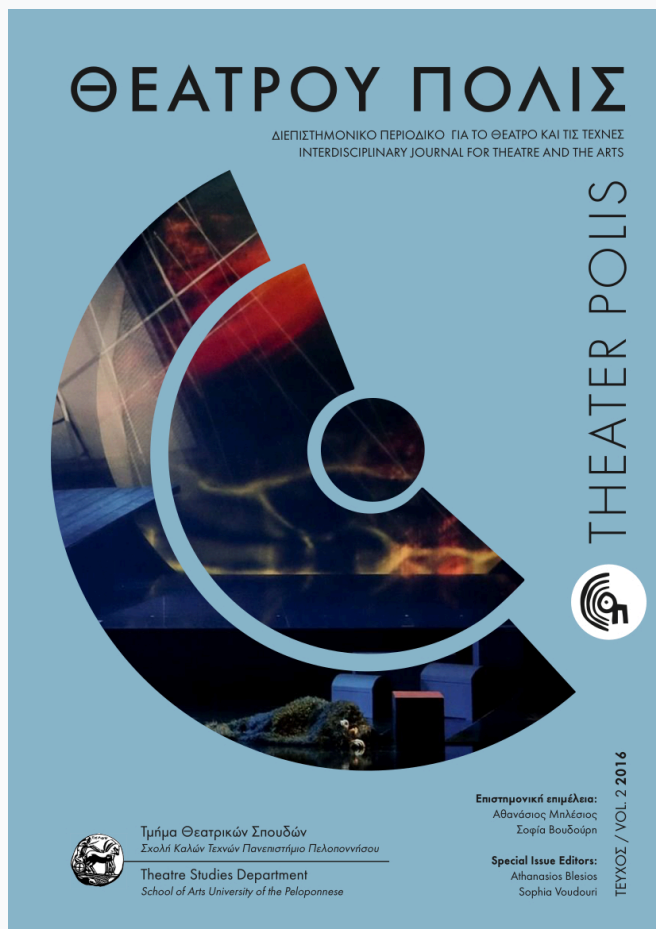


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 2ο (2016)



Κριτική υποδοχή και σκηνική πρόσληψη του
Ρακίνα στην ελληνική σκηνή (19ο ς - 21ος αιώνας)

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ Δ. (2023). Κριτική υποδοχή και σκηνική πρόσληψη του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή (19ο ς - 21ος αιώνας) . *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 46–80. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/article/view/34544>

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ*Πανεπιστήμιο Πατρών***Κριτική υποδοχή και σκηνική πρόσληψη του Ρακίνα
στην ελληνική σκηνή (19ος - 21ος αιώνας) ***

Η διστακτική αλλά εντεινόμενη επανεμφάνιση των τραγωδιών του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή κατά τα τέλη του 20ού - αρχές του 21ου αιώνα δημιουργεί εύλογα ερωτήματα για την απουσία του επί σειρά δεκαετιών. Η παρούσα μελέτη ανατρέχει στον σχετικά πλούσιο μεταφραστικά -παραστασιακά 19ο αιώνα, εξετάζει τις συνθήκες υποδοχής του Ρακίνα κατά τον πενιχρό σε παρουσία του 20ό αιώνα και αναζητά τους λόγους υποβάθμισής του μέσα από τις κριτικές της εποχής -κυρίως για παραστάσεις γαλλικών θιάσων που επισκέπτονται την Ελλάδα- και από θεωρητικές διατυπώσεις σημαντικών παραγόντων της θεατρικής ζωής, ερευνώντας τις απορριπτικές για τη ρακινική τραγωδία αιτιάσεις τους - με πρωταρχική τη σύγκρισή της με το αρχαιοελληνικό δράμα και το συναφές υφέρπον ιδεολόγημα της αδιάλειπτης συνέχειας του Ελληνισμού. Παράλληλα, επιχειρείται κριτική ανάλυση των καίριων παραστασιακών και λοιπών στοιχείων των σύγχρονων ρακινικών παραστάσεων που συνετέλεσαν στη σταδιακή αλλαγή της πρόσληψης του Ρακίνα στην Ελλάδα. Επισυνάπτονται, τέλος, αναλυτικά παραρτήματα μεταφράσεων και παραστάσεων τραγωδιών του Ρακίνα από τον 19ο έως τον 21ο αιώνα, ελληνικών ή ξένων θιάσων που εντοπίστηκαν από την μέχρι στιγμής έρευνα.

Λέξεις κλειδιά: ρακινικές τραγωδίες, διακείμενα, πρόσληψη, κριτική, σκηνοθεσία, υποκριτική, Comédie Française

Το αρχικό μου ενδιαφέρον για τη μελέτη της πρόσληψης του Ρακίνα στη σύγχρονη Ελλάδα εντοπιζόταν στους λόγους που επέτρεψαν τη θεαματική «ανακάλυψή» του από την ελληνική σκηνή στις αρχές του 21ου αιώνα και κατ' επέκταση στους τρόπους της σύγχρονης σκηνικής πρόσληψης των τραγωδιών του ή στην υποδοχή που του επιφύλαξε η σύγχρονη ελληνική κριτική. Διαπίστωσα ωστόσο σύντομα ότι αυτή που χαρακτήριζα ως αλλαγή στο ελληνικό ενδιαφέρον για τον Γάλλο τραγικό θα έμενε ατεκμηρίωτη χωρίς προηγούμενη αναφορά στην παραστασιακή ιστορία της πρόσληψής του στην Ελλάδα τους δύο προηγούμενους αιώνες. Γεγονός που με οδήγησε σε αναγκαία ιστορική αναδρομή της υποδοχής και πρόσληψής του αλλά και στη διαπίστωση της καθοριστικής επίδρασης που άσκησε σε αυτές το αρχαίο ελληνικό δράμα και το ιδεολόγημα που το συνόδευε.

Ο Ρακίνας, σε αντίθεση με τον Μολιέρο, δεν φαίνεται να υπήρξε ο αγαπημένος της ελληνικής σκηνής. Η έως πρόσφατα υποδοχή του αντανακλάται στην άποψη που εξέφραζε στα τέλη, μόλις, του 20ού αιώνα ένας έγκριτος κριτικός, ο Γιάννης Βαρβέρης, όταν έγραφε: «Ο εν γένει προς τον Ρακίνα δύσθυμος, όπως έδειξαν ιστορικά τα πράγματα, Έλληνας θεατής ποτέ δεν ενστερνίστηκε αυτό το "αποπιτανωμένο", ελεγειακό θέατρο, ίσως επειδή για τα περί ατομικής και συλλογικής ευθύνης διέθετε τα ανώτερα πρότυπα της ελληνικής τραγωδίας»¹. Διατύπωση που εμπεριέχει εν μέρει τα στοιχεία προκατάληψης τα οποία αιτιολογούν την κακοδομιονία του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή. Ας σημειωθεί, άλλωστε, ότι έργο του Ρακίνα, έως τον 21ο αιώνα, δεν είχε ποτέ ανεβαστεί στο Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας αλλά ούτε σε άλλο Κρατικό ή Δημοτικό της θέατρο². Ας σημειωθεί ακόμα ότι, στο μεγαλύτερο μέρος του, το έργο του Ρακίνα παραμένει αμετάφραστο ή ανέκδοτο στα ελληνικά³. Η μοίρα του Κορνέιγ δεν διαφέρει πολύ βέβαια. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κ. Νίτσος ανακαλύπτει και δημοσιεύει το 1963 στο περιοδικό *Θέατρο τον Σιντ* του Κορνέιγ που είχε μεταφράσει σε δύο χιλιάδες στίχους ο Κώστας Βάρναλης το 1930, κατόπιν ανάθεσης του Φώτου Πολίτη για το Εθνικό Θέατρο, μετάφραση που δεν είχε ως τότε εκδοθεί αλλά ούτε ανέβηκε τελικά στην εθνική μας σκηνή⁴.

* Μια πρώτη ιδέα -που αναπτύσσεται εκτεταμένα στο παρόν κείμενο- διατυπώθηκε σε Ανακοίνωσή μου στο *Colloque Relations France-Grèce : Le Théâtre des années 60 à nos jours* (Γαλλικό Ινστιτούτο Αθήνας, 8-10 Μαΐου 2014).

¹ Γιάννης Βαρβέρης, «Όταν θάλλει ο λόγος», στο Γιάννης Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Δ'. Κείμενα θεατρικής κριτικής 1994-2003*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, σ. 243.

² Ήδη, στις 15 Νοεμβρίου 1948, ο Άλκης Θρύλος, αναφερόμενος σε «έμμονες ιδέες» του Δημήτρη Ροντήρη, Γενικού Διευθυντή τότε του «Βασιλικού Θεάτρου» (1946-1950), με αφορμή το ότι ανεβάζει, ως εναρκτήρια της κάθε περιόδου, σαξπηρικά έργα, αναρωτιέται: «[...] δεν είναι πρωταρχικό χρέος του "Εθνικού Θεάτρου" να δώσει θέση στους Έλληνες συγγραφείς, και επίσης, χωρίς μονομέρειες, και σε όλους τους ξένους συγγραφείς που έπαιξαν ρόλο στην ιστορία του θεάτρου;» Και διαπιστώνει χαρακτηριστικά: «Κανένα έργο π.χ. του Κορνήλιου, του Ρακίνα, δεν ανεβάσθηκε ακόμα στην Εθνική μας σκηνή»: Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο, Δ' Τόμος, 1945-1948*, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 524 (εγώ υπογραμμίζω). Αλλά και ο Κώστας Νίτσος τον Νοέμβριο του 1963, στους περίφημους «αστερίσκους» του περιοδικού *Θέατρο*, σχολιάζοντας την υποχρέωση του Εθνικού θεάτρου να παρέχει παιδεία στο ευρύτερο κοινό, επισημαίνει: «[Το Εθνικό Θέατρο] δεν επιτρέπεται ν' αγνοεί έναν Κορνήλιο κι έναν Ρακίνα. Καταντά απίστευτο: τριάντα τρία ολόκληρα χρόνια το Εθνικό αγνοεί τη γαλλική κλασική Τραγωδία»: Κώστας Νίτσος, *Αστερίσκοι. Χωρίς φόβο αλλά με πάθος*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 126-127.

³ Οι μεταφράσεις των έργων του Ρακίνα που έχουν εκδοθεί τον 20ό και 21ο αιώνα είναι οι εξής: *Φαίδρα*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, Ίκαρος, Αθήνα 1990 (εξαντλημένο)· *Ανδρομάχη*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1994· *Βερενίκη*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1997 (εξαντλημένο)· *Φαίδρα*, μετάφραση Μαίρη Βιδάλη, Δωδώνη, Αθήνα 2002· *Βερενίκη*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, Νεφέλη, Αθήνα 2006· *Ιφιγένεια*, μετάφραση Αλεξάνδρα Συμεωνίδου, Ν. & Σ. Μπατσιούλας, Αθήνα, 2007· *Ανδρομάχη*, μετάφραση Αλεξάνδρα Συμεωνίδου, Γεωργιάδης-Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Αθήνα 2007· *Αλέξανδρος ο Μέγας*, μετάφραση Αλεξάνδρα Συμεωνίδου, Ν. & Σ. Μπατσιούλας, Αθήνα 2009· *Μιθριδάτης*, μετάφραση Αριστείδης Λαυρέντζος, Ταξιδευτής, Αθήνα 2013· *Αλέξανδρος ο Μέγας*, μετάφραση Αριστείδης Λαυρέντζος, Ταξιδευτής, Αθήνα 2013. Μεταφράσεις άλλων μεταφραστών -συνγά αξιόλογες- που ακούστηκαν σε παραστάσεις, δυστυχώς δεν εκδόθηκαν.

⁴ Η ανάθεση του Πολίτη διευκρίνιζε ότι η μετάφραση θα γινόταν σε πεζό λόγο αλλά ο Βάρναλης διαπίστωσε ότι έτσι όλη η ποίηση του κειμένου χανόταν και γι' αυτό προχώρησε σε έμμετρη μετάφραση, κάτι που άργησαν, άλλωστε, να συνειδητοποιήσουν οι σύγχρονοι μεταφραστές του Ρακίνα, προβαίνοντας, σε κάποιες περιπτώσεις, σε

Ας μου επιτραπεί, λοιπόν, η σύντομη μεταφραστική και παραστασιακή αναδρομή στο παρελθόν, σε μια προσπάθεια εντοπισμού των λόγων της «ιστορικής» πασίδηλης «δυσθυμίας» του Έλληνα θεατή απέναντι στη ρακινική τραγωδία.

1. Ο θετικός απέναντι στον Ρακίνα 19ος αιώνας

Τον 19ο αιώνα, στα ελληνόφωνα κέντρα των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου, ο γαλλικός κλασικισμός του 17ου αιώνα αποτελεί δραματουργικό πρότυπο και δίαυλο προσέγγισης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας⁵. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η επαφή του ελληνικού κοινού μαζί της θα γίνει, επί μακρόν, μέσω των αρχαιοθεμων και αρχαιόμυθων έργων και διασκευών της ευρωπαϊκής δραματουργίας έως ότου ελληνικοί θίασοι και έλληνες σκηνοθέτες αναμετρηθούν με τα πρωτότυπα αρχαιοελληνικά δράματα. Ο Ρακίνας, περισσότερο και από τον Κορνέιγ, εμφανίζεται ως σχετική σταθερά στις προτιμήσεις ερασιτεχνικών θιάσων και κυρίως μεταφραστών στο Βουκουρέστι, τη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη, την Αλεξάνδρεια αλλά και στην Ερμούπολη, τη Λαμία, την Κέρκυρα και, τέλος, την Αθήνα (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι). Ας σημειωθεί εδώ ότι ενώ *Φαίδρα* και *Ανδρομάχη* προηγούνται παραστασιακά σε μετάφραση του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή, στη συνέχεια εμφανίζεται μια πληθώρα μεταφράσεων της *Ιφιγένειας στην Αυλίδα* που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί παρά μόνο χάρη στα ευγενικά συναισθήματα και την υπέρ πατρίδος θυσία της ηρωίδας -έστω και αν στην εκδοχή του Ρακίνα επικρατεί το αίσιο τέλος για το γνωστό μας πρόσωπο αφού στη θέση της Ιφιγένειας θυσιάζεται η εξαδέλφη της -και κόρη της Ελένης- Εριφύλη⁶.

Στην παραστασιογραφία του Ρακίνα κατά τον 19ο αιώνα εξέχουσα θέση φαίνεται πάντως να καταλαμβάνει η ερμηνεία της *Φαίδρας* από την μεγάλη πρωταγωνίστρια της εποχής Ευαγγελία Παρασκευοπούλου η οποία επιδιώκει συχνά να ερμηνεύει ρόλους στους οποίους διακρίθηκε πρόσφατα η Σάρα Μπερνάρ. Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι επιλέγεται η μετάφραση του διευθυντή της εφημερίδας *Νεολόγος* Σταύρου Βουτυρά που εξασφαλίζει την εύνοια του Τύπου⁷.

δεύτερη (έμμετρη) και αποτελεσματικότερη μεταφραστική εκδοχή όπως έπραξε ο Στρατής Πασχάλης για τη μετάφραση της *Βερενίκης*. Για την μετάφραση του Βάρναλη βλ. Νίτσος, *Αστερίσκοι*, σ. 127.

⁵ Βάλτερ Πούγχερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος - 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 31-35 όπου και αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι «η γαλλική παράδοση επηρέασε και τις αντιλήψεις της αναβίωσης του ελληνικού δράματος με προσανατολισμό την αρχαία τραγωδία · αποτελεί σημαντική τομή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου αφού οι Έλληνες δραματογράφοι στις αρχές το 19ου αιώνα δεν συνέχισαν την εγχώρια παράδοση της κλασικίζουσας δραματουργίας, δηλαδή το Κρητικό θέατρο, αλλά προσέτρεχαν στον Κορνήλιο και τον Ρακίνα, τον Βολταίρο, τον Μεταστάσιο και τον Αλφιέρι». Βλ. επίσης: Βάλτερ Πούγχερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παίριδης, Αθήνα 1992, σ. 47 & εξ.

⁶ Αυτοθυσία και πατριωτισμός δικαιολογούν και την επιλογή για ανέβασμα της συγκεκριμένης τραγωδίας από τις μαθήτριες επιφανών οικογενειών της ομογένειας που αναλαμβάνουν να υποδυθούν αντρικούς και γυναικείους ρόλους στη σκηνή του «Ελληνικού Παρθενωγωγείου Κωνσταντινουπόλεως» την 1η Μαΐου 1849. Η παράσταση «διανθίστηκε με μουσικά τεμάχια και χορούς» όπως μαρτυρείται στο περιοδικό *Εντέρπη* που δίνει και την ακριβή διανομή αλλά και τους υψηλούς προσκεκλημένους. Βλ. σχετικά: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες: Το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης στο 19ο αιώνα», *Παράβασις*, τ. 3 (2000), σ. 196. Σχετικά με τη μετάφραση της τραγωδίας βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

⁷ Για την παραπάνω σχέση Τύπου-καλλιτεχνών με αφορμή την παράσταση της Παρασκευοπούλου αλλά και την υποδοχή από το κοινό βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλο μέχρι τον Δουνάβεως*, Πανεπιστημιακές

Παρόλο που η μεταφραστική παραγωγή του 19ου αιώνα δεν είναι εξαντλητική των ρακινικών τραγωδιών, αποδεικνύεται απείρως πλουσιότερη αυτής του επόμενου⁸.

2. Διαμόρφωση αρνητικού κλίματος για τη ρακινική τραγωδία τον 20ό αιώνα
Καθοριστικός παράγων της υποτίμησης της ρακινικής τραγωδίας κατά τον 20ό αιώνα φαίνεται να είναι η σταδιακή παραστασιακή έξαρση των αρχαιοελληνικών τραγωδιών και η συνακόλουθη εθνικιστική άμιλλα των σκηνοθετών ως προς το ποιος ερμηνεύει πιστότερα τη σκηνική τους αναβίωση. Δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί επίσης το γεγονός ότι οι πλέον σημαντικοί σκηνοθέτες που θα εμφανιστούν την καθοριστική πρώτη πενητηκονταετία του 20ού αιώνα (όπου έχουμε ανάδειξη και εδραίωση του ρόλου του σκηνοθέτη⁹) είναι γερμανοτραφεϊς¹⁰. Ο Ρακίνας, ως ο πλησιέστερος, ως προς τη μορφή και το ήθος, στο αρχαίο δράμα Ευρωπαίος κλασικός συγγραφέας μοιάζει μάλλον απειλητικός για τη μοναδικότητα της εθνικής κληρονομιάς που προτίθενται να υπηρετήσουν, κατ' αποκλειστικότητα, οι έλληνες σκηνοθέτες ως οι φυσικοί απόγονοι και αρμοδιότεροι συνεχιστές της λαμπρής δραματουργικής παράδοσης των Αρχαίων Ελλήνων, αντίληψη που επικρατεί έως σήμερα. Παράλληλα, επιχειρείται συστηματική μείωση των ιδεωδών και του ήθους που προβάλλουν οι ρακινικές τραγωδίες, συγκρινόμενες με τα αρχαιοελληνικά πρότυπα¹¹. Έτσι, από πλευράς ελληνικής παραγωγής, μία μόνο παράσταση φαίνεται να καταγράφεται στην παραστασιογραφία έως τα μεταπολεμικά χρόνια: εκείνη της, μάλλον ατυχούς παραστασιακά, *Ανδρομάχης* που ανεβαίνει στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού τον Ιούλιο του 1928 σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου¹² και η οποία προκαλεί την μήνιν

Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, τ. Β1, σ. 165, τ. Β2, σ. 901-902 όπου και πλήρης καταγραφή των υπολοίπων, πλην πρωταγωνίστριας, ηθοποιών της διανομής σε Κωνσταντινούπολη και Οδησό (βλ. και ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι).

⁸ Αν για την *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* μετράμε έξι μεταφράσεις και δύο παραστάσεις με εικαζόμενο μεταφραστή, η *Φαίδρα* μεταφράζεται δύο φορές τη δεκαετία του 1820 για να επανεμφανιστεί μόλις στα τέλη του αιώνα, για την παράσταση της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου το 1895. Η *Ανδρομάχη* θα γνωρίσει δύο μεταφραστικές απόπειρες, από μία ο *Αλέξανδρος* και η *Αθάλια* ενώ η *Εσθήρ* θα μεταφραστεί το 1850 αφού έχει προηγηθεί μετάφραση αποσπάσματος το 1842 σε έμμετρη καθαρεύουσα. Από τις μεταφραστικές-παραστασιακές απόπειρες του 19ου αιώνα απουσιάζει παραδόξως η αρχαιόθεμη *Θηβαΐς* η οποία παραμένει άγνωστη για το ελληνικό κοινό έως και σήμερα. Βλ. αναλυτικά ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

⁹ Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

¹⁰ Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος σπούδασε στη Βιέννη, ο Θωμάς Οικονόμου στη Βιέννη ενώ εργάστηκε επί μακρόν στη Γερμανία, ο Φώτος Πολίτης στο Μόναχο και τη Χαϊδελβέργη, ο Δημήτρης Ροντήρης καθυστερημένα σπούδασε σε Αυστρία και Γερμανία, ο Τάκης Μουζενίδης στη Γερμανία, ο Μιχάλης Κουνελάκης στο Βερολίνο, ο Πέλος Κατσέλης στο Μόναχο, Βερολίνο, Δρέσδη, ο Σωκράτης Καραντινός στη Γερμανία. Όχι τυχαία ίσως, εξαίρεση αποτελούν ο Κάρολος Κουν και ο Λίνος Καρζής που σπούδασαν στο Παρίσι ενώ είναι προφανές ότι η επαφή με τη γαλλική θεατρική παιδεία διαμορφώνει και την αμερικανίδα Εύα Πάλμερ.

¹¹ Η παραφθορά της αναδιατύπωση του μύθου, η αντι-ηρωικότητα των κομψευόμενων αυλικών προσώπων, η αντι-θεατρικότητα και η απουσία δράσης είναι μερικά από τα μειονεκτήματα της δραματουργίας του Ρακίνα που επισημαίνουν οι Έλληνες κριτικοί όταν θα τους δοθεί η ευκαιρία, κυρίως με την επίσκεψη γαλλικών θιάσων στην Αθήνα όπως θα δούμε στη συνέχεια.

¹² Τα βασικά στοιχεία της παράστασης, μαζί με απόσπασμα από κριτικό σχόλιο του Φώτου Πολίτη, παρατίθενται στο: Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817 - 1932*, τ. Α' 1817 - 1932, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 388-389. Βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ και για αναφορές στην παράσταση στα: Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 263 · Πούγχερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας*, σ. 35 · Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός*

θεατρανθρώπων για ποικίλους λόγους που θα φανούν στη συνέχεια. Στην αναγγελία της παράστασης αναφέρεται δικαιολογημένα ότι το έργο παίζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα αφού η προηγούμενη παράστασή του στην ελληνική γλώσσα έγινε στο Βουκουρέστι στα 1819 ή 1820 από ερασιτέχνες¹³.

3. Ο Φώτος Πολίτης και η *Ανδρομάχη* του Ρακίνα από τον Καλογερίκο

3.1 Τα προηγηθέντα: η ρακινική τραγωδία στο στόχαστρο του Πολίτη

Η παράσταση της ρακινικής *Ανδρομάχης* του Καλογερίκου θα αποτελέσει αφορμή για έντονη κριτική επίθεση του Φώτου Πολίτη που στρέφεται τόσο κατά της σκηνοθεσίας ή της παραχώρησης του χώρου του Ηρωδείου αλλά και κατά της ρακινικής τραγωδίας γενικά. Ήδη, λίγα χρόνια πριν, σε άρθρο του στην *Πολιτεία* (8/3/1920) με τίτλο «Η μορφή του Ιππόλυτου», ο τριαντάχρονος τότε κριτικός εκκινεί από τις απόψεις που είχε διατυπώσει ο παλαιός Γάλλος κριτικός Λα Αρπ, σχετικά με το αν ο Ιππόλυτος ή η Φαίδρα θα έπρεπε να αποτελούν το πρωτεύον πρόσωπο της τραγωδίας του Ευριπίδη, για να προβεί σε σύγκριση του Έλληνα τραγικού με τον Ρακίνα. Ομολογεί τον σεβασμό «που είναι υποχρεωμένος να έχει κανείς προς τον Ρακίνα δια την θαυμαστήν σκηνηκὴν οικονομίαν των δραμάτων του και την πλουσίαν τραγικὴν τέχνην» αλλά θεωρεί ότι παρουσιάζει «ψυχική αδυναμία» εφόσον παρανοεί τον Ιππόλυτο «καταβιβάζοντάς τον σε πολιτευόμενο αυλικό» ενώ μετέβαλε ολόκληρο τον μύθο «σε επεισόδιο μοιχείας», εμπνεόμενος «από εικόνες της υψηλής κοινωνίας της εποχής του που προσπαθεί να εξιδανικεύσει». Καταλήγει ότι τα «ιδεώδη του, όσον και οι σύγχρονοί του, υφίστανται οικτρὰν μείωσιν μόλις συγκριθούν με άλλα ιδεώδη και άλλους ανθρώπους, προς την μεγάλην εποχὴν της ακμῆς των Ελλήνων την οποίαν αν ἦτο δυνατόν ἔστω και ασθενέστατα να αντιληφθούν κριτικοί ως ο Λα Αρπ, ασφαλώς θα ἔκρυπτον ἀπὸ εντροπὴν το πρόσωπο δια τὰς κρίσεις των και τὰς διατριβὰς των»¹⁴.

Ο αντίλογος που θα μπορούσε κάποιος να διατυπώσει στις παραπάνω κύριες αιτιάσεις του Πολίτη πηγάζει ευθέως από το ίδιο το κείμενο του Ρακίνα. Η αλήθεια είναι ότι ο Ιππόλυτος του Ρακίνα ουδέποτε εκκινεί από την επιθυμία να αναλάβει την εξουσία ενάντια στον πατέρα του, ευρισκόμενος σε πλήρη ομολογία με το ευριπίδειο πρότυπό του. Η απόφασή του να διεκδικήσει την εξουσία είναι όταν απλώνεται η φήμη ότι ο Θησέας είναι νεκρός και αντιτίθεται στο ενδεχόμενο να την σφετεριστεί μια ξένη, η Φαίδρα, και τα παιδιά της. Από καθαρά διακειμενική άποψη έχει ενδιαφέρον να επισημανθεί ότι η επιδίωξη του ρακινικού Ιππόλυτου βρίσκει τη βάση της στα λόγια του ευριπίδειου, όταν εκείνος αντικρούει, μεταξύ των άλλων, με τα ακόλουθα επιχειρήματα τη μομφή του Θησέα: «Ἡ λόγιασα το θρόνο σου να πάρω και να την παντρευτώ; Ανόητος θα 'μουν δίχως μυαλό καθόλου. Θα πεις είναι γλυκιά η εξουσία; Όχι για κείνους που

ή παράδοση. Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 271 · Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τ. Α', Αιγόκερος, Αθήνα 2008, σ. 254.

¹³ Υπό τον Κωνσταντίνο Ιατρόπουλο, δάσκαλο της εκεί Ελληνικής Ακαδημίας. Βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

¹⁴ Φώτος Πολίτης, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, Τόμος Α' : *Θεατρικά*, φιλολογική επιμέλεια Νίκος Πολίτης, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 91-92.

έχουν νου σωστό, αν δεν τον χαλάσουν όσοι αγαπούν να κυβερνούν»¹⁵. Ο Ρακίνας, όπως κάνει και σε άλλες περιπτώσεις, ανοίγει διάλογο με το πρωτότυπο, ρίχνοντας φως σε μια άλλη οπτική που ήδη θίγεται, έστω και ως απόρριψη, από τον ήρωα του Ευριπίδη, υποχρεώνοντας τον θεατή του να ανατρέξει στο αρχαίο κείμενο και, ενθουσιάζοντας το μυθικό αρχέτυπο, να αναρωτηθεί για τυχόν «άρρητες προθέσεις» του που περικλείονται στο επιχείρημα «περί εξουσίας». Μια διάσταση που, άλλωστε, ουδόλως έχει θίξει ο ευριπίδειος Θησέας στο κατηγορητήριό του το οποίο περιορίζεται καθαρά στην ερωτική προδοσία. Ο Πολίτης, ωστόσο, είναι προφανές ότι βλέπει μονοσήμαντα και χωρίς βαθύτερη προσέγγιση τη ρακινική τραγωδία όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Από την άλλη, το θέμα της «μοιχείας» που αναφέρει ο Πολίτης είναι πολύ πιο έντονο στον Ευριπίδη (όπως και στον Σενέκα) καθώς εκεί ο Ιππόλυτος κατηγορείται, μέσω του γράμματος της νεκρής πλέον Φαίδρας, ότι προχώρησε σε βιασμό, κάτι που ο Ρακίνας αποφεύγει (για λόγους που εξηγεί στην εισαγωγή του και άπτονται των ηθών της κοινωνίας του), μετατρέποντας την κατηγορία από πράξη σε πρόθεση. Επιπλέον, η παρουσία του νέου προσώπου που εισάγει ο Ρακίνας, της Αρικίας¹⁶, δίνει νέα διάσταση ως προς τα κίνητρα που καθορίζουν την απόφαση της Φαίδρας να επιβεβαιώσει οριστικά την κατηγορία κατά του Ιππόλυτου. Πράγματι, ο Ρακίνας τοποθετεί τη «ζήλεια» στο επίκεντρο της τελικής έκβασης της τραγωδίας του, ακυρώνοντας έτσι τον όποιο ρόλο μιας Θεάς (της Αφροδίτης) και, κατ' επέκταση, προσδιορισμού του τραγικού λάθους του Ιππόλυτου στην πλήρη του αφοσίωση στην Άρτεμη. Στον Ρακίνα, το νήμα της τραγωδίας δεν κρατούν οι θεοί αλλά οι ίδιοι οι άνθρωποι, η καταγωγή και οι επιλογές τους.

Τέλος, για το μόνο που θα μπορούσε να κατηγορηθεί ο Ρακίνας, σύμφωνα με τους κριτικούς του, είναι ότι προσδίδει στο πρόσωπο της Φαίδρας του χριστιανικά χαρακτηριστικά όπως οι έννοιες του «μιάσματος», της «αγνότητας», της «αθωότητας» που, για κάποιους, δείχνουν επάνοδο στη γιανσενιστική παιδεία και κοσμοθεωρία του, χαρακτηριστικά ωστόσο που καταλύονται καθοριστικά με την «αντιχριστιανική» πράξη αυτοκτονίας της. Μέσω αυτής, έστω και καθυστερημένα, συναντά το αρχαιοελληνικό της αρχέτυπο. Ως προς τι άραγε ο Ρακίνας εμπνέεται από «τις εικόνες της υψηλής κοινωνίας» της εποχής του, την οποία και προσπαθεί να εξιδανικεύσει, όπως διατείνεται ο Πολίτης; Αισθάνεται η αυλή του Λουδοβίκου 14ου την έννοια της «αμαρτίας» στις απιστίες και μοιχείες της;

Αργότερα, με αφορμή την εμφάνιση στην Αθήνα του Θιάσου της Κυρίας Σερζίν (Θέατρο Κεντρικόν, 1926) ο Πολίτης θα επιτεθεί σε ολόκληρη τη γαλλική δραματολογία αλλά θα πλέξει το εγκώμιο της γαλλικής υποκριτικής καταλήγοντας στο απόφθεγμα ότι αν ο Ράινχαρντ πρέσβευε το αξίωμα «το θέατρο για τον σκηνοθέτη», η «Γαλλική σκηνή διατυπώνει νέον δόγμα: το θέατρον δια τον ηθοποιόν»¹⁷. Η άποψη που διατυπώνει για τους Γάλλους ηθοποιούς -ότι καλύπτουν τα συγγραφικά αμαρτήματα καθώς «η τέχνη είναι μέσα στο αίμα τους»¹⁸- θα επαυξηθεί με την άφιξη θιάσων γνωστών πρωταγωνιστών της «*Comédie Française*» τα επόμενα

¹⁵ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, μετάφραση Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα 1993, στ. 1010-1014.

¹⁶ Πρόσωπο που φαίνεται να εμπνεύστηκε από τον *Ιππόλυτο* του Bidar του 1675, όπου η νέα με την οποία είναι εκεί ερωτευμένος ο Ιππόλυτος λέγεται Κυάνη.

¹⁷ Φώτος Πολίτης, *Πολιτεία*, 24/10/1926. Βλ. σχετικά: Ελένη Δ. Γουλή, «Ο Φώτος Πολίτης και το ελληνικό θέατρο» τ. Β', Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2008, σ. 316-317.

¹⁸ Ο. π.

χρόνια καθώς θα υμνήσει τη γαλλική υποκριτική σχολή με τον περίφημο ρυθμό απαγγελίας, τη συστηματική καλλιέργεια του πνεύματος και τις μεγάλες καλλιτεχνικές προσωπικότητες που μετέτρεπαν το ακατέργαστο ταλέντο σε τέχνη, προσφέροντας την εξωτερική τελειότητα της φόρμας ακόμα και σε ήσσονος περιεχομένου έργα¹⁹.

3. 2 Η Ανδρομάχη, το κατά Πολίτη Γαλλικό θέατρο και ο τραγικός ήρωας

Ωστόσο, για την παράσταση του Καλογερίκου του 1928 δεν θα είναι καθόλου αβρός: Για την ίδια την παράσταση θα μιλήσει για «έλλειψη σεβασμού προς τ' αρχαία μνημεία» αφού «[π]ροχθές το βράδυ είδαμε στημένο στην ορχήστρα του Θεάτρου Ωδείον ένα караγκιόζ μπερντέ, ο οποίος εκολακεύετο να πιστεύει πώς παρίστανε "αίθουσας ανακτόρων", όπου ωρύοντο πέντε νεοέλληνες αρσενικοί και θηλυκοί. Μερικοί "προβολείς" εφώτιζον σκληρά το οικτρών θέαμα [...] Οι κούφιοι διοργανωταί της παραστάσεως αυτής θα εφαντάσθησαν ίσως πως εδικαιούνται να ρεζιλέψουν έναν αρχαιολογικό χώρο, αφού το δράμα του Ρακίνα που παρέστησαν τιτλοφορείται με το όνομα ομηρικής ηρωίδος, χωρίς να κατανοούν τί διαφορά εχαρακτήριζε το έργο του Ευριπίδη από του Ρακίνα»²⁰.

Ως προς τον Ρακίνα, δεν βλέπει στα τραγικά του πρόσωπα, ως «ψυχρός σημερινός ακροατής», παρά «έναν τέτοιο Ορέστη -petit marquis- κι έναν παρόμοιο Πύρρο» ως «πλάσματα καθ' αυτά θλιβερά και αποκρουστικά. Αναγνωρίζουμε σ' αυτούς τους ευγενικούς, βέβαια, αλλά και πάρα πολύ γνήσιους προγόνους κάθε σημερινού οικτρού amoureux των κομεντί των βουλεβάρτων».²¹

Αν δεν ήταν προκατειλημμένος, ο Πολίτης (όπως και κάποιοι μετέπειτα κριτικοί που θα βαδίσουν στα ίχνη του) θα μπορούσε να αναγνωρίσει στα ρακινικά πρόσωπα, πίσω από την παραστασιακή επιφάνεια, αντί για μαρκήσιους και κωμικούς ερωτιδείς τον διάλογο που αυτά ανοίγουν με τα μυθικά τους πρότυπα ως προαπαιτούμενα της παρούσας δράσης τους στο νέο κείμενο. «Η μυθολογική παρακαταθήκη παίζει τον ρόλο ενός τυπικού πλαισίου, ενός καθοριστικού για τη σκέψη εργαλείου» έγραφε ο Ζαν-Πιερ Βερνάν²². Το δραματουργικά ενσωματωμένο μυθικό ή αρχαιοελληνικό τραγικό πρότυπο στην τραγωδία του Ρακίνα είναι σε τέτοιο βαθμό καθοριστικό ώστε το ρακινικό δραματικό πρόσωπο να γίνεται πλέον «θεατής του ίδιου του εαυτού του ως θεατρικού προσώπου»²³. Αρκεί ένα και μόνο παράδειγμα που δείχνει την έστω στιγμιαία συνειδητοποίηση του ρακινικού προσώπου αυτού του «μυθολογικού» φορτίου που φέρει ακούσια στο νέο κείμενο-περιβάλλον δράσης του, φορτίο, ωστόσο, που προσδίδει «ολότητα» στην παρούσα διχασμένη του ταυτότητα²⁴: Η Ανδρομάχη, απευθυνόμενη

¹⁹ Φώτος Πολίτης, «Οι Γάλλοι ηθοποιοί», *Πειθαρχία*, 19/1/1930. Βλ. και Γουλή, ό. π., σ. 364.

²⁰ Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις. Η Ανδρομάχη του Ρακίνα», *Ελεύθερον Βήμα*, 16/7/1928. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, σ. 389.

²¹ Πολίτης, ό. π. · Γουλή, «Ο Φώτος Πολίτης», σ. 346.

²² Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Maspero, Παρίσι 1974, σ. 245.

²³ Leo Spitzer, «L'effet de sourdine dans le style classique: Racine», στο Leo Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, Παρίσι 1970, σ. 221.

²⁴ Για περισσότερα παραδείγματα από τη ρακινική δραματουργία βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Διαλογικότητας αποτελέσματα: Θεατρική οικονομία και θεατροποίηση των δραματικών προσώπων στις τραγωδίες του Ρακίνα», στο Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999 (πρώτη έκδοση, Δελφίνι 1997), σ. 172-177.

στον Πύρρο, γιο του Αχιλλέα, του οποίου αν και είναι αιχμάλωτη αυτός επιθυμεί να την παντρευτεί, αναφερόμενη στον Έκτορα, προοικονομεί τη μέλλουσα φήμη όλων τους μέσω των γνωστών πλέον στον θεατή ιδιοτήτων τους: «Είναι ο δικός του θάνατος που έκανε αθάνατο τον δικό σου πατέρα: Τη λάμψη που γνώρισαν τα όπλα του στου Έκτορα το αίμα την οφείλουν. Όπως οφείλετε και οι δυο την ύστερή σας φήμη μονάχα στα δάκρυα τα δικά μου»²⁵. Η ρακινική Ανδρομάχη κινείται έτσι μεταξύ δύο χρονικών περιόδων, ανασηματοδοτώντας και «κατακυρώνοντας» μέσω του παρόντος το μυθολογικό παρελθόν.

3.2.1 Κοινωνικό θέατρο και ελεύθερο άτομο

Στην επιχειρηματολογία του, αντιπαραθέτει τον Κορνείγ του οποίου ο ήρωας αμφιταλαντεύεται και γι' αυτό ανάγεται σε κατ' εξοχήν τραγικό άνθρωπο, με τον Ρακίνα που εκπροσωπεί, κατά τη γνώμη του, τον «κοινωνικό ορθολογισμό», τον άνθρωπο ως «φαινόμενο κοινωνικό»²⁶. Η έννοια του «κοινωνικού θεάτρου» στην αντίληψη του Πολίτη αντιπαρατίθεται σε εκείνη του θεάτρου που δημιουργεί συγκρούσεις μεταξύ αποκομμένων από κοινωνικές επιταγές, ελεύθερων ατόμων, «πλαστικά εκφρασμένων, χαρακτήρων ολοκληρωμένων, που υπάρχουν καθ' εαυτούς», δηλαδή τραγικών προσώπων όπως αυτά που έχουν την ικανότητα να δημιουργούν μερικοί ισχυροί ποιητές «από ατομική τιτανική ορμή (Γκαίτε, Σίλλερ)»: «το θέατρο υπάρχει σαν ύμνος του ατόμου. Ουσία του είναι ο "τραγικός άνθρωπος", ο άνθρωπος ο μοναχός, στη σύγκρουσή του με τον κάθε ισότιμό του»²⁷. Και αν σωστά διαφοροποιεί τον ήρωα του δημοτικού τραγουδιού από τον τραγικό ήρωα καθώς ο πρώτος είναι δέσμιος κατά τη δράση του από τις αυστηρές κοινωνικές και ηθικές συμβάσεις που του επιβάλλουν την πράξη²⁸, αδυνατεί να διακρίνει την αντίστοιχη εσωτερική ελευθερία στον ρακινικό ήρωα.

3.2.2 Συγκρουσιακός διαμελισμός και «κρυμμένος θεός»

Ο τελευταίος, ωστόσο, σε αντίθεση με το αρχαιοελληνικό του πρότυπο, στερείται θεϊκής παρέμβασης, είναι οριστικά και καθοριστικά εγκαταλειμμένος από τους θεούς του: «*Dieu, c' est le Dieu caché*» («Ο Θεός, είναι ο κρυμμένος Θεός») θα πει ο Λυσιέν Γκολντμάν²⁹ μιλώντας για τους ήρωες του Ρακίνα, προσθέτοντας ότι ο Ρακίνας, γράφοντας τις τραγωδίες του, «παρουσίαζε στον κόσμο ένα σύμπαν του οποίου η μόνη αληθινή του μεγαλοσύνη ήταν η άρνηση του κόσμου»³⁰. Υπό αυτή τη λογική, ο Γκολντμάν διακρίνει στους ήρωες του Ρακίνα την αρχική ριζική αντίθεση μεταξύ αφενός προσώπων χωρίς αυθεντική συνείδηση και χωρίς ανθρώπινη μεγαλοσύνη (Ορέστης, Πύρρος, Ιππόλυτος, Οινώνη, κ.ά.) και αφετέρου τραγικών προσώπων των οποίων η μεγαλοσύνη συνίσταται στην άρνηση του κόσμου και της ζωής. Οι τελευταίοι,

²⁵ Racine, *Andromaque*, Librairie Larousse, Παρίσι 1986, στ. 360-362. Η απόδοση των στίχων είναι δική μου.

²⁶ Για την εμμοικική αντίληψη του κριτικού περί του κοινωνικού χαρακτήρα του γαλλικού θεάτρου που τον οδηγεί να ταυτίζει Ρακίνα και Πιερ Βολφ βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντύπώσεις και κρίσεις. Ο θίασος της κ. Πιερά» *Ελεύθερον Βήμα*, 9/2/1928. «Επιφυλλίδες της Πρωίας. Η δραματική τεχνοτροπία», *Πρωία*, 29/4/1931.

²⁷ Πολίτης, ό. π.

²⁸ Φώτος Πολίτης, «Επιφυλλίδες της Πρωίας», *Πρωία*, 27/5/1931 & 3/6/1931.

²⁹ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Παρίσι 1955, σ. 351.

³⁰ Ο. π., σ. 362.

ουσιαστικά τραγικοί ρακινικοί ήρωες, είτε γνωρίζουν εξ αρχής ότι ουδεμία συμφιλίωσή τους είναι δυνατή με έναν κόσμο χωρίς συνείδηση στον οποίο και αντιτίθενται (Ανδρομάχη, Βρετανικός, Βερενίκη) είτε πιστεύουν ότι μπορούν να επιβιώσουν εντός του χωρίς συμβιβασμούς αλλά επιβάλλοντας αυτοί τις απαιτήσεις τους, συνειδητοποιώντας στο τέλος την ουτοπία τους (Φαίδρα)³¹.

Ο Πολίτης αδυνατεί, διαποτισμένος από τον γερμανικό ρομαντικό ιδεαλισμό, να προβεί σε ουσιαστικές προσεγγίσεις της ρακινικής τραγωδίας³². Παρ' όλα αυτά, θα υποστηρίξει ότι «οι γνήσιοι συγγραφείς [...] παίρν[ουν] ως αντικείμενο της καλλιτεχνικής των ασχολίας τον άνθρωπο που λυγιά κάτω από την αυτοανάλυση, ή το άτομο που μονάχο του αναζητά να βρη την κοινωνική λύτρωσή του»³³. Είναι σαν να περιγράφει, εν αγνοία του, τον ήρωα του Ρακίνα που «υποκείμενο και αντικείμενο ταυτόχρονα μιας βαθιάς σύγκρουσης, μετέχει σε αυτήν έως τελικού χαμού του, καταναλώνεται ολόκληρος σε αυτήν»³⁴. Ο ήρωας του Ρακίνα κάνει σκηνική πράξη τον συγκρουσιακό διαμελισμό του, εσωτερικεύοντας την εξωτερική σύγκρουση και εξωτερικεύοντας την εσωτερική του σύγκρουση, κατάσταση που, σύμφωνα με τον Λούκατς, χαρακτηρίζει την τραγωδία ως γενική τυπική δομή³⁵. Ως προς τη συγκριτική σχέση του με τον Κορνέιγ που επιχειρεί ο Πολίτης, αρκεί το εξής: Σύμφωνα με τον Καρτέσιο, «αν η ψυχή μας έχει πάντα αυτό που την ευχαριστεί μέσα της, όλα τα προβλήματα που έρχονται από τον έξω κόσμο, δεν έχουν καμιά δύναμη να τη βλάψουν». Όπως παρατηρεί γνωστή μελετήτρια του Ρακίνα, «στην κατάφαση αυτής της διαπίστωσης τοποθετείται όλη η δραματουργία του Κορνέιγ' στην άρνησή της, ο Ρακίνας επεξεργάστηκε το δικό του σύμπαν θέτοντας την εσωτερική όσο και την εξωτερική σύγκρουση ενάντια στην καρτεσιανή διαπίστωση»³⁶. Η «κοινωνική λύτρωση» που αναζητά το κατά Πολίτη ελεύθερο άτομο δεν έρχεται χωρίς σύγκρουση. Και ο ρακινικός τραγικός ήρωας έχει προικιστεί από τον συγγραφέα του από μια αδυσώπητη εσωτερική αντίφαση μεταξύ όχι δύο θεών (Αρτεμις - Αφροδίτη) αλλά δύο κοσμοθεωριών: του γιανσενιστικού και του καρτεσιανού λόγου για τον άνθρωπο και τη σχέση του με τον κόσμο.

3.2.3 Ανδρομάχη: ο νόμος «της του τρίτου αποκλείσεως»

Η Ανδρομάχη αποτελεί από τα ευστοχότερα παραδείγματα τραγικού προσώπου καθότι η εσωτερική της σύγκρουση ερμηνεύεται ως αδυναμία εφαρμογής του νόμου «της του τρίτου αποκλείσεως» ή της «αρχής του αποκλεισμένου μέσου» ($P \vee \neg P$), δηλαδή της αρχής που υποστηρίζει ότι σε μια δεδομένη κατάσταση θα ισχύσει η μία από τις δύο προσφερόμενες και αντικρουόμενες μεταξύ τους εκδοχές ενώ μια τρίτη εκδοχή θεωρείται αδύνατη. Και αυτό διότι εκείνο που έχει να επιλέξει είναι μεταξύ αφενός της πίστης της στη μνήμη του Έκτορα (άρα και

³¹ Ο. π., σ. 352.

³² «[...] δύο ονόματα, αυτά του Corneille και ιδίως του Racine, φτάνουν για να προκαλέσουν τη δυσαρέσκεια. Ο γερμανοθρεμμένος λάτρης του ρομαντικού ιδεαλισμού ενός Hegel, ο Φώτος Πολίτης, θεωρεί ιεροσυλία να παριστάνονται οι αρχαιοπρεπες, πλην όμως εκθηλυμένες, τραγωδίες τους στους χώρους όπου παίζονται ο αρχαίες ελληνικές»: Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*; σ. 272.

³³ Φώτος Πολίτης, «Επιφυλλίδες της Πρωσίας. Θεατρική κρίσις» *Πρωσία*, 20/5/1931.

³⁴ Georges Le Bidois, *La vie dans la tragédie de Racine*, J. de Gigard, Παρίσι 1929 (9η έκδοση), σ. 217.

³⁵ Georg Lukács, *L'âme et les formes*, Gallimard, Παρίσι 1974.

³⁶ Ingrid Heyndels, *Le conflit Racinien*, Editions de l'Université de Bruxelles, Βρυξέλλες 1985, σ. 56.

στην Τροία), αρνούμενη έτσι τον γάμο με τον Πύρρο και αφετέρου της σωτηρίας του Αστυάνακτα (άρα της συνέχειας στο πρόσωπό του της Τροίας) που θα εξασφάλιζε ο ανωτέρω γάμος. Με άλλα λόγια, ή θα προδώσει τη μνήμη του Έκτορα ή θα προδώσει τον γιο της με δεδομένο όμως ότι και στις δύο περιπτώσεις προδίδει την Τροία. Αλλά και τις δύο εκδοχές τις αρνείται σθεναρά, επιδιώκοντας να βρει μια τρίτη. Στην απόλυτα εσωτερική αυτή σύγκρουση, όπου το τραγικό πρόσωπο βρίσκεται εφιαλτικά μόνο του και χωρίς βοηθούς, συναντάται η απόλυτη επίγνωση του αδύνατου της συμφιλίωσης με τον περιβάλλοντα κόσμο και την κοινωνία³⁷. Οποιαδήποτε επιλογή οδηγεί σε κάποιο από τα δύο άκρα, στην «αμαρτία», στο τραγικό λάθος³⁸. Ωστόσο, το αδύνατον της τρίτης εκδοχής, μία μορφή αριστοτελικής «μεσότητας»³⁹ που πρεσβεύει τον συνδυασμό των αντιθέτων, αποκαλύπτεται με την επίσκεψη της Ανδρομάχης στο κενοτάφιο του Έκτορα. Εκεί, αναθυμούμενη τα λόγια του πριν σκοτωθεί, συνειδητοποιεί ότι Έκτωρ και Αστυάναξ λειτουργούν ως είδωλα ο ένας του άλλου, ως ταυτόσημα και επομένως η λύση βρίσκεται στον δικό της θάνατο (αυτοκτονώντας) αφού προηγουμένως παντρευτεί με λευκό γάμο τον Πύρρο, εξασφαλίζοντας έτσι τη σωτηρία του γιου της. Η «μεσότης» την οποία επιλέγει η Ανδρομάχη δεν είναι ένα ή/ή αλλά ένα και/και: η υποτιθέμενη συμφιλίωση με τον κόσμο ανάγεται σε ολοκληρωτική του άρνηση μέσω του θανάτου της, του ολοσχερούς αφανισμού της αφού μέσω αυτού θα έχει υπερβεί τα άκρα, τις ακρότητες, την «αμαρτία»⁴⁰: μία «μεσότης» της υπερβολής. Παρά την τελική ανατροπή που επιφυλάσσει ο Ρακίνας και παρά το γεγονός ότι υπό το πρίσμα της ανάλυσης της βαθιάς δομής της τραγωδίας τελικός και απώτερος ευνοούμενος της όλης δράσης της Ανδρομάχης φαίνεται να είναι αναγκαστικά η Τροία, δεν αναιρείται ουδόλως η τραγικότητα του προσώπου της Ανδρομάχης ως απόλυτα μοναχικού ατόμου που εσωτερικεύει την εξωτερική σύγκρουση και αναζητά την «κοινωνική του λύτρωση» όπως απαιτεί ο Πολίτης.

Η παραπάνω συνοπτική προσέγγιση της Ανδρομάχης του Ρακίνα με αφορμή την μήνιν του Πολίτη κατά της ομώνυμης παράστασης του Καλογερίκου δεν αποβλέπει απλώς σε σχολιασμό μιας αντίληψης ως προς την πρόσληψη του Ρακίνα που θα είναι κυρίαρχη για πολλά μετέπειτα χρόνια στη θεατρική Ελλάδα αλλά και στο να επισημάνει στοιχεία που ακόμη και σήμερα εξακολουθούν να μην λαμβάνουν υπόψη τους σύγχρονοι σκηνοθέτες που επιχειρούν πλέον να φέρουν τη ρακινική τραγωδία στην επικαιρότητα. Αποδεικνύοντας ότι παρά τα φαινόμενα, η γαλλική κλασική θεατρική παιδεία απουσιάζει από την Ελλάδα.

³⁷ Δημήτρης Τσατσούλης, «Μια κοινωνιο-σημειολογική προσέγγιση του θεάτρου μέσα από την *Ανδρομάχη* του Ρακίνα», στο Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999 (πρώτη έκδοση, Δελφίνοι 1997), σ. 155-171.

³⁸ Αριστοτέλους, *Ποιητική*, XIII, 5, 1453a.: Ο Richard E. Goodkin «Racine en marge d'Aristote. Phèdre et le milieu exclu», *Ροέτιque*, no 67 (1986), σ. 353 αναρωτιέται: «Το ίδιο το αξίωμα της του τρίτου αποκλείσεως δεν αποτελεί άραγε παράδειγμα τραγικού λάθους;».

³⁹ Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, II, VII, 1, 1108b 14-15: «Τριῶν δὴ διαθέσεων οὐσῶν, δύο μὲν κακιῶν, τῆς μὲν καθ' ὑπερβολὴν τῆς δὲ καθ' ἔλλειψιν, μιᾶς δ' ἀρετῆς τῆς μεσότητος, πᾶσαι πάσαι ἀντίκεινται πως· αἱ μὲν γὰρ ἄκρα καὶ τῆ μέση καὶ ἀλλήλαις ἐναντία εἰσίν, ἡ δὲ μέση ταῖς ἄκρας· ὥσπερ γὰρ τὸ ἴσον πρὸς μὲν τὸ ἕλαττον μείζον πρὸς δὲ τὸ μείζον ἕλαττον, οὕτως αἱ μέσαι ἔξεις πρὸς μὲν τὰς ἐλλείψεις ὑπερβάλλουσι πρὸς δὲ τὰς ὑπερβολὰς ἐλλείπουσιν ἔν τε τοῖς πάθεσι καὶ ταῖς πράξεσιν».

⁴⁰ Ὅπως ἄλλωστε παρατηρεῖ ο Goodkin «Racine en marge d' Aristote» σ. 353, «ἡ λέξη "αμαρτία" που προέρχεται από ένα ρήμα που σημαίνει "αστοχῶ", επικαλεῖται την πράξη απομάκρυνσης από το μέσον».

4. Η υποδοχή Γαλλικών θιάσων με έργα Ρακίνα

Το έτος 1928 φαίνεται ωστόσο να ανάγεται σε καθοριστικής σημασίας για τη διαμόρφωση της πρόσληψης του Ρακίνα στην Ελλάδα και για πρόσθετους -πλην παραστάσεως του Καλογερίκου- λόγους. Καθ' όλη τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα οι επισκέψεις περιοδεύοντων γαλλικών θιάσων είναι φαινόμενο σύνηθες. Η γαλλική δραματουργία γίνεται ευχάριστα αποδεκτή από το ενήμερο κοινό (γεγονός που καυτηριάζει ο Πολίτης) και οι θιάσοι φέρουν στις αποσκευές τους γνωστές επιτυχίες, ακόμη και έργα που ανεβάζουν σχεδόν ταυτόχρονα αθηναϊκοί θιάσοι. Ωστόσο, στο ρεπερτόριό τους ο Ρακίνας δεν φαίνεται να χαίρει προνομιακής θέσης. Έτσι, οι πρώτες μαρτυρίες⁴¹ για παρουσίαση ρακινικών τραγωδιών ανάγονται στο 1928 με την επίσκεψη θιάσων διαπρεπών μελών της Κομεντί Φρανσαίζ.

4. 1 Ο θιάσος Piérat

Τον Μάρτιο του 1928 επισκέπτεται την Αθήνα με τον θιάσό της η Marie -Thérèse Piérat⁴², Εταίρος και βασική πρωταγωνίστρια της Comédie Française, συνοδευόμενη, στον ρόλο του Ιπόλυτου, από τον προσφάτως ονομασθέντα Εταίρο του ίδιου θεάτρου André Luguet⁴³, ο οποίος θα θριαμβεύσει αργότερα σε έργα μπουλμπάρ ενώ θα γίνει κινηματογραφικός αστέρας στη Γαλλία αλλά και στο Χόλλυγουντ. Η κ. Piérat θα ανεβάσει στο Θέατρον Κεντρικόν, μεταξύ άλλων, και *Φαίδρα* του Ρακίνα. Οι κριτικοί είναι υμνητικοί για την πρωταγωνίστρια αλλά και επαινετικοί για τον Luguet. Δικαιολογημένα αφού η Piérat έχει ήδη παίξει το έργο και στην Comédie Française, γεγονός που δεν φαίνεται να γνωρίζουν αλλά ούτε ενδιαφέρει τους Έλληνες κριτικούς οι οποίοι, όπως και στους επόμενους γαλλικούς θιάσους, δεν δίνουν στοιχεία της έως τότε πορείας των καλλιτεχνών, προτιμώντας να τους κρίνουν επί του εδώ πρακτέου. Ο Πολίτης ενθουσιάζεται από την υποδειγματική υποκριτική τέχνη της κ. Piérat⁴⁴. Ο Άλκης Θρύλος χαρακτηρίζει την άφιξη του θιάσου της κ. Piérat στην Αθήνα ως το θεατρικό γεγονός του δεκαπενθημέρου, εκφράζει αμφίσημους επαίνους για την πρωταγωνίστρια που την δικαιολογεί καθώς στην ερμηνεία της μπαίνουν φραγμαίο από την παράδοση που υπηρετεί, δηλαδή εκείνη της «Γαλλικής Κωμωδίας» και από την οποία, όπως και οι συνάδελφοί της, είναι αδύνατον «να απολυτρωθεί»⁴⁵. Αναφέροντας ότι η πρωταγωνίστρια είχε δίπλα της και κάποιους ηθοποιούς

⁴¹ Εξάιρεση αποτελεί η αναφορά στην Ουγγαρέζα καλλιτέχνηδα Θέσις η οποία παρουσιάζει στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών παράσταση "μυμικής" εμπνευσμένη από τη *Φαίδρα* τόσο κατά Ευριπίδη όσο και κατά Ρακίνα στις 13 Μαΐου 1910. Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, σ. 241 και ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II.

⁴² Η Marie -Thérèse Piérat (γεν. Panot, 1885-1934) εισήλθε στην Κομεντί Φρανσαίζ το 1902 και ονομάστηκε 342η Εταίρος το 1905.

⁴³ Ο André Luguet (1892-1979) έγινε δεκτός στην Κομεντί Φρανσαίζ το 1925 και το 1927 ονομάστηκε 373ος Εταίρος του Οργανισμού όπου και παρέμεινε έως το 1932.

⁴⁴ «Με μόνην την κίνησιν του βλέμματός της και την ελαφράν κλίσιν του κεφαλιού και του κορμιού της, κατόρθωνε να δώση έκφρασιν στην εσωτερικὴν αγωνίαν ...] έως ότου εκελάρυσεν η γάργαρη της φωνής της πηγὴ [...] καλή μοίρα χάρισε στη Γαλλίδα καλλιτέχνηδα φαντασίαν και πάθος [...] τούτο την υψώνει σε καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα πρώτης γραμμής», Πολίτης, *Ελεύθερον Βήμα*, 9/2/1928' Γουλή, «Ο Φῶτος Πολίτης», τ. Β', σ. 338.

⁴⁵ «Εἶναι μια ἀρίστη ερμηνεύτρια, με εκλεπτυσμένη αισθαντικότητα και πλούσια εκφραστικά μέσα [...] Μιλώντας, συχνά απαγγέλλει τραγουδιστά ή φωνάζει πολύ υπερβολικά και μελοδραματικά. Αλλά έχει ἀπειρες στιγμές όπου η πλούσια και μελωδική φωνή της δονίζεται από μια βαθύτατη ανθρώπινη συγκίνηση [...] Τα χέρια της, τα πόδια της,

«εντελώς ανάξιους λόγου και σχεδόν κακούς» μνημονεύει ιδιαιτέρως, όπως και ο Πολίτης, τον Luguet που αν και είναι και αυτός υποδουλωμένος στην παράδοση «έχει παράστημα, άνεση, ζωηρότητα και, στιγμές, και δύναμη»⁴⁶.

Ως προς τον Ρακίνα, ο Άλκης Θρύλος τοποθετείται επιγραμματικά με σκεπτικισμό αλλά χωρίς την πολεμική του Πολίτη⁴⁷. Αποδίδει τη μετάλλαξη της τραγωδίας στην εποχή και στην ιδιοσυγκρασία του δημιουργού. Η προοδευτική του στάση, ωστόσο, βρίσκεται κατά τη γνώμη μου σε μια φράση που απηχεί τη σύγχρονη πρόσληψη των αρχαιοθέμων έργων. Γράφει: «Το κυριότερο ίσως δίδαγμα που βγαίνει από τις τραγωδίες του Ρακίνα είναι ότι ο καλλιτέχνης έχει δικαίωμα να εκφράσει τον εαυτό του» και προχωρεί σε σύγκριση με τις αναδιατυπώσεις του αρχαίου μύθου από τον σύγχρονο -της εποχής που γράφει- Κοκτώ και τη διαφορετική υποδοχή που του επιφυλάσσει το κοινό⁴⁸. Θέτει, έτσι, ευθαρσώς το ζήτημα της πρόσληψης στο πλαίσιο της σύγχρονης σχετικής θεωρίας⁴⁹ που υπό το νέο «παράδειγμα» που προτείνει εξετάζει την πρόσληψη ενός έργου σύμφωνα με την εποχή του και σύμφωνα με τις μετέπειτα «υποδοχές» του. Από τις υπόλοιπες κρίσεις που εγείρει το έργο του Ρακίνα θα πρέπει να επισημανθεί η παρατήρηση του Μιχάλη Κουνελάκη⁵⁰ ότι η μουσική απαγγελία δεν είναι κατάλληλη για όλα τα είδη και, κυρίως, ο προβληματισμός του Πάνου Καλογερίκου⁵¹ ως προς τον σωστότερο τρόπο εκφοράς της τραγωδίας, αν δηλαδή είναι προτιμότερος ο καθημερινός λόγος ή ο ρητορικός στόμφος, ερώτημα που προβληματίζει ως και σήμερα ακόμη και τους Γάλλους καλλιτέχνες και θεωρητικούς, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

4. 2 Ο Θίασος Alexandre-Robinne

Ένα μήνα αργότερα, τον Απρίλιο του 1928, ένας δεύτερος θίασος με εταίρους της Comédie Française επικεφαλής, αυτός των Alexandre-Robinne - που σύμφωνα με αναφορές είχε

όλο το σώμα της συμμετέχουν στο δράμα [...] Κι αυτή η σιωπή της μιλεί. Το κλάμα της προπάντων είναι υπέροχο»: Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο Α' τόμος: 1927-1933*, Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σ. 151-153 (κριτική της 1ης Μαρτίου 1928).

⁴⁶ Βλ. και Πέτρος Χάρης, «Οι παραστάσεις της κ. Πιερά (Θέατρον Κεντρικόν)», *Ελληνικά Γράμματα*, 16/2/1928 όπου επαινεί και την Πιερά.

⁴⁷ «Ο Ρακίνας πήρε τους αρχαίους κοσμικούς [...] και θρησκευτικούς μύθους, και τους μετέτρεψε σε αρκετά στενές υποθέσεις γιατί αυτή η αντίληψη ήταν σύμφωνη με τον εαυτό του και τη εποχή του», Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο Α' τόμος*, ό. π.

⁴⁸ «Ο Cocteau όταν συγχρονίζει την Αντιγόνη και τον Ορφέα, είναι ουσιαστικά βαθύτατα κλασικός, αλλά το μεγάλο κοινό δεν θέλει να το καταλάβει [...] επειδή, βλέποντας από μακριά και τους Αρχαίους και τον Ρακίνα δεν αντιλαμβάνεται την τεράστια απόσταση που τους χωρίζει». Ο. π.

⁴⁹ Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, εισαγωγή-μετάφραση Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995 ο οποίος διευκρινίζει ότι η θεωρία της πρόσληψης εμπεριέχει μια διττή λειτουργία σε σχέση με την πραγμάτωση του νοήματος του έργου: αυτήν που επικαθορίζει το ίδιο το κείμενο και αφορά στον ορίζοντα προσδοκίων του χωροχρονικά προσδιορισμένου αναγνώστη και εκείνη που αναδεικνύει την ιστορικότητα της αισθητικής εμπειρίας λαμβάνοντας υπόψη τις αναδιαμορφώσεις του νοήματος που επέρχονται από τον διαχρονικό αναγνώστη.

⁵⁰ Για την κριτική του Κουνελάκη, του Παράσχου κ.ά. βλ. τώρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, τ. Β', σ. 293-294.

⁵¹ Πάνος Καλογερίκος, «Θεατρικά ζητήματα. Η τραγωδία και η απαγγελία. Εξ αφορμής της *Φαίδρας*», *Ελεύθερος Λόγος*, 16/2/1928.

επισκεφτεί την Αθήνα και προ δύο ετών με άλλο ρεπερτόριο- παρουσιάζει μεταξύ άλλων τον *Βρετανικό*. Ο René Alexandre⁵², επιφανές μέλος της Comédie και μετέπειτα επίτιμος Εταίρος της, θριαμβεύει υποκριτικά παρότι στον μητρικό θεατρικό οργανισμό δεν εμφανίζεται παραστασιογραφικά να έχει παίξει στη συγκεκριμένη τραγωδία. Οι κριτικές είναι πιο επιφυλακτικές για τη συνθιασάρχη και σύντροφό του στη ζωή Gabrielle Robinne⁵³ που στη Γαλλία έχαιρε, ωστόσο, ιδιαίτερης εκτίμησης ενώ θεωρείται η πρώτη Γαλλίδα σταρ του βωβού κινηματογράφου.

Ο Άλκης Θρύλος θα επαναλάβει τη θέση του για τη γαλλική υποκριτική σχολή («μέσα στο στενό πλαίσιο της παράδοσης που καλλιεργήθηκε για αιώνες, παρουσιάζουν μια τελειότητα»), τονίζει ότι ακόμη και μέτριοι ηθοποιοί έχουν προσόντα τους την διαμόρφωσή τους «σε πολιτισμένη ατμόσφαιρα και πειθαρχία που διδάσκει μια σχολή» και εκθειάζει τα φωνητικά και κινησιακά προσόντα του Ρενέ Αλεξάντρ⁵⁴. Ο Πολίτης, παρά τις πάγιες αντιρρήσεις του ως προς τους Γάλλους κλασικούς σε σχέση με τους Έλληνες θα είναι επαινετικός για τον Αλεξάντρ καθώς, στα χέρια άξιων ηθοποιών, «[κ]άτω από τον ψυχρό Αλεξανδρινό στίχο προβάλλει ο "κοχλασμός της ψυχής"»⁵⁵. Καλογερίκος, Κουνελάκης και Πέτρος Χάρης θα είναι εξίσου επαινετικοί για τις υποκριτικές ικανότητες του Αλεξάντρ ενώ θα τονίσουν τη συνοχή και υποταγή στο πνεύμα του έργου όλων των ηθοποιών που θα πρέπει να αποτελέσουν παράδειγμα για τους Έλληνες συναδέλφους τους⁵⁶. Οι διαπιστώσεις των ανωτέρω (αλλά και του Θρύλου) δεν είναι τυχαίες καθώς στοχεύουν στις μειωμένες ακόμη τότε υποκριτικές ικανότητες πολλών Ελλήνων ηθοποιών και κυρίως στην έλλειψη συνοχής τους που εντείνει ο ακόμη κυρίαρχος βεντετισμός.

Ως προς την ίδια την τραγωδία, τον *Βρετανικό*, ο Άλκης Θρύλος επισημαίνει ότι «παρ' όλη τη ρητορικότητα και το ρασιοναλισμό που χαρακτηρίζουν τη γαλλική τραγωδία, είναι ένα έργο ολοκληρωμένο, μεστό και κλασικό, το οποίο δεν θα πάψει ποτέ να έχει ενδιαφέρον»⁵⁷. Δεν αναφέρεται, δε, καθόλου στα υπόλοιπα έργα που παρουσίασε ο θίασος, θεωρώντας ότι ήταν επαναλήψεις της προηγούμενης επίσκεψής του στην Αθήνα.

⁵² Ο René Alexandre (1885-1946) εισήλθε στην «Κομεντί Φρανσαίζ» το 1908 και έγινε 360ος Εταίρος το 1920 έως το 1944. Το 1945 ονομάστηκε Επίτιμος Εταίρος. Όπως είναι φυσικό, σύμφωνα με την παραστασιογραφία του στα αρχεία του Οργανισμού έχει παίξει σε έργα του Ρακίνα (*Βερενίκη*, *Εσθήρ*, *Ιφιγένεια*) δεν εμφανίζεται όμως να παίξει *Βρετανικό*. Σημειωτέον ότι μεταξύ 1926-1933 (το 1926 επισκέπτεται για πρώτη φορά την Ελλάδα σε περιοδεία) υπάρχει κενό στην παραστασιογραφία του.

⁵³ Η Gabrielle Robinne (1886-1980) εισήλθε στην «Κομεντί Φρανσαίζ» το 1907 και έγινε η 369η Εταίρος του Οργανισμού το 1924 έως το 1938. Παντρεμένη με τον Alexandre από το 1912 έως τον θάνατό του, υπήρξε ιδιαίτερης ομορφιάς ενώ στη συνέχεια ίδρυσε το Théâtre Municipal Gabrielle Robinne στην ιδιαίτερη πατρίδα της, το Montluçon.

⁵⁴ «Ο κ. Αλεξάντρ είναι ένας ηθοποιός με σπάνια προσόντα εμφάνισης, φωνής και δύναμης. Το παίξιμο, προπάντων των όμων του είναι καταπληχτικό. Αν και είναι αρκετά υποδουλωμένος στο στόμφο και στην εξωτερικότητα που κυριαρχούν στις ερμηνείες της "Γαλλικής Κομωδίας" κατορθώνει [...] να παρουσιάσει αισθητικά ακόμα κι αυτά τα ελαττώματα». Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο Α' Τόμος*, σ. 162-163 (κριτική 1ης Απριλίου 1928).

⁵⁵ Φώτος Πολίτης, «Κλασικόν θέατρον. Ο Βρετανικός του Ρακίνα. Θίασος Ρομπίν-Αλεξάντρ», *Ελεύθερον Βήμα*, 24/3/1928.

⁵⁶ Βλ. σχετικές αναφορές: Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, τ. Β', σ. 295.

⁵⁷ Ο. π., σ. 162.

Η σχεδόν ταυτόχρονη άφιξη των δύο γαλλικών θιάσων με, ουσιαστικά άγνωστα στο ελληνικό κοινό, έργα του Ρακίνα σε συνδυασμό με το ανέβασμα της *Ανδρομάχης* από τον Καλογερίκο λίγους μήνες αργότερα δίνει επομένως την ευκαιρία να αναπτυχθούν εκτεταμένες απόψεις όχι μόνο όσον αφορά στην υποκριτική των Γάλλων κομεντιέν -που είναι θετικές έως επαινετικές- αλλά και όσον αφορά -γεγονός που μας ενδιαφέρει εδώ- στην πρόσληψη του Ρακίνα. Και φαίνεται ότι οι απόψεις που θα διατυπωθούν τότε θα προσδιορίσουν επί σειρά δεκαετιών την πρόσληψη του Γάλλου τραγικού στην Ελλάδα. Παρ' όλα αυτά θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι οι τραγωδίες του Ρακίνα αποτελούν ένα, κάθε φορά, από τα πολλά και διαφορετικά έργα που παρουσιάζουν οι γαλλικοί θίασοι στις περιοδείες τους και μάλιστα για μία και μόνη παράσταση. Και μπορούμε να φανταστούμε τον μηχανοποιημένο τρόπο που ανεβάζονται, εναλλάξ, κλασικοί και σύγχρονοι συγγραφείς ή έργα μπουλμπάρ από τους ίδιους ηθοποιούς σε ένα ρεπερτόριο κατηρτισμένο ειδικά για περιοδεία στην «Ανατολή».

4. 3 Η «Comédie Française»

Οι απόψεις των κριτικών ολοκληρώνονται, κατά κάποιον τρόπο, αργότερα, όταν τον Μάρτιο του 1940 η επίσημη πλέον «Comédie Française» θα επισκεφτεί για πρώτη φορά την Αθήνα ως Οργανισμός προσκεκλημένος από τον ομόλογο ελληνικό κρατικό οργανισμό, στο πλαίσιο ευρύτερης περιοδείας της στα Βαλκάνια και Μέση Ανατολή, και θα παρουσιάσει τα έργα της στο «Βασιλικό Θέατρο»⁵⁸. Θα ανεβάσει πέντε παραστάσεις με έργα, μεταξύ άλλων, Μολιέρου - τον *Μισάνθρωπο* σε σκηνοθεσία Jacques Coeur⁵⁹ - και Ρακίνα - την *Ανδρομάχη*, με μεγάλα

⁵⁸ Θα πρέπει να αναφερθεί εδώ ότι τα έργα της περιοδείας δεν αναφέρονται παρά επιλεκτικά (όπως διαπιστώνεται και σε άλλες περιπτώσεις) από τους κριτικούς της εποχής οι οποίοι περιορίζονται συνήθως σε όσα παρακολούθησαν ή τους ενδιέφεραν. Η αναδρομή στα Αρχεία της «Κομεντί» κατέστη έτσι αναγκαία. Τα έργα, επομένως, που παρουσιάζει η «Κομεντί Φρανσαίζ» από τις 19 έως τις 21 Μαρτίου 1940 στην Αθήνα (και στις περισσότερες άλλες πόλεις της περιοδείας της: Ζάγκρεμπ, Βουκουρέστι, Σόφια, Κωνσταντινούπολη, Άγκυρα, Δαμασκό και Βυρηττό) είναι τα εξής: *Ανδρομάχη* του Ρακίνα, *Η Αμαζα της Αγίας Ευχαριστίας (La Carrosse du Saint-Sacrement)* του Προσπέρ Μεριμέ (19/3), *Δεν παίζω με τον έρωτα (On ne badine pas avec l' Amour)* του Αλφρέ ντε Μυσσέ, *Ο ταξιδιώτης και ο έρωτας (Le voyageur et l' amour)* του Πωλ Μοράν (20/3), *Ο Μισάνθρωπος (Le Misanthrope)* του Μολιέρου, *Μια πόρτα πρέπει να είναι ανοικτή ή κλειστή (Il faut qu' une porte soit ouverte ou fermée)* του Αλφρέ ντε Μυσσέ (21/3) ενώ δόθηκε και μια Πουητική Ματινέ, στις 20/3, με ποιήματα Γάλλων κλασικών και σύγχρονων συγγραφέων. Οι πληροφορίες από το Τετράδιο Περιοδειών της «Κομεντί Φρανσαίζ»: *La Comédie Française 1940 - Les Tournées, Rapport par Jean Knaut*, Ηλεκτρονικά Αρχεία της Comédie Française: <http://www.comedie-francaise.fr/images/txt/rapport1940.pdf>. Ας αναφερθεί, για την ιστορία, ότι το τελευταίο έργο δεν αναφέρεται διόλου από τους Έλληνες κριτικούς ενώ θα ανέβει στο Εθνικό Θέατρο, σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, το 1945 σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, με σκηνικά-κοστούμια Σπύρου Βασιλείου.

⁵⁹ Ο *Μισάνθρωπος* τυγχάνει ειδικής αναφοράς καθώς σκηνοθετείται από τον Ζακ Κοπώ, τον έναν από τους θεωρούμενους ως πρωτοποριακούς σκηνοθέτες που είχε καλέσει ο «Οίκος του Μολιέρου», δηλαδή ο προοδευτικός διευθυντής Edouard Bourdet, και συγκαταλέγονταν μεταξύ των συνεργαζόμενων σκηνοθετών του. Πρόκειται για παράσταση που είχε σκηνοθετηθεί για πρώτη φορά στις 20 Ιουνίου 1938. Είναι ενδιαφέρον, ωστόσο, ότι οι κριτικοί δεν αναφέρονται παρά επιγραμματικά στη σκηνοθεσία του άλλου έργου της περιοδείας που είχε σκηνοθετήσει επίσης ο Κοπώ, το *Η Αμαζα της Αγίας Ευχαριστίας (La Carrosse du Saint-Sacrement)* του Προσπέρ Μεριμέ και το οποίο θα επανέλθει στην «Κομεντί Φρανσαίζ» τον Οκτώβριο του 1940, υπό Γερμανική πλέον Κατοχή. Το έργο ήταν ήδη γνωστό στην Αθήνα καθώς το είχε σκηνοθετήσει, με τον τίτλο *Η Αμαζα*, το 1932 ο Φώτος Πολίτης, σε μετάφραση Γεωργίου Ν. Πολίτη, στο Εθνικό Θέατρο, «λανσάροντας» μάλιστα στην ελληνική σκηνή την άρτι αφιχθείσα τότε από τις σπουδές της στη Γερμανία, δίπλα στον Ράινχαρντ, Κατερίνα Ανδρεάδη, γεγονός που είχε

ονόματα της γαλλικής σκηνης όπως αυτά του Jean Yonnel, της Germaine Rouer, του Maurice Chambreuil, του Julien Bertheau, του Pierre de Rigoult και της Marie Bell στον ρόλο της Ερμιόνης που έχει σημαδευτεί έκτοτε από την ερμηνεία της - ονόματα τα οποία δεν αναφέρονται καν στις κριτικές της εποχής. Εξάιρεση αποτελεί ο Aimé Clariond ως μολιερικός Alceste. Η άφιξη της «Κομεντί» φέρει σε κάποιους μνήμες από το παρελθόν, όταν την Αθήνα είχαν επισκεφτεί η Σάρα Μπερνάρ (1893) και ο Μουνέ Σουλλύ με τον περίφημο *Οιδίποδα*.

Η *Ανδρομάχη*, παρ' όλα αυτά, ανεβαίνει στην περιοδεία με την ίδια ακριβώς διανομή που είχε ανεβαστεί στις αρχές Μαρτίου του ίδιου έτους στην έδρα της «Comédie Française», γεγονός που δείχνει τη σοβαρότητα του εγχειρήματος⁶⁰.

Ο λόγος που η κριτική της εποχής, ενώ εξήρε γι' άλλη μια φορά τη γιγάντια τεχνική της υποκριτικής των κομεντιέν, υπήρξε εγκρατής ήταν διότι περίμενε να αντικρύσει ανανεωτικό σκηνοθετικό άνεμο στις παραστάσεις οφειλόμενο στους νέους σκηνοθέτες-συνεργάτες του οργανισμού όπως, πλην του Κοπώ, των Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet. «Η διδασκαλία τους όμως δεν μπορεί να καρποφορήσει μέσα σε ελάχιστα χρόνια», αιτιολογεί την υπερίσχυση της παραδοσιακής ερμηνείας ο Άλκης Θρύλος⁶¹ που επισημαίνει επίσης ο Σωκράτης Καραντινός ενώ άλλοι (Ροδάς, Μαμάκης) τονίζουν, με αφορμή την *Ανδρομάχη*, τη «μεγάλη και αιωνόβιο παράδοση» του Γαλλικού Οργανισμού⁶². «Έξοχη άρθρωση», «μουσικός χρωματισμός της κάθε λέξης», «την ίδια μουσικότητα και αρμονία είχαν και οι κινήσεις» είναι οι παρατηρήσεις του Άλκη Θρύλου για τους ηθοποιούς, εκτιμήσεις που φαίνεται να συμμερίζονται και οι άλλοι κριτικοί⁶³. Ο ίδιος ο Ρακίνας δεν φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερος τους κριτικούς ενώ ο Πολίτης έχει ήδη πεθάνει (1934).

Ένα μήνα αργότερα ο Jacques Coreau, ιδρυτής του πρωτοποριακού θεάτρου «Vieux Colombier», ο οποίος συνεργάζεται ως σκηνοθέτης από το 1936 με την «Comédie» υπό τη διεύθυνση του Edouard Bourdet, θα βρίσκεται στην Αθήνα στο πλαίσιο σειράς διαλέξεων ανά τα Βαλκάνια και θα απαγγείλει απόσπασμα από τη *Βερενίκη*. Η υποδοχή είναι θερμή⁶⁴. Ας σημειωθεί ότι κατά την παραμονή του στην Αθήνα ο Κοπώ θα λάβει στις 26 Απριλίου 1940 τηλεγράφημα από τους Εταίρους της «Κομεντί» Brunot, Alexandre, Yonnel που, ευτυχώς, τον

απασχολήσει ιδιαίτερος την κριτική. Στους άλλους ρόλους ο Αιμίλιος Βεάκης, ο Ανδρέας Παντόπουλος, ο Ευάγγελος Μαμίας. Βλ. σχετικά Αρχείο Εθνικού Θεάτρου:

http://www.nt-archiv.gr/playMaterial.aspx?playID=576#nav_89

⁶⁰ Η *Ανδρομάχη* ανέβηκε στην «Κομεντί» την 1 Φεβρουαρίου 1940. Σε εκείνη τη διανομή, τον ρόλο της Ανδρομάχης ερμήνευε η Mary Marquet, του Πύρρου ο René Alexandre και της Ερμιόνης η Véra Korène, όλοι Εταίροι της «Κομεντί». Όμως, στις 3 Μαρτίου, λίγες μόλις μέρες πριν από την έναρξη της περιοδείας, ανεβαίνει στην «Κομεντί Φρανσαίς» με τη νέα διανομή που επισκέπτεται και την Αθήνα: Germaine Rouer (*Ανδρομάχη*), Pierre de Rigoult (Πύρρος), Marie Bell (Ερμιόνη), Jean Yonnel (Ορέστης). Οι πληροφορίες από το Τετράδιο Περιοδειών της «Κομεντί Φρανσαίς»: *La Comédie Française 1940 - Les Tournées, Rapport par Jean Knauf*, Ηλεκτρονικά Αρχεία της Comédie Française: <http://www.comedie-francaise.fr/images/txt/rapport1940.pdf>.

⁶¹ Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, Β' Τόμος 1934-1940*, Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σ. 484 (κριτική της 15ης Απριλίου 1940).

⁶² Βλ. για περισσότερες μαρτυρίες στο Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, σ. 301.

⁶³ Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, Β' Τόμος*, σ. 485.

⁶⁴ Ο ενθουσιώδης από τις διαλέξεις του Κοπώ Καραντινός θα αναδημοσιεύσει στα άρθρα του αποσπάσματα της ομιλίας του Κοπώ. Βλ. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, τ. Β', σ. 45 & 57.

παροτρύνουν να επιστρέψει στο Παρίσι για να αναλάβει τη διεύθυνση του Οργανισμού, θέση που θα του δημιουργήσει σύντομα, λόγω Γερμανικής Κατοχής, τεράστια προβλήματα⁶⁵.

4. 4 Επισκέψεις γαλλικών θιάσων μεταπολεμικά - Η κατά του Ρακίνα κριτική του Καραγάτση

Η σύγκριση της ρακινικής τραγωδίας με εκείνες των αρχαίων Ελλήνων κλασικών επανέρχεται μεταπολεμικά με αφορμή την έλευση στην Αθήνα του θιάσου της Véronique Korène, επίσης Εταίρου της «Comédie» που, ως Εβραία, είχε εκδιωχθεί από τον οργανισμό το 1940 και στερηθεί της Γαλλικής της υπηκοότητας για να επανέλθει το 1945. Η Κορέν έρχεται στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1950 και ανεβάζει *Φαίδρα* και *Ανδρομάχη* συνοδευόμενη από άλλους Εταίρους της Comédie όπως οι Maurice Escande και Maurice Donpeaud για την υποκριτική αξία των οποίων γράφονται θετικότερα σχόλια, ουδένα όμως απασχολεί η πρόσφατη ναζιστική θηριωδία με θύμα της την πρωταγωνίστρια. Ο Καραγάτσης επαινεί το εμφαντικό πάθος της Κορέν αν και προτιμά τη «συγκρατημένη φυσικότητα, πολύ πιο μοντέρνα, πολύ πιο αρμόζουσα στο νόημα της τέχνης» άλλης ηθοποιού του θιάσου επικαλούμενος την καλή θέληση των Αθηναίων να απολαύσουν «την υποψύχως εμφαντική ποίησι του Ρακίνα δια μέσου των καλών Γάλλων ηθοποιών που ακολουθούν πιστώς την ερμηνευτική παράδοση του θεατρικού αυτού είδους»⁶⁶.

Ο γνωστός μυθιστοριογράφος και κριτικός, αφού σε ένα πρώτο κριτικό του σχόλιο καταφύγει με αβροφροσύνη σε απόρριψη της σκηνικής αποτελεσματικότητας του Ρακίνα («από θεατρικής πλευράς ενδιαφέρει μόνον του Γάλλους κι εκείνους τους αλλοδαπούς που είναι μανιακοί ερασταί κάθε γαλλικού») διαφοροποιώντας από αυτούς τον εαυτό του⁶⁷, σε δεύτερο κριτικό του σημείωμα θα γίνει περισσότερο σαφής: «[Ο] Ρακίνας έχει εξαιρετα λογοτεχνικά προσόντα που δεν πλαισιώνονται όμως από ανάλογα θεατρικά. Δεν αρνούμαι, στους Γάλλους, το δικαίωμα να τον θαυμάζουν και να τον ερμηνεύουν επί σκηνής. Εμάς όμως τους Έλληνες, δεν μας ενδιαφέρει. Έχουμε κάθε λόγο να προτιμάμε τον Ευριπίδη, όχι επειδή είναι συμπατριώτης μας, αλλά γιατί ο Ρακίνας είναι αναιμικώτατος διασκευαστής των υπέροχων τραγωδιών του»⁶⁸. Η μετριοπαθής, προοδευτικότερη θέση του Άλκη Θρύλου ως προς την πρόσληψη του Ρακίνα υποχωρεί και πάλι στον κριτικό λόγο ενώ εμφανίζεται, συνοπτικά, η επιχειρηματολογία του Πολίτη.

⁶⁵ Σε αυτή του την περιοδεία ανά τα Βαλκάνια και ευρισκόμενος στην Άγκυρα, ο Κοπώ θα προσκληθεί με τηλεγράφημα από τον Bourdet. να αναλάβει προσωρινά τη διεύθυνση της Comédie Française λόγω ατυχήματός του. Πριν από τον Κοπώ ο Μπουρντέ είχε προσεγγίσει τους Ζουβέ, Ντυλέν, Μπαττύ οι οποίοι μη θέλοντας να εγκαταλείψουν τα θεάτρά τους, αρνήθηκαν τη θέση. Ο Κοπώ επιστρέφει στο Παρίσι στις 12 Μαΐου 1940, η «Κομεντί» κλείνει στις 10 Ιουνίου και δύο μέρες μετά οι Γερμανοί εισβάλλουν στο Παρίσι. Κατά τη σύντομη αυτή περίοδο θητείας του, έως ότου παραιτηθεί στο τέλος του χρόνου, θα αναγκαστεί, κατόπιν απαίτησης των αρχών κατοχής, να απολύσει τους Εβραίους ηθοποιούς της Comédie μεταξύ των οποίων περίφημος Εταίρους-βασικούς πρωταγωνιστές όπως ο Alexandre ή ο Yonnel την ίδια στιγμή που ο γιος του έχει εισχωρήσει στη γαλλική αντίσταση. Βλ. σχετικά: Jean-Pierre Thibaudat, «Le jour où Corpeau a exclu les acteurs juifs du Français», Libération, 2/1/1995, www.liberation.fr/culture/1995/01/02/le-jour-ou-corpeau.

⁶⁶ Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Εισαγωγή-Επιμέλεια: Ιωσήφ Βιβλάκης, Πρόλογος: Κώστας Γεωργουσόπουλος, Εστία, Αθήνα 1999, σ. 194 (κριτική στη *Βραδυνή*, 6/12/1950).

⁶⁷ Ο. π.

⁶⁸ Ο. π., σ. 195-96 (κριτική στη *Βραδυνή*, 9/12/1950).

Αργότερα, ωστόσο, με αφορμή τις παραστάσεις κλασικών Γάλλων συγγραφέων με τον απλό και φυσικό τρόπο του «Λαϊκού Θεάτρου» του Ζαν Βιλάρ στο Σαγιά ο Καραγάτσης θα επικεντρώσει τις αντιρρήσεις του στον βαρετό τρόπο που οι κλασικοί ανέβαιναν από την «Κομεντί». Ο Βιλάρ, κατά τη γνώμη του, έκανε επανάσταση ανεβάζοντας τα έργα τους με τρόπο ζωντανό και σύγχρονο καταργώντας τα σκηνικά και καθιερώνοντας άλλο ύφος ερμηνείας⁶⁹.

Τέλος, τον Αύγουστο του 1960 έρχεται στο Ηρώδειο με δικό της θίασο η Marie Bell και ανεβάζει Ρακίνα που ο Καραγάτσης, για ακόμα μια φορά, μεταφέροντας την βαθύτατη ανία του και τη δυσφορία του για την κραυγαλέα, απαγγελτική υποκριτική των ηθοποιών της «Κομεντί» που καταδικάζει, απαξιού να αναφέρει όχι μόνο ονόματα συντελεστών αλλά και τις τραγωδίες που ανεβάστηκαν. «Κάθε βράδυ, στο θέατρο Ηρώδου, χιλιάδες άνθρωποι χειροκροτούσαν έξαλλοι τον Ρακίνα, τη Μαρί Μπελ και τους λοιπούς ηθοποιούς. Σημειωτέον ότι σημαντικό ποσοστό του ακροατηρίου απετείλει από Γάλλους τουρίστες [...] Και γεννιέται η απορία.[...] Οι εν λόγω Γάλλοι, όλο τον χειμώνα, μπορούσαν να απολαύσουν στην πατρίδα τους όσο Ρακίνα ήθελαν κι από θιάσους το ίδιο καλούς με τον της Μαρί Μπελ. Φυσικά απέφυγαν να το κάνουν, επειδή από τα θρανία του Λυκείου διεπίστωσαν ότι ανιαρότερος θεατρικός συγγραφέας από τον Ρακίνα δεν υπάρχει»⁷⁰. Και αφού σημειώσει ότι ο Ρακίνας όταν αποφάσισε να γίνει δραματικός συγγραφέας είχε υπόψη του τους τρεις Έλληνες τραγικούς και τον Σαίξπηρ, επισημαίνει ειρωνικά ότι «θα μπορούσε να πάρει μερικά μαθήματα από αυτούς[...] όχι βέβαια μεγαλοφυίας, γιατί αυτή η αφιλότιμη δεν διδάσκεται ` αλλά μαθήματα θεατρικής τεχνικής, σε τρόπο που οι τραγωδίες του να έχουν σκηνική υπόσταση. Μα ο Ρακίνας ήταν κατά κύριον λόγο ποιητής, κατά δεύτερο θεατρικός συγγραφέας»⁷¹. Συνεχίζει, απαριθμώντας τα ελαττώματα της λογοτεχνικότητας πλέον του γάλλου κλασικού και καταλήγοντας ότι «εκτιμούμε καλύτερα το έργο του όταν το διαβάζουμε».

5. Συνοψίζοντας τις ενστάσεις ως προς τις ρακινικές τραγωδίες

Ήδη με την παραπάνω κριτική του Καραγάτση έχουμε το στίγμα-απόηχο έως τη δεκαετία του 1960 της ουσιαστικά απορριπτικής αντιμετώπισης που γνωρίζει ο Ρακίνας κατά τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα. Αν δούμε προσεκτικά τις έως τώρα πλέον μαχητικές αιτιάσεις κριτικών, μπορούμε να διαπιστώσουμε τα εξής:

5.1 Ρακίνας και αρχαίοι Έλληνες τραγικοί

Συνεχής σύγκριση των τραγωδιών του Ρακίνα, του ήθους και της τεχνικής γραφής τους με τα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Διαπιστώνει εδώ κανείς έναν ρητό ή άρρητο εθνικισμό, μια αντιπαράθεση με τον ευρωπαϊκό και ειδικά γαλλικό κλασικισμό, μια προσπάθεια υπερεκτίμησης των προγονικών δεσμών των σύγχρονων Ελλήνων με τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς, δεσμοί που θεωρούνται δεδομένοι. Λησμονούν, έτσι, όπως στην περίπτωση του Πολίτη, ότι έως λίγα χρόνια πριν στην Ελλάδα γνώριζαν το αρχαίο δράμα μέσω των ευρωπαϊκών διασκευών του ενώ στην πράξη δεν είχαν να επιδείξουν ακόμη ουσιαστικές πρωτογενείς προτάσεις παρά μόνον

⁶⁹ Ο. π., σ. 374-375 με αφορμή την παράσταση του «Σιδ» του Κορνέιγ (κριτική στη *Βραδυνή*, 22/4/1955).

⁷⁰ Ο. π., σ. 649 (κριτική στη *Βραδυνή* της 16/8/1960).

⁷¹ Ο. π., σ. 650.

ελάχιστες δυτικές σκηνικές απομιμήσεις του. Παρ' όλα αυτά, για τον Πολίτη «ο Ρακίνας εχρειάσθηκε τριακόσια [χρόνια] για να γεράσει. Αλλά εγέρασε πια οριστικά και τελειωτικά»⁷². Συνοδοιπόρος του εμφανίζεται ένας άλλος μετέπειτα σκηνοθέτης και διάδοχός του στο Εθνικό Θέατρο, ο νεαρός ακόμη τότε Δημήτρης Ροντήρης που, σε άρθρο του, υπερθεματίζει υπέρ της κατωτερότητας του Γάλλου τραγικού έναντι του αρχαίου Έλληνα ομοτέχνου του⁷³. Από την άλλη, σε περιπτώσεις όπως αυτή του Καραγάτση, η πρόσληψη του Ρακίνα εξαρτάται αποκλειστικά από τη σκηνική παρουσίαση των έργων του από τους Γάλλους ηθοποιούς με αποτέλεσμα τη δημιουργία σύγχυσης δραματικής γραφής και σκηνικής επιτέλεσης. Έτσι, ο Καραγάτσης δεν θα διστάσει να υποστηρίξει άλλοτε ότι ο Ρακίνας είναι «αναιμικώτατος διασκευαστής των υπερόχων τραγωδιών»⁷⁴ του Ευριπίδη και άλλοτε ότι «ανιαρώτερος θεατρικός συγγραφέας από τον Ρακίνα δεν υπάρχει»⁷⁵.

Μόνος ο Άλκης Θρύλος αντιλαμβάνεται με σύγχρονη οπτική τις ρακινικές τραγωδίες προσλαμβάνοντάς τες σύμφωνα με τη μετάπλαση και ερμηνεία που επιβάλλει η απόσταση 22 αιώνων μεταξύ προτύπου και αναδιαπραγματεύσης του τραγικού.

Με αυτή τη λογική, θα πρέπει να φτάσουμε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 για να ακουστεί η οργισμένη φωνή του Κώστα Νίτσου που ψέγει την ολιγωρία του Εθνικού Θεάτρου απέναντι στους Γάλλους κλασικούς, τονίζοντας ότι «θεατρική παιδεία χωρίς Κορνήλιο και Ρακίνα [...] αναγκαστικά είναι λειψή»⁷⁶. Φωνή βοώντος εν τη ερήμω. Το Εθνικό Θέατρο θα περιμένει να μπει ο 21ος αιώνας για να αναλάβει την παραγωγή ρακινικής παράστασης.

5. 2 Υποκριτική, σκηνοθεσία και ο Αλεξανδρινός στίχος

Ως προς την υποκριτική επιτέλεση των Γάλλων ηθοποιών παρατηρείται συστηματική αμφιθυμία: οι κριτικοί αφενός θαυμάζουν την τέχνη και τεχνική τους, αποτέλεσμα βαθειάς παιδείας στους κόλπους της «Κομεντί Φρανσαίς», και αφετέρου τους κατηγορούν για απαρχαιωμένο κλασικιστικό ύφος, για στόμφο, ρητορικότητα, μεγαλορρημοσύνη ενώ τους προσάπτουν συχνά ακινησία, απουσία δράσης, αντι-θεατρικότητα ζητήματα που άπτονται φυσικά περισσότερο της σκηνοθεσίας. Εδώ θα μπορούσε κανείς να εκπλαγεί ευχάριστα για την προοδευτική αντίληψη των κριτικών και δυσάρεστα διότι αυτό που απαιτούν από τους ξένους ηθοποιούς-σκηνοθέτες δεν το διεκδικούν εξίσου από τους Έλληνες ή, στην περίπτωση που είναι οι ίδιοι σκηνοθέτες, από τους εαυτούς τους. Είναι εντυπωσιακό να μιλούν για στόμφο και απαρχαιωμένο ύφος ή ρητορικότητα στον Ρακίνα όταν αντίστοιχες πρακτικές διέπουν το σύνολο, έως τότε, των ανεβασμάτων αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα. Ωστόσο, εδώ, ακόμη και ο Πολίτης κινείται αμφίθυμα καθώς συχνά παλινδρομεί όταν αυτό τον εξυπηρετεί. Έτσι, στρεφόμενος κατά «της παντομίμας και του χορού» στην αρχαία τραγωδία όπως τις συνέλαβε σκηνικά η Εύα Σικελιανού και προτάσσοντας αντ' αυτών τον στίχο, τον ρυθμό και τη ρίμα, θα

⁷² Βασιλείου, σ. 272.

⁷³ Γεωργοπούλου, τ. Α., σ. 254.

⁷⁴ Ο. π., σ. 196.

⁷⁵ Ο. π., σ. 649

⁷⁶ Νίτσος, σ. 126.

αποφανθεί ότι «ο Κορνήλιος και ο Ρακίνας βρίσκονται πιο κοντά στην ουσία του θεάτρου κι από αυτόν ακόμη τον δαιμόνιο Σαίξπηρ»⁷⁷.

Από την άλλη, το αίτημα για φυσικότερο παίξιμο, ειδικά από τη δεκαετία του 1940 και μετά δεν είναι ίδιον μόνο των Ελλήνων κριτικών. Η γενικότερη σύγχρονη σκηνική ανάγνωση της ρακινικής τραγωδίας αποτέλεσε αντικείμενο εκτενούς ενασχόλησης θεωρητικών και πρακτικών του θεάτρου στην ίδια τη Γαλλία ήδη από τον Ρονσάρ ή τον Λα Μπρυγέρ ενώ εντάθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Ο στόμφος, το ύφος, η εκφορά του αλεξανδρινού στίχου, ο ρυθμός και η μουσικότητά του, η στάση τέλος του ηθοποιού απέναντί του έχουν διεξοδικά αναλυθεί από τον Ρολάν Μπαρτ, που προτείνει τον αλεξανδρινό ως τεχνική της απόστασης, τον Αντουάν Βιτέζ, που βλέπει τον στίχο ως ένα κλαυθμό που καθιστά περιττή μια υποκριτική του «πόνου»⁷⁸ ή τον Γκρούμπερ⁷⁹, που στις σκηνοθεσίες του αφαιρεί από τις λέξεις ψυχολογικό βάρος και συναισθηματική φόρτιση ώστε ο στίχος να προκαλεί παραξένισμα στον θεατή. Ο Κριστιάν Ριστ δουλεύει στο εργαστήρι του με φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς που θυμίζουν τζαζ καθώς αναδιανέμει τον ρακινικό λόγο με τον αναδιπλασιασμό των ρόλων: ένας ηθοποιός δίνει την ηχώ ή το ψιθύρισμα του λόγου ενός άλλου ή αντίθετα τον μεγεθύνει επιτυγχάνοντας έτσι τον αποχαρακτηρισμό των προσώπων, προσδίδοντάς τους διαστάσεις αρχετύπων⁸⁰. Τέλος, οι πειραματισμοί είναι συνεχείς όσον αφορά στα κοστουμια και σκηνικά, περνώντας από το κλασικό ντεκόρ εποχής στο σχεδόν γυμνό σώμα όπως στην παράσταση της *Φαίδρας* του Michel Hermon (Petit Odéon, 1974).

Στην ελληνική πραγματικότητα, το θέμα της μετάφρασης δημιουργεί επιπλέον προβλήματα. Οι απόψεις ως προς την έμμετρη ή μη μετάφραση δίσταντο. Για κάποιους, η πεζή μετάφραση στερεί τη μουσικότητα της ρακινικής λέξης ενώ άλλους ενοχλεί η έμμετρη. Στην ουσία, έως πρόσφατα, Έλληνες κριτικοί διατείνονται ότι το θέατρο του Ρακίνα είναι αμετάφραστο παρά το γεγονός της ύπαρξης ήδη εξαιρετών μεταφράσεων. Έτσι, για παράδειγμα, ο Κ. Γεωργουσόπουλος, με αφορμή τη *Φαίδρα* που παρουσιάζει στην Ελλάδα το 2009 το Εθνικό Θέατρο της Μεγάλης Βρετανίας θεωρεί σκόπιμο να επαναλάβει την άποψή του για το «αμετάφραστο» του Ρακίνα που είχε διατυπώσει παλαιότερα, προκειμένου να δικαιολογήσει την αποτυχημένη ερμηνεία του αγγλικού θιάσου: «Δεν είναι τυχαίο ότι στον αιώνα μας [εννοεί, προφανώς, τον 20ό] δεν παίχτηκε ποτέ η "Φαίδρα" του Ρακίνα [...] Συμβαίνει η τραγωδία αυτή του Ρακίνα και όχι μόνον αυτή, ολόκληρο το έργο του μοναχικού ποιητή, να μην μπορεί ως λέξις να μεταφερθεί σε άλλη γλώσσα [...] γιατί το πρόβλημα δεν έγκειται στη γλώσσα την ίδια αλλά στη χρήση της ως δραματουργικού υλικού από τον Ρακίνα [...] Αυτή η γλώσσα, ως θεατρική γλώσσα, δεν μεταφράζεται. Η "Φαίδρα" του Ρακίνα δεν παίζεται έξω από τη γλώσσα της. Είναι καταδικασμένη να ζει μόνο μέσα στα γαλλικά του Ρακίνα»⁸¹. Όπως είπα, η πράξη τον

⁷⁷ Αναφέρεται στο Γλυτζουρής, σ. 478.

⁷⁸ Για τις σχετικές απόψεις πάνω στον Αλεξανδρινό στίχο βλ. «L'acteur et la diction», στο François Regnault - Yves Steinmetz, κ. ά., *Dire et représenter la tragédie classique. Théâtre Aujourd'hui No 2*, CNDRP, Παρίσι 1993, σ. 86-94.

⁷⁹ Ο Klaus Michael Grüber σκηνοθέτησε το 1984 στην «Κομεντί Φρανσαίζ» τη *Βερενίκη* του Ρακίνα. Βλ. σχετικά «La poésie selon Matisse», ό. π., σ. 58.

⁸⁰ Ο. π., «Les acteurs aux prises avec le texte. Christian Rist et Le Studio Classique», σ. 23.

⁸¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ρακίνας "Φαίδρα". Γλώσσα στη φορμόλη», *Τα Νέα*, 20/7/2009 και «Ρακίνας, Φαίδρα», στο Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο θέατρο 1: Από το Μένανδρο στον Ίψεν*, επιμέλεια Έλσα Ανδριανού, Πατάκης, Αθήνα 1999, σ. 235-236.

έχει διαμεύσει. Αλλά έχει ενδιαφέρον να δει κανείς τη συνέχεια των γραφομένων του κριτικού: «Αν φάνηκε σε κάποιους ψυχρό το αποτέλεσμα δεν φταίνε οι ηθοποιοί ή η σκηνοθεσία αλλά ο γρανίτης που δύσκολα τιθασεύεται, το άτεγκτο καλογερίστικο ύφος του Ρακίνα». Κατά πόσο ο πλούτος, οι γλωσσικές εκφράσεις, ο ρυθμός του Ρακίνα αντανακλούν «καλογερίστικο ύφος» μόνον η παρανόηση μπορεί να αιτιολογήσει. Παρανόηση που οφείλεται στο ότι επικρατεί η λανθασμένη άποψη, που επαναλαμβάνει ο κριτικός, ότι ο Ρακίνας «γαλουχήθηκε στο φιλοσοφικο-θεολογικό κλίμα του μοναστηριού» (Πορ-Ρουαγιάλ) υποστηρίζοντας την ηθική και θεωρία των γιανσενιστών, αγνοώντας φυσικά ότι ο Ρακίνας, για να γράψει θέατρο, έπρεπε να απορρίψει τις διδασκαλίες τους και να συγκρουστεί με τους εκεί δασκάλους του που θα συναντήσει ξανά μετά τη συγγραφή της *Φαίδρας*. Δείγμα πως η ελλιπής γνώση καθορίζει, σε μεγάλο βαθμό, ακόμη και σήμερα, την πρόσληψη της ρακινικής τραγωδίας. Καθότι, αντίθετα με τις αιτιάσεις του κριτικού, στον Ρακίνα η γιανσενιστική κοσμοθεωρία θα βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση με τον κοσμικό χαρακτήρα της Αυλής και του θεάτρου ως δικού της τρόπου ζωής. Αν ο Ρακίνας ήταν «διαποτισμένος» από τον γιανσενισμό, θα ήταν αδύνατο να γράψει θέατρο. Συνοπτικά, ο τρόπος μετάφρασης του Αλεξανδρινού στίχου με ταυτόχρονη διατήρηση των πυκνών νοημάτων του και η ερμηνευτική του απόδοση αποτελούν αιχμές του τρόπου πρόσληψης του Ρακίνα στην Ελλάδα.

5. 3 Ο Ρακίνας σε ανοιχτό αρχαίο θέατρο

Ήδη το 1928, η παράσταση του Καλογερίκου στο Ηρώδειο έθεσε έντονα το ζήτημα κατά πόσο «επιτρέπεται» ο Ρακίνας να παίζεται σε αρχαία θέατρα. Όπως είδαμε, ο Πολίτης υπήρξε κατηγορηματικός υπέρ της απαγόρευσης.

Το ζήτημα, ωστόσο, δεν τέθηκε στο κατά πόσο η ρακινική τραγωδία προσφέρεται, εκ προοιμίου έργο κλειστού χώρου, να σκηνοθετηθεί σε ανοιχτό θέατρο, αρχαίο ή σύγχρονο. Και τούτο διότι, ακόμη και πρόσφατα, εθνικιστικοί λόγοι υπερίσχυαν κάθε άλλου προβληματισμού: τα αρχαία θέατρα προορίζονται μόνον για αρχαιοελληνικές τραγωδίες, όποια άλλη πρόταση θεωρείται ύβρις. Το θέμα θα λυθεί μόλις τον 21ο αιώνα και η φιλοξενία της ρακινικής τραγωδίας στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου θα αποτελέσει μια βασική κατάκτησή της παρά τις έντονες αντιδράσεις από παρα-θεσμικούς πολιτιστικούς φορείς.

Παρεμπιπτόντως, δεν μπορεί να μην επισημάνει κανείς το ελληνικό αυτό παράδοξο: αν δεχτούμε ότι το «δημόσιο» που αποβλέπει σε ορθολογικά στοχευμένες πρακτικές (μεταξύ των οποίων θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και τις εθνικές/εθνικιστικές επιτελέσεις παντός είδους όπως η «καθαρότητα» της Επιδαύρου ταγμένης να φιλοξενεί μόνο τα ανώτατα καλλιτεχνικά προϊόντα των αρχαίων προγόνων) ενώ ο «πολιτισμός» «ταυτίζεται με εκείνο που παραμένει αρρυθμιστο, [...] επιφορτίζεται με ό,τι συνδέεται με τη συμβολική εκποίκιση και το εμπλουτισμό της ζωής με αξίες, νοήματα, απολαύσεις»⁸² για το άτομο και την κοινωνία, διαπιστώνουμε ότι το «δημόσιο», με τους κατεστημένους φορείς του (Φεστιβάλ Επιδαύρου, Εθνικό Θέατρο) προχωρά στην εκποίκιση και την ελεύθερη έκφραση («παραβιάζοντας» το άβατον του αρχαίου θεάτρου) ενώ οι υποτιθέμενοι πολιτιστικοί παράγοντες είναι αυτοί που

⁸² Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η επινόηση της ετερότητας. «Ταυτότητες» και «διαφορές» στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, σ. 100-101, υποσ. 125.

αντιδρούν σε αυτές τις επιλογές. Με άλλα λόγια, η αντίδραση προέρχεται, εντός του πολιτισμικού πεδίου εξουσίας⁸³, εκ των κάτω και αυτό είναι άκρως παράδοξο και θέμα ιδιαίτερης μελέτης.

6. Ο Ρακίνας στη μεταπολεμική ελληνική σκηνή του 20ού αιώνα

Η επόμενη, από αξιόλογο θίασο, παράσταση έργου του Ρακίνα που μπόρεσα μέχρι στιγμής να εντοπίσω ανεβάστηκε σαράντα χρόνια μετά την *Ανδρομάχη* του Καλογερίκου, το 1968, από τον Θίασο Μυράτ-Ζουμπουλάκη. Πρόκειται όχι για αρχαιοθέμη τραγωδία αλλά για τη βιβλικής καταγωγής *Εσθήρ* σε μετάφραση Κώστα Βάρναλη και χορικά του Νίκου Γκάτσου. Οι μαρτυρίες δεν είναι επεξηγηματικές ώστε να ανασυντεθεί, έστω μερικώς, η παράσταση.

Ωστόσο, ο Άλκης Θρύλος σημειώνει: «Ο κ. Μυράτ [...] επιχείρησε έναν άθλο: να γνωρίσει στο ελληνικό κοινό ένα συγγραφέα που του είναι σχεδόν άγνωστος, γιατί ο Ρακίνας σπανιότατα παίζεται σε άλλες Σκηνές από τις γαλλικές»⁸⁴. Ο Θρύλος θέτει το θέμα του αμετάφραστο του Ρακίνα καθώς «η αξία [των έργων του] απορρέει [...] από τη μουσικότητα της γλώσσας, από την εξαίσια αρμονία και υποβλητικότητα του στίχου [...] η ηχητικότητα των λέξεων, αυτή και μόνο, ανοίγει ευρύτατες προεκτάσεις». Και εδώ, όμως, φαίνεται ότι το «αμετάφραστο» λειτουργεί ως αιτιολογία για την μη απόλυτα ικανοποιητική, κατά τον κριτικό, απόδοση του έργου στα ελληνικά: «Ο κ. Βάρναλης, που μεταγλώττισε τους διαλόγους, κι ο κ. Γκάτσος, που απέδωσε τα χορικά, διαπλάσανε ένα έξοχο κείμενο, αλλά δεν ήταν εφικτό να κατορθώσουν το αδύνατο, να αποδώσουν την ιδιαίτερη, φευγαλέα, ακαθόριστη σαν άρωμα μαγεία που χαρακτηρίζει τον στίχο του Ρακίνα»⁸⁵. Για την ίδια την παράσταση διατηρεί επιφυλάξεις καθώς τονίζει ότι ο Μυράτ αντικατέστησε τον λόγο με θέαμα και μουσική καθώς πολλά μέρη χορεύτηκαν και τραγουδήθηκαν, μεταβάλλοντας «την τραγωδία σε καντάτα». Παρ' όλα αυτά, αν και «το κοινό δεν άκουσε τη φωνή του Ρακίνα», άκουσε τους υψηλούς ιερατικούς της τόνους κι αυτό είναι υπολογίσιμη προσφορά⁸⁶. Δεν είναι κατανοητό το πώς λειτούργησαν τα τραγούδια και ο χορός (για την απόδοση, μάλιστα, των οποίων επαινείται η Βούλα Ζουμπουλάκη) αλλά το σίγουρο φαίνεται να είναι ότι δεν παρέπεμπαν σε αρχαιοελληνικά χορικά τραγωδίας.

Το 1980 καταγράφεται μια ραδιοσκοηνοθεσία του Γρηγόρη Γρηγορίου του πρωτοεμφανιζόμενου στα Ελληνικά *Βρετανικού* σε μετάφραση Αρσένη Γεροντίκου. Η επόμενη καταγραφή μας οδηγεί πλέον στην τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα όπου αρχίζει να εκδηλώνεται ένα ουσιαστικό πλέον ενδιαφέρον για τον Ρακίνα αλλά και να δίνονται απαντήσεις σε ζητήματα ενός ολόκληρου αιώνα.

Μόλις το 1990 δύο σημαντικές παραστάσεις με σύγχρονες ρυθμικές αλλά όχι έμμετρες μεταφράσεις σπάζουν τη σιωπή του ρακινικού λόγου χωρίς ωστόσο να ανατρέψουν καθοριστικά τα δεδομένα.

⁸³ Για το πολιτισμικό πεδίο εξουσίας και τις σχέσεις κυριαρχίας που διαμορφώνονται σε αυτό βλ. Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μετάφραση Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 329 & εξ.

⁸⁴ Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, τόμος ΙΑ 1967-1969*, Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σ. 259.

⁸⁵ Ο. π.

⁸⁶ Ο. π., σ. 260.

6. 1 Η Φαίδρα του Γιάννη Χουβαρδά

Σε ένα εναλλακτικό, προοδευτικό θέατρο, το Θέατρο Αμόρε, όπου στο ρεπερτόριο κάθε έτους συνδιαλέγονταν η κλασική με την πλέον σύγχρονη δραματουργία, εμφανίζεται ξανά ο Ρακίνας. Το 1993 αναβαίνει η *Φαίδρα* του Ρακίνα σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά και μετάφραση του Στρατή Πασχάλη.

Η *Φαίδρα* είναι η τραγωδία του διαμελισμού και των ειδώλων, έννοιες που ανάγονται σε οργανωτικές της αρχές όπως και λειτουργικές του «τραγικού». Η ουσία της τραγικότητας συνοψίζεται στη μάταιη προσπάθεια του κεντρικού προσώπου να ανασυνθέσει το διαμελισμένο του «εγώ», να υπάρξει ως συγκροτημένο υποκείμενο⁸⁷. Η ενοποίηση αυτή, που οδηγεί στην εσωτερική ειρήνη και ολοκλήρωση του ατόμου όπως την ονειρεύονταν ο Καρτέσιος και οι Ιησουίτες, για τον Ρακίνα δεν σημαίνει επιλογή αλλά αποδοχή της αντιφατικής φύσης, της αρχέγονης διαφθοράς (με την πασκαλική σημασία) και την υπέρβασή τους. Ένα τέτοιο ον, ωστόσο, υπερβαίνει τα όρια, συνδυάζει τα αντίθετα αρνούμενο την επιλογή και επομένως, όπως είδαμε για την περίπτωση της Ανδρομάχης, αδυνατεί να επιβιώσει μέσα στην κοινωνία και τις επιταγές της: είναι ένα «τέρας». Τα πρόσωπα στη συγκεκριμένη τραγωδία διακατέχονται από την ελπίδα ότι θα επιβιώσουν χωρίς παραχωρήσεις αλλά και τη γνώση του πλήρους ασυμβίβαστου της επιθυμίας τους με την πραγματικότητα αφού το «τερατώδες» αποβάλλεται. Η λέξη «τέρας» δηλώνεται εντός κειμένου κατ' επανάληψη τόσο από τη Φαίδρα όσο και τον Ιππόλυτο ως καταγωγική αρχή τους: συγγενεύουν με τέρατα όπως ο Μινώταυρος ή η εκτός ανθρώπινων κοινωνικών δεδομένων Αντιόπη, η Αμαζόνα-μητέρα του Ιππόλυτου. Επιπροσθέτως, εντός του κειμένου, και οι δύο θα αυτο- και ετερο-προσδιοριστούν ως τέρατα. Ταυτόχρονα, άλλα «τέρατα» υπεισέρχονται στο κείμενο όπως αυτά που έχει σκοτώσει ο Θησέας με πλέον πρόσφατο τον Κέρβερο -αιτία της απουσίας του- ή ακόμη το τέρας που θα γίνει αιτία θανάτου του Ιππόλυτου. Η λέξη-κλειδί «*monstre*» διατρέχει την τραγωδία συνιστώντας οργανωτική αρχή τόσο της μετάφρασης όσο και της σκηνοθεσίας⁸⁸. Αρκεί να συγκρίνει κανείς τα τρία αφηγηματικά μέρη της τραγωδίας που εκφέρουν διαδοχικά η Φαίδρα (II, V), ο Θησέας (III V) και ο Θηραμένης (V VI) για να διαπιστώσει ότι η παρουσία του τέρατος και του Λαβυρίνθου επανέρχονται με την ίδια ένταση προαναγγέλλοντας τον τελικό διαμελισμό ως αποτέλεσμα της αδυναμίας επιλογής που ισοδυναμεί με την έξοδο του ατόμου από τον προσωπικό του Λαβύρινθο. Η λέξη «τέρας» έτσι άλλοτε κυριολεκτεί, αναφερόμενη σε πραγματικά τέρατα και άλλοτε λειτουργεί μεταφορικά, εννοώντας τα σκηνικά πρόσωπα που η αντιφατική τους φύση τα εξομοιώνει με τέρατα, εξίσου απόβλητα της ανθρώπινης κοινωνίας της «μεσότητας». Το τέλος της τραγωδίας, άλλωστε, καταλήγει στον αφανισμό όλων των προσώπων που χαρακτηρίστηκαν ως «τέρατα» (Φαίδρα, Ιππόλυτος, Οινώνη), δηλαδή ως ξένα σώματα στον

⁸⁷ Την έννοια του διαμελισμού έχουν καταστήσει και οπτικά-σκηνικά ορατή διάφοροι σκηνοθέτες όπως ο Michel Hermou «ενδύοντας» τον Ιππόλυτο με λωρίδες υφάσματος που «τεμαχίζουν» το γυμνό του σώμα ή η Μάρθα Γκράχαμ στο χοροθέατρο *Φαίδρα* (1962, Ηρώδειο, 1990) όπου ο γυμνός Ιππόλυτος βρίσκεται εγκλωβισμένος σε ένα τοτέμ με πορτάκια που το άνοιγμά τους από την Αφροδίτη αφήνει να φανούν τεμάχια σάρκας, ως μέρη πραγματοποιημένου σώματος πρόσφορου για ηδονή, που θα παρασύρει τη Φαίδρα. Βλ. ανάλυση της παράστασης: Δημήτρης Τσατσούλης, «Συναισθηματική αποφόρτιση και σημειοκή κινησιολογία στη *Φαίδρα* της Μάρθα Γκράχαμ» στο Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, σ. 191-193.

⁸⁸ Βλ. σχετικά: Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Παρίσι 1963, σ. 114.

αθηναϊκό κοινωνικό ιστό, ενώ αυτοί που επιβιώνουν πλέον εν αρμονία είναι οι «αυτόχθονες», πρώην αντίπαλοι, Αθηναίοι, ο Θησέας και η Αρικήα.

Ο μεταφραστής Στρατής Πασχάλης που καταπιάστηκε με το θηριώδες αυτό εγχείρημα, ακολούθησε, έναντι του ρακινικού αλεξανδρινού δωδεκασύλλαβου έναν ρυθμικό ανομοιοκατάληκτο στίχο που συχνά εξελίσσεται αβίαστα σε οικείο στα ελληνικά ώτα δεκαπεντασύλλαβο. Ο μεταφραστής, ωστόσο, παρ' όλο που δηλώνει στην «Εισαγωγή» του⁸⁹ ότι προσπάθησε να τηρήσει τις επαναλαμβανόμενες και κρίσιμες λέξεις του πρωτοτύπου που παρουσιάζουν αμφίσημη σημασία, αγνόησε τη βασική αυτή λέξη «*monstre*» αποδίδοντάς την άλλοτε ως «τέρας» και άλλοτε ως «θηρίο» ή «θεριό». Χάθηκε έτσι η κυλιόμενη πολυσημία της λέξης, ήτοι τα πολλαπλά της σημασιόμενα στα οποία επικολλάται και τα στιγματίζει.

Η σκηνική διευθέτηση του χώρου, ωστόσο, από τη Λιλή Κεντάκα, υπάκουσε στη λαβυρινθοειδή διάσταση της τραγωδίας μέσω των μετακινούμενων από τους ίδιους τους ηθοποιούς τοίχους που κατασκεύαζαν διαρκώς επί σκηνής νέους δαιδαλώδεις χώρους και διακλαδώσεις: ανακατασκευή που συνεχίστηκε μέχρι την τελευταία σκηνή της τελικής αποκάλυψης του πραγματικού τέρατος-Φαίδρας μπροστά στον Θησέα και της επικείμενης αυτοκτονίας της οπότε το σκηνικό τετραγωνίζεται, εμπεριέχοντας στο κέντρο του τα δύο πρόσωπα: Θησέα και Φαίδρα, τον εξολοθρευτή τεράτων και το τέρας, ανασυσταίνοντας μεταφορικά τη μυθική σκηνή Θησέα-Μινώταυρου στο κέντρο του Λαβυρίνθου και την εξολόθρευση του τελευταίου.

Αντίθετα με το σκηνικό, τα κοστούμια των προσώπων, και ειδικά ο βαρύς ενδυματολογικός εξοπλισμός του Ιππόλυτου (εντεινόμενος από το συμπαγές του σωματότυπου και της υποκριτικής στάσης του Νίκου Καραθάνου), ελάχιστα απέδωσε την ερωτική-σαρκική λατρεία που εκπέμπει το πρόσωπο και τονίζουν άλλες σκηνοθεσίες ενώ δεν προοικονομούσε ουδόλως τον διαμελισμό του τέλους.

Η μετάφραση, υπακούοντας μάλλον σε ποιητικές και όχι δομικές του έργου ανάγκες, παρουσιάζει και σε άλλα σημεία ανάδειξη του κυριολεκτικού σημαίνόμενου σε βάρος της δομικής αξίας του σημαίνοντος: έτσι, στην πρώτη ήδη εμφάνισή της, η Φαίδρα, λύνει τα μαλλιά της κατηγορώντας το χέρι που της έφτιαξε «πλεξίδες» πάνω στο μέτωπο που την καταπιέζουν. Η συμβολική της αυτή χειρονομία βρίσκει το λεκτικό και νοηματικό της ομόλογο όταν, μετά την πιθανολόγηση του θανάτου του Θησέα, η Οινώνη σπεύδει να της πει: «Με του Θησέα το θάνατο λύθηκαν τα δεσμά» (στ. 351). Ο Ρακίνας, και στις δύο περιπτώσεις, χρησιμοποιεί την αμφίσημη λέξη «*nœuds*», δηλαδή «κόμπους». Ο μεταφραστής, αντίθετα, στην πρώτη περίπτωση αποδίδει τους «κόμπους» με την νοηματικά μεν αρμόζουσα αλλά δομικά άστοχη λέξη «πλεξίδες» ενώ στη δεύτερη, με την ίδια λογική, ως «δεσμά». Έτσι, όμως, χάνεται η δομική σχέση που συνδέει την επανάληψη της ίδιας λέξης καθώς η πραγματική σημασία της αρχικής ενόχλησης-καταπίεσης που αισθάνεται η Φαίδρα στο κεφάλι της υποδηλώνεται ότι θα μπορούσε να ιαθεί μόνο από το θάνατο του Θησέα: η οριστική απουσία του θα μπορούσε να λύσει τους «κόμπους» που την βασανίζουν, δηλαδή τους περίπλοκους δαιδάλους του μυαλού της, τα ασύμβατα που ταυτόχρονα επιθυμεί αφού η επιλογή του ενός εκ των δύο θα ήταν πλέον δυνατή.

⁸⁹ Στρατής Πασχάλης, «Εισαγωγή» στο Ρακίνας, *Φαίδρα*, Ίκαρος, Αθήνα 1990, σ. 17.

Υπάρχουν και άλλα, κατά τη γνώμη μου, δομικά σφάλματα της μετάφρασης που συσκοτίζουν το κείμενο όπως η μη προσεκτική απόδοση στα ελληνικά των εναλλαγών του κειμένου μεταξύ δευτέρου ενικού και πληθυντικού⁹⁰ που λειτουργεί συχνά ως υποδηλωτική της ταύτισης Φαίδρας και Οινώνης και του περίφημου παιχνιδιού των σκηνικών ειδώλων που εισάγει ο Ρακίνας και που η μετάφραση παραβλέπει. Η συγκεκριμένη δραματουργική τεχνική διαφεύγει από την αμιγώς ποιητική οπτική του μεταφραστή και την ανάγκη του λεκτικής πολυμορφίας. Εξάλλου, η ταύτιση Φαίδρας και Οινώνης έχει απασχολήσει τη θεωρία όσο και τη σκηνική πρακτική του θεάτρου⁹¹. Και καθώς η μετάφραση είναι η πρώτη πρόσληψη αλλά και ερμηνεία του έργου, καθορίζει ή δίνει εναύσματα στον σκηνοθέτη.

Παρ' όλα αυτά, ο Γιάννης Χουβαρδάς, δηλώνει τη διαλεκτική ειδώλων μεταξύ Φαίδρας και Οινώνης αφενός με την επιλογή παρεμφερών και σε διαβάθμιση ίδιου χρωματικού (κόκκινου) τόνου κοστουμιών (υιοθετώντας εδώ τη σκηνική άποψη του Ζαν Λουί Μπαρρώ για τη δική του *Φαίδρα*)⁹² και αφετέρου μέσω της κοινής κινησιολογίας των δύο ηθοποιών (Ολivia Λαζαρίδου-Κατερίνα Καραγιάννη) είτε καθώς μετακινούν, με πανομοιότυπες κινήσεις, έναν τοίχο, είτε καθώς καθρεφτίζονται η μια στην άλλη είτε, στη σκηνή αποπομπής της Οινώνης από τη Φαίδρα, καθώς δημιουργούν ένα κινησιακό σύμπλεγμα έλξης-απόθησης.

Τέλος, ο Χουβαρδάς φαίνεται να υιοθετεί την άποψη ότι με τη *Φαίδρα* του ο Ρακίνας επιτελεί την εκ νέου γιανσενιστική στροφή του επιλέγοντας να κλείσει την παράστασή του με παραλλαγή εκκλησιαστικής μουσικής.

Παρά τις κάποιες αντιρρήσεις που μπορεί να διατυπώσει κανείς κυρίως ως προς τον ρόλο της μετάφρασης στην σύγχρονη πρόσληψη της ρακινικής τραγωδίας, γεγονός παραμένει ότι η παράσταση συμβολίζει την επανεμφάνιση του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή με μια αξιοπρόσεκτη σκηνοθετική προσπάθεια.

6. 2. Η Βερενίκη του Βίκτωρα Αρδίττη

Το 1998 ο Βίκτωρ Αρδίττης ανεβάζει με το Θέατρο του Λόγου στο Θέατρο Ανάλια τη *Βερενίκη*, και πάλι σε ρυθμική μετάφραση με ελεύθερο ανομοιοκατάληκτο στίχο⁹³ του Στρατή Πασχάλη. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο ρακινικός λόγος, αν και εκφέρεται με καθαρότητα από τους βασικούς

⁹⁰ Για αναλυτική παρουσίαση της λειτουργίας του πληθυντικού δευτέρου προσώπου σε εναλλαγή με τον ενικό του ίδιου προσώπου για την ανάδειξη της σχέσης «ειδώλου» Φαίδρας-Οινώνης βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Η τραγωδία του διαμελισμού και των ειδώλων: Με αφορμή τη *Φαίδρα* του Ρακίνα», στο Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις*, σ. 181-190.

⁹¹ Ο Ρολάν Μπαρτ έχει εκτεταμένα ασχοληθεί με τα είδωλα στις τραγωδίες του Ρακίνα. Βλ. Barthes, *Sur Racine*, σ. 41. Για τον διαφοροποιημένο, σε σχέση με τα πρόσωπα των τροφών, ρόλο της Οινώνης βλ. Charles. Dédéyan, *Racine et sa Phèdre*, Société d'édition d'enseignement Supérieur, Παρίσι 1965, σ. 142-162.

⁹² Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Seuil, Παρίσι 1946. Ο Paul Claudel, άλλωστε, με αφορμή την παράσταση του Μπαρρώ και τη σημασία που απέδωσε στον ρόλο της Οινώνης, θα ομολογήσει ότι υπήρξε γι' αυτόν μια από τις μεγάλες αποκαλύψεις της καλλιτεχνικής του ζωής. Βλ. Paul Claudel, *Conversations sur Racine*, Gallimard, Παρίσι 1956, σ. 41.

⁹³ Βλ. σχετικά Άννα Ταμπάκη, «Η συμβολή της μετάφρασης στην επανάκτηση του γαλλικού κλασικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα του τέλους του 20ού αιώνα. Σκέψεις και αισθητικές αποτιμήσεις. Μια πρώτη προσέγγιση», στο Δημήτρης Φύλιας, Μαρία Βελιώτη κ.ά. (επιμ.), *Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία και πολυπολιτισμικότητα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου - Γρηγόρης, Αθήνα 2013, σ. 164-165.

ηθοποιούς (Δημήτρης Σιακάρας, Τίτος - Ευρύκλεια Σωφρονιάδου, Βερενίκη), στην προσπάθειά τους να «υποκριθούν» τον «πεζοποιούν» σε μεγάλο βαθμό καθώς οι Έλληνες ηθοποιοί παραμένουν απροετοίμαστοι για έμμετρο θέατρο παρά την ύπαρξη του Κρητικού Θεάτρου που θα έπρεπε να φέρουν στις παιδευτικές αποσκευές τους. Αυτό έγινε εμφανέστερο στους υπόλοιπους ρόλους που, σύμφωνα με τον Βαρβέρη, «θύμιζαν απλούς, επιμελείς ανθρώπους [που] τώρα ξέρουν καλούς τρόπους, αλλά δεν τους φέρουν, τους φορούν»⁹⁴. Ο Αρδίττης, αν και διδάσκει λόγο, εξασφαλίζει «υποβλητική κινησιολογία και σχεδόν τελεστική ατμόσφαιρα [...] στυλιζαρισμένη, μινιμαλιστική υποκριτική»⁹⁵. Πράγματι, με σκηνικό (Θάλεια Ιστικοπούλου) που παραπέμπει σε διαδρόμους ανακτόρων με ογκώδεις τοίχους, με λευκούς φωτισμούς του Ανδρέα Μπέλλη που λειτουργούσαν αντιστικτικά των σκοτεινών συμφερόντων και της εσωτερικής σύγκρουσης του Τίτου μεταξύ έρωτα για τη Βερενίκη και έρωτα για εξουσία, η παράσταση εξασφάλισε μια ιερατική διάσταση, ενισχύοντας ωστόσο την αντίληψη της ακινησίας και της απουσίας σκηνικής δράσης του Ρακίνα⁹⁶.

7. Ο Ρακίνας στην ελληνική σκηνή του 21ου αιώνα

Στην καμπή του 20ού όπως και στις αρχές του 21ου αιώνα (έως το 2014) συναντάμε τουλάχιστον έξι παραστάσεις θεάτρου και χοροθεάτρου που χρησιμοποιούν αποσπάσματα της ρακινικής *Φαίδρας* σε συνδυασμό είτε με άλλα κλασικά κείμενα (Ευριπίδης, Σενέκας) είτε με αρχαιότεμα έργα νεότερων συγγραφέων (Σάρα Κέην, Γιάννης Ρίτσος, Βασίλης Παπαγεωργίου). Είναι άξιον επισήμανσης ότι όλες αυτές οι δραματουργικές συνθέσεις στηρίζονται στον μύθο της Φαίδρας και του Ιππόλυτου και έτσι, μόνον η *Φαίδρα* του Ρακίνα ακούγεται, έστω και αποσπασματικά, και όχι άλλες του τραγωδίες (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ).

Ωστόσο, το 2002 ανεβαίνει η *Φαίδρα* σε σκηνοθεσία Κώστα Αρζόγλου από το Διάχρονο Θέατρο της Μαίρης Βιδάλη σε πεζή μετάφραση δική της, παράσταση που συνεχίζεται, τουλάχιστον ως το 2010, να παίζεται σε περιοδείες σε όλη την Ελλάδα. Ο θίασος βλέπει το έργο μάλλον ως υποκατάστατο αρχαιοελληνικής τραγωδίας εξ ου και δεν διστάζει, με την ίδια αρχαιο-βυζαντινή ενδυματολογία, να ανεβάσει αργότερα και *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη μπολιασμένο, σύμφωνα με το πρόγραμμα, με ρακινική *Φαίδρα*. Ο Ρακίνας μεταμφιέζεται σε αρχαιοελληνικό δράμα και καθαίρεται. Ακυρώνοντας την προτροπή του Γιάννη Βαρβέρη όταν υποστήριζε ότι «[π]ρέπει ο [Έλληνας] θεατής να κερδηθεί υποδεχόμενος το είδος έξω από τη σύγκριση με το αρχαίο δράμα και μάλλον μέσα στην ακραία σημερινή λογική στην οποία οδηγεί η ρακινική φόρμα»⁹⁷. Ο 21ος αιώνας θα δει, πράγματι, αναιρετικά τον Ρακίνα, χωρίς τις αγκυλώσεις που δημιουργεί η απόσταση, η γαλλική παράδοση αλλά και η σύγκριση με το αρχαίο δράμα. Απαλλαγμένος από τις κλασικιστικές αναφορές, θα αποκτήσει κίνηση αλλά ταυτόχρονα ο έμμετρος στίχος, μεταφρασμένος κατάλληλα στα ελληνικά, θα γίνει εργαλείο πολλαπλών συνδηλώσεων, λεπτής ειρωνείας, δραματουργικό εργαλείο.

⁹⁴ Βαρβέρης, «Όταν θάλλει ο λόγος», σ. 244.

⁹⁵ Ο. π., σ. 243.

⁹⁶ Βλ. αναλυτικότερα για την ερμηνεία των άλλων προσώπων, τα κοστούμια της παράστασης και τα λοιπά συστήματα Δημήτρης Τσατσούλης, «Τα εφήμερα της σκηνής», *ΘΕΑΤΡΟγραφίες*, τχ. 2 (1998), σ. 90-91.

⁹⁷ Βαρβέρης, «Όταν θάλλει ο λόγος», σ. 243.

Δύο παραστάσεις αφήνουν το ιδιαίτερο στίγμα τους, για διαφορετικούς λόγους η κάθε μία, εντός του 2006 με αφορμή τον *Βρετανικό* και την *Βερενίκη*.

7. 1 Ο Βρετανικός του Πέτρου Νάκου

Το 2006 ανεβαίνει στο Θέατρο Altera Pars, σε σκηνοθεσία Πέτρου Νάκου ο *Βρετανικός*. Ήδη, εδώ, για πρώτη φορά έχουμε ένα μεγάλο επίτευγμα που καθορίζει εν πολλοίς και τη σκηνοθετική γραμμή: μια εξαιρετη έμμετρη μετάφραση του Ανδρέα Στάικου, ειδικευμένου μέχρι τώρα στον Μαριβώ⁹⁸ αλλά και δοκιμασμένου με μεγάλη επιτυχία και στον Μολιέρο⁹⁹. Στη, δυστυχώς, ανέκδοτη αυτή μετάφραση, ο Στάικος αποδεικνύεται βαθύς γνώστης των απαιτήσεων και ιδιαιτεροτήτων του τραγικού κειμένου ώστε ο λόγος να καταστεί ταυτόχρονα σκηνικά ενεργός και δραστικός όσο και καθοδηγητικός του σκηνοθέτη. Σε αντίθεση με άλλους μεταφραστές της γαλλικής κλασικής δραματουργίας, ο Στάικος διαβάσει εκ των έσω, ήτοι την πολυσημία των λέξεων, και δεν αφήνεται να παρασυρθεί από την ποιητική τους απόδοση. Τις καθιστά δραστικές για τη σκηνή όσο και εύφορες για την ακοή του θεατή, έχοντας απόλυτη συνείδηση της θεατρικότητας του λόγου, καθώς τυγχάνει και ο ίδιος θεατρικός συγγραφέας και μάλιστα «του λόγου». Η άνιση υποκριτικά παράσταση -ειδικά ως προς την άρθρωση και τον εσωτερικό ρυθμό απόδοσης του έμμετρου λόγου, την αδυναμία εκφοράς του απόηχου των καταλήξεων από όλους σχεδόν τους ηθοποιούς (μόνον ο σκηνοθέτης στον ρόλο του Νέρωνα ξεχώρισε)- κατάφερε ωστόσο να δώσει φρεσκάδα στη στατικότητα του Ρακίνα. Αφενός, χάρη στο πολυτοπικό σκηνικό της, η παράσταση δημιουργεί ρωγμές στο δραματουργικά μονοτοπικό θέατρο σαλονιού του Ρακίνα ενώ τα σύγχρονα σκηνικά αντικείμενα καθημερινότητας που χρησιμοποιούν τα εκσυγχρονισμένα -και ενδυματολογικά- πρόσωπα (μπουντουάρ της Αγριππίνας, όργανα γυμναστικής του Νέρωνα κ. ά.) σπάζουν τα αρχαιόθεμα σκηνογραφικά στερεότυπα εντός των οποίων παίζεται ο αποστειρωμένος Ρακίνας. Επιπλέον, σύγχρονες σκληρές μουσικές επιλογές -που συμβαδίζουν με το νεαρό της ηλικίας των δραματικών προσώπων- αντιμάχονται αρχικά τις κλασικιστικές προκαταλήψεις αλλά υποδηλώνουν τη βιαιότητα των δραματικών καταστάσεων με τα αιματηρά παιχνίδια εξουσίας¹⁰⁰.

Η αποκαθίλωση των ρακινικών προσώπων από τα κλασικιστικά τους βάρη και η τοποθέτησή τους σε ρυθμούς και ασχολίες πεζής καθημερινότητας θα μπορούσε να εκληφθεί ως βλάσφημη, ειδικά από θεατές που επιμένουν να βλέπουν σε αυτά τα ακριβή είδωλα των τραγικών προσώπων της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Κάτι τέτοιο συνέβη στην απείρως προκλητικότερη παράσταση της αμερικανικής πρωτοποριακής Ομάδας Wooster Group με τίτλο *Phèdre. To you, the Birdie!*, εμπνευσμένης από τη *Φαίδρα* του Ρακίνα, που επισκέφθηκε το

⁹⁸ Ο Ανδρέας Στάικος έχει μεταφέρει στα ελληνικά το περίτεχνο ύφος του Μαριβώ (marivaudage) με μεγάλη επιτυχία, μεταφράζοντας τις περισσότερες κωμωδίες του. Όπως σημειώνει η Άννα Ταμπάκη «η συνεπής "χαρίεσσα" ενασχόληση του Ανδρέα Στάικου αναπαράγει διαισθητικά και με ελευθερία τις γλωσσικές διακυμάνσεις και το περίτεχνο ύφος του συγγραφέα, με σύμμαχο την καθαρεύουσα και τις λόγιες εκφράσεις που δημιουργούν τη ψευδαίσθηση της επιτήδεσης», «Η συμβολή της μετάφρασης», σ. 162. Άλλωστε, στα δικά του θεατρικά έργα υιοθετεί συχνά μια αντίστοιχη «εξεζητημένη» γλώσσα που χαρακτηρίζει την ιδιαίτερη υφολογία του.

⁹⁹ Μετάφρασε τον *Ταρτούφο* του Μολιέρου που ανεβίστηκε στο Θέατρο Αμόρε σε σκηνοθεσία της Νικαίτης Κοντούρη το 1997.

¹⁰⁰ Για αναλυτικότερη παρουσίαση της παράστασης βλ. και Δημήτρης Τσατσούλης, «Επισήμανση. *Βρετανικός*», *Νέα Εστία*, τχ. 1795 (Δεκέμβριος 2006), σ. 1181-1182.

Φεστιβάλ Αθηνών το ίδιο αυτό καλοκαίρι του 2006 και προκάλεσε ποικιλία αντιδράσεων, άδικων εν πολλοίς, αφού ρητά δηλωνόταν, ήδη από τον τίτλο, ότι επρόκειτο για διασκευή¹⁰¹.

7. 2 Η Βερενίκη του Γιάννη Χουβαρδά

Η ρήξη με την "ρακινική" παράδοση της ελληνικής σκηνής έχει ήδη επέλθει. Κίνηση, εναλλακτικοί χώροι, εμβόλιμη μουσική και, κυρίως, έμμετρη με ομοιοκαταληξία μετάφραση που αποδίδει την ουσία του ρακινικού έργου δημιουργούν εναλλακτικές προσεγγίσεις στη ρακινική τραγωδία. Επιπλέον, αποδεικνύεται απερίφραστα ότι ο Ρακίνας δεν είναι «αμετάφραστος».

Αυτά τα κεκτημένα έχει ήδη αναδείξει, την ίδια χρονιά, τον χειμώνα 2005-2006, η παράσταση της *Βερενίκης* του Γιάννη Χουβαρδά στο Θέατρο Αμόρε. Παράσταση που από κάθε άποψη ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο στην πρόσληψη του Ρακίνα στην Ελλάδα ενώ τυγχάνει γενικής αποδοχής τόσο από το κοινό όσο και την κριτική. Ο Ρακίνας επιτέλους ανακαλύπτεται και θριαμβεύει με τη βοήθεια ενός συνόλου εκλεκτών ηθοποιών. Σε αυτό συντελούν:

α. Η εκ νέου επεξεργασία της μετάφρασης του έργου από τον Στρατή Πασχάλη που τώρα δίνει και αυτός μια έμμετρη εκδοχή, υποκαθιστώντας τον αλεξανδρινό από τον οικείο στον Έλληνα θεατή δεκαπεντασύλλαβο ομοιοκατάληκτο στίχο, του οποίου η μουσικότητα ανάγεται σε θεατρικό εργαλείο. Φυσικά, το αναμφίβολο μόχθο μεταφραστικό τόλμημα δεν κρίνεται ως προς την ακρίβεια της λέξης σε σχέση με το πρωτότυπο αλλά ως προς την ποιότητα που αυτή μεταφέρει: συγκεκριμένα, κατά πόσο ο ελληνικός στίχος γίνεται, όπως ο πρωτότυπος, πόνος, ελίδα ή, για να θυμηθούμε τον Βιτέζ, «κλαυθμός»; Κατά πόσο ο ελληνικός στίχος διατηρεί τη μεγαλοπρέπεια, τη βαρύτητα, συντιθέμενος από λέξεις που αποκλείουν την πεζολογία του καθημερινού και αναδεικνύουν την απόσταση που επιζητεί ο Μπαρτ ή το παραξένισμα που επιδιώκει ο Γκρούμπερ, τη σχεδόν εκζήτηση του ρακινικού στίχου με τις παρηχήσεις του που παράγουν σημανόμενα; Η μετάφραση του Πασχάλη δεν είχε την ποιότητα εκείνης του Στάικου, οι ομοιοκαταληξίες του περιέπιπταν κάποιες στιγμές στο προβλεπόμενο της μολιερικής κωμωδίας και όχι στο εξεζητημένα απρόβλεπτο του Ρακίνα. Ωστόσο, η συγκεκριμένη μετάφραση συνδυάστηκε απόλυτα με την ελαφρώς σκωπτική διάθεση της σκηνοθετικής εκφώνησης του Χουβαρδά που χάρη στα οπτικά και ακουστικά της σκηνικά συστήματα σχολίασε πολύμορφα διαθέσεις, συναισθήματα, αντι-ηρωικές συμπεριφορές.

β. Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου (από τη Λίλη Πεζανού) σε μπαρ της δεκαετίας του '60 στη Ρώμη -τόπος όπου διαδραματίζεται το έργο- σκηνικό που καλύπτει όλο το μήκος της σκηνής. Εδώ συχνάζουν, αντί των προβλεπόμενων δραματουργικά ανακτορικών διαδρόμων, τα τρία πρωτεύοντα πρόσωπα (Βερενίκη, Τίτος, Αντίοχος), ενώ δίπλα τους, αναλαμβάνοντας οργανικά δεμένους με τον χώρο ρόλους (μπάρμαν, πιανίστας, υπεύθυνη βεστιαρίου), κινούνται οι τρεις έμπιστοι. Το μπαρ, ως σύγχρονος νυχτερινός ναός που φιλοξενεί τα πάθη και τις ερωτικές απογοητεύσεις γίνεται ο χώρος όπου θα παιχτεί η τραγωδία. Ταυτόχρονα, δικαιολογεί την ύπαρξη ζωντανής μουσικής με τραγούδια της δεκαετίας του '60 που, στις παύσεις,

¹⁰¹ Για κριτική παρουσίαση της παράστασης βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Τα φεστιβάλ του καλοκαιριού - Γ. Φεστιβάλ Αθηνών 2006», *Νέα Εστία*, τχ. 1792 (Σεπτέμβριος 2006), σ. 436-439. Για την πολεμική με αφορμή αυτή την κριτική βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παραχαράξεις», *Τα Νέα*, 7-8 Οκτωβρίου 2006, σ. 16/52.

σχολιάζουν με υπαινικτική ειρωνεία τα συναισθήματα των προσώπων καθόσον αυτά εκφέρουν τον έμμετρο λόγο με λιτότητα και φυσικότητα αλλά και απόλυτη σοβαρότητα. Με το «Agivederci Roma» παρωδείται η αναγκαστική αποχώρηση από τη Ρώμη της βασίλισσας της Ιουδαίας Βερενίκης υποκύπτοντας στην ηθική επιταγή της πόλης που απαγορεύει τον γάμο της με τον Τίτο με το «Dio come ti amo», τραγούδι σύμβολο της Τζιλιάλα Τσινκουέτι για όλους τους ερωτευμένους έφηβους της δεκαετίας εκείνης που εδώ λειτουργεί ως γλυκανάλατη εκδοχή του πάθους των τραγικών προσώπων με το εύλωττο «Ne me quitte pas» του Ζακ Μπρελ ή το «Mourir ou vivre» του Ερβέ Βιλάρ που θα μετατραπεί σε κωμικοτραγική κραυγή του Αντίοχου καθώς χάνει πλέον οριστικά τη Βερενίκη. Το υπόγειο, αποκαθλωτικό χιούμορ της παράστασης μετατρέπει την πλέον στατική τραγωδία του Ρακίνα σε εύφορη παράσταση.

γ. Η διασφάλιση κωδικοποιημένης κίνησης που αντανακλά συναισθηματικές διαβαθμίσεις και αναλογεί σε δραματουργικές επιταγές ενώ σωματικές εκρήξεις συνδηλώνουν ψυχικά αδιέξοδα σε μια καθόλα αποστασιοποιημένη σκηνική γραφή. Ο προσεγγιστικός κώδικας γνώρισε εδώ την αποθέωσή του καθώς οι προσεγγίσεις-απομακρύνσεις των σωμάτων, οι αποστάσεις μεταξύ τους, οι επαφές τους ακολούθησαν μια χορογραφία δηλωτική αυτών που συχνά ο λόγος υπέκρυπτε πίσω από τους περίτεχνους ρακινικούς στίχους. Οι άριστες επιτελέσεις των ηθοποιών (κυρίως στους πρωτεύοντες ρόλους η Αμαλία Μουτούση, ο Ακύλλας Καραζήσης και ο Νίκος Κουρής), κινησιακά όσο και φωνητικά, ήσαν καθοριστικές για την ανάδειξη της ευφάνταστης σκηνοθεσίας.

δ. Τα σύγχρονα, επίσημα ενδύματα, τέλος, καθιστούν πρόσθετα οικείο όσο και αισθητικά ενδιαφέρον το οπτικό μέρος.

Η παράσταση έτσι ακυρώνει όλες τις έως τότε διατυπωμένες ενστάσεις και αναδεικνύει, χωρίς εκπτώσεις στο κείμενο, έναν Ρακίνα σύγχρονα τραγικό όσο και ποιητικό που αφορά το κοινό του 21ου αιώνα, σε ένα από τα πλέον δύσκολα και με ελάχιστη δράση έργα του¹⁰².

7. 3. Η Ανδρομάχη του Δημήτρη Μαυρίκιου

Η τελευταία εναπομένουσα ένσταση, αυτή που, ήδη από τον Πολίτη, θέλει τον Ρακίνα εκτός αρχαίων ανοικτών θεάτρων που φυλάσσονται πεισματικά για αρχαιοελληνικές τραγωδίες, καταρρίπτεται το καλοκαίρι του 2007, όταν, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδος, για πρώτη φορά στην ιστορία του, αναμετράται με τον Ρακίνα και αναθέτει στον Δημήτρη Μαυρίκιο τη μετάφραση και σκηνοθεσία της *Ανδρομάχης*.

Οι αντιρρήσεις δεν θα λείψουν. Ούτε μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι δεν υπήρξαν ατυχείς στιγμές στην παράσταση ή στη διανομή της: η μουσικότητα της γλώσσας και η δραστική λειτουργία του στίχου εν πολλοίς ακυρώθηκαν, ο δυσδιάκριτος δεκαπεντασύλλαβος υποκαθιστώντας και εδώ τον δωδεκασύλλαβο αλεξανδρινό πεζοποιήθηκε κατά βούληση ενός εκάστου ηθοποιού. Αλλά και ο εκλεπτυσμένος λόγος του Ρακίνα με τα συνεχή παιχνίδια σημαίνοντος και σημαινόμενου αντικαταστάθηκε, τόσο ως προς την επιλογή των λέξεων όσο και των εκφράσεων, από εκείνες μιας τρέχουσας, φθαρμένης μετάφρασης που συχνά συναντάμε στις αποδόσεις των αρχαίων τραγικών, προσποιητά σύγχρονη, καταργώντας έτσι την

¹⁰² Για αναλυτικότερη κριτική παρουσίαση της παράστασης και τους συντελεστές της βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Η παράσταση: Ζαν Ραβίν, Βερενίκη», *Νέα Εστία*, τχ. 1788, (Απρίλιος 2006), σ. 799-802.

επιζητούμενη απόσταση διχασμών και συναισθημάτων που βιώνουν ήρωες μιας άλλης εποχής και κοινωνίας¹⁰³.

Από την άλλη, οι περικοπές που, χάριν παραστασιακής οικονομίας, επιχειρήθηκαν έθιγαν την ίδια τη δομή βάθους του κειμένου όπως η ουσιαστική σκηνή επίσκεψης του κενοταφίου του Έκτορα από την Ανδρομάχη πριν την οριστική της απόφαση η οποία απαλείφθηκε, αφήνοντας μετέωρη τη μεταστροφή της. Η Ανδρομάχη παρέμεινε στο ίδιο σημείο της ορχήστρας, εμφανιζόμενη να αλλάζει ξαφνικά διάθεση ενώ στο κείμενο ο διχασμός της μεταξύ πίστης στη μνήμη του Έκτορα και διασφάλισης της ζωής του Αστυάνακτα, δηλαδή το αδύνατον της επιλογής και η άρνηση της αρχής του αποκλεισμένου μέσου που είδαμε νωρίτερα, αίρονται με την επίσκεψή της στο κενοτάφιο του Έκτορα. Εκεί μόνο, αναθυμούμενη τα λόγια του συζύγου της συνειδητοποιεί ότι Έκτωρ και Αστυάναξ ταυτίζονται, επομένως η σωτηρία του ενός σημαίνει και διαίωνηση του άλλου.

Επίσης, δεν αναδείχθηκε σκηνικά η λύση της τραγωδίας της οποίας ο τελικός θριαμβευτής δεν είναι η ψηλά τοποθετημένη Ανδρομάχη, όπως παρουσιάζεται στην παράσταση προς δόξαν της πρωταγωνίστριας, αλλά η Τροία που προσωποποιείται στον επιζήσαντα Αστυάνακτα τοποθετημένο, όμως, στην παράσταση να περιφέρεται μόνος χαμηλά. Ωστόσο, αυτός είναι ο πραγματικός θριαμβευτής μετά τον όλεθρο όλων των άλλων προσώπων, όχι μόνον διότι διασώθηκε από την εκδικητική μανία των Ελλήνων αλλά και διότι εκπροσωπεί την Τροία και το μέλλον, όντας αυτός ο συνδετικός κρίκος μεταξύ Ελλάδας και Τροίας, μια εκδοχή συνεύρεσης των αντιθέτων, τόσο επιθυμητή από τον Ρακίνα αλλά και την εποχή του: «έχω δυο ανθρώπους μέσα μου» θα γράψει ο Ρακίνας, εκφράζοντας έτσι την ανοικτή πλέον σύγκρουση μεταξύ κοσμικού και εκκλησιαστικού κράτους που ο ίδιος βιώνει αφού διαβιού κανοντας θέατρο στην Αυλή του Λουδοβίκου αλλά ερχόμενος σε σύγκρουση με τους δασκάλους του γιανσενιστές του Πορ-Ρουαγιάλ. Σύγκρουση προσωπική αλλά και κοινωνική που θα καθορίσει την εξέλιξη των ιδεών και του πνεύματος του αναγεννησιακού ανθρώπου.

Ωστόσο, ο Μαυρίκιος, τόσο με τη σκηνογραφία των πολύμορφων χρήσεων κοντέινερς όσο και με την εκμετάλλευση της κινηματογραφικής του παιδείας που του επιτρέπει ευθύβολα οπτικά εφέ καταφέρνει να αποδείξει ότι ο Ρακίνας μπορεί να παρασταθεί σε ανοικτό θέατρο όπως αυτό της Επιδάουρου. Μεγάλο στοίχημα, η ένταξη χορού που προκύπτει δραματουργικά από τους Έλληνες στρατιώτες που συνοδεύουν τον Ορέστη και στους οποίους ο σκηνοθέτης παραχωρεί λόγο-απόηχο κυρίως των λόγων του Ορέστη αλλά και μια εντυπωσιακή κινησιολογία που δίνει νέα δυναμική στην τραγωδία σωματοποιώντας την υποβόσκουσα για τον Αστυάνακτα απειλή. Ταυτόχρονα, τα τεράστια κοντέινερς ανοίγουν κατά καιρούς δημιουργώντας εσωτερικούς χώρους κατάλληλα φωτισμένους όπου εκτυλίσσονται μέρη της δράσης. Από την άλλη, προβολές των σκιών, υπερμεγέθεις, πριν την εμφάνιση των προσώπων που καλύπτουν την

¹⁰³ Ο Σάββας Πατσαλίδης στην κριτική του για τη παράσταση επισημαίνει: «Θεωρώ πως σε αρκετές στιγμές θα μπορούσε να αμβλύνει κάπως την εκφορά του λόγου, ώστε να κρατήσει απέξω τον κίνδυνο της πλήξης, του στόμφου, της πλαδαρότητας και πιο πολύ της γραφικότητας. Οι κοιλιές της μετάφρασης άφηναν να μπει μέσα και λίγη Γκόλφω». Σάββας Πατσαλίδης, «Ανεξέλεγκτα πάθη και νεοκλασικοί κορσέδες», http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2014/03/blog-post_12.html.

ορχήστρα, δημιουργούν μια νέα δυναμική στη δράση αλλά και εκμεταλλεύονται το ανοικτό θέατρο και τις διαστάσεις του¹⁰⁴.

Ο Ρακίνας απέκτησε, αναγκαστικά, στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, νέες διαστάσεις με τη μεταφορά των δραματικών (υπονοούμενων εξωτερικών) χώρων εντός της σκηνής με σωστή χρήση των κειμενικά προβλεπόμενων στρατιωτών. Έτσι, ο Χορός προκύπτει από τον ίδιο τον λόγο του κειμένου του. Απλά, από ανενεργός καθίσταται δραστικός.

Το στοίχημα που έθεσε ο Μαυρίκιος κερδήθηκε στο πραγματικό του ζητούμενο. Αρκεί να συγκρίνει, παρά τις ατέλειές της, την δική του παράσταση με εκείνη την ανέμπνευστα διεκπεραιωτική, ψευτο-ρεαλιστικών αποχρώσεων, μικτών υποκριτικών αναφορών και άρρυθμη στην εκφορά του λόγου της παράσταση της *Φαίδρας* του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας που επισκέφτηκε την Επίδαυρο το 2009, με ατού της την Έλεν Μίρεν. Παράσταση παλαιάς κοπής που απέτυχε να προσαρμόσει το έργο στον ίδιο αυτό ανοικτό χώρο της Επιδαύρου. Και που δεν ήταν ικανή παρά μόνο να δώσει εκ νέου τροφή σε συγκριτικά προς την αρχαία ελληνική τραγωδία σχόλια ακόμη και ως προς την υποκριτική των ηθοποιών¹⁰⁵ ή να σταθεί επαινετικά στην πεζή μετάφραση του Άγγλου γνωστού ποιητή Τεντ Χιουζ που ακύρωσε τον αλεξανδρινό στίχο¹⁰⁶.

Παρ' όλα αυτά φαίνεται ότι οι Έλληνες σκηνοθέτες απενοχοποιούνται πλέον απέναντι στη ρακινική τραγωδία και δοκιμάζονται και εκτός συνόρων, στην ίδια τη στέγη του γαλλικού κλασικού θεάτρου και δημιουργούν συζητήσεις: Αυτό δείχνει και η πρόσφατη, ανατρεπτική, αν πιστέψουμε τις κριτικές, διαπαραστασιακών αναφορών σκηνοθεσία του Μιχαήλ Μαρμαρινού για τη *Φαίδρα* στην ίδια την «Κομεντί Φρανσαίζ» την άνοιξη του 2013.

Το συμπέρασμα είναι ένα: την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, ο Ρακίνας φαίνεται να ανακαλύπτεται από το ελληνικό κοινό αφού η "δυσθυμία" όχι των θεατών αλλά των Ελλήνων σκηνοθετών, μεταφραστών και κριτικών μοιάζει να υποχωρεί μαζί με την χρόνων αμηχανία τους

¹⁰⁴ Για αναλυτικότερη κριτική παρουσίαση της παράστασης βλ. επίσης: Δημήτρης Τσατσούλης, «*Ανδρομάχη* του Ρακίνα στην Επίδαυρο», *Νέα Εστία*, τχ. 1804, Οκτώβριος 2007, σ. 788-793.

¹⁰⁵ Η αναζήτηση, άλλωστε, οικείων ερμηνευτικών τρόπων προερχόμενων από την παραδοσιακή υποκριτική της αρχαιοελληνικής τραγωδίας φαίνεται πως εξακολουθεί να είναι κριτήριο και ζητούμενο των Ελλήνων κριτικών. Ενδεικτικά, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος ο οποίος αφού διαπιστώσει ότι «οι ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου της Μ. Βρετανίας τήμησαν τη Σχολή τους» και καταλήξει ότι «Απέτυχαν. Μοιραία. Εκλήθησαν να ερμηνεύσουν Ρακίνα, Σαίξπηρ καταλάβαιναν και Σαίξπηρ παίζανε», θα καταλήξει: «Κατά τις δυνάμεις και την πείρα του ο καθένας. Καλύτερος αναδείχτηκε ο Θηραμένης του Τζον Σράνελ, ένας ροντηρικότατος Άγγελος Βόκοβιτς στον *Ιππόλυτο* του 1954», *Τα Νέα*, 20 Ιουλίου 2009. Είναι βέβαια δύσκολο να παρακολουθήσει κανείς τον συγκεκριμένο συλλογισμό: οι Βρετανοί ηθοποιοί έπαιξαν Ρακίνα σύμφωνα με τη Σχολή τους, δηλαδή σαιξπηρικά, ενώ ο καλύτερος εξ αυτών απέδωσε ροντηρικά ένα ρακινικό πρόσωπο όπως είχε αποδώσει ένας Έλληνας ηθοποιός ένα αντίστοιχο πρόσωπο σε αρχαιοελληνική τραγωδία. Το μέτρο επομένως για τους Βρετανούς ηθοποιούς δεν είναι η γαλλική σχολή αλλά ο τρόπος που απέδιδε την Αρχαία Τραγωδία η ροντηρική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδος, άρα και η καλή ή κακή ερμηνεία των έργων του Ρακίνα αξιολογείται με βάση τη ροντηρικότητά της.

¹⁰⁶ Σωτηρία Ματζίρη, «Βασίλισσα και στην Επίδαυρο η Μίρεν», *Ελευθεροτυπία*, 13 Ιουλίου 2009. «Κατ' αρχήν ο λόγος. Η μυώδης μετάφραση του Τεντ Χιουζ, ελεύθερη από τον καταναγκασμό του αλεξανδρινού στίχου, επιτρέπει στα ανάμμοστα πάθη να ξεπορτίσουν από την αγέρωχη επισημότητα της ρακινικής ρητορείας και τη στατική αρχιτεκτονική της αφήγησης», γράφει η κριτικός έχοντας ήδη λησμονήσει τα επιτεύγματα του Στάικου και του Πασχάλη που θα έπρεπε να έχει ως μέτρο σύγκρισης. Το μέγεθος της παρανόησης, άλλωστε, φαίνεται όταν θαυμάζει τη Μάργκαρετ Τσίζακ «στον ρόλο της ανθρώπινης-δολοπλόκαας γριάς Οινώνης» αγνοώντας εμφανώς τη λειτουργία της στο έργο του Ρακίνα και υποβιβάζοντάς την σε ρόλο προερχόμενο από μελόδραμα.

απέναντι στο Γάλλο κλασικό. Δεν θα λείψουν φυσικά οι άκριτες φωνές στο διαδίκτυο και τον Τύπο που συγκρίνουν ακόμη ειρωνικά τον Ρακίνα με τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς. Παρ' όλα αυτά, ας ελπίσουμε ότι την τρέχουσα δεκαετία τραγωδίες όπως η *Θηβαΐδα* ή η *Ιφιγένεια*, πρόσφορες λόγω θεματικής και σκηνικών τους χώρων για Επίδαυρο, θα είναι η αφορμή να συνεχιστούν οι επισκέψεις του Ρακίνα στην Ελλάδα του 21ου αιώνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΡΑΚΙΝΑ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ (ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ Η/ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ)

- **1819** ή **1820 ΦΑΙΔΡΑ Βουκουρέστι** Μετάφραση: Ιάκ. Ρίζου Ραγκαβή Παράσταση (Ιανουάριος) υπό Κωνσταντίνου Ιατρόπουλου
Ιππόλυτος: Κ. Αριστίας, Φαίδρα: Μαριώρα Μπογδανέσκου
- **1825 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Κέρκυρα** Μετάφραση: Ιάκ. Ρίζου Ραγκαβή
Παράσταση ερασιτεχνικού θιάσου Κ. Αριστίας
- **1828 ΦΑΙΔΡΑ Ερμούπολη Σύρου** Μετάφραση: Δ. Μουρούζη
(εικάζεται παράσταση από ερασιτεχνικό θίασο).
- **1835 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Σμύρνη** εκ της Ιωνικής Τυπογραφίας διευθυνομένης παρά Αντωνίου Πατρικίου «μεταφρασθείσα υπό***».
- **1836 ΦΑΙΔΡΑ Αθήνα** Μετάφραση: Ιάκ. Ρίζου Ραγκαβή «Ποιήματα»
- **1837 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Λαμία** Μετάφραση υπό Α. Αινιάν,
Τυπογραφείον Τριανταφυλλίδου
- **1842 ΕΣΘΗΡ (απόσπασμα) Σμύρνη** Μετάφραση: Ι. Δ. Καρατσούτσας,
Αποθήκη Ωφελίμων Γνώσεων, τομ. 6, τχ. 61 (Ιανουάριος 1842)
- **1844 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Σμύρνη** Μετάφραση: Κ. Π. Υάκινθος
- **1845 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Σμύρνη** Μετάφραση: Κ. Π. Υάκινθος
- **1849 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Κωνσταντινούπολη** -
Παράσταση (1/5) μαθητριών Ελληνικού Παρθεναγωγείου
Μετάφραση*** (εικάζεται του Κ. Π. Υακίνθου)

- **1850 ΕΣΘΗΡ Ερμούπολη Σύρου** Μετάφραση: Δημήτριος Βικέλας
Σχολική Παράσταση.
- **1851 ΕΣΘΗΡ Εν Ερμουπόλει** Μετάφραση: Δημήτριος Βικέλας
- **1866 ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ Ερμούπολη Σύρου** Μετάφραση: Γεωργίου Α. Ανδρία
- **1870 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Κωνσταντινούπολη**
Παράσταση (12/2) Λέσχης Μνημοσύνη Μετάφραση *** (εικάζεται του Π. Πανά)
- **1871 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Βουκουρέστι** Μετάφραση: Παναγιώτης Πανάς
Προδημοσίευση σε συνέχειες στην εφημερίδα «Ιρις» Βουκουρεστίου
(Το χειρόγραφο φυλάσσεται στην Κοργιαλένιο Βιβλιοθήκη Αργοστολίου).
- **1871 ΑΘΑΛΙΑ Αλεξάνδρεια** «Τραγωδία του Ρακίνα εξαχθείσα
εκ της Αγ. Γραφής & μεταφρασθείσα εκ του γαλλικού υπό***».
- **1873 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Αθήνα** Μετάφραση: Σ. Σέρμπου
(δεν έχει εντοπιστεί)
- **1887 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Αθήνα** Μετάφραση: Γεωργίου Μ. Ζαδέ
- **1895-96 ΦΑΙΔΡΑ Κωνσταντινούπολη - Αθήνα** Μετάφραση: Σταύρος Βουτυράς
Παράσταση Θίαςος Γ. Πετρίδη - Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου
- Θέατρο Μνηματακίων Κωνσταντινούπολης (11/11/1895),
- Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (15/4/1896)

ΒΑΣΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Βάλτερ Πούχγερ, *Η πρόσληψη της Γαλλικής Δραματουργίας στο Νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, "Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες: το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης στο 19ο αιώ", *Παράβασις*, 3 (2000).

Ηλίας Τουμασάτος, "Ένας Κεφαλονίτης μεταφράζει Ρακίνα στα Ελληνικά", *Kefalonia Today.com* - <http://www.kefaloniatoday.com/kefalonitika/afieromata>.

Ανέμη - Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών:

http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/c/6/6/metadata-39-0000517.tkl?dtab=m&search_type

Κοσμόπολις: <http://openarchives.gr/> <http://xantho.lis.upatras.gr/test2.php?art=3847>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΡΑΚΙΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ

ΞΕΝΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

- [Μάιος 1910 - Η Θέσπις, Ουγγαρέζα καλλιτέχνις, παρουσιάζει «παράσταση μιμική» της **ΦΑΙΔΡΑΣ** κατά Ευριπίδη και Ρακίνα].
- **Μάρτιος 1928 ΦΑΙΔΡΑ Θίασος κ. Piérat**, Εταίρου της Comédie Française - Συμπράττει ο **André Luguet** (Ιππόλυτος), Εταίρος της C.F. - Θέατρον Κεντρικόν.
- **Απρίλιος 1928 ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΣ Θίασος Alexandre-Robinne**. Εταίρων της Comédie Française - Θέατρον Κεντρικόν
- **19 Μαρτίου 1940 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Comédie Française** - Βασιλικόν Θέατρο Ερμιόνη: **Marie Bell** - Sociétaire de la C. F. - Ανδρομάχη: **Germaine Rouer** - Sociétaire de la C. F. - Ορέστης: **Jean Yonnel** - Sociétaire de la C. F. - Πύρρος: **Pierre de Rigoult** - Pensionnaire de la C. F.
- **Απρίλιος 1940 Ο Jacques Coreau** διαβάζει απόσπασμα από τη **ΒΕΡΕΝΙΚΗ** καλεσμένος από το **Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας** για σειρά διαλέξεων.
- **Δεκέμβριος 1950 ΦΑΙΔΡΑ - ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Θίασος Véra Korène**, Εταίρου της Comédie Française. Συμπράττουν οι Εταίροι της Comédie Française **Maurice Escande, Maurice Donneaud κ.ά.**
- **Αύγουστος 1960 ΦΑΙΔΡΑ (;) ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ (;) Θίασος Marie Bell** - Διευθύντρια Théâtre du Gymnase - Εταίρος της Comédie Française.
- **Καλοκαίρι 1990 ΦΑΙΔΡΑ Χοροθέατρο Μάρθα Γκράχαμ** – Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, Εμπνευσμένη από Ευριπίδη και Ρακίνα.
- **Χειμώνας 2005 Φανύ Αρντάν** - Διά-λογοι με απόσπασμα από **ΦΑΙΔΡΑ** του Ρακίνα - Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης.
- **Καλοκαίρι 2006 Wooster Group - Elisabeth Leconte «To you, the birdie! - Phèdre»** Εμπνευσμένο από τη **ΦΑΙΔΡΑ** του Ρακίνα - Φεστιβάλ Αθηνών - Πειραιώς 260.
- **Καλοκαίρι 2009 English National Theatre ΦΑΙΔΡΑ** του Ρακίνα. Μετάφραση: ed Hughes - Σκηνοθεσία: Nicholas Hytner. Με τους Helen Mirren & Dominic Cooper - Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΡΑΚΙΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 20ο και 21ο ΑΙΩΝΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΘΪΑΣΟΙ

20ος ΑΙΩΝΑΣ

- **14-15 Ιουλίου 1928 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Ωδειόν Ηρώδου Αττικού**
Σκηνοθεσία: Πάνος Καλογερίκος Αγγελική Κοτσάλη: Ερμιόνη, Άννα Γαλανού:
Ανδρομάχη, Ηλίας Δεστούνης: Ορέστης.
(Η Αγγελική Κοτσάλη είχε ερμηνεύσει τον Απρίλιο του 1928, στα γαλλικά, μεταξύ άλλων μονολόγων αρχαίων ηρωίδων, την Πέμπτη Πράξη της ΑΝΔΡΟΜΑΧΗΣ του Ρακίνα στο Conservatoire de Paris)
- **Δεκέμβριος 1968 ΕΣΘΗΡ Θίασος Μυράτ-Ζουμπουλάκη - Μετάφραση: Κώστας Βάρναλης - Χορικά: Νίκος Γκάτσος - Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μυράτ**
- **1980 ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΣ Θέατρο στο Ραδιόφωνο - Μετάφραση: Αρσένης Γεροντικός - Σκηνοθεσία: Γρηγόρης Γρηγορίου**
- **1993 ΦΑΙΔΡΑ Θέατρο Αμόρε - Θέατρο του Νότου - Μετάφραση: Στρατής Πασχάλης - Σκηνοθεσία: Γιάννης Χουβαρδός**
- **1997 ΦΑΙΔΡΑ Εταιρεία Πολιτιστικής Ανάπτυξης "Παρέμβαση" Σκηνοθεσία: Βασίλης Αναστασίου**
- **Μάρτιος 1998 ΒΕΡΕΝΙΚΗ Θέατρο Ανάλια - Θέατρο του Λόγου Μετάφραση: Στρατής Πασχάλης - Σκηνοθεσία: Βίκτωρ Αρδίττης**

21ος ΑΙΩΝΑΣ

1. Παραστάσεις που χρησιμοποιούν αποσπάσματα Τραγωδιών του Ρακίνα

- **1999-2000 ΦΑΙΔΡΑ ΘΟΚ - Νέα Σκηνή - Κύπρος. Διασκευή-Σκηνοθεσία: Μίχαελ Λάινερτ - Διασκευή με βάση τα έργα Φαίδρα του Σενέκα (μετάφραση: Τάσος Ρούσσο) και Φαίδρα του Ρακίνα (μετάφραση: Στρατής Πασχάλης) και με τη σκηνική "παρουσία" του Ευριπίδη.**
- **2000 ΦΑΙΔΡΑ Χοροθέατρο Ήρος Άγγελος**
Εθνικό Θέατρο - Άδειος Χώρος (14-23/4) - Χορογραφία: Πέτρος Γάλλιας
Στην παράσταση ακούγονται αποσπάσματα από: **Ιππόλυτο** του Ευριπίδη, **Φαίδρα** του Σενέκα (μετάφραση: Τάσος Ρούσσο), **Φαίδρα** του Ρακίνα (μετάφραση: Δημήτρης Τσατσούλης), **Φαίδρα** του Γιάννη Ρίτσου.
- **2003 ΦΑΙΔΡΑ Βίλα Κάζα Μπιάνκα - Θεσσαλονίκη - Θέατρο Λύκη Βυθού**
Σκηνοθεσία: Παύλος Δανελάτος - Συρραφή κειμένων από: **Ιππόλυτο** του Ευριπίδη, **Φαίδρα** του Σενέκα, **Φαίδρα** του Ρακίνα και **Φαίδρα** του Γιάννη Ρίτσου (δεν αναφέρονται μεταφραστές).

- **2003 ΜΟΡΦΕΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ** Θεατρική Ομάδα Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Σκηνοθεσία: **Νίκος Διαμαντής**. Ακούγεται απόσπασμα και από τη **Φαίδρα**
- **Απρίλιος 2008 ΦΑΙΔΡΑΣ ΚΑΙ ΙΠΠΟΛΥΤΟΥ ΠΑΘΗ ΚΘΒΕ - Υποσκήνιο** - Θεατρικό Εργαστήρι ΚΘΒΕ, Σκηνοθεσία: **Νίκος Σακαλίδης**. Σύνθεση κείμενων από: **Ιππόλυτο** του Ευριπίδη, **Φαίδρα** του Ρακίνα, **Ιππόλυτο Καλυπτόμενο** του Βασίλη Παπαγεωργίου (δεν αναφέρονται μεταφραστές).
- **Δεκέμβριος 2014 ΠΟΛΥ ΑΡΓΑ, ΦΑΙΔΡΑ - BETON 7** - των **Μαριτίνας Πάσσαρη** και **Εύρης Σωφρονιάδου** - Σκηνική Σύνθεση: **Φαίδρα** του Ρακίνα με έργα των Οβίδιου, Ευριπίδη, Σενέκα και Σάρα Κέιν

2. Παραστάσεις Τραγωδιών του Ρακίνα

- **Αύγουστος 2003 ΦΑΙΔΡΑ Διάχρονο Θέατρο Μαίρης Βιδάλη** - Ωδείο Ηρώδου Αττικού - Σκηνοθεσία: **Κώστας Αρζόγλου** - Η παράσταση παίζεται σε περιόδους έως το 2010. Την ίδια χρονιά ανεβαίνει ο **Ιππόλυτος** του Ευριπίδη με ενταγμένα στην παράσταση αποσπάσματα από τη **Φαίδρα** των Ρακίνα, Σενέκα κ.ά.
- **2005-2006 ΒΕΡΕΝΙΚΗ Θέατρο Αμόρε - Θέατρο του Νότου** - Μετάφραση: **Στρατής Πασχάλης**, Σκηνοθεσία: **Γιάννης Χουβαρδός**
- **2006 ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΣ Θέατρο Altera Pars** - Μετάφραση: **Ανδρέας Στάικος** - Σκηνοθεσία: **Πέτρος Νάκος**
- **Καλοκαίρι 2007 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Εθνικό Θέατρο - Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου** Μετάφραση - Σκηνοθεσία: **Δημήτρης Μαυρίκιος**
- **Καλοκαίρι 2015 ΒΕΡΕΝΙΚΗ Φεστιβάλ Αθηνών- Πειραιώς 260(Δ) Εταιρεία Θεάτρου DOT**- Μετάφραση: **Στρατής Πασχάλης** - Σκηνοθεσία: **Θέμελης Γλυνάτσης**