Μαυρογένης Γιάννης, 231
 Μαυρογεώργη Γεωργία, 179, 373
 Μαυροειδή Αλίκη, 70, 335
 Μαυροειδή-Παπαδάκη Σοφία, 129, 264, 436, 485, 523
 Μαυρολέων Άννα, 568
 Μαυρομάτη Άννα, 113, 346
 Μαυρομάτη Ελένη, 94, 340
 Μαυρομάτης Βασίλης, 237
 Μαυρομματάκη Κέλλυ, 177, 369
 Μαυρομούστακος Πλάτων, 36, 41, 135, 466, 562, 568
 Μαυρόπουλος Στάθης, 227
 Μαυροπούλου Γκέλυ, 43, 77, 78, 233, 324, 336, 402
 Μαύτα Λούλα, 130
 Μελά Θ., 144, 374
 Μελάς Σπύρος, 448, 452, 457, 523, 545, 561
 Μελισάρης Γιώργος, 38, 319
 Μελλάς Γρηγόρης, 95, 341
 Μέμπεργκ Μαργαρίτα, 82, 85, 109, 111, 121, 196, 329, 330, 344, 351, 428, 430, 432, 443, 444, 463, 478, 481, 486
 Μενάρδος Σίμος, 241, 426, 431, 433, 440, 442, 444, 447, 448, 464
 Μεναχέμ Ζακ, 261
 Μέξης Πάρις, 112, 113, 346
 Μερκούρη Μελίνα, 76, 115, 237, 336, 402, 562
 Μερμήγκης Σταύρος, 87, 337
 Μεσάρης Κώστας, 139, 363
 Μεσσάλας Γιώργος, 94, 95, 186, 188, 270, 273, 302, 303, 309, 338, 340, 378, 379, 395, 402, 403, 429, 441, 478, 504, 514, 523, 535, 558
 Μεστάνας Σωτήρης, 194
 Μεταλλίδου Πόπη, 376
 Μεταλλινός Γιάννης, 96, 339
 Μεταξά Αντιγόνη, 162, 371
 Μεταξά Αργυρώ, 236, 242, 250, 255
 Μεταξά Βάσω, 35, 41, 76, 88, 137, 185, 243, 319, 335, 336, 363, 402
 Μεταξά Μ., 164, 376
 Μετζικώφ Γιάννης, 111, 114, 346, 402
 Μήλας Διονύσης, 103, 347
 Μηλιάδης Γιάννης, 457
 Μηλιάδου Ανθή, 64, 68, 90, 101, 103, 161, 269, 290, 313, 328, 334, 340, 347, 394, 402, 407, 427, 473
 Μηνάς Σπ., 524
 Μήτας Γρηγόρης, 245
 Μητρόπουλος Δημήτρης, 130
 Μητροπούλου Αγλαΐα, 457, 524
 Μητροπούλου Καίτη, 39, 170, 265, 320, 376
 Μητσάκης Βασίλης, 119, 239, 354
 Μητσάκου Λουίζα, 93, 340
 Μήτσας Νίκος, 47, 325
 Μίγδου Ευγενία, 14, 87, 161, 568
 Μιζαντζή Τούλα, 130, 360
 Μικέ Μαρία, 563
 Μικελίδης Νίνος Φενέκ, 524
 Μιναρετζής Δημήτρης, 84, 336
 Μινωτής Αλέξης, 43, 72, 77, 78, 79, 130, 186, 233, 255, 269, 298, 311, 324, 329, 335, 336, 358, 378, 387, 395, 402, 403, 408, 427, 469, 475, 494, 507, 518, 533, 549, 558, 562, 565, 568, 571
 Μιχαήλ Λιάνα, 167
 Μιχαηλίδης Ανδρέας, 193
 Μιχαηλίδης Αντώνης, 228
 Μιχαηλίδης Γιώργος, 228, 251
 Μιχαηλίδης Κίμων, 524
 Μιχαηλίδης Κωστής, 105, 170, 193, 232, 265, 343, 366, 403, 491, 565
 Μιχαηλίδου Αθηνά, 185
 Μιχαλακόπουλος Γιώργος, 107, 189, 245, 347, 378, 403
 Μιχαλάτου Μαίρη, 113, 177, 344, 367, 431, 443, 446
 Μιχαλόπουλος Φ., 457

Μιχαλοπούλου Λουκία, 121, 353
Μοδινός Αργύρης, 524
Μόκας Λευτέρης, 94, 342
Μολυβίδης Γ., 524
Μορμαϊτζής Αντώνης, 174, 373
Μόμτσου Ελένη, 135, 360
Μορίδης Θεόδωρος, 44, 95, 101, 118, 138, 166,
167, 259, 260, 324, 341, 349, 354, 363, 372, 403
Μοσχίδης Γιώργος, 40, 79, 107, 189, 232, 234,
319, 336, 349, 380, 381, 403
Μοσχοβάκης Αντώνης, 524
Μοσχόβη Ματίνα, 223
Μοσχοβίτης Πολύμερος (Πολ):, 525
Μοσχολιού Μαρία, 250, 252
Μόσχος Δημήτρης, 134, 360
Μότσιου Λίνα, 83, 332
Μουαίμης Γιώργος, 195
Μουζενίδης Τάκης, 123, 138, 170, 243, 361, 366,
404, 433, 457, 565, 568
Μούλιος Γιώργος, 260
Μουρίκη Έφη, 240
Μουσμότης Διονύσης, 14, 58, 145, 157, 158, 568
Μουσουρή Ρίτα, 236
Μουσουρης Κώστας, 155, 163, 371, 372, 404
Μουσουρης Σπύρος, 34, 168, 236, 319, 376
Μουστακά (Πλέσσα) Αθανασία, 59, 105, 127,
130, 169, 170, 349, 360, 376
Μουστακά Νίτσα, 59, 148, 334, 374
Μουστακάς Κωνσταντίνος, 59, 116, 147, 334,
354, 374
Μουστερής Μ. Π., 14, 53, 57, 63, 75, 144, 167,
169, 193, 199, 568
Μουτάφη Ελισάβετ, 111, 348
Μουτσοπούλου Λίλα, 133, 358, 359, 360
Μόχλας Γιάννης, 227
Μπαϊρακτάρη Νίκη, 99, 349
Μπακάλης Κώστας, 94, 342
Μπάκας Κώστας, 36, 231, 236, 319
Μπακόλας Νίκος, 525
Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά, 452
Μπάλλας Δημήτρης, 36, 236, 319
Μπαλμπαγάδη Ιωάννα, 176, 377
Μπαμπούνης Αντώνης, 38, 319, 369
Μπαμπούνης Βασίλης, 178
Μπάμπου-Παγκουρέλη Χριστίνα, 549
Μπάνος Δημήτρης, 251
Μπανταδάκης Γιώργος, 114
Μπαντής Τάσος, 40, 125, 317, 355, 404, 425, 434
Μπάρκουλης Ανδρέας, 261
Μπαρλάς Τάκης, 525
Μπάρλοου-Παπούλια Χριστίνα, 40
Μπάρτης Γιώργος, 119, 239, 354
Μπασλή Ουρανία, 188, 380, 381
Μπασουκέας Φώτης, 453, 480
Μπαστιάς Κωστής, 91, 338, 474, 485, 525, 571
Μπαστιέ Νόρα, 166, 372
Μπαστουνόπουλος Φώτης, 253

Μπατσαλιά Αλεξάνδρα, 45, 324
Μπεκές Όμηρος, 130, 132, 250, 251, 357, 436, 445,
446, 457
Μπελιές Ερρίκος, 140, 178, 189, 361, 367, 378,
425, 428, 431, 434, 437, 439, 441, 442, 443, 444,
446, 447
Μπέλλης Ανδρέας, 46, 107, 323, 345
Μπεμπεδέλη Δέσποινα, 79, 193, 195, 249, 336,
404
Μπενάκη Μαρία, 36, 41, 135, 176, 373
Μπενή-Ψάλτη Βενετία, 124, 356
Μπενή-Ψάλτη Μαρία, 162, 371
Μπιζιός Μιχάλης, 94, 341
Μπιλάλη Κατερίνα, 47, 325
Μπιμπίλας Σπύρος, 140, 251, 363
Μπιπιάρης Γκίκας, 123
Μπιπούμπι Φρίντα, 568
Μπιρμπίλης Νίκος, 36, 236, 320
Μπιποτάκος Β., 131, 360
Μπιλάτζιος Τάσος, 126, 356
Μπογδανοπούλου Στεφανία, 111
Μπογιατζής Θεόδωρος, 240
Μπογράκος Νότης, 33
Μποτέλλη Μελίνα, 81, 254, 336
Μπούγλης Μιχάλης, 242
Μπούκα (Ζαφειράκη) Τζούλια, 168, 376
Μπούμπης Αλέκος, 71
Μπουντουβής Γιώργος, 248
Μπουράς Νίκος, 84, 336
Μπουρδέκας Διονύσης, 87, 337
Μπουσοδούκος Νίκος, 135, 358, 360
Μπραουδάκη Ελπίδα, 111, 350
Μπρούφας Χρήστος, 95, 339
Μυλωνά Ελένη, 197
Μυλωνοπούλου Τασία, 481
Μυράτ Αλέξανδρος, 149
Μυράτ Δημήτρης, 34, 97, 123, 236, 319, 404
Μυράτ Μήτσος, 29, 30, 31, 89, 98, 99, 100, 117,
149, 180, 319, 341, 347, 354, 405, 561
Μυράτ Μιράντα, 72, 73, 131, 149, 168, 335, 359,
372, 405, 457, 474
Μυράτ Ρίτα, 34, 105, 123, 131, 138, 164, 246, 319,
347, 358, 363, 376, 405
Μυράτ Χρυσούλα. Βλέπε Κοτοπούλη-Μυράτ
Χρυσούλα
Μυριαγκού Καλλιρόη, 135, 359
Μυρίδου Βέτα, 170, 368
Μύρκου Τατιάνα, 178
Μυταράς Δημήτρης, 91, 339
Μωραΐτης Νίκος, 68, 69, 269, 290, 312, 328, 335,
427, 473
Μωρέας Τάσος, 198
Μωρόγιαννης Γιώργος, 93, 139, 341, 363

N

Ναζίρης Δημήτρης, 85, 175, 227, 336, 373, 405

Νάζος Γεώργιος, 525
Νάκος Ι., 34, 40, 321
Νάκος Πιέτρο, 321
Νανέρης Νικηφόρος, 86, 241, 245, 260, 330, 332, 428
Ναός Κώστας, 129, 250, 264
Νάστος Χρήστος, 40, 320
Νάτσιος Ανδρέας, 108, 172, 349, 376
Ναυπλιώτου Μαρία, 121, 353
Ναυπλιώτου Ν., 99, 347
Νέζερ Θεμιστοκλής, 65
Νέζερ Κωνσταντίνος, 65
Νέζερ Μαρίκα, 164, 376
Νέζερ Μερόπη, 99, 164, 349, 376, 405
Νέζερ Χριστόφορος, 65, 77, 233, 336, 405, 561
Νέζος Γιώργος, 236, 251
Νεοκλέους Νεοκλής, 196
Νεοφύτου Νεόφυτος, 193
Νέστορα Μαριέλα, 85
Νεχαλιώτης Κωστής, 526
Νιάρχος Θανάσης, 566
Νίκα Ροζαλία, 34, 51, 157, 272, 288, 312, 333, 365, 371, 406, 438, 489, 569, 570
Νίκας Άγγελος, 478
Νίκας Αντώνιος, 146, 182, 370
Νικηφοράκη Τιτίκα, 130, 250, 360
Νικολαΐδης Βασιλίας [ηθοποιός], 96, 341
Νικολαΐδης Βασιλίας [σκηνοθέτης], 114, 133, 344, 346, 357, 406
Νικολαΐδης Γιώργος, 36, 320
Νικολαΐδης Δημήτρης, 103, 349
Νικολαΐδης Νίκος, 97, 341, 543
Νικολαΐδης Στέφανος, 131, 360
Νικολαΐδου Βίβιαν, 197
Νικολαΐδου Ειρήνη, 461
Νικολαΐδου Ελένη, 128
Νικολαΐδου Σουλτάνα, 232
Νικολαΐδου Φανή, 75, 335
Νικολάου Γιώργος, 526
Νικολάου Πέτρος, 116, 117, 354
Νικολετάτος Σπύρος, 526
Νικολόπουλος Γεώργιος, 57, 144
Νικολόπουλος Γιάννης, 526
Νικολοπούλου Αριάδνη, 57, 144
Νικόπουλος Νάσος, 470, 526
Νίνης Χρήστος, 139, 363
Νιρβάνας Παύλος, 457, 526, 568
Νόλλας Τάσος, 92, 341
Νοταρά Σαπφώ, 74, 90, 103, 335, 340, 347, 406
Νουαγέ Ομπλίν, 176, 377
Ντάβαρης Γεράσιμος, 96, 342
Νταής Γ., 263
Νταλιάνης Γιάννης, 171, 174, 253, 366, 367, 372, 439, 446, 491
Νταλιάνης Κώστας, 171, 174, 253, 366, 376, 439, 446, 491, 493
Ντάνου Ελευθερία, 247, 435, 526

Νταρακλίτσα Ελίνα, 453
Ντεκώ Ελευθερία, 95, 175, 339, 368
Ντελόπουλος Κυριάκος, 568
Ντζούρβα Λένα, 115, 350
Ντιτζόρτζιο Φέλιξ, 248, 436, 445
Ντολάντης Μιχαήλ, 131, 360
Ντουνάκης Δημήτρης, 170, 376
Ντουνιά Χριστίνα, 563, 568
Ντούτση Αγνή, 228
Ντριζή Νικολίτσα, 96, 342

Ξ

Ξανθάκη Ειμαρμένη, 29, 30, 89, 98, 180, 320, 340, 347, 406
Ξανθάκη Έλλη, 100, 102, 165, 166, 237, 349, 372
Ξανθάκη Ελπίς, 89, 340
Ξενάκης Πάνος, 83, 179, 336, 369
Ξενίας Γιώργος, 133, 357, 436
Ξενίδης Σταύρος, 231, 250, 255, 406
Ξενοπούλος Γρηγόριος, 213, 452, 457, 458, 459, 469, 476, 481, 492, 526, 532, 533, 543, 568
Ξένος Ντινός, 38, 321
Ξένου Μαρίνα, 134, 360
Ξενοδάκη Μαρία, 108, 109, 271, 310, 344, 348, 530
Ξηροταγάρου Ευτυχία, 162, 375
Ξυδιάς Θεοδωρή, 120, 352

Ο

Οικονομίδης Δημήτρης, 179, 377
Οικονομίδης Κώστας [ηθοποιός], 73, 74, 168, 269, 293, 312, 335, 427, 474, 522, 558
Οικονομίδης Κώστας [κριτικός], 527
Οικονομίδου Μιράντα, 92, 109, 340, 348, 406
Οικονομίδου Ράνια, 40, 82, 126, 186, 256, 319, 336, 356, 380, 381, 406
Οικονομίδου Σ., 170, 376
Οικονομοπούλου Α., 168, 376
Οικονομοπούλου Πέπη, 180
Οικονόμου Θεοδωρή, 114, 346
Οικονόμου Θωμάς, 23, 24, 31, 32, 33, 34, 42, 48, 54, 57-68, 87, 116, 117, 124, 136, 137, 140, 144, 146, 148-155, 159-162, 182, 269, 271, 272, 287-289, 291, 307, 317, 319, 322, 324, 326-328, 333, 334, 335, 351, 355, 361, 363-366, 370, 371, 385, 388, 390, 391, 393, 394, 396-398, 400, 406, 407, 409, 412, 413, 425-427, 432, 437, 438, 446, 451, 465-467, 471, 483, 486, 489, 499, 504, 509-512, 516, 518, 519, 521, 523-527, 531, 536, 539, 540, 543, 557, 565, 566, 569, 570
Οικονόμου Κίμων, 527
Οικονόμου Μαρία, 454
Ολύμπιος Σπύρος, 91, 127, 130, 251, 341, 360
Ορφανίδης Στέλιος, 184, 379
Ορφανός Λάμπρος, 91, 339

Ουδινότης Αλέκος, 80, 106, 262, 336, 349, 407

Π

Παβλόσκαγια Νίνα, 131, 360
Παγιατάκη Ιωάννα, 40, 319
Παγιατάκης Σπύρος, 528
Παγκουρέλης Βάιος, 528, 549, 569
Παγουλάτος Βίκτωρ, 105, 237, 347
Παγουλάτος Παναγής, 134
Παγουλάτου Ολυμπία, 84, 336
Παγώνη Νίτα, 78, 336
Παζαρζή Ιλιάννα, 134, 360
Παίδαρος Κώστας, 180
Παϊζή Αλέκα, 103, 347, 407
Παϊταζή Άννα, 169, 372
Παλασιολόγος Μάριος, 165, 372
Παλασιολόγος Παύλος, 458
Παλαιός Μ., 529
Παλαιοχωρίτης Δημήτρης, 178, 373
Παλαμής Κωστής, 458, 469, 476, 478, 481, 492, 494, 499, 529
Παλαμιώτης Γιάννης, 107, 172, 349, 372
Παληκαρά Χίμολυ, 114, 177, 377
Παληκαράς Λευτέρης, 114
Παλληκαράκη Νίκη, 111, 348
Πάλλης Αντώνης, 135, 359
Πάλλης Βύρων, 252
Παλμύρας Νέστωρ, 64, 131, 149, 334, 358, 374, 407
Παναγή Α. Μ., 463
Παναγιωτάκη Βίκυ, 47
Παναγιωτόπουλος Βασίλης, 565, 567, 570
Παναγιωτόπουλος Γεώργιος, 144
Παναγιωτόπουλος Θ., 29, 320
Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., 458, 569
Παναγιωτοπούλου Δέσποινα, 112
Παναγιωτοπούλου Σεβασμία, 131, 360
Παναγιωτοπούλου Χρ., 144
Παναγιώτου Γιώργος, 563
Παναγιώτου Κάκια, 245, 248
Παναγιώτου Χάρης, 198
Παναγιωτούνη Ηλιάννα, 113, 348
Παναγόπουλος Τάκης, 259
Πανάγου Μίκα, 179, 369
Παναγουλόπουλος Γιώργος, 529
Πανά-Καϊρη Μανόν, 81, 332
Παναμής Πέτρος, 241, 245
Πανδη Σταυριάννα, 47, 48, 324
Πανιάρας Κώστας, 81, 110, 332, 346
Πάνου Θεμιστοκλής (Θέμης), 112, 348
Πανταζή Β., 137, 363
Πανταζής Σωτήρης, 40, 321
Πανταζοπούλου Αναστασία, 36, 319
Παντελάκη Αλεξάνδρα, 111, 348
Παντελή Λίτσα, 70
Παντέλης Νίκος, 139, 361, 437

Παντή Μπριγκίτε, 492
Παντόπουλος Ευάγγελος, 33, 49, 50, 52, 97, 145, 272, 286, 287, 312, 333, 364, 391, 399, 408, 438, 487
Παντόπουλος Σπύρος, 52, 333
Παντοπούλου Κατίνα, 145
Πάντος Λάζαρος, 106, 107, 345
Παξινού Κατίνα, 72, 77, 78, 79, 131, 184, 217, 218, 219, 233, 269, 298, 311, 329, 335, 336, 358, 387, 395, 402, 403, 408, 427, 469, 475, 507, 518, 533, 549, 558, 562, 565, 569, 571
Παπά Κρινιώ, 91, 340
Παπά Νέλλη, 177, 373
Παπαβασιλείου Βάσος, 529
Παπαγελούτσου Γιώτα, 511
Παπαγεωργίου Αντώνιος, 157, 375
Παπαγεωργίου Βαγγέλης, 84, 134, 332
Παπαγεωργίου Κατερίνα, 87
Παπαγεωργίου Νίκος, 29, 30, 31, 34, 89, 90, 98, 99, 100, 117, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 162, 180, 319, 337, 338, 340, 347, 349, 353, 370, 371, 408, 570
Παπαγεωργίου Χρίστος, 464
Παπαγιάννη Μαρία, 529
Παπαγιάννης Δημήτρης, 110, 135, 252, 348, 358, 359
Παπαγιάννης Νικόλας, 115, 350
Παπαγιαννόπουλος Διονύσης, 168
Παπαγιαννόπουλος Σπύρος, 37
Παπαδάκη Ελένη, 115, 131, 164, 184, 358, 372, 408, 562, 568, 569
Παπαδάκη Πόπη, 250
Παπαδάκη Σίσις, 458
Παπαδάκης Α., 165, 376
Παπαδάκης Μιχάλης, 569
Παπαδάκης Νίκος, 92, 94, 338, 429, 478
Παπαδάκης Στέλιος, 170, 243
Παπαδήμας Αδαμάντιος, 453, 458, 462, 483, 529
Παπαδημητρίου Χρήστος, 85, 336
Παπαδόπουλος Γιάννης, 458
Παπαδόπουλος Ιωάννης, 30, 321
Παπαδόπουλος Κώστας, 129
Παπαδόπουλος Κωστής, 44, 323
Παπαδόπουλος Λευτέρης, 569
Παπαδόπουλος Πάνος, 35, 321
Παπαδόπουλος Σταύρος, 92, 342
Παπαδόπουλος Στρατής, 70
Παπαδοπούλου Ανέζα, 86, 337, 408
Παπαδοπούλου Μπέσσυ, 134
Παπαδοπούλου Νανά, 155, 375
Παπαδοπούλου Χρυσούλα, 133, 358, 360
Παπαδούκα Ολυμπία, 169, 253, 376
Παπαζαφειρόπουλος Χρ., 458
Παπαζαφειροπούλου Μαρία, 88
Παπάζογλου Ελένη, 454, 466
Παπάζογλου Νίκος, 39, 321
Παπαθεμελή Αγγελική, 82, 336

Παπαθεοδώρου Σωκράτης, 188
 Παπαϊωάννου Κωστής, 45, 325
 Παπαϊωάννου Λίνα, 529
 Παπαϊωάννου Χρύσα, 44, 324
 Παπαϊωσήφ Ασπασία, 40, 321
 Παπακυριάκη Γιάννα, 223
 Παπακυριακίδης Γ., 144
 Παπακωνσταντίνου Άννου, 250
 Παπακωνσταντίνου Βασιλῆς, 110, 346
 Παπακωνσταντίνου Δημήτρης, 84, 329, 332, 336, 428
 Παπακωνσταντίνου Κώστας, 92, 342
 Παπακωνσταντίνου Μάρκος, 92, 340
 Παπακωνσταντίνου Μίρκα, 79, 336, 408
 Παπακωνσταντίνου Νίκος, 231
 Παπακώστα Ηλέκτρα, 80, 240, 254, 332
 Παπαμιχαήλ Δημήτρης, 88, 250, 409
 Παπαμιχάλης Μιχάλης, 174, 367, 493
 Παπαμίχου Χριστίνα, 121, 353
 Παπαναστασίου Νίκος, 250
 Παπανδρέου Νικηφόρος, 4, 5, 30, 31, 49, 116, 136, 137, 213, 453, 455, 481, 483, 492, 494, 545, 546, 562, 569
 Παπανικολάου Κατερίνα, 47, 323
 Παπανικολάου Μιχάλης, 80, 329, 476
 Παπανούτσος Ε. Π., 529, 569
 Παπαντωνίου Ζ., 459
 Παπαποστόλου Νίνα, 106, 345
 Παπάς Άλκης, 127
 Παπάς Γιώργος, 91, 340
 Παπάς Τάσος, 231
 Παπασκαρλάτου Άρτεμις, 224
 Παπασπηλιόπουλος Οδυσσέας, 82, 121, 336, 354
 Παπασπύρος Ανδρέας, 46, 322, 323, 324
 Παπασπύρου Εβίτα, 171, 174, 253, 366, 367, 372, 439, 446, 491
 Παπαστάθης Λάκης, 549
 Παπασωτηρίου Ελένη, 529
 Παπαφίγκου Άννα, 82
 Παπαχαραλάμπους Ζέτα, 459
 Παπαχρήστου Αλίκη, 153
 Παπούλια Μαρία, 113, 348
 Παπουτσιή Πένη, 115, 240, 262, 348
 Παπουτσιής Τρόφων, 223
 Παππιάς Γιώργος, 35, 119, 169, 272, 295, 296, 312, 320, 366, 372, 393, 399, 409, 411, 415, 417, 438, 491, 510, 512, 513, 515, 516, 518, 520, 524, 527, 529, 530, 532, 534, 536, 538, 560
 Παππιάς Κώστας, 123
 Παραδείσης Αλέξανδρος, 459
 Παρασκευάς Νίκος, 34, 72, 77, 90, 99, 127, 131, 152, 155, 160, 164, 184, 320, 335, 336, 341, 349, 359, 371, 372, 375, 380, 381, 409
 Παρασκευόπουλος Ιωάννης Ν., 451, 452, 453
 Παρασκευόπουλος Κ., 57, 144
 Παρασκευοπούλου Ευαγγελία, 41, 53, 54, 269, 285, 288, 312, 326, 333, 389, 406, 407, 409, 427, 471
 Παράσχος Γιάννης, 529
 Παράσχος Κλέων, 459, 529
 Παράσχος Κώστας, 529
 Παρθενίου Μιλένα, 95
 Πάριος Ηλ., 530
 Παρισάκη Λίτσα, 231
 Πάριος Χρήστος, 82, 119, 239, 252, 262, 336, 354, 409
 Παρνασσάς Νίκος, 459
 Παρούση Νότα, 177, 373
 Παρρέν Καλλιρόη, 459
 Πασαγιάννη Ελένη, 29, 30, 31, 98, 180, 319
 Πασαγιάννης Σπήλιος, 30, 31, 98, 180, 319, 321
 Πασιάς Σπύρος, 94, 342
 Πασπάτη Άννου, 252, 260
 Πασσάκος Γιώργος, 38, 321
 Πασσάς Δημήτρης, 189
 Παστελλίδης Νίνος, 193, 274, 295, 312, 403, 427, 495
 Πασχάλη Ελένη, 131, 360
 Πασχαλίδη Μ., 168, 376
 Πασχούλας Νίκος, 39, 321
 Πατελάκη Βούλα, 111, 348
 Πατέλης Ιάκωβος, 96, 342
 Πατεράκη Ρούλα, 106, 107, 139, 173, 343, 345, 347, 363, 367, 409, 430, 439, 454, 480, 505, 546
 Πατρασκάνου-Βεάκη Έλενα, 79, 332, 476
 Πατρικαλάκης Φαίδων, 45, 323
 Πατρίκιος Σπύρος, 33
 Πατρικίου Έλενα, 69, 335, 454, 466
 Πατρικίου-Σταματοπούλου Λέλα, 69, 335
 Πατσαλίδης Σάββας, 463
 Πάτσας Γιώργος, 46, 80, 81, 82, 112, 115, 120, 138, 175, 262, 323, 332, 346, 352, 362, 368, 410
 Παυλίδης Άντρος, 530
 Παυλίδης Χρόνης, 134, 249, 360
 Παυλίδου Χριστίνα, 249
 Παυλογιάννη Ευτυχία, 43, 165, 324, 372
 Παυλόπουλος Λευτέρης, 82, 112, 121, 134, 332, 346, 352, 357, 410
 Παχής Στράτος, 259, 261
 Πεζοπούλου Λίλη, 14, 54, 55, 145, 146, 148, 156, 208, 569
 Πελάκης Τάσος, 70
 Πελεκάνου Αναστασία, 198
 Πελεκάνου Βούλα, 194
 Πελέτης Δημήτρης, 261
 Πελέτης Μανώλης, 261
 Πεντερίδης Στέλιος, 108, 347
 Πέππα Λέλα, 459
 Πέππας Σοφοκλής, 93, 112, 121, 174, 251, 341, 350, 354, 372, 410
 Περάκης Νίκος, 83
 Περδίκης Γιάννης, 126, 356

- Περέλης Νίκος, 96, 172, 173, 223, 224, 338, 340, 366, 367, 376, 410, 491, 492, 497
- Περζικιανίδης Τάσος, 261
- Περλέγκας Τίμος, 92, 249, 342
- Πέρογλου Άννα, 482
- Περράκης Γεώργιος, 165, 166, 372
- Πέρση Κίκη, 255
- Πέρσης Θεωδωρής, 463
- Πετάση Ελένη, 530
- Πετούση Κατερίνα, 251
- Πετράκης Παντελής, 83, 332
- Πετράκου Κυριακή, 453
- Πετράτος Δημήτρης, 120, 354
- Πετρής Τάσος, 476
- Πετριδής Γεώργιος, 41, 141, 370
- Πέτροβα Μαρία, 107, 347
- Πετροπουλέας Ηλίας, 40, 319
- Πετρόπουλος Νίκος, 95, 339
- Πέτσος Αλέκος, 79, 92, 336, 342, 411
- Πεττεμεριδής Θάνος, 198
- Πεφάνης Γιώργος, 459
- Πηλιχός Γιώργος, 81, 110, 332, 346, 569
- Πήττα Έρση, 134, 357
- Πικρός Πέτρος [υπογράφει με το ψευδώνυμο Κάθισμα 13], 515, 530, 568
- Πισιμής Μπάμπης (Χαράλαμπος), 92, 94, 341, 342
- Πιστιόλα Λουκία, 115, 348
- Πιττακή Ρένη, 240, 254, 411
- Πλακίδης Ηλίας, 239
- Πλακούδης Χαράλαμπος, 36, 127, 131, 138, 319, 360, 363
- Πλασκοβίτης Λευτέρης, 37, 38, 320, 321
- Πλεμενίδου Ε., 154
- Πλέσσα Α., 147, 148, 374
- Πλέσσα Έλλη, 130, 360
- Πλέσσα Καλλιόπη, 148, 374
- Πλέσσας Διονύσιος, 158
- Πλέσσας Ι., 158, 375
- Πλέσσας Νικόλαος, 157, 158, 272, 288, 312, 365, 391, 399, 438, 489, 524, 560
- Πλούμης ;, 63
- Πλούτης Γεώργιος, 63, 124, 242, 356
- Πλωρίτης Μάριος, 35, 44, 45, 46, 169, 232, 320, 322, 366, 411, 426, 442, 459, 463, 466, 468, 470, 491, 492, 496, 530
- Πόγκα Δέσποινα, 140, 178, 363, 373
- Ποδηματά Λουίζα, 105, 168, 237, 261, 347
- Πολέμη Πόπη, 481
- Πολενάκης Λέανδρος, 459, 463, 530
- Πολέντας Μανώλης, 531
- Πολιτάκη Ιουλία, 52, 333
- Πολίτης Γ. Ν., 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 105, 108, 109, 166, 168, 170, 172, 183, 185, 233, 254, 328, 329, 343, 344, 366, 378, 427, 430, 439, 441, 443, 446, 447, 531
- Πολίτης Νίκος, 93, 339
- Πολίτης Φώτος, 43, 70, 72, 73, 76, 77, 183, 322, 328, 329, 378, 411, 443, 459, 469, 475, 477, 480, 481, 492, 494, 531, 562, 563, 565-569, 571
- Πολύζου Μύρτα, 248
- Πολυκάρπου Πολύκαρπος, 179, 373
- Πολυτίμου Άννα, 44, 84, 325, 336
- Πολυχρονιάδου Μαριάννα, 459
- Πολυχρονίδου Δέσποινα, 45, 325
- Πολυχρονοπούλου Κατερίνα, 109, 348
- Πολυχρόνου Μαίρη, 126, 356
- Ποντίκας Μάριος, 234
- Πορφύρης Κ., 531
- Ποταμιανού Βαλεντίνη, 569
- Ποταμίτης Δημήτρης, 255
- Πουλαΐδης Ευτύχιος, 194
- Πουλόπουλος Κωνστ., 459
- Πουλοπούλου Άλκηστις, 121, 353
- Πούχνερ Βάλτερ, 453, 569
- Ποφάντης Θεόδωρος, 53, 68, 269, 285, 310, 326, 385, 401, 427, 471
- Πράτσικας Γιώργος, 463, 480, 492, 531, 545
- Πράτσικας Μανώλης, 531
- Πρέκας Κώστας, 106
- Πρινέας Ιωάννης, 34, 320
- Πρίτσα Τότα, 46, 82, 112, 120
- Προβελέγγιος Κωνσταντίνος, 57, 144
- Προβελέγγιου Άννα, 57, 144
- Προέδρου Βέτα, 105, 347
- Προμηθέως Σοφία, 70
- Πρώιος Στέργιος, 108, 172, 345, 368, 481
- Πρωτοπαπιάς Γεράσιμος, 35, 321
- Πυρπασόπουλος Κόνης, 92, 342

P

- Ραζέλου Κατερίνα, 172, 224, 372
- Ράνιγκ Τερψιχόρη, 143
- Ράλλης Στέλιος, 261
- Ραμψαούνης Αντώνης, 140, 179, 363, 373
- Ραούλ Σάββας, 31
- Ραπανάκη Καλλιόπη, 531
- Ραυτόπουλος Νικόλαος, 29, 89, 143, 319, 340, 411
- Ρέγκος Δημοσθένης, 62, 63, 160, 334, 375
- Ρεμπούτσινα Μαρία, 133
- Ρέππα Κική, 242
- Ρευματάς Μάκης, 231, 260
- Ρήγας Π., 531
- Ρηγόπουλος Κίμων, 121, 354
- Ρηγόπουλος Κώστας, 231, 250, 261, 411
- Ρήγου Μυρτώ, 48, 325
- Ριάδη Μαριέττα, 81, 110, 269, 271, 310, 329, 336, 344, 348, 412, 504, 506, 530
- Ριμένας Φοίβος, 189
- Ροδάκης Γεώργιος, 29, 89, 320, 341
- Ροδάκης Λ., 32, 159, 320
- Ροδάκης Μιχ., 117, 354

Ροδός Μιχαήλ, 115, 479, 531, 569
Ροδίου Αγγέλα, 31
Ροδίτη Έφη, 119, 231, 239, 245, 261, 353
Ροδίτης Ναπολέων, 129, 264
Ροδοσθένους Γιώργος, 197
Ροζάν Μερόπη, 33, 99, 117, 163, 347, 353, 372, 412
Ροζάν Νικόλαος, 34, 99, 117, 152, 168, 319, 349, 354, 371, 372, 412, 569
Ροζάν Ρένα, 131, 360
Ροθμελιώτης Βασίλης, 96
Ρομπάκη Ελένη, 246, 435, 445
Ροντήρης Δημήτρης, 72, 130, 357, 412, 561, 566
Ροπαίτης Γ., 532
Ρόπαλης Άντρος, 197
Ρουμελιώτης Βασίλης, 342
Ρούσος Εμμανουήλ, 90, 341
Ρούσου Αλίκη, 166, 376
Ρούσου Λ., 130, 360
Ρόχας Ζαχαρίας, 115, 350
Ρώης Γιώργος, 165, 166, 372
Ρώμα Μαίρη, 88, 118, 353
Ρωμανός Μάριος, 29, 320
Ρωμανός Μιχάλης, 92, 341
Ρώμας Διονύσιος, 475, 532, 563
Ρωσιδης Ιάκωβος, 532
Ρώτα Μαρία, 235
Ρώτας Βασίλης, 32, 70, 71, 90, 100, 159, 165, 269, 270-272, 308, 321, 328, 338, 340, 343, 366, 412, 429, 438, 444, 486, 532, 544, 561, 569

Σ

Σάββα Νανά, 234, 238, 239
Σάββας Σπυρίδων, 31, 65, 148, 151, 153, 164, 180, 334, 372, 374
Σαββιδάκης Κωστής, 113, 348
Σαββίδης Γ. Π., 458, 499
Σαββίδου Λένα, 108, 347, 349
Σαββοπούλου Λίλια, 166, 376
Σαββοπούλου Τάνια, 36, 93, 232, 259, 319, 340, 412
Σαγιά Κατερίνα, 106, 349
Σαγιάνου-Κατσέλη Μαίρη, 165, 183, 372, 380, 381
Σαγιώρ Κωνσταντίνος, 53, 333
Σαΐτη Μαρλέν, 179, 373
Σακατζής Δημήτρης, 227
Σακελλαρίου Άκης, 240
Σακελλαρίου Μαρία, 564
Σακέττου Κούλα, 155, 375
Σαλονικιού Ειρήνη, 129, 264
Σαλτόγλου Χρήστος, 84, 336
Σαμαρά Ευριδική, 135
Σαμαρά Καίτη, 107, 126, 347, 356, 360
Σαμαράς Αρτέμις, 134
Σαμαράς Θάνας, 86, 337

Σαμαρτζής Στάθης, 97, 341
Σαντάς Κώστας, 39, 320
Σαντοριναίος Κώστας, 183, 261
Σαντοριναίου Αννίτα, 196, 413
Σαντοριναίου Παμφίλη, 167
Σαραντιδής Γεώργιος, 32, 61, 62, 70, 159, 319, 334, 335
Σαραντιδής Γιαννούλης, 102, 118, 351, 413, 569, 570
Σαραντινός Θεαγένης, 89, 340
Σαραντόπουλος Ανδρέας, 37, 96, 140, 178, 223, 318, 339, 362, 369
Σαράφης Αθ., 533
Σαρηγιάννης Άγγελος, 159, 320
Σαρηγιάννης Γιώργος, 459, 533
Σαριδάκη Δανάη, 40, 321
Σαρρηγιάννης Άγγελος, 32, 321
Σαρρής Θόδωρος, 81, 336
Σαρρόπουλος Νίκος, 223
Σαρροπούλου Κατερίνα, 568
Σαχίνης Νίκος, 185, 379
Σδούγκος Μιχάλης, 83, 332
Σεβαστικόγλου Γιώργος, 533
Σεβαστικόγλου Πέτρος, 38, 317, 425
Σεβαστόπουλος Α., 533
Σειληνός Βαγγέλης, 132, 357, 358, 359, 360
Σεϊμένης Βασίλης, 187
Σεραγάκης Μανώλης, 134, 358, 360
Σεϊρλή Έρση, 171
Σεϊτάνης Δημήτρης, 249
Σελαμαζίδου Σούλα, 170, 376
Σερεφιδης Παναγιώτης, 240
Σεφερτζής Γιώργος, 533
Σημηριώτης Μινάς Π., 463
Σιάρκου Θεοδώρα, 189, 380, 381
Σιαφκάλης Νίκος, 193, 495
Σιβητιδίου Αφροδίτη, 498
Σιδέρη Σίβη, 251
Σιδέρης Γιάννης, 30, 33, 34, 41, 42, 48, 51, 58-61, 68, 75, 88, 90, 99, 116, 136, 137, 140, 142, 147, 149, 153, 162, 165, 166, 180, 193, 213, 436, 443, 445, 458, 459, 463, 475, 478, 491, 493-495, 499, 533, 543, 544, 569
Σιδέρης Ισίδωρος, 249
Σιδηρόπουλος Νίκος, 39, 321
Σικελιανός Άγγελος, 30, 321, 571
Σιμενός Κώστας, 80, 336
Σιμοπούλου Ντόρα, 236
Σιμοπούλου Χριστίνα, 241
Σινάνος Ανδρέας, 40, 138, 318, 362
Σίνης Δημήτρης, 121, 354
Σιουρούνη Μαρία, 107, 347
Σιταρίδου Άννα, 107, 347
Σιώπκας Αντώνης, 39, 321
Σκαρλάτου Δώρα, 108, 172, 347, 372
Σκαρλάτου Θάλεια, 39, 172, 175, 319, 372, 373
Σκαρλάτου Τζένη, 173, 176, 372, 373

Σκαρλής Κώστας, 250
 Σκέλας Λάκης, 168, 376
 Σκιαδά Νανά, 238
 Σκιαδαρέσης Σπύρος, 231, 246
 Σκιαδάς Νίκος, 37, 320
 Σκίπης Σωτήρης, 29, 321
 Σκορδίλης Λ., 34, 321
 Σκουλούδη Κλειώ, 250
 Σκουλούδης Μανώλης, 237, 247, 250, 430, 435, 533
 Σκουμπουρίδη Άρτεμις, 570
 Σκούντζου Μαρία, 37, 188, 245, 247, 319, 413
 Σκούρα Δάφνη, 129, 167, 264
 Σκουρλά Ζωή, 185, 380, 381
 Σκούταρης Λευτέρης, 113, 350
 Σκούφαλου Ελπίδα, 109
 Σμετοπούλου Μ., 128
 Σμουλιώτου Στέλλα, 187, 380, 381
 Σμπυράκης Γιώργος, 39, 321
 Σμυρνής Βασίλης, 92, 341, 342
 Σολομός Αλέξης, 44, 131, 132, 272, 313, 322, 357, 413, 453, 468, 485, 486, 496, 515, 560, 561, 564, 570
 Σολομωνίδης Χρήστος, 30, 64, 98, 154, 180, 570
 Σολομωνίδου-Μπαλάνου Έλλη, 187, 233, 253, 379
 Σόμπολας Νίκος, 120, 354
 Σοντάκη Μοριάνθη, 135, 358
 Σορμαϊνης Μανώλης, 83, 87, 336, 337
 Σουγιουλτζής Χρήστος, 561, 570
 Σούκας Κώστας, 459
 Σουλόπουλος Αυγερινός, 113, 350
 Σοφτανίδου Αναστασία, 174, 376
 Σοφοκλέους Ορέστης, 195
 Σοφοκλής, 571
 Σπάθης Δημήτρης, 570
 Σπαθούλα Βιβή, 121
 Σπανοπούλου Ελένη, 533
 Σπανούδη Σοφία, 534
 Σπηλιόπουλος Παναγιώτης, 95, 188, 341, 380, 381
 Σπηλιώτη Χρύσα, 109, 112, 121, 348, 353, 413
 Σπηλιωτόπουλος Σταθής, 36, 534, 571
 Σπυράτου Σοφία, 133, 174, 357
 Σπυροπούλου Κ., 128
 Σπύρου Καρολίνα, 195
 Σταθακοπούλου Πέγκυ, 46, 324
 Σταϊκόπουλος ;, 49, 333
 Σταλλάκης Μάνος, 174, 176, 376, 377
 Σταματάκης Ιωάννης, 157, 371
 Σταματάκου Μαρία, 47, 324
 Σταματελάτου Πόπη, 96, 342
 Σταμάτης Αλέξης, 459
 Σταμάτης Γιώργος, 240
 Σταματιάδης Πάρις, 168
 Σταματίου Ηλίας, 104, 119, 127, 167, 349, 354
 Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, 571
 Σταματοπούλος Παναγιώτης, 53, 174, 373
 Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, 445, 564, 571
 Στάμου Μαρία, 114, 348
 Σταμούλη Εφη, 85, 108, 227, 336, 347, 349, 413, 481, 546
 Σταμούλης Ισίδωρος, 114, 178, 348, 373
 Σταμούλης Οδυσσέας, 188
 Σταμπολή Άννα, 131, 360
 Σταρένιος Δήμος, 118, 167, 354
 Σταυράκης Αλέξης, 37, 93, 251, 319, 341
 Σταυριανού Μαρία, 198
 Σταυρίδου Άννα, 63, 70, 155, 183, 184, 242, 334, 335, 375, 380, 381, 413
 Σταυρόπουλος Γρηγόριος, 141, 142, 374
 Σταυρόπουλος Ν., 128
 Σταύρου Γεράσιμος, 534
 Στεφανέλλης Γιάννης, 35, 36, 76, 104, 119, 137, 318, 331, 345, 352, 362, 413
 Στεφανίδου Ναταλία, 261
 Στεφανίδου Σμαρώ, 35, 92, 320, 342
 Στεφανόπουλος Δημήτρης, 129, 174, 264, 368
 Στεφάνου Βασιλεία, 53, 143, 144, 182, 370
 Στεφάνου Στ., 442
 Στογιάννης Ιωάννης, 534
 Στρατηγόπουλος Ιωάννης, 32, 320, 321
 Στρεμμένος Σπύρος, 87, 337
 Στριφτάρης Γιώργος, 228
 Στρούγγης Ηρακλής, 47, 324
 Στρούτζος Νίκος, 543
 Στυλιανού Ναταλία, 179
 Στυλιάρης Κώστας, 78, 336
 Συκκά Γιώτα, 181, 459
 Σύλβας ;, 142, 374
 Σολβέστρος Κώστας, 197
 Σουλγιάκης Γιάννης, 241, 245
 Συμεωνίδης Γιώργος, 126, 356
 Συμεωνίδου Χάρης, 87, 337
 Συναδινός Θεόδωρος, 459, 544
 Συνοδινός Ν., 128
 Συνοδινού Άννα, 138, 363, 414
 Συράκης Κωνσταντίνος, 178, 373
 Συράκου Δ., 43, 325
 Συριανού Μαρία, 139
 Συριόπουλος Β., 74, 335
 Σύρπος Παναγιώτης, 92, 340
 Σφακιανάκης Α., 128
 Σφηνιά Ρένα, 113, 350
 Σχουνάκη Τέτη, 177, 373
 Σώκου Εκάλη, 119, 235, 353
 Σώκου Ροζίτα, 535
 Σωπής Νάσος, 189, 379
 Σωτηρίου Κατερίνα, 139, 362
 Σωφρονιάδου Εύβρη, 107, 240, 349

Τ

- Ταβουλάρη Σοφία, 69
Ταβουλάρη Χαρικλεια, 69, 88, 148, 374
Ταβουλάρης Διονύσιος, 144, 156, 182, 272, 287, 310, 365, 374, 400, 414, 438, 489
Ταγκόπουλος Δημήτριος, 455, 511, 535
Ταγκόπουλος Πάνος, 460
Τακόπουλος Πάρις, 535, 563
Ταλάνος Γεώργιος, 90, 127, 131, 341, 359, 360
Ταλιώτης Δημήτρης, 196
Ταλιώτης Λεάνδρος, 84, 332
Ταλιώτης Νεόφυτος, 196
Ταμπούκας Μιχάλης, 174, 377
Τανιμανίδη Ελ., 265
Τάντη Γιούλα, 162, 375
Ταξιάρχης Φοίβος, 105, 250, 349
Ταρκάσης Γιώργος, 187, 379
Τασιοπούλου Κατερίνα, 114, 350
Τασόγλου Γρηγόριος, 182
Τασούλης Άρης, 109, 346
Τασούλης Τάκης, 535
Τασσόγλου, ;, 56, 142, 333, 374
Τασσόγλου Ελένη, 145, 157, 375
Τατάκος Κώστας, 86, 332
Τάτσης Γιάννης, 94, 173, 342, 376
Ταχιάνης Κώστας, 35, 321
Ταχτσόγλου Καλλιόπη, 240
Τελλίδης Στυλιανός, 39, 321
Τέντζου-Τρότμαν Μαρία, 79
Τερζάκης Άγγελος, 460, 463, 469, 480, 484, 486, 491, 492, 494, 495, 535, 545, 571
Τερζάκης Δημήτρης, 119, 239, 352
Τερζάκης Ιωάννης, 32, 62, 130, 320, 321, 334, 360
Τερζόπουλος Θόδωρος, 240
Τεχριτζόγλου Μάνια, 188, 380, 381
Τζαβάρας Θεόδωρος, 84, 336
Τζαβελάκος Ι., 155, 375
Τζάτσος Θανάσης, 133, 357
Τζελέπης Σταμάτης, 93, 341
Τζενεράλης Θάνος, 92, 341
Τζέρπος Γιώργος, 94, 173, 342, 372
Τζιμόπουλος Σωτήρης, 133, 359, 360
Τζόγιας Νίκος, 243, 247
Τζουμάκης Δημήτρης, 251
Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, 505
Τζώρας Σπύρος, 139, 362
Τζώρτζης Γιώργος, 46, 139, 248, 324, 363
Τίβερι Λουκία, 58, 59, 334
Τίγκλης Μηνάς, 536
Τόλη Μαριάννα, 113, 177
Τομανάς Κώστας, 48, 102, 118, 148, 157, 164, 181, 571
Τομπούλη Άσπα, 174
Τοπούζης Η., 170, 376
Τότσικας Γιάννης, 240
Τουλουπάκη Νίκη, 135, 360
Τουμαζάτου Αλέκα, 115, 348
Τουντοπούλου Αδριανή, 38, 320
Τουννάκη Όλγα, 115, 251, 348, 414
Τρακάκης Τάσος, 94, 340
Τραμπίδης Γιάννης, 113, 350
Τριανταφυλλίδη Αγγελική, 234, 238, 239
Τριανταφυλλίδου Μένη, 108, 172, 176
Τριανταφύλλου Λίνα, 234, 238, 239
Τριάντης Σ., 130, 360
Τρικεριώτη Μαγιού, 85, 332
Τρικολίδης Κ., 448
Τρίμη Αντιγόνη, 481
Τριχάς Σπυρίδων, 55
Τσαγανέας Χρήστος, 127, 250
Τσαγκάρης Γιώργος, 37, 171, 253, 318, 368
Τσαγκας Λάμπρος, 93, 259, 261, 342
Τσαγκας Χρήστος, 93, 94, 259, 263, 338, 339, 340, 414, 429
Τσακίρογλου Νικήτας, 46, 92, 139, 232, 262, 269, 272, 303, 304, 309, 322, 324, 341, 361, 363, 393, 410, 414, 415, 426, 437, 560
Τσακομίδης Σωτήρης, 115, 350
Τσάκωνας Ν., 128
Τσαλίκης Πραξιτέλης, 32, 319
Τσαπέκος Κώστας, 241
Τσαπέλης Ζώρας, 104, 119, 128, 236, 239, 253, 349, 353, 414
Τσαρούχης Γιάννης, 119, 125, 352, 355, 415
Τσατσούλης Δημήτρης, 453
Τσάφου Χριστίνα, 254
Τσέκου Τζένη, 171, 376
Τσέλικας Παύλος, 460
Τσιάκος Κωνσταντίνος, 47, 325
Τσιάρα Λεία, 107
Τσικληρόπουλος Χρήστος, 171, 376
Τσινικόρης Πρόδρομος, 85, 336
Τσίντος Γεώργιος, 143, 145
Τσιντοκόφ Βασίλης, 188, 379
Τσιούμης Δημήτρης, 140, 362
Τσιριγκούλης Ζήσης, 536
Τσιρμπίνος Τώνης, 476, 536
Τσιρόπουλος Κώστας Ε., 536, 571
Τσιτσάκης Χάρης, 39, 175, 319, 377
Τσιτσιλιάνος Γ., 124, 356
Τσιτσόπουλος Γιώργος, 110, 139, 228, 350, 363, 415
Τσιώμου Γιάννης, 113, 177, 373
Τσόκλη Μάγια, 125, 355
Τσοκόπουλος Γεώργιος, 454, 460, 536
Τσόκου Γιάννα, 571
Τσόπελα Ράσμη, 97, 340
Τσουκαλάς Γιάννης, 176, 377
Τσούκας Παντελής, 90, 156, 342, 371
Τσουκάτος Μιχ., 53, 333
Τσουννης Κωνσταντίνος, 96, 340
Τσουτσουράς Πάνος, 94, 342
Τσώμου Γιάννης, 348

Τσώνος Κωστής, 95, 262, 338, 478

Φ

Φάμης Κωνσταντίνος, 86, 87, 330, 337
Φαρμάκη Δώρα, 74, 167, 335
Φαρμάκης Τίτος, 70, 100, 104, 118, 119, 131, 335, 347, 349, 354, 360, 415
Φαρμάκης Φίλιππος, 39, 321
Φασουλής Σταμάτης, 79, 329, 415
Φαφαλιού Μέλιω, 130, 360
Φέρτης Γιάννης, 79, 269, 299, 311, 329, 336, 404, 408, 411, 415, 416, 427, 476, 508, 511, 517, 522, 524, 557
Φέσσας Ρένος, 259, 262
Φεσσόπουλος Γιώργος, 81, 110, 332, 346
Φιαμέγκου Εύη, 510
Φιδοπούλου Ντενίζ, 173
Φίλης Βασίλης, 129
Φιλιππίδης Ανδρέας, 168, 236, 237, 242, 261
Φιλιππίδου Μαρία, 58, 334
Φίλου Χριστίνα, 135, 358
Φλωκατούλας Κώστας, 38, 111, 319, 348
Φλωράκης Γ., 131, 360
Φλωράκης Ερμής, 131, 360
Φοντούκης Κοσμάς, 107, 347
Φορτούνα Ρέα, 135, 360
Φορτούνας Άγγελος, 252
Φορτωτήρας Μπάμπης, 84, 329, 332, 428
Φούντας Γιώργος, 235
Φουντούλης Μανώλης, 175
Φουριέζου Φ., 165, 376
Φουρνιάδης Γιώργος, 92, 341
Φουσάρας Γ. Ι., 536
Φραγκή Μαρία, 138, 469
Φραγκόπουλος Θεόφιλος Δ., 536, 571
Φράγκος Χρήστος, 129, 264
Φραγκούλης Κύπρος, 537
Φραγκούλης Φραγκούλης, 241
Φραγκουλόπουλος Ιωάννης, 86
Φτέρης Γεώργιος, 571
Φύριος Γιάννης, 35, 320
Φυρογένη Στέλα, 196
Φυροτ Εδμόνδος, 144, 147, 148, 182, 370, 415
Φυροτ Ελένη, 182
Φυσοούν Πέτρος, 231, 242
Φωκάς Αντώνης, 72, 77, 105, 119, 127, 130, 138, 167, 169, 170, 183, 184, 331, 345, 352, 357, 362, 368, 379, 415
Φώσκολος Πέτρος, 129, 145, 157, 264
Φωτιάδης Στέφανος, 91, 341
Φωτίου Γ., 537
Φωτίου Έλλη, 120, 242, 271, 301, 313, 351, 353, 400, 416, 432, 483, 504, 507, 514, 519, 522, 523, 533, 559
Φωτόπουλος Διονύσης, 101, 109, 186, 346, 379, 416, 571

Φωτόπουλος Μίμης, 35, 74, 75, 91, 320, 335, 342, 416, 561

Φωτοπούλου Λυδία, 175, 373, 416

Χ

Χαβά-Βάγια Αιγλή, 187, 379
Χαβιάρης Σωτήρης, 571
Χαζάκη Εύα, 135, 360
Χαϊκάλης Χρήστος, 45, 325
Χαλβατζάρας Χρήστος, 83, 114, 336, 350
Χαλεπλής Γιώργος, 86, 337
Χαλιάσας Ιάκωβος, 86
Χαλκιαδάκης Νίκος, 96, 342
Χαλκιάς Αντώνης, 178, 369
Χαλκιάς Τάσος, 174, 376
Χαλκιοπούλος Ηρακλής, 54, 143
Χαλκιοπούλος Ιωάννης, 130
Χαλκιοπούλος Νικόλαος, 43, 325, 333, 360
Χαλκιοπούλος Π., 182
Χαλκούση Ελένη, 34, 43, 127, 181, 269, 291, 312, 320, 322, 324, 391, 403, 411, 416, 426, 467, 512, 519, 531, 537, 557, 561
Χαμουδόπουλος Δημ. Α., 537
Χάννα Μήδεια, 195
Χαραλαμπίδου Λουκρητία, 162, 375
Χαραλάμπους Κάτια, 47, 325
Χαραλάμπους Νίκος, 194, 248, 416, 428
Χαρατσιδης Σάββας, 79, 106, 331, 345, 416
Χαρδαβέλλας Δεδούσης, 242, 433
Χάρης Πέτρος, 460, 463, 537, 571
Χαριλάου Βούλα, 119, 132, 239, 353, 358
Χαρίσης Γιάννης, 176, 373
Χαρτίτατος Κώστας, 176, 368
Χαρμίδου Νέλλη, 100, 349
Χατζάκου Βάντα, 45, 324
Χατζηαργύρη Ελένη, 44, 77, 78, 82, 137, 170, 186, 233, 234, 241, 242, 243, 255, 324, 336, 363, 372, 417
Χατζηγεωργίου Γιώργος, 47, 325
Χατζηγιάννης Χρήστος, 236
Χατζηδάκης Γιώργος, 571
Χατζηϊακώβου Βέρα, 177, 373
Χατζηιωαννίδης Ηρακλής, 571
Χατζηιωάννου Έλενα, 129, 460
Χατζημάρκος Δημήτρης, 185, 235
Χατζηπανταζής Θόδωρος [Θόδωρος Κρητικός], 453, 519, 537, 546, 549
Χατζηπαύλου Παύλος, 109, 346
Χατζηπέτρος Πάρις, 183
Χατζησάββας Κωνσταντίνος, 134, 360
Χατζιδάκη Σοφία, 453, 462
Χατζίσκος Νίκος, 123
Χατζόγλου Άγγελος, 129
Χατζόγλου Γιώργος, 39, 321
Χατζόπουλος Κωνσταντίνος, 116, 117, 351, 432, 435, 436, 445, 446, 448

Χατζόπουλος Νίκος, 249, 354, 417, 482, 564
Χατζοπούλου-Καραβία Λεία, 463
Χατζούδη (Κομνηνού) Ναΐς, 168
Χατούπη Δήμητρα, 139, 363
Χειμάρας Χρίστος, 537
Χειμώνια Μίνα, 86, 87, 330, 337
Χέλμη Ελένη, 51, 52, 158, 371
Χέλμη Κατερίνα, 170, 249, 372
Χέλμη-Ξαβέριου Ελένη, 51, 52, 333
Χέλμης Νώντας, 91, 341
Χηνάς Φάνης, 261
Χιλιοπούλου Αθηνά, 111, 350
Χίου Δήμητρα, 85
Χλωρός Κώστας, 460
Χονδρογιάννης Σταμάτης, 264
Χοπήρης Τάκης, 236
Χορν Δημήτρης, 44, 135, 168, 169, 269, 272, 294, 295, 296, 300, 311, 312, 322, 324, 366, 372, 393, 399, 401, 403, 409, 411, 413, 415, 417, 426, 438, 453, 468, 470, 491, 503, 507, 510, 512- 516, 518-520, 522, 524, 526-529, 532-536, 538, 557, 560-562, 566
Χορν Παντελής, 460, 537
Χουβαρδάς Γιάννης, 109, 344, 346, 418, 546
Χουμέτη Δήμητρα, 85
Χουρμουζιάδης Νίκος, 85, 108, 172, 329, 344, 366, 418, 481, 546
Χουρμούζιος Αιμίλιος, 123, 460, 469, 477, 482, 494, 537, 544, 571
Χρησιδης Γιάννης, 39, 321
Χρησιδης Μηνάς, 36, 242, 319, 538
Χρησιδης Ν., 539
Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, 24, 29, 89, 98, 269, 270, 271, 308, 317, 318, 338, 339, 343, 345, 417, 452, 568

Χριστιανόπουλος Ντίνος, 564
Χριστογιάννης Γιώργος, 454, 460
Χριστογιαννόπουλος Λ., 103, 349
Χριστογιαννόπουλος Νενέτος, 125, 356
Χριστοδουλάκης Γιώργος, 132, 358, 359
Χριστοδουλίδης Ανδρέας, 194
Χριστοδούλου Δήμητρα, 195
Χριστοφή Γρηγόρης, 198
Χριστόφια Χριστίνα, 195
Χριστοφορίδου Άννα, 73, 74, 269, 293, 312, 328, 335, 398, 427, 474, 522, 558
Χρονόπουλος Διαγόρας, 39, 317, 425
Χρονοπούλου Καίτη, 106, 239, 347
Χρονοπούλου Μαίρη, 236
Χρυσάνθης Κύπρος, 539
Χρυσάφης Γεώργιος, 51, 333
Χρυσίδου Ιωάννα, 143
Χρυσομάλλης Άγγελος, 29, 30, 31, 34, 89, 98, 131, 154, 180, 319, 341, 360, 417
Χρυσομάλλης Λεωνίδα, 179, 373
Χωριανοπούλου Αλεξάνδρα, 228

Ψ

Ψαθάς Δημήτρης, 460
Ψάλτη Μαρίνα, 82, 336
Ψαρούδας Ιωάννης, 539
Ψαρράς Ιάκωβος, 82, 336
Ψαρροπούλου Δέσποινα, 83, 336
Ψυρράκης Βαγγέλης, 539
Ψυχογιού Γεωργία, 85
Ψωμάς Βαγγέλης, 135, 358, 360

A

Ahlstedt Börje, 213
Amico de Silvio, 453, 462
Anderson Jean, 220
Andreas-Salomé Lou, 467
Annunzio de Gabriele, 457, 529
Antoine Andre, 569
Archer William, 217, 468, 481, 482, 572

B

Barbusse Henri, 462
Barton Alan, 199
Bataille Henry, 66
Bates Alan, 203
Bayrhammar Max, 208
Beglarian Eve, 210
Beinoglou Alexandre, 507
Belanger Gustav, 481
Bennet Ann, 211
Bennet Heinz, 211
Bentley Eric, 453, 481
Bergman Ingmar, 211, 213, 482, 561
Bering Caroline, 205
Bernard Tristan, 156
Berndl Christa, 211
Berteval N., 474
Bertoldo Antonietta, 204
Bierbichler Josef, 212
Birkedlalen Sophie, 210
Björnson Björnstjerne, 461, 467, 468, 469, 482, 494
Bohm Uwe, 206
Boissy Gabriel, 462
Boot Gladys, 220
Borden Ethel, 219
Bosisio Paolo, 453
Bossen Connie, 205
Bracco Roberto, 213
Brahm Otto, 494
Brandell Gunnar, 444
Brandes Georg, 445, 446, 453, 462, 469, 477, 482, 483, 487, 491
Brecht Bertolt, 135
Breuer Lee, 210
Brierley David, 203
Bruckmann Maria, 206
Buchegger Christine, 211
Bugge Anders, 205

C

Cabuk Benjamin, 206
Canfield Mary Cass, 219
Carol John, 217

Caudery Lucy, 199
Caudery Thomas, 199
Caudery Tim, 199
Chekhov Anton, 113, 454, 531, 535
Chetkowski Andreea, 207
Cieslak Ryszard, 205
Cochran Charles B., 217
Cole George, 220
Collins Frank, 217
Conrad Michael Georg, 467
Cosla Edward, 210
Coussance de Jacques, 462

D

Dagerman Stig, 514
Daniell Henry, 219
David Gerd, 206
Decker de Jacques, 453
Dene Kirsten, 212
Després Suzanne, 208, 209, 275, 288, 496
Dinner William, 476
Dittmann Reidar, 497, 498
Dobrzyski Pawel, 47, 323
Donath Peter, 207
Dort Bernard, 487
Dothwell Marian, 217
Droob Erik, 205
Duse Eleonora, 204, 275, 285, 458, 496, 526, 527, 529, 539

E

Eh Ulrich, 206
Eidinger Lars, 209
Ellis-Fermor Una, 481, 482
Engels Friedrich, 491, 492
Eppinger Almut, 209
Esslin Martin, 454, 468, 480, 481, 482
Ewbank Inga-Stina, 203, 478, 493

F

Faber Max, 219, 220
Fahlgren Ingela, 205
Farell Eamonn, 210
Ferguson Robert, 572
Fjelge Rolf, 572
Forbes Ralph, 219
Forster Heidy, 211
Foster Barry, 218
Found Peter, 564
Freud Sigmund, 487
Freud-Magnus Jakob, 205
Friese Wilhelm, 572
Fritzsche Wanda, 209

G

Galvani Giuseppe, 204
Garbisch Ben, 209
Gassmann Annette, 211
Gassner J., 495
Gawlich Cathlen, 212
Gaylord Linda, 206
Geiger Mary Louise, 210
George Meganne, 210
Geritz George, 217
Gil Ricardo, 210
Gilges Angela, 206
Gimmler Heiner, 211
Girardeau Janet, 210
Glöss Ruth, 206
Goldoni Karlo, 474
Good Maurice, 220
Goodwin John, 561
Gran Gerhard, 467
Gravklev Kari, 121, 352
Greene Luther, 219
Greenwood Joan, 220
Grieg Edvard, 130, 133, 134, 357
Groddeck Georg, 487

H

Hagberg Knut, 481
Hall Peter, 203, 275, 303, 496, 557, 561
Hamilton Victoria, 203
Hamsun Knut, 444
Hannen Nicholas, 217
Hansen Peter, 482
Hartmann Jörg, 209
Hartnoll Phyllis, 454, 564
Haslam George, 218
Heiberg Gumnar, 481
Hendry Ian, 220
Henriot Emile, 462
Higgins Collin, 79
Hockman Sandra, 217
Hoffmann Reinhild, 206
Hood Henry, 217
Hornby Richard, 572
Humphreys Cecil, 219
Humphreys David, 199

I

Ibsen Berg, 462
Ibsen Bergliot, 481
Ibsen Sigurd, 212, 462
Ibsen Tancred, 464
Ionesco Eugène, 135
Itkin Iza, 217

J

Jaeger Hans Henrik, 469
Jaksch Bärbel, 206
Johnston Brian, 487, 572
Jones Gemma, 203
Jones Lewis, 203
Joys James, 487

K

Kaufmann Deborah, 206
Keats John, 453
Kenmore Octavia, 219
Kennedy Penny, 199
Kielberg Birgitte, 205
Kirchhoff Corinna, 546
Kirkegaard Søren, 478
Kjaer Ir, 205
Klein Georg, 206
Kneidl Karl, 206
Knight David, 220
Knight Esmond, 218
Kornitzer Alice, 206
Kott Jan, 454, 466, 481, 484, 494
Kritzeck Hannah, 210

L

Lampkin Agnes, 209
Lancaster Margaret, 210
Larson Erik, 179, 367, 439
Lawrie Caroline, 203
Le Galienne Eva, 462
Le Roux Houges, 462
Lehmann John, 570
Liguoro de Giuseppe, 213
Linberg August, 467
Lloyd Robin, 203
Loomis Ilia Dodd, 210
Lourié Ossip, 454
Low Ann-Marie von, 206
Lunacharsky Anatol, 478

M

Madsen Klaus Willer, 205
Magyar Maikl, 568
Mährdel Emil, 208
Marker Frederick J., 572
Marker Lise-Lone, 572
Martin Didier, 40
Matthes Ulrich, 546
Mayenburg Marius von, 212
Mayer Hans Georg, 478, 493
Mayer Michael, 467, 468, 469, 476, 482, 494
Mazzocca Ida, 204

Mc Farlane James Walter, 218
McFarlane James, 572
McFarlane James Walter, 572
Medina Kristopher, 210
Merejkowski Dmitri, 462
Meyer Marie, 208
Meyer Michael, 572
Miller Arthur, 97, 469, 477, 487
Minton Robert, 217
Mitchell Maude, 210
Moi Toril, 572
Monnet Francois, 205
Montaigne de Michel, 478
Morell Andre, 220
Moretti Tobias, 211
Morgenstern Christian, 206
Morley Karen, 219
Morrison Paul, 219
Mortimer John, 462
Morum William, 476
Mozenal, 58
Müller Heiner, 180
Müller Johannes, 113, 177, 346, 369

N

Nicoll Allardyce, 454, 466
Nietzsche Friedrich, 487
Nordell Roderick, 526
Norén Lars, 514
Normington John, 203

O

O' Brien Timothy, 203, 220
O' Donoghue Alexandra, 199
O' Neill Eugene, 79, 103
Olsen Max, 205
Ostendorf Nils, 212
Ostermeier Thomas, 209, 212

Ø

Østerud Erik, 545

P

Palmstierna-Weiss Gunilla, 211
Pappelbaum Jan, 209, 212
Passarge Ludwig, 462
Paus Christian Cornelius, 467
Penzel Max, 85, 332
Petrovic Djordje, 179
Plekhanov Georgi Valentinovich, 462, 483
Postlewait Thomas, 572
Povinelli Mark, 210
Prozor Maurice, comte, 445, 463

R

Raff Helene, 468, 469
Raine Gillian, 220
Rawski Boleslaw, 47, 323
Regnault Francois, 481
Rehberg Hans Michael, 211
Reich Wilhelm, 454
Reimann Otto, 208
Renneberg Annett, 206
Richardson Michael, 219
Richings Nick, 203
Rieger G. E., 494
Rietz Helene, 208
Rigas, 120, 352
Rigby Edward, 217
Riggs Rosee, 206
Rilke Rainer Maria, 487
Ritter Angelica, 207
Rittig Alfred, 208
Roberts Dinah, 199
Rödahl Sverre, 546
Rogers Paul, 218
Roll Stefen, 206
Römer Felix, 212
Rosaspina Carlo, 204
Rosenberg Peter Andreas, 468
Russ Marius, 209
Russek Rita, 211

S

Salleu Felix, 463
Salter Elly, 208
Scales Prunella, 218
Schanke Robert A., 572
Schily Jenny, 209
Schmidt Marko, 207
Schmidt-Henkel Hinrich, 209
Schneider Erich, 209, 212
Schubert Veit, 206
Schulte-Frohlinde Georg, 206
Schulze Kay Bartholomäus, 209
Schuré Eduard, 463
Schwarz Sebastian, 212
Settnik Antje, 206
Shakespeare William, 135, 213
Shaw George Bernard, 454, 463, 464, 485, 492
Shaw Jane Catherine, 210
Shelley Percy Bysshe, 453
Shepherd-Barr Kirsten, 572
Sinding Terje, 467
Sintich-Larsen Alfred, 484
Sissons Narelle, 210
Sjoegren Henrick, 481
Solazzi Giuseppina, 204

Sorma Agnes, 208, 275, 286, 455, 496, 509, 527,
539
Stanislavsky Konstantin, 478
Steen Live, 546
Stein Peter, 206
Steiner George, 454, 481, 484
Strauss Botho, 206
Strindberg August, 62, 78, 79, 224, 444, 453, 458,
463, 487, 535
Ströher Gerold, 206
Strößenreuter Judith, 206
Stubø Eirik, 121, 351
Sundt Eilert, 210
Swedenborg Emanuel, 484
Swinburne Clare, 203

T

Templeton Joan, 572
Thomas David, 572
Tismer Anne, 209
Tolstoy Leo, 461
Tomtsini Sokol, 113, 177, 188, 346, 369, 379
Tonseth Markus, 203
Trilling Ossia, 536
Turner Betty, 220

U

Urbanski Oliver, 206

V

Veysey Elaine, 199
Vinci da Leonardo, 453
Vos de Elzemarieke, 212

W

Weinstein Jessica, 210
Welhaven Johan Sebastian, 467
Werner Axel, 207
Wetzel Nina, 212
Wiehle Heike, 211
Wilde Oscar, 532, 537
Williams Tennessee, 135
Willis Richard, 203
Winkler Angela, 206, 212
Woolfe Betty, 220
Wycherly Margaret, 219

Y

Ystad Vigdis, 572

Z

Zacconi Ermete, 213
Zadek Peter, 206, 481